

Súmula: Revista de teoría y análisis musical

Periodicidad semestral

Arbitraje de manuscritos por pares

ISSN: 2952-5993

Página web de *Súmula*: <http://revistasumula.org>

Contactos de *Súmula*:

- Dirección científica: direccion@revistasumula.org
- Secretaría: secretaria@revistasumula.org
- Gestión técnica: administracion@revistasumula.org

Concepción gráfica: José L. Besada y Jonás Gutiérrez

Súmula: Revista de teoría y análisis musical es el órgano científico de la Sociedad de Análisis y Teoría Musical (SATOMUS) que la edita, cuya sede social es:

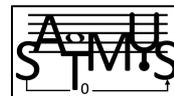
Conjunto El Olivar, 49. Rincón de la Victoria.
29730 Málaga. ESPAÑA

e-mail de la presidencia de SATMUS: presidente@satmus.org

Ni SATMUS ni el equipo editorial de *Súmula* se hacen responsables de las opiniones vertidas por las personas que firman artículos o reseñas en esta revista.

SÚMULA: Revista de teoría y análisis musical
volumen 1, número 2 (julio-diciembre 2023)

ISSN: 2952-5993



EQUIPO EDITORIAL

COMITÉ CIENTÍFICO

Director científico

José L. Besada (Universidad Complutense de Madrid, España)

Directora adjunta

Olga Sánchez Kisielewska (University of Chicago, EEUU)

Coordinadora de reseñas

María Elena Cuenca Rodríguez (Universidad Autónoma de Madrid, España)

Secretario

Daniel Moro Vallina (Universidad de Oviedo, España)

Otros miembros

Stefanie Acevedo (University of Connecticut, EEUU), Octavio A. Agustín-Aquino (Universidad Tecnológica de la Mixteca, México), Juan Chattah (University of Miami, EEUU), Joan Grimalt (Escola Superior de Música de Catalunya, España), Enrique Igoa (Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España), C. Catherine Losada (University of Cincinnati, EEUU), José O. Martins (Universidade de Coimbra, Portugal), Yvan Nommick (Université Paul-Valéry Montpellier 3, Francia), Cristina Urchueguía (Universität Bern, Suiza).

EQUIPO TÉCNICO

Gestora técnica

Sonia Segura (Real Conservatorio Superior de Música Victoria Eugenia de Granada, España)

Administrador web

Ángel Sevilla



CONSEJO ASESOR: Diego Alonso Tomás (Universitat Autònoma de Barcelona, España), Fernando Buide del Real (Conservatorio Profesional de Música de Santiago de Compostela, España), Walter A. Clark (University of California - Riverside, EEUU), Diego Cubero (University of North Texas, EEUU), Stéphan Etcharry (Université de Reims Champagne-Ardenne, Francia), Manuel Pedro Ferreira (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), José Luis de la Fuente Charfolé (Universidad de Castilla la Mancha, España), Santiago Galán Gómez (Taller de Músics - Escola Superior d'Estudis Musicals, España), Diego García Peinazo (Universidad de Córdoba, España), Pauxy Gentil-Nunes (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil), Laura Gorbe-Ferrer (Norges musikkhøgskole, Noruega), Christiane Heine (Universidad de Granada, España), Pilar Jovanna Holguín Tovar (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia), Tess Knighton (Institutió Catalana de Recerca i Estudis Avançats, España), Sergio Lasuén (Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba, España), Ana Lombardía (Universidad de Salamanca, España), Adriana Lopes Moreira (Universidade de São Paulo, Brasil), Isabel Cecilia Martínez (Universidad Nacional de la Plata, Argentina), Mariana Montiel (Georgia State University, EEUU), Jairo Moreno (University of Pennsylvania, EEUU), Bárbara Pérez Ruiz (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México), Melanie Plesch (University of Melbourne, Australia), Raquel Rojo Carrillo (University of Cambridge, Reino Unido), Elena Sáiz-Clar (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España), Nicolò Verzina (Conservatorio Statale di Musica Giovanni Battista Pergolesi di Fermo, Italia), Gabriel Venegas-Carro (Universidad de Costa Rica), Carlos Villar Taboada (Universidad de Valladolid, España).

SÚMULA

Revista de teoría y análisis musical

volumen 1, número 2

ÍNDICE

La prosodia como fuente de inspiración en la composición, análisis de dos obras propias: <i>I Have a Dream</i> y <i>Romancero gitano</i>	97-119
<i>Manuel Martínez Burgos</i>	
“<i>Wie ein Naturlaut</i>”: La representación musical del paisaje como desafío a la teoría de los tópicos	120-140
<i>Paulo F. de Castro</i>	
El <i>modo dórico</i> en el flamenco: La teoría musical al servicio de la ideología	141-158
<i>Rolf Bäcker</i>	
<i>El Cajón del Mariachi</i>: Schemata of a Vernacular Genre	159-181
<i>Luis Zambrano y Amy Bauer</i>	



Reseña: <i>Congreso Internacional</i> Tópicos en la música hispana: siglos XVIII-XXI	182-186
<i>Carlos Gutiérrez Cajaraville</i>	



La prosodia como fuente de inspiración en la composición, análisis de dos obras propias: *I Have a Dream* y *Romancero gitano*

Prosody as a source of inspiration in composition, analysis of two own pieces: I Have a Dream and Romancero gitano

Manuel Martínez Burgos (Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias "Eduardo Martínez Torner", España)

manueltg@educastur.org

Resumen

Este artículo explora la noción de prosodia y su relación con la composición musical. El estudio lingüístico de la prosodia se ocupa de la energía, los ritmos y las entonaciones de los patrones del habla y cómo estos impactan en el significado de las expresiones. Está claro que hay correspondencias considerables entre los elementos prosódicos del lenguaje –sus ritmos, acentos y entonaciones– y la música; la prosodia es, con mucho, el elemento del lenguaje más cercano al sonido musical –en oposición al significado semántico o incluso pragmático–. El estudio de la prosodia revela muchas de las características del estado emocional o expresivo de un hablante, del mismo modo que inferimos el contenido emocional de la música a partir de la interpretación de una obra. ¿Qué hay de la relación entre prosodia y composición? El vínculo entre la prosodia y la composición musical ha sido muy significativo en momentos particulares de la historia, pero faltan estudios completos sobre esta conexión. Este artículo tiene como objetivo abordar esta falta de investigación tomando como punto de partida el análisis de mi propia obra. Con estas ideas en mente ofrezco una visión general de las conexiones entre la prosodia y la composición musical, y examino algunos trabajos psicolingüísticos actuales sobre el tema. A continuación reflexiono sobre mi enfoque compositivo utilizando la prosodia como fuente de inspiración en dos obras propias: *I Have a Dream* para oboe solo y *Romancero gitano* para pianista-recitador. Cierro el artículo con unas reflexiones finales.

Palabras clave: análisis, composición, Federico García Lorca, Manuel Martínez Burgos, *I Have a Dream*, *Romancero gitano*

Abstract

This article explores the notion of prosody and its relationship to musical composition. The linguistic study of prosody is concerned with the energy, rhythms and intonations of speech patterns, and how these impact on the meaning of utterances. It is clear that there are considerable correspondences between the prosodic elements of language—its rhythms, stresses, and intonations—and music; it is by far the closest element of language to musical sound—as opposed to semantic or even pragmatic meaning. The study of prosody reveals many of the features of any speaker's emotional or expressive state, in the same way that we infer emotional content in music from the performance of a work. But what of the relationship between prosody and composition? The link between prosody and musical composition has been very significant at particular moments in history yet there is a lack of any thorough scholarship on this connection. This article aims to address this research gap taking two of my pieces as a starting point. With these ideas in mind, I provide an overview of the connections between prosody and music composition, and examine some current psycho-linguistic work on the subject. I then reflect on my compositional approach using prosody as a source of inspiration in two of my own works: I Have a Dream for solo oboe and Romancero gitano for pianist-reciter. I close the article with some final reflections.

Keywords: *analysis, composition, Federico García Lorca, Manuel Martínez Burgos, I Have a Dream, Romancero gitano*



La prosodia y sus vínculos con la música

Como en muchos campos nuevos donde interactúan dos disciplinas diferentes del conocimiento, cuando se trata del doble dominio de la prosodia y de la composición, es importante encontrar las interconexiones adecuadas para llegar a resultados significativos. El primer desafío es crear un marco conceptual donde estos resultados puedan tener sentido. En nuestro caso, este marco debería actuar como una lente a través de la cual podamos ver la composición de una manera innovadora.

Se podría decir que uno de los objetivos de la composición musical es crear belleza, o comunicar, a través del sonido organizado de manera significativa. Cuando un creador musical comienza un nuevo trabajo, representa un nuevo mundo por descubrir. En este proceso de descubrimiento, como ocurre con un explorador, muchas veces no hay fronteras. Durante dicho proceso de exploración, esta suerte de desierto musical no se divide en compartimentos estancos ni en áreas de conocimiento. Como resultado, el acto de vincular ideas entre sí constituye el propio centro de la creación artística. Por lo tanto, sorprende que en gran medida se haya pasado por alto la exploración de los vínculos entre prosodia y composición. Este hecho subraya la importancia del asunto que presento aquí, máxime cuando la investigación interdisciplinar se está convirtiendo en una tendencia cada vez más importante en muchas universidades e institutos de investigación. En consecuencia, la investigación de las conexiones de la composición con la prosodia, a pesar de ser una tarea difícil, parece un desafío necesario y fascinante.

A pesar de la mencionada falta de estudios que consideren específicamente el uso de la prosodia en la composición, afortunadamente, los puntos comunes de la prosodia y de la música están ahora bastante claros. Varios estudios realizados por Lerdahl y Jackendoff (1983), Clarke (1986; 1989), Lerdahl (1992) Glaser (2000) y Sloboda (2001), entre otros, han considerado las conexiones entre la

música y la prosodia lingüística. Además, la definición de la prosodia como un campo integrador (Hirst y Di Cristo 1998; Fujisaki 1997) es ampliamente aceptada por la mayoría de los estudiosos, como veremos más adelante. Estamos por tanto en condiciones de, en primer lugar, considerar la prosodia como una disciplina abierta y, en segundo lugar, crear un marco conceptual en el que pueda interactuar no solo con la música sino especialmente con la composición. Empecemos por ocuparnos de la prosodia.

Debido a sus múltiples vínculos con varios dominios del conocimiento humano, la prosodia es una noción multifacética. Para empezar, es un concepto fundamental en el estudio de la métrica, la poesía y la música, en las tradiciones latina y griega antigua. De hecho, *προσῳδία* (prosodia) proviene de la combinación del prefijo *pros-* (hacia) y la raíz *ôidê* –la cual también deriva de *aôidê* (canto u oda)– (Stevenson y Waite 2011, 1152). Así, cuando la tradición latina tradujo esta palabra, el resultado fue *accentus* –es decir, *ad cantus* (hacia el canto)– (Atkinson 2009, 56). Esta es la razón por la que el término *προσῳδία* podría significar directamente “una canción con acompañamiento” (Liddell y Scott 1940). Por tanto, se puede suponer que la prosodia se entendía como el acompañamiento musical de las propias palabras (Fox 2000, 1). Asimismo, en el dominio de la filología, la prosodia puede considerarse como “el estudio de los metros en verso” (Matthews 2007, 274),¹ lo cual abarca una amplia gama de aspectos como patrones rítmicos, patrones de rima o configuración del verso. Como se ve, la música –o más precisamente la entonación y el ritmo– formó parte del comienzo de la prosodia como área teórica.

Otra definición importante de prosodia es la que pertenece al ámbito de la lingüística. La ciencia fonética ha renovado el antiguo concepto de prosodia; así, la mayoría de los autores coinciden en definir la prosodia como el estudio de las variaciones en los rasgos fonéticos suprasegmentales del lenguaje. Para Chomsky, estos rasgos prosódicos serían el acento, el tono y la duración (Chomsky y Halle 1968, 300), mientras que interpretaciones posteriores definen los rasgos prosódicos como tono, volumen, tempo y ritmo (Crystal 2008, 393). Por tanto, la prosodia incluye información léxica y no léxica: según Hirst y Di Cristo (1998, 5) los rasgos léxicos son el tono, el acento y la cantidad, mientras que el rasgo no léxico es la entonación propiamente dicha. Además, estos autores también revelan la existencia de una parte “física” de la prosodia que incluye la frecuencia fundamental, la intensidad, la duración y las características espectrales.

Sin embargo, para crear un marco en el que integrar prosodia y composición, es interesante considerar la prosodia no solo como un concepto lingüístico o físico. De hecho, así como la prosodia es el principal transmisor del estado de ánimo en el lenguaje hablado, la música también expresa emociones a través de la organización del sonido. Los modelos recientes denominados no lineales, con marcos más multidimensionales, han tratado de explicar la prosodia considerando información extralingüística. Uno de los modelos más complejos y multifacéticos es el que sugiere Fujisaki, quien define la prosodia de manera más amplia:

La prosodia es la organización sistemática de varias unidades lingüísticas en un enunciado o en un grupo coherente de enunciados en el proceso de producción del habla. Su realización implica características del habla tanto segmentales como suprasegmentales, y sirve para transmitir no solo información lingüística, sino también información paralingüística y no lingüística. (1997, 28)

¹ Todas las citas de este artículo han sido traducidas al castellano por el autor.

Esta definición, debido a que enfatiza la información “paralingüística” y no lingüística, abre la ventana a posibles interpretaciones de la prosodia como transportadora de información emocional.

Por tanto, Fujisaki sugiere que los procesos no lingüísticos y paralingüísticos tienen una enorme influencia en el habla. Así, íntimamente relacionados con la prosodia, encontramos conceptos como actitud, intención o emoción, todos ellos presentes también en la música. De hecho, recientemente se han propuesto otras aproximaciones a la prosodia que están directa o indirectamente vinculadas a la música en el contexto del conocimiento entrecruzado. Un buen ejemplo es la prosodia emocional, que puede definirse como “la capacidad de expresar emociones a través de variaciones de diferentes parámetros del habla humana, como el contorno tonal, la intensidad y la duración” (Besson, Magne y Schön 2002, 405).

De esta manera, la relación entre la prosodia y la percepción de las emociones ha conducido a una serie de importantes estudios sobre la forma en la que algunas respuestas cerebrales priorizan ciertas características prosódicas sobre el contenido semántico real del habla (Abelin y Allwood 2000). Esto es, el cerebro percibe las emociones preferentemente a través de los rasgos prosódicos y no mediante el contenido semántico en sí mismo. Así, según Abelin y Allwood, alguien podría decirnos “te quiero” con una voz “gritona e irascible” y no lo percibiríamos como una expresión de amor. Podría decirse que estos estudios son los más relevantes para mi propia investigación sobre la prosodia y su posible uso en la composición musical, pues es la musicalidad de la lengua la principal responsable de la transmisión de emociones. Asimismo, con respecto a la prosodia y la música, Juslin y Laukka (2003) examinaron la conexión entre la expresión vocal de las emociones y la expresión musical de las emociones en 104 estudios de expresión del habla y 41 estudios de interpretación musical. Sus análisis revelan similitudes significativas entre estos dos canales diferentes.

Las características físicas de la prosodia, como demostraron Hirst y Di Cristo (1998), son características fundamentales de frecuencia, intensidad, duración y espectro. Estas cualidades también se encuentran en la música. Veamos un primer ejemplo de una composición propia que emplea la frecuencia fundamental de un texto hablado como fuente de inspiración en una obra para oboe solo.

***I Have a Dream*: la frecuencia fundamental del habla como modelo musical**

La entonación del habla de un texto dado puede tener una influencia directa en la melodía vocal cuando ese texto es musicalizado; la recitación del canto gregoriano es un buen ejemplo de esto. Igualmente, el recitativo barroco utiliza un rango melódico reducido para imitar la inflexión de la voz. Para Jean-Philippe Rameau, el recitativo debe aspirar a imitar el habla y hacer comprensibles todas las sílabas mediante una adecuada elección de la duración:

Se requiere más cuidado en el recitativo que en las arias; porque aquí se trata de narrar o recitar historias u otras cosas por el estilo. La melodía debe entonces imitar las palabras para que las palabras parezcan habladas en lugar de cantadas. [...] Debemos llegar a expresar las sílabas largas del discurso con notas de valor adecuado y las cortas con notas de menor valor, de modo que podamos oír todas las sílabas con la misma facilidad que si el texto fuera pronunciado por un orador. ([1722] 1971, 178)

Compositores como Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach o Beethoven experimentaron con recitativos que eran instrumentales. Los conciertos para oboe y los conciertos para *oboe d'amore* de Telemann hacen un uso considerable del recitativo en movimientos lentos (Zohn 2008, 131). C. P. E. Bach utilizó el recitativo como recurso expresivo en su música para clave. Por ejemplo, la apertura del

Figura 1. Carl Philipp Emanuel Bach, *Primera Sonata Prusiana*, Andante, cc. 1-8. Hannover: Adolph Nagel's Verlag, 1927.

The image shows the first eight measures of the first movement of Carl Philipp Emanuel Bach's First Prussian Sonata. The tempo is marked 'Andante'. The piece begins with a piano introduction and concludes with a forte section. The notation includes various ornaments and dynamic markings. The lower staff shows the bass line with figured bass notation.

Figura 2. Ludwig van Beethoven, *Sonata 31 op. 110*, 2º mov., cc. 4-5. Leipzig: Breitkopf y Härtel, 1923.

The image shows measures 4-5 of the second movement of Beethoven's Sonata 31 op. 110. The tempo is marked 'Recitativo'. The piece begins with a piano introduction and concludes with a forte section. The notation includes various ornaments and dynamic markings. The lower staff shows the bass line with figured bass notation.

Andante de la primera de sus *Sonatas prusianas* (1742-1744) despliega notables melodías de tipo recitativo (Figura 1): a un arranque tipo arioso en los compases 1-3 le sigue una melodía similar a un recitativo de tesitura reducida en los compases 4-8. La indicación "Recit." confirma la intención consciente del compositor de trasladar este estilo vocal al clave. La alternancia entre el arioso instrumental y el recitativo continúa durante todo el breve movimiento.

En su *Sonata 31 op. 110* (1821), Beethoven indica "Recitativo" sobre la partitura (Figura 2) para transmitir el carácter vocal expresivo de la apertura del segundo movimiento. Con este recitativo, Beethoven abre las "asociaciones extramusicales cargadas de emoción de la vocalización expresiva"

para el oyente (Ockelford 2005, 95). En particular, el segundo pentagrama de la Figura 2 es un ejemplo de la técnica *Bebung*. En este caso se encadenan varias notas repetidas (la_5) y, al mismo tiempo, se produce un cambio de digitación—del dedo 4 al 3—. Aunque existen diferentes teorías interpretativas (Badura-Skoda 1988; Del Mar 2004), parece claro que con la técnica *Bebung* los pianistas pueden “dar acceso a su interpretación a un efecto similar al que buscan los cantantes” (Schenker [1914] 2015, 91). Como resultado, el *Bebung*, junto con el uso de los pedales, le da un carácter vocal a este fragmento.

En la música instrumental, el paso del habla al instrumento implica una pérdida del contenido semántico del texto, el cual no se transmite. Dos características prosódicas específicas, a saber, la frecuencia fundamental y la duración, se pueden destilar del contexto lingüístico para formar la base de una composición musical. Sin embargo, aunque la semántica no está implícitamente abordada por el proceso compositivo resultante, lo interesante aquí es observar si el contenido emocional del texto sigue estando presente en la melodía prosódica aislada, desprovista de texto.

Análisis del proceso creativo

En *I Have a Dream* (2017) para oboe solo me interesó explorar las posibles connotaciones emocionales de las variaciones y duraciones de frecuencia fundamentales, las cuales se proyectan en mi pieza en una línea instrumental. La base de esta obra es, por supuesto, el conocido discurso de Martin Luther King (1992, 101-106) que se pronunció en el contexto de la “Marcha en Washington por el trabajo y la libertad” el 28 de agosto de 1963. Elegí este discurso por sus características prosódicas altamente expresivas. Fue un momento muy conmovedor en la historia de los Estados Unidos; el orador hizo todo lo posible para transmitir información importantísima a través de todos sus recursos prosódicos, inspirándose también en modelos derivados de “la tradición de la predicación popular afroamericana” (Lassiter 2010, 13). La grabación del discurso refleja grandes variaciones de frecuencia tonal, duración distintiva y patrones de entonación, así como un empleo expresivo del silencio. La intención de esta pieza musical es “rastrear” estos recursos prosódicos con la esperanza de crear una proyección isomórfica de ellos en el plano de la música. *I Have a Dream* trata de transmitir esta emoción a través de la melodía del oboe, que en parte se obtiene—mediante procedimientos informáticos—de la grabación del discurso de King. El primer paso fue lograr una melodía del discurso; esto se hizo a través del análisis de espectro utilizando Audiosculpt, un programa desarrollado en el IRCAM (Figura 3).

El discurso de Martin Luther King utiliza numerosos tonos que están por debajo de $si^1_{b_3}$, fuera del rango del oboe; en consecuencia, la primera decisión fue transportar los tonos resultantes una octava más alta. Al transferir una entonación prosódica a la música, la fricción entre dos dominios diferentes requiere muchas adaptaciones; esta simple transposición de octava es uno de esos ejemplos. De hecho, la inspiración puede provenir de estas interferencias de transferencia, de este desplazamiento de conceptos con los que nuevas ideas a veces salen a la luz. El desplazamiento puede ser en sí mismo una identidad del arte contemporáneo (Potts 2012, 40), siendo capaz de implicar la dislocación deliberada de imágenes o sonidos de un contexto geográfico a otro. Todos estos compromisos con el asunto del desplazamiento ocurren dentro de la dimensión cada vez más globalizada del arte contemporáneo, que puede situarse en el movimiento intensificado de información, bienes o personas, comúnmente conocido como globalización. Sin embargo, esta idea de desplazamiento en mi pieza se presenta de una manera más metafórica. En lugar de una dislocación geográfica, *I Have a Dream* tiene más que ver con sobrepasar los límites de diferentes dominios de conocimiento: el habla se transforma así en música.

Figura 3. Análisis de frecuencia fundamental de un fragmento del discurso de Martin Luther King.

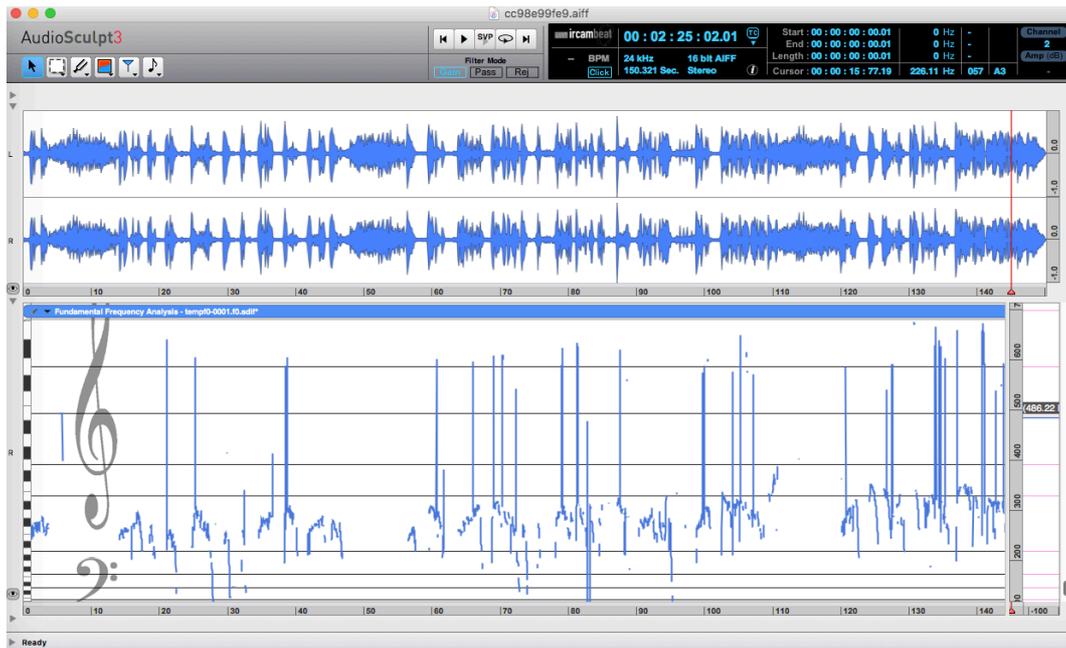
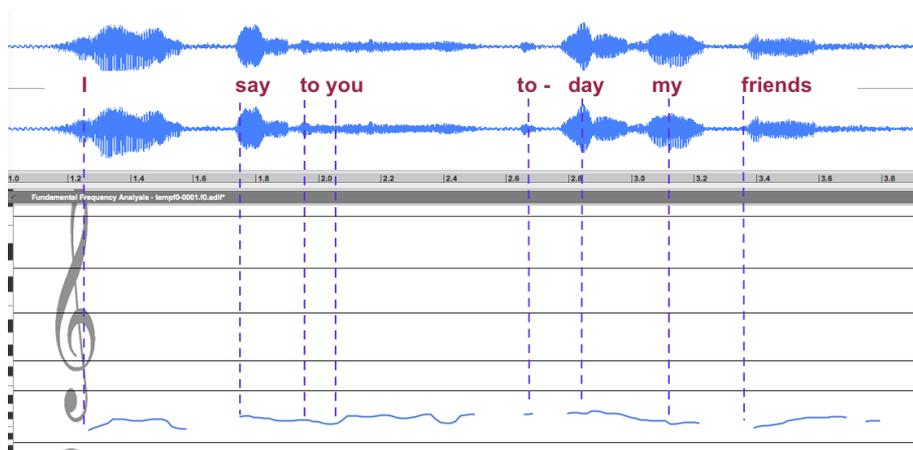


Figura 4. Frecuencias fundamentales del enunciado “I say to you today my friends”.



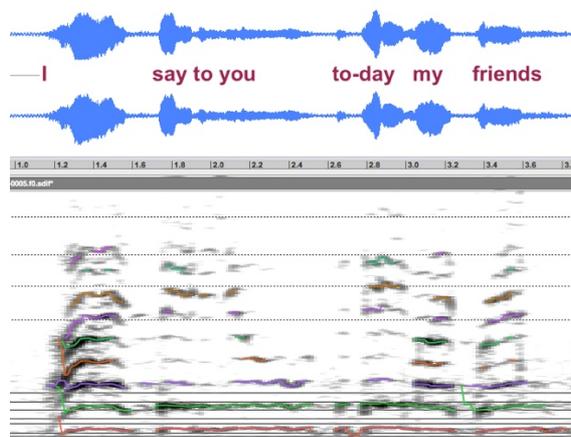
La Figura 4 muestra las frecuencias fundamentales del enunciado “I say to you today my friends” (para escuchar la parte correspondiente del discurso de Martin Luther King, consúltense los materiales suplementarios). La palabra “I” tiene un movimiento hacia arriba y hacia abajo alrededor del tono central *do* \sharp ; esto se transfiere a la partitura como un *glissando* que lo rodea (Figura 5). Las palabras “to you today my”, también oscilan alrededor de la frecuencia fundamental *do* \sharp ; al transcribirlas, he tenido en cuenta las posibilidades de los cuartos de tono del oboe. Por ejemplo, las digitaciones un cuarto de tono por encima y por debajo de *re* tienen solo una llave diferente –a saber, la de *do* \sharp . Como resultado, la melodía del oboe fluctúa alrededor de *do* \sharp al igual que en los segundos 1,75 a 3,20 del discurso. Esto hace que la melodía instrumental se parezca a la entonación del habla. Las vocales altas –como /i/ en “I” [i:] o /u:/ en “you” [ju:]– reciben un timbre de trino: el objetivo de dicho recurso es imitar las complejas características espectrales de estas vocales en el oboe. Además, el espectrograma de la

Figura 5. Manuel Martínez Burgos, *I Have a Dream*, cc. 27-29. Reproducido con permiso de Universal Edition.

Poco più mosso Recitato, not measured.
 ♩ = 68
Read the text internally while playing and reproduce the speech rhythm.

27
 C# slow gliss C# timbre trill C# → X (sim)
 I say to you to-day my friends
 p f

Figura 6. Espectrograma del enunciado "I say to you today my friends".



palabra final, "friends" (Figura 6), muestra una estructura de formantes más inestable, con varios parciales moviéndose fuertemente hacia arriba. Esto me dio la idea de alterar la transcripción original. En este caso, la decisión compositiva fue asignar un multifónico a esa palabra: el *si* fundamental original se sustituye por un sonido complejo en el oboe cuya altura más predominante es precisamente *si*.

Otro parámetro musical importante es la duración, la cual se obtuvo al traducir directamente la duración de la sílaba en la duración de la nota. El principal problema aquí es que una transcripción estricta y precisa haría que la música fuera difícil de medir. Dadas las duraciones de las sílabas de la primera frase (Tabla 1) y tomando ♩ = 60 y aproximando la duración a la semicorchea de cinquillo o fusa de quintillo más cercana, se puede hacer una transcripción directa (Figura 7) donde 10 centésimas de segundo corresponden a una fusa de cinquillo, 20 centésimas a una semicorchea de cinquillo, y así sucesivamente. De igual forma, la transcripción resultante se puede trasladar a un valor de ♩ = 75 para eliminar los valores irregulares. Sin embargo, tanto la transcripción en ♩ = 60 como en ♩ = 75 corren el riesgo de no transmitir los acentos del texto que, en algunas sílabas, caen aquí sobre partes débiles del pulso o del compás. Martin Luther King articuló esta frase acentuando las palabras "I", "say" y "today" –esta última con acento en la sílaba *-day-*. La Figura 5 muestra que estas sílabas tienen una energía dinámica más fuerte, lo que es un indicador de acentuación (Nooteboom 1997, 33). Entonces

Tabla 1. Duración de las sílabas de "I say to you my friends" en segundos.

Sílaba	Comienzo	Duración
I	1,15	0,58
say	1,73	0,22
to	1,95	0,11
you	2,06	0,57
to-	2,63	0,14
-day	2,77	0,28
my	3,05	0,21
friends	3,26	0,49

Figura 7. Transcripción directa de las duraciones silábicas de la frase "I say to you today my friends".

$\text{♩} = 60$
 I say to you to-day my friends
 $\text{♩} = 75$
 I say to you to-day my friends

Figura 8. Enunciado "I say to you today my friends" con adaptación de acentos.

$\text{♩} = 68$
 I say to you to-day my friends

tomé la decisión, en primer lugar, de bajar la indicación metronómica de $\text{♩} = 68$; esto permitiría al oboísta una mayor facilidad en la articulación. En segundo lugar, el ritmo original se transformó en otro en el que los acentos prosódicos caen sobre el pulso (Figura 8).

En esta etapa de transcripción de los parámetros prosódicos a parámetros musicales tenía, como compositor, una idea bastante clara de qué hacer con la duración, el tono y el timbre. Por lo tanto, comencé a redactar la versión final para oboe de esta frase y primero omití el texto del discurso en la partitura. Sin embargo, luego me di cuenta de que dejar el texto en la partitura tendría un doble efecto. Por un lado, el oboísta podía leer internamente estas palabras e intentar imitar el ritmo del discurso original en la interpretación, adoptando un enfoque prosódico personal. Esta estrategia haría que la melodía prosódica original fuera más evidente para el oboísta y, probablemente, también para el oyente. Además, el hecho de que el contexto semántico del discurso fuera integrado en la partitura podría brindarle al oboísta importantes pistas de interpretación y también podría ayudar a resaltar el

aspecto emocional del discurso original. Por supuesto, mantuve el texto del discurso consistentemente a lo largo de la pieza.

De vuelta a la Figura 5, la primera nota *do* corresponde a la palabra "I", que se extendió antes del compás de 4/4 con un compás de 3/8. Esto se hizo para aprovechar la excelente capacidad del oboe para realizar un *glissando* fácilmente entre *do* y *do*#, que es la característica principal de la entonación prosódica de Martin Luther King en este punto. La frase completa, aunque es un recitativo poco convencional con digitaciones inusuales, se puede tocar con tan solo cuatro digitaciones diferentes, todas muy relacionadas entre sí. De esta manera, un elemento prosódico –un discurso– se ha trasladado a una composición musical. Este recurso compositivo representa un viaje conceptual desde el mundo del habla al de la música, que implica tomar un enunciado dado y transformarlo, de forma creativa, en música. En tal transformación, se pierden algunas características originales mientras que otras se enfatizan. La pregunta es si esta música podría haberse creado sin esta inspiración o no; en mi opinión, esta es claramente una nueva forma de crear música que no podría haber existido si el modelo prosódico dado no se hubiera tomado como fuente de inspiración. El resultado es un fuerte cambio en el paradigma del proceso compositivo.

Reflexión general

Con *I Have a Dream* investigué el uso directo de un discurso como recurso en la composición musical. Mientras que el recitativo tradicional produce melodías dentro de la escala temperada, la transcripción de este discurso da como resultado un empleo completo de movimientos de cuartos de tono en la melodía. Si bien esto es motivador para un compositor, al mismo tiempo constituye una limitación, ya que no todos los cuartos de tono se pueden digitar fácilmente en el oboe. Sin embargo, las limitaciones son connaturales al acto compositivo. Se plantea una nueva forma de construcción melódica como resultado del paso de un instrumento operativo –la voz– a otro –el oboe–. En ese sentido, como antes se ha dicho, los desplazamientos son en sí mismos una fuente de inspiración: la sorpresa de encontrar un objeto reubicado puede tener un importante valor artístico.

Así, los rasgos de la voz hablada en la melodía del oboe también contienen, de alguna manera, un efecto dramático. De manera similar, en una representación teatral, una cadena de eventos imprevistos puede ocurrir cuando un actor pierde su lugar propio y habitual o cuando una acción se desarrolla en el punto equivocado. Esto está en el origen mismo de la teatralidad, la cual trasladamos de esta forma al mundo de la música a través de la prosodia. La prosodia se convierte así en un dispositivo de conexión de medios artísticos aparentemente remotos. La palabra y las notas, la voz y el oboe, la prosodia y la melodía, sirven de marco en el que se puede desarrollar la expresión artística. Por lo tanto, *I Have a Dream* entra en la categoría de interlenguaje artístico; es una composición construida utilizando tanto el diálogo como el intercambio entre dominios.

Sin embargo, ¿esta interpretación casi teatral del oboe refleja las cualidades semánticas del texto original? Huelga decir que ningún texto puede transmitir su contenido semántico a través de otro código que no sea el lingüístico. Sin embargo, y esta es la pregunta crucial, de toda la información transmitida en un acto comunicativo, ¿es el contenido semántico el más importante? Si como afirman Littlejohn y Foss, "las manifestaciones emocionales no verbales humanas son universales" (2009, 332), entonces *I Have a Dream* apunta a un dominio donde se encuentran la comunicación verbal y la no verbal: el dominio de las emociones. Siendo así, esta pieza sí revela algunas de las cualidades del texto original, a pesar de estar enmarcada en otro código de comunicación –a saber, la música.

Romancero gitano: una composición poético-musical para pianista-recitador

La recitación de poesía acompañada de música tiene una larga tradición. Entre los siglos VIII y VII a.C., se dice que el griego Arquíloco inventó el arte de la recitación de poesía con acompañamiento musical (Kivilo 2010, 117). Así, es ampliamente aceptado por la academia que, en la Grecia antigua, la poesía de Homero (Bowra 1961, 1) o de Alcman (Antcliffe 1930, 270) se recitaba con frecuencia con el acompañamiento de la lira. Lo que no sabemos es la naturaleza exacta de este acompañamiento, su textura o su conexión precisa con la poesía a la que complementó. Hasta mediados del siglo XVIII, con el nacimiento del melodrama, no surgieron ejemplos más claros de recitación musical. Un ejemplo digno de mención es la escena lírica *Pigmalión* (1762) de Jean-Jacques Rousseau. En 1770, ocho años después de que se completara el texto de Rousseau, Horace Coignet añadió música orquestal al guion original. Este tipo de interacción entre la recitación y la música fue, a fines del siglo XVIII, un género de gran éxito que de hecho cautivó incluso a Mozart (Anderson 1938, 937). Con el melodrama sí sabemos en efecto cómo interactuaba la música con el texto; se basó predominantemente en la alternancia de música orquestal y declamación, con la excepción de algunas secciones culminantes donde las fuerzas instrumentales y la poesía se presentaban simultáneamente (Drake 1971, 1059).

La tradición del melodrama continuó durante el siglo XIX en forma de varios subgéneros, como el caso de la declamación con piano. Ésta, a diferencia del melodrama, no dependía tanto de la alternancia entre las fuerzas instrumentales y la voz; por el contrario, el acompañamiento pianístico y la recitación exhibieron una colaboración más simbiótica (Elflin 2007, 32). Una espléndida ilustración de este nuevo enfoque es la declamación con piano de Schumann *Ballade vom Heideknaben* (1852). La primera fermata actúa como una especie de “puesto de control” donde la narración y el piano ajustan sus pasos (Figura 9); después, la sincronización de declamación y acompañamiento es aproximada. Ciertas palabras al comienzo de cada compás sirven como referencia para hacer coincidir la velocidad de la narración con la de la música.

En el siglo XX también hay ejemplos de recitación con música: *Perséfone* (1934) de Stravinsky –un melodrama a gran escala–, *Pedro y el lobo* (1936) de Prokófiev o *La guía de la orquesta para jóvenes* (1945) de Britten están compuestas para narrador y orquesta. Incluso Messiaen, aunque sin incluir ningún melodrama en su catálogo, inició sus *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944) con la idea de incorporar un narrador, plan que finalmente no llevó a cabo (Hill y Simeone 2007, 130-131).

Obviamente, las obras antes mencionadas no son una lista exhaustiva de composiciones que incluyen la recitación con música. Sin embargo, constituyen una interesante introducción a mi *Romancero gitano* (2018), homónimo del poemario de Federico García Lorca. Publicado en 1928, es un libro de poesía que trata del mundo de los gitanos y de Andalucía. Algunos de los temas principales que subyacen en él son el amor frustrado, el anhelo de libertad, la violencia o el erotismo (Lumbreras García y Lumbreras Sanchón 2012, 70). Mi *Romancero gitano* es un homenaje a Lorca, una composición donde su poesía se encuentra con mi música. Aquí, la gran diferencia con respecto a las obras de melodrama o la declamación con piano es que la responsabilidad de recitar y tocar el piano recae en la misma persona; de esta forma, se evitan todos los problemas de sincronización mencionados anteriormente. Además, la interacción entre la declamación y su acompañamiento fluye de manera más natural y, en general, la interpretación se percibe de forma más unificada e integradora. Por el contrario, aquí la empresa difícil es encontrar un intérprete que pueda asumir la tarea excepcionalmente exigente de recitar y tocar el piano a la vez.

Figura 9. Robert Schumann, *Ballade vom Heideknaben* op. 122, nº 1, p. 6, ss. 1-2. Leipzig: Breitkopf y Härtel, 1887.

auch muss das Geld dich beschweren
Rind, wer kann dir das Ausruhn verwehren! Komm', setz' dich unter den Weidenbaum, und

La primera decisión que tomé con *Romancero gitano* fue la de hacer una selección de los poemas del libro. La recitación de todo el libro con acompañamiento de piano habría durado alrededor de una hora y media, lo cual habría resultado físicamente demasiado fatigoso para la voz. En consecuencia, de dieciocho poemas solo ocho fueron elegidos para mi composición, a saber: "Romance de la luna, luna"; "Preciosa y el aire"; "Reyerta"; "Romance sonámbulo"; "La monja gitana"; "La casada infiel"; "Romance de la pena negra" y "Romance de la Guardia Civil española". Esta selección da como resultado una composición que dura media hora.

Mi propósito principal con esta obra fue crear un diálogo entre la recitación y la música de tal manera que la parte del piano no fuera un mero acompañamiento. La prosodia se convierte en el hilo conductor de la composición, fusionando la recitación con la parte pianística. Así, el problema compositivo central de esta obra fue cómo establecer un control flexible de los recursos prosódicos del recitador. Un control estricto de la recitación habría hecho que la obra resultara rígida y constreñida; la solución adoptada fue, por una parte, regular el ritmo prosódico en ciertos pasajes y, por otra, ejercer un control compositivo de la relación entre la recitación y la interpretación pianística. Así el recitador puede actuar como actor pero con ciertos recursos que refuerzan la relación del recitado con la música. La recitación sigue, de esta forma, tres grados de libertad diferentes. La primera, la recitación libre, permite una completa autonomía para la recitación y, a menudo, se yuxtapone con pasajes musicales diferenciados; aquí la prosodia determina el desarrollo de la pieza. En segundo lugar, la recitación puede depender hasta cierto punto de los elementos musicales mientras se mantiene un grado de independencia. De esta manera, la prosodia puede ser el motor de la composición, generando pasajes musicales que dependen de la recitación. Por último, la recitación puede depender principalmente de la música con varias subgraduaciones. En esta última categoría, los aspectos musicales penetran en rasgos prosódicos como el tono fundamental o la duración, alterando así el aspecto puramente poético del texto.

Recitación libre

La recitación libre otorga completa autonomía al ejecutante con respecto al manejo de los rasgos prosódicos de la poesía. El recitador puede así decidir el ritmo de la lectura, la entonación, las pausas, es decir, los rasgos suprasegmentales prosódicos. Sin embargo, hay ciertas sincronías que deben ser observadas. Por ejemplo, en el arranque, la última nota del bloque de música debe coincidir exactamente con la primera sílaba del siguiente fragmento del poema (Figura 10). Esto ayuda a combinar poesía y música con un flujo continuo.

Figura 10. Manuel Martínez Burgos, *Romancero gitano*, arranque. Reproducido con permiso de Universal Edition.

La luna vino a la fragua
con su polisión de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño

-Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.

♩ = 88

p

mp

p

p

Figura 11. Manuel Martínez Burgos, *Romancero gitano*, p. 23. Reproducido con permiso de Universal Edition.

Presto possibile

Sus muslos se me es-ca-pan como peces sorpren-di-dos,

la mitad llenos de lum-bre, la mitad llenos de frí-o.

p *mf* *p* *f* *p* *f* *p* *ff*

8^{va} 8^{va} 8^{va} 8^{va}

En algunos otros casos, donde la recitación libre está en acción, la música ayuda a ilustrar la poesía con gestos ágiles que refuerzan el significado del texto. En un pasaje donde el poema describe un episodio erótico entre un gitano y una gitana (Figura 11), la música despliega rápidos arpeggios ascendentes que representan tal escena. De esta manera, la prosodia interactúa con la música mediante ciertas sílabas acentuadas –impresas en negrita– que deben coincidir con el inicio de cada arpeggio.

Adaptación de la música al recitado

En *Romancero gitano*, algunos pasajes despliegan un uso continuo y estable de un ritmo de sílaba a nota. La Figura 12 muestra una de esas secciones, donde la poesía representa el diálogo entre un joven gitano y otro de mediana edad. Como sugirieron Hollien y Shipp (1972), entre los veinte y los cuarenta años de edad en los varones, la frecuencia fundamental del habla tiende a descender. Así, decidí esta-

Figura 12. Manuel Martínez Burgos, *Romancero gitano*, p. 15. Reproducido con permiso de Universal Edition.

Pno. *p*
 Com-pa-dre, quie - ro mo - rir
 Con el ritmo de la prosodia
Red.

Pno.
 de - cen - te - men - te en mi ca - ma, con las sá - ba - nas de Ho - lan - da. ¿No ves
 la he - ri - da que ten - go des - de el pe - cho a la gar - gan - ta? ^{8^{va}} Tres - cien - tas ro - sas mo - re - nas
Red.

Pno.
 lle - va tu pe - che - ra blan - ca. Tu san - gre re - zu - ma y hue - le al - re - de - dor

Figura 13. Manuel Martínez Burgos, *Romancero gitano*, p. 13. Reproducido con permiso de Universal Edition.

♩=68
 Ver - de que te quie - ro ver - de. Ver - de vien - to Ver - des ramas. El
 [♩=68]
 Pno. *p*
 Con el ritmo de la prosodia
Red.

blecer una melodía de agudos para el gitano joven y una melodía de bajo para el gitano mayor. Esto establece dos superficies musicales claras que ayudan a entender el diálogo dentro de la poesía. Como en el ejemplo anterior, todas las sílabas acentuadas corresponden a notas más agudas.

El pasaje que se muestra en la Figura 13 plantea un ritmo de sílaba a nota. Justo después del primer compás, se interrumpe la métrica musical y toma el relevo la métrica prosódica de la poesía. Esta fluctuación de métrica musical a prosódica ocurre como resultado del objetivo compositivo central de la pieza: el diálogo entre poesía y música. El recurso sílaba-nota supone un traspaso del ritmo prosódico

Figura 14. Manuel Martínez Burgos, *Romancero gitano*, p. 11. Reproducido con permiso de Universal Edition.

Ahora monta cruz de fuego,
 carretera de la muerte.
 El juez, con guardia civil,
 por los olivares viene.
 Sangre resbalada gime > >
 muda canción de ser -pien-te.

al ritmo musical y es consustancial al diálogo mencionado. Aún así, otros aspectos prosódicos también se filtran en la parte del piano. Como demuestra Nooteboom (1997, 33) el acento tónico provoca básicamente una elevación del tono fundamental. Por lo tanto, en la frase “verde viento, verdes ramas” las sílabas acentuadas son ver-de vien-to, ver-des ra-mas. Excepto ramas, que no cae en el recurso de sílaba a nota, todas las sílabas acentuadas reciben una altura superior con respecto a las sílabas no acentuadas. Incluso la /r/ final en la primera sílaba de “verde” tiene su correspondiente traslado musical: un mordente. La prosodia modela así el resultado musical de la composición.

Como ya se mencionó, tener un pianista-recitador interpretando esta pieza facilita la sincronía poesía-música. Los dos pasajes musicales antes estudiados son un buen ejemplo de ello. Asimismo, la Figura 14 ilustra una recitación con un acompañamiento que funciona como un sustrato musical al que se le añade poesía. En este caso, un acorde percutido repetidamente actúa como guía rítmica del texto recitado que se muestra arriba. El pianista debe interpretar esta estructura durante la recitación y cambiar rápidamente a los dos últimos acordes de la palabra *serpiente*; los acordes deben coincidir respectivamente con sus dos últimas sílabas.

Adaptación del recitado a la música

La recitación libre puede adornarse mediante ciertos acordes que aparecen en determinadas sílabas acentuadas o palabras importantes. En otro pasaje se destacan las palabras “gitano” y “levantan” por su coincidencia con dos acordes (Figura 15). Estos últimos tienen lugar en las sílabas acentuadas. De esta manera, la recitación sigue siendo libre, pero la música aparece de vez en cuando cambiando el estado de ánimo de la narración. El acento del parámetro prosódico también se destaca así en este caso. Nuevamente, aquí la prosodia establece el lugar donde debe aparecer el acorde.

La recitación rítmica se puede presentar con o sin acompañamiento de piano. La Figura 16 muestra varias combinaciones: por una parte, se produce una declamación medida sin piano durante el primer sistema y primer compás del segundo sistema; por otra parte, el último compás del segundo sistema emplea una recitación de ataque rítmico por sílaba. En efecto, el primer sistema es un buen ejemplo de recitación rítmica sin acompañamiento de piano. Aunque por supuesto en la recitación rítmica se observan características prosódicas como sílabas acentuadas o ritmo, no se permite al ejecutante recitar libremente. Entonces, por un lado, hay una pérdida de espontaneidad, pero, por otro, gracias a este recurso, la poesía puede teñirse de música de forma natural.

Figura 15. Manuel Martínez Burgos, *Romancero gitano*, p. 6. Reproducido con permiso de Universal Edition.

Y los gitanos del agua levantan por distraerse

gle - ses.

Pno.

mp

pp

Ped.

Figura 16. Manuel Martínez Burgos, *Romancero gitano*, p. 13. Reproducido con permiso de Universal Edition.

$\text{♩} = 68$

bar co so-bre el mar y el ca - ba-llo en la mon-ta-ña. Con la som-bra en la cin tu-ra e-lla

sue-ña en su ba-ran-da. Ver - de carne, pelo ver - de. Ver-de que te quie-ro ver - de.

$\text{♩} = 68$

Pno.

p

mp

pp

Con el ritmo de la prosodia

Ped.

Bajo la luna gitana, las cosas la están mirando y ella no puede mirarlas. Ver-de que te quie-ro ver - de.

$\text{♩} = 68$

Ped.

Reflexión general

Mi obra *Romancero gitano* emplea la prosodia como recurso compositivo de una forma completamente diferente a *I Have a Dream*. En la pieza para oboe extraje ciertos parámetros prosódicos de un discurso para trabajar con ellos de una manera compositiva más controlada. Con *Romancero gitano* todos los parámetros prosódicos se ponen en juego simultáneamente de manera más integrada. En esta composición –que de hecho rescata del olvido la tradición de la declamación con piano del siglo XIX– la presencia de la prosodia es más directa, más viva y más dramática. Así, el resultado artístico

depende mayoritariamente del pianista-recitador, de su forma de recitar, de su propia concepción de la prosodia. Estos resultados más directos implican una menor intervención del compositor en el proceso creativo. Por lo tanto, en *Romancero gitano* le he dado mucha libertad al intérprete. Sin embargo, la creación artística final todavía se trata de manera controlada y estructurada, asegurando la coherencia general de la pieza y la relación entre la música y la poesía en general. En este sentido, la prosodia es el principal factor de enlace. En la pieza que estoy aquí comentando, la prosodia se convierte en cemento, un elemento conector que hace que la composición se una en un todo satisfactorio. Como resultado, se crea un equilibrio en *Romancero gitano* entre poesía y música: ambos elementos son fuerzas impulsoras iguales dentro de la pieza, rompiendo los límites entre dos campos diferentes de expresión artística. Por esta razón, considero que esta pieza bien puede ser un ejemplo de lo que Tatarkiewicz denominó “la ruptura de los límites entre las artes” (1980, 247), el motivo de Apollinaire.

En mi opinión, esta ruptura de límites siempre implica un riesgo. Dentro de una obra del tipo inter-arte, si se quiere traspasar una frontera, ¿de qué arte –o por así decirlo, de qué territorio– partimos? Desde mi punto de vista, no hay inter-arte real si hay un papel dominante de una de las artes involucradas en esta colaboración. En mi caso, la propia concepción del *Romancero gitano* se acometió precisamente en la frontera entre la música y la poesía. Como compositor, no pasé de la música a la poesía –o viceversa– sino que visualicé esta pieza directamente dentro de un nuevo territorio. *Romancero gitano* tiene un pie en la música y otro en la poesía; el puente entre estas dos artes es la prosodia, que fue el punto de partida de la pieza. Así, con *Romancero gitano* creo haber demostrado que la prosodia puede ayudar a producir una composición artística que involucre aspectos musicales y dramáticos de manera unificadora, de modo que la música y la poesía puedan caminar de la mano, la una de la otra. Estoy de acuerdo con Thomas (1991, 33) en que una pieza con un enfoque doble puede revelar nuevas percepciones al oyente que podrían no ser percibidas en una sola disciplina. Por lo tanto, esta obra inter-arte supone una nueva forma de abordar una composición no sólo por parte del autor sino también por parte del público.

Reflexiones sobre la composición inspirada en recursos prosódicos

En un principio, pensé que la sección final debería estar redactada al estilo convencional: escrita en forma de conclusiones que demuestran lo que significa la prosodia para la composición musical. Sin embargo, el propio desarrollo de este artículo ha dado lugar a reflexiones y cuestionamientos que no permiten un final cerrado. Esto es probablemente inherente al impulso creativo, que siempre está abierto y en constante evolución. No obstante, con el objetivo de presentar mis consideraciones de manera enfocada y ordenada, este final se divide en cuatro temas que han surgido durante el proceso de composición de las dos obras presentadas. La sección no pretende ser una conclusión sino que, por el contrario, se concibe como una serie de preguntas abiertas que abren nuevas vías de investigación.

Humanismo y comunicación

Mi primer pensamiento se refiere a las cuestiones estéticas y socioculturales resultantes de las conexiones entre prosodia y composición. Componer con recursos de base prosódica implica una visión filosófica personal de la situación actual del arte. La ciencia ha tenido una enorme influencia en las técnicas de composición durante el último siglo. El arte, en nuestra era de la tecnociencia, mira cada vez más a las disciplinas científicas como generadoras de ideas; dentro de las tendencias artísticas

actuales, un enfoque más humanista del arte es un desafío. Mi investigación propone un atributo puramente humano, la prosodia, como factor de modelado de las ideas artísticas. Este punto de partida – a saber, la capacidad emocional de la prosodia– abre un nuevo campo para la composición.

Mi interés por el humanismo en el arte proviene de mi concepción de la composición como medio de comunicación. Aunque el *Modelo matemático de teoría de la comunicación* de Shannon y Weaver (1949) ha sido objeto de muchas críticas, mi interés radica en la idea de que como compositor –o emisor– sí tengo algo que expresar –un mensaje–, sí tengo una canal –sonido en forma de música– y, con suerte, sí tengo un oyente –o receptor–. Como artista, el objetivo de mis composiciones es transmitir al oyente un mensaje complejo codificado en forma de sonido. Sin embargo, a diferencia del lenguaje escrito o del lenguaje matemático, la música es un código abierto multifacético. La música, si se considera como mensaje, es una entidad sonora objetiva; pero se vuelve subjetivo en el mismo momento en que llega a cada individuo; cada persona interpreta el mensaje musical, lo filtra y lo convierte en una experiencia personal. Así, creo en la composición como creación de experiencias, experiencias que son una forma de conocimiento, o para ser más precisos, un “conocimiento procedimental” en palabras de Elliott (1993, 67). En este sentido, sin duda, compongo para el público, para “inducir” en él –citando la interpretación de Juslin (2005, 98) del modelo de Shannon y Weaver– una respuesta emocional. De ahí que sea interesante, y esta es una cuestión abierta, considerar al compositor como un inductor de emociones, y a la composición como una especie de oficio alquímico que desencadena una reacción afectiva en el oyente. Estos dos sentidos de las palabras “compositor” y “composición” están vinculados con mis pensamientos que trato en los siguientes apartados.

El encaje de la prosodia en mi universo compositivo es claro: mi deseo de comunicarme con el oyente me hizo mirar el lenguaje hablado como una forma fundamental de comunicación. Dentro de esta forma de comunicación, la prosodia juega un papel particularmente importante en la transmisión de un mensaje. Ciertos teóricos afirman que una gran multitud de elementos no verbales acompañan –o incluso sustituyen– a la comunicación verbal en muchas ocasiones (Poyatos 1994, 128). También existen estudios que demuestran la posibilidad de identificar correctamente las emociones dentro de una lengua extranjera desconocida (Abelin y Allwood 2000). Por supuesto, el rasgo responsable de tal identificación es la prosodia; por tanto, ésta juega un papel fundamental en el lenguaje hablado como forma de comunicar sentimientos y emociones. De igual forma, estos términos –sentimientos y emociones– también forman parte del vocabulario musical. En este sentido, considero que vale la pena intentar establecer vínculos entre el lenguaje hablado y la música a través de la prosodia. He dicho antes que entiendo mi tarea como compositor como un “inductor de emociones”; la prosodia es el fenómeno fónico que mejor “induce” emociones en un mensaje dado, de ahí sus posibilidades expresivas en la música.

Emociones, prosodia y composición

Ya planteé antes la cuestión de si podría haber o no una conexión entre los rasgos prosódicos asociados a cada emoción y una realización correspondiente en el campo de la composición. Por ejemplo, si quiero que la música transmita una emoción de dinamismo, ira o molestia, ¿puedo traducir sus rasgos prosódicos característicos en música instrumental de manera convincente? Creo que podemos hacerlo, pero el propio código de comunicación establece ciertos límites. En el lenguaje hablado, esta emoción –la ira o la molestia– estaría ligada a un enunciado que tiene un contexto tanto semántico como pragmático. En la música perdemos el contexto semántico y pragmático, y solo nos queda la

energía que desprende una situación de enfado. Según Littlejohn y Foss (2009, 57), las palabras a menudo se combinan con eventos particulares y, en consecuencia, las palabras por sí mismas pueden evocar respuestas afectivas. Por tanto, cuando se rompe el vínculo afectivo entre prosodia y contenido semántico, cualquier traslado del mundo del lenguaje hablado al de la música instrumental perderá parte del contenido original del mensaje. Por ello, la expresión de las emociones cambia cuando cambiamos de canal de comunicación. A medida que pasamos del canal del idioma hablado al canal de la música, el contexto también cambia; el contexto musical, en cuanto a la perspectiva instrumental, no es ni semántico ni pragmático. Es un nuevo contexto donde los significados musicales dependen directamente de la experiencia subjetiva del oyente, entre otras cuestiones. Es precisamente aquí donde este artículo ha aportado nuevas ideas para la composición: comprender cómo actúan los rasgos prosódicos sobre las emociones es una ayuda técnica que puede potenciar la expresividad. En definitiva, las emociones no se pueden copiar ni transferir directamente del lenguaje hablado al lenguaje musical instrumental, pero sí podemos evocar la energía que producen estas emociones. Hultzen define los rasgos prosódicos como “residuo del enunciado” (1964, 95). Como compositores, lo que podemos hacer, utilizando esta terminología, es trasladar estos “residuos de expresión” a nuestro cosmos compositivo y utilizarlos como materia prima. El contexto –y por tanto el significado– de estos residuos cambiará, pero permanecerá parte de su fuerza expresiva original.

La artificialidad en los procesos de composición

La idea de recoger rasgos prosódicos del lenguaje hablado y trasladarlos a otro contexto comunicativo supone un proceso muy abstracto, en cierto modo artificial. De hecho, hay mucho trabajo de laboratorio en este procedimiento mediante el cual se obtienen melodías musicales a partir de entonaciones prosódicas. Un claro ejemplo de este proceso compositivo está en funcionamiento en la melodía de oboe de *I Have a Dream*. Detrás de mi pensamiento compositivo se encuentra la idea de que la construcción de una determinada pieza es un proceso técnico enfocado a la obtención de un efecto expresivo. El sonido resultante debe parecer natural en el sentido de que, como compositor, estoy buscando que un evento musical conduzca a otro de una manera aparentemente lógica. Schoenberg expresó esta idea con una metáfora impactante: “La creación para un artista debería ser tan natural e ineludible como el crecimiento de manzanas en un manzano” (1950, 192). Surge así una peculiar paradoja: la naturalidad –o la espontaneidad si se prefiere este término– se obtiene con procedimientos artificiales. Detrás de todos estos pensamientos están mis lecturas de *Mythologies* (1957) y *Rhetoric of the Image* ([1964] 1977) de Roland Barthes, donde aborda el “mito de la naturalidad” en el arte occidental, que considero que aún tiene sentido en la sociedad contemporánea. Siguiendo a Barthes, Maye argumenta que “desde el dominio de la forma humana en el arte clásico, al desarrollo de la perspectiva lineal en el Renacimiento, hasta incluso, aunque más sutilmente, el expresionismo del arte moderno, el principio naturalizador ha guiado la tradición occidental” (2007, 21). Por supuesto, la naturalidad tiene un ajuste diferente en la música. Paul Griffiths nos recuerda que los compositores a menudo han justificado su música afirmando que apela a la naturaleza de una forma u otra:

Los compositores modernos a menudo han buscado la validación de sus nuevos enfoques precisamente en la naturaleza, demostrando así que son completamente tradicionales, ya que la apelación a la naturaleza es una constante de la teoría armónica, desde Pitágoras hasta los teóricos medievales y renacentistas, luego a través de Rameau (cuyo tratado proporcionó la primera teoría sistemática) [...], hasta

llegar a los espectralistas del siglo xx y principios del xxi. El ideal armónico de Messiaen era imitar las resonancias naturales, un ideal que entonces avalaba el espectralismo. (2005, 317)

El mito de la naturalidad como forma de validar el arte ha teñido en ocasiones el término "artificialidad" con una connotación negativa. A modo de ilustración, Parrish (1951, 448) señala que la artificialidad tiene connotaciones negativas en el arte del habla. Incluso en campos como la bioética, el deporte o la política, este sentido negativo también es evidente (Birnbacher 2014, 71, 105).

En cuanto al tema de la naturalidad versus la artificialidad, las piezas que presento en este ensayo plantean un modelo donde un rasgo natural humano –el lenguaje hablado– está en la génesis del proceso compositivo. Por tanto, la prosodia implica un doble vínculo, por un lado, con el ser humano, por otro, con el medio físico como manifestación acústica de cualquier enunciado. Sin embargo, este proceso creativo –el proceso de transferir los "residuos de expresión" prosódicos a la música– es totalmente artificial. Se produce a través de una transferencia que desnaturaliza la lengua hablada para, como se dijo anteriormente, reubicarla en otro canal de comunicación. Esta paradoja –la de un proceso artificial que intenta lograr un efecto de espontaneidad o naturalidad– me parece muy atractiva como compositor. Asimismo, me interesa sustraer la connotación negativa de la artificialidad. De hecho, Erwin Panofsky identifica la artificialidad como una de las características cruciales del arte, en calidad de "objeto hecho por el hombre que exige ser experimentado estéticamente" ([1938] 1982, 14). Tristan Murail (2004, 46) sostiene que el artista no busca describir un objeto sino reflejar su sentimiento; en consecuencia, no le interesa el objeto natural sino su reflejo artificial. La música derivada de modelos prosódicos es así un espejo artificial de la fuente original. Este proceso creativo, un artificio que desencadena una experiencia en el oyente, implica también una nueva revalorización de las técnicas y parámetros tradicionales de la composición.

Interdisciplinariedad

Abrí este ensayo mencionando su carácter interdisciplinar. En efecto, me he ocupado, dentro de la música, de conceptos provenientes de la lingüística, de la prosodia o de la estética; también he mencionado que hay una cierta corrupción de la palabra interdisciplinariedad. En muchos estudios interdisciplinarios, los investigadores parten de un campo de conocimiento y, desde ese punto de partida, buscan acceder a otro dominio de conocimiento. Quizás este haya sido el caso de *I Have a Dream* pero no el de *Romancero gitano*. El punto de partida de esta última pieza fue la recitación de poemas de Lorca mientras se imaginaba música para ellos; la poesía fue la guía en todo el proceso compositivo porque generó pasajes musicales que parecían adecuados al sentido poético. Sin duda, esta pieza no podría haber sido compuesta si no hubiera pasado previamente por un proceso de reflexión en mis anteriores composiciones de base prosódica. La reflexión sobre los rasgos prosódicos en *I Have a Dream* constituyó mi herramienta técnica para afrontar una nueva situación: en la pieza para oboe solo, siendo instrumental, poseía la "libertad" de no transmitir un contenido semántico. Con *Romancero gitano* se presenta una nueva situación: a través de los poemas de Lorca entra en juego la semántica, lo que inevitablemente conduce también a la emergencia ineludible de nuevas formas de oposición dialéctica dentro de un contexto dramático. En esta situación, decidí dejar al intérprete un mayor espacio de libertad. Quizás la libertad otorgada al intérprete fue la libertad que había perdido como compositor cuando me enfrenté al desafío de la semántica. Sea como fuere, lo fundamental aquí era la interdisciplinariedad que la propia concepción de la pieza exigía al proceso creativo. Así, mi

tarea fue más la de organizar un marco poético y musical que la de componer de manera tradicional. Afortunadamente, para lograrlo conté con un gran aliado: el propio Lorca era músico y, como señala Jakobson (1973, 102), consideraba la música una parte fundamental de la poesía. Como afirma Uscătescu, “la intencionalidad musical es consustancial al espíritu poético [de Lorca]” (2000-2001, 39) y, por tanto, un terreno fértil para mis propósitos de interdisciplinariedad. Mi *Romancero gitano* es pues un ejemplo de inter-arte, de colaboración entre dos artes diferentes, o *ut musica poesis*, como diría Paul Verlaine: de la poesía se hace música, y viceversa. Esta especie de cauce de ida y vuelta es el nuevo territorio artístico fecundo que dio origen a *Romancero gitano*, una genuina composición interdisciplinar.

Como ya se explicó, los temas tratados anteriormente son una declaración final dentro de este artículo, pero también un punto de partida para futuras investigaciones. He intentado, en la medida de mis posibilidades, cumplir la difícil tarea de poner en palabras lo que hay detrás de las palabras y la música, de describir el reino etéreo de nuestros paisajes interiores; un “lugar” habitado por un extraño tipo de conocimiento, que nuestra alma solo puede tocar a través del arte. Un posible final de este artículo –abierto– sería el que sugiere James Joyce en el Capítulo XI de su *Ulysses*: “¿Palabras? ¿Música? No: es lo que hay detrás” (1922, 703). En esta investigación he explorado cómo la prosodia puede ser la llave que abre este “detrás”.



Referencias bibliográficas

- Abelin, Åsa y Jens Allwood. 2000. “Cross linguistic interpretation of emotional prosody”. En *Proceedings of the ISCA Workshop on Speech and Emotion*, 110-113.
- Anderson, Emily. 1938. *The Letters of Mozart and His Family*. Londres: MacMillan.
- Antcliffe, Herbert. 1930. “Music in the life of the Ancient Greeks”. *The Musical Quarterly* 16 (2): 263-275. <https://doi.org/10.1093/mq/XVI.2.263>
- Atkinson, Charles M. 2009. *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Badura-Skoda, Paul. 1988. “A tie is a tie is a tie: Reflections on Beethoven’s pairs of tied notes”. *Early Music* 16 (1): 84-88. <https://doi.org/10.1093/earlyj/XVI.1.84>
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. París: Les Lettres nouvelles.
- . [1964] 1977. “Rhetoric of the Image”. En *Image, Music, Text*, editado por Stephen Heath, 32-51. Nueva York: Hill & Wang.
- Besson, Mireille, Cyrille Magne y Daniele Schön. 2002. “Emotional prosody: Sex differences in sensitivity to speech melody”. *Trends in Cognitive Sciences* 6 (10): 405-407. [https://doi.org/10.1016/S1364-6613\(02\)01975-7](https://doi.org/10.1016/S1364-6613(02)01975-7)
- Birnbacher, Dieter. [2006] 2014. *Naturalness: Is the “Natural” Preferable to the “Artificial”?* Lanham: University Press of America.
- Bowra, Cecil M. 1961. *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*. Oxford: Oxford University Press.
- Chomsky, Noam y Morris Halle. 1968. *Sound Pattern of English*. Nueva York: Harper & Row.

- Clarke, Eric. 1986. "Theory, analysis and the psychology of music: A critical evaluation of Lerdahl, F. and Jackendoff, R.: A Generative Theory of Tonal Music". *Psychology of Music* 14 (1): 3-16. <https://doi.org/10.1177/0305735686141001>
- . 1989. "Issues in language and music". *Contemporary Music Review* 4 (1): 9-22. <https://doi.org/10.1080/07494468900640181>
- Crystal, David. 2008. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Malden y Oxford: Blackwell Publishing.
- Del Mar, Jonathan. 2004. "Once again: Reflections on Beethoven's tied-note notation". *Early Music* 32 (1): 7-26. <https://doi.org/10.1093/earlyj/32.1.7>
- Drake, John. D. 1971. "The 18th-century melodrama". *The Musical Times* 112 (1545): 1058-1060.
- Elfline, Robert P. 2007. "A kind of composition that does not yet exist': Robert Schumann and the rise of the spoken ballad". Tesis doctoral, University of Cincinnati.
- Elliott, David. J. 1993. "Musicing, listening, and musical understanding". *Contributions to Music Education* 20: 64-83.
- Fox, Anthony. 2000. *Prosodic Features and Prosodic Structure: The Phonology of Suprasegmentals*. Oxford: Oxford University Press.
- Fujisaki, Hiroya. 1997. "Prosody, models and spontaneous speech". En *Computing Prosody: Computational Models for Processing Spontaneous Speech*, editado por Yoshinori Sagisaka, Nick Campbell y Norio Higuchi, 27-42. Nueva York: Springer.
- Glaser, Susan. 2000. "The missing link: Connections between musical and linguistic prosody". *Contemporary Music Review* 19 (3): 129-154. <https://doi.org/10.1080/07494467.2000.11689734>
- Griffiths, Paul. 2005. *The Penguin Companion to Classical Music*. Nueva York: Penguin Group.
- Hill, Peter y Nigel Simeone. 2007. *Messiaen*. Londres: Yale University Press.
- Hirst, Daniel y Albert Di Cristo. 1998. "A survey of intonation systems". En *Intonation Systems: A Survey of Twenty Languages*, editado por Daniel Hirst y Albert Di Cristo, 1-44. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hollien, Harry y Thomas Shipp. 1972. "Speaking fundamental frequency and chronologic age in males". *Journal of Speech and Hearing Research* 15 (1): 155-159. <https://doi.org/10.1044/jshr.1501.155>
- Hultzen, Lee S. 1964. "Grammatical intonation". En *In Honour of Daniel Jones*, editado por David Abercrombie et al., 85-95. Londres: Longmans.
- Jakobson, Roman. 1973. *Huit questions de poétique*. París: Seuil.
- Joyce, James. 1922. *Ulysses*. Dijon: Sylvia Beach – Shakespeare and Company.
- Juslin, Patrick N. 2005. "From mimesis to catharsis: Expression, perception and induction of emotion in music". En *Musical Communication*, editado por Dorothy Miell, Raymond MacDonald y David J. Hargreaves, 85-116. Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, Patrick. N. y Petri Laukka. 2003. "Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?" *Psychological Bulletin*, 129 (5): 770-814. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>
- King Jr., Martin Luther. 1992. *I Have a Dream: Writings and Speeches That Changed the World*. San Francisco: HarperOne.
- Kivilo, Maarit. 2010. *Early Greek Poets' Lives, the Shaping of the Tradition*. Leiden: Brill
- Lassiter, Valentino. 2010. *Martin Luther King in the African American Preaching Tradition*. Eugene: Wipf & Stock.
- Lerdahl, Fred. 1992. "Cognitive constraints on compositional systems". *Contemporary Music Review* 6 (2), 97-121. <https://doi.org/10.1080/07494469200640161>
- Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Liddell, Henry George y Robert Scott. 1940. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Littlejohn, Stephen W. y Karen A. Foss. 2009. *Encyclopedia of Communication Theory*. Thousand Oaks: SAGE.
- Lumbreras García, Pedro y Sara Lumbreras Sanchón. 2012. Introducción a *Romancero gitano*, 9-83. Madrid: Akal.

- Matthews, Peter Hugoe. 2007. e. Oxford: Oxford University Press.
- Maye, Kira. 2007. "Artificiality in Mannerism: The influence of self-fashioning". Tesis doctoral, Boston College University.
- Murail, Tristan. 2004. *Modèles & artifices*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg.
- Nooteboom, Sieb. 1997. "The prosody of speech: Melody and rhythm". En *The Handbook of Phonetic Science*, editado por William J. Hardcastle, John Laver y Fiona E. Gibbon, 640-673. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Ockelford, Adam. 2005. "Relating musical structure and content to aesthetic response: A model and analysis of Beethoven's Piano Sonata op. 110". *Journal of the Royal Musical Association* 130 (1): 74-118. <https://doi.org/10.1093/jrma/fkio02>
- Panofsky, Erwin [1938] 1982. "The History of Art as a Humanistic Discipline". En *Meaning in the Visual Arts*, 184-195. Chicago: University of Chicago Press.
- Potts, John. 2012. "The theme of displacement in contemporary art". *E-rea* 9 (2). <https://doi.org/10.4000/erea.2475>
- Parrish, William M. (1951). "The concept of "naturalness"". *Quarterly Journal of Speech* 37 (4): 448-454.
- Poyatos, Fernando. 1994. *La comunicación no verbal*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Rameau, Jean-Philippe. [1722] 1971. *Treatise on Harmony*. Nueva York: Dover.
- Shannon, Claude. E. y Warren Weaver. 1949. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press.
- Schenker, Heinrich. [1914] 2015. *Beethoven's Last Piano Sonatas, an Edition Elucidation*. Nueva York: Oxford University Press.
- Schoenberg, Arnold. 1950. *Style and Idea*. Nueva York: Philosophical Library.
- Sloboda, John. 2001. "Do psychologists have anything useful to say about composition?" En *Analyse et créations musicales: Actes du 3e Congrès Européen d'Analyse Musicale (Montpellier 1995)*, 69-78. París: L'Harmattan.
- Stevenson, Angus y Maurice Waite. 2011. *Concise Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Tatarkiewicz, Władisław. 1980. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. Varsovia: Polish Scientific Publishers.
- Thomas, Troy. 1991. "Interart analogy: Practice and theory in comparing the arts". *Journal of Aesthetic Education* 25 (2): 17-36.
- Uscătescu, George. 2000-2001. "Lenguaje poético y musical en García Lorca". *Dacoromania* 5-6: 35-51.
- Zohn, Steven. 2012. *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. Nueva York: Oxford University Press.

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



“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

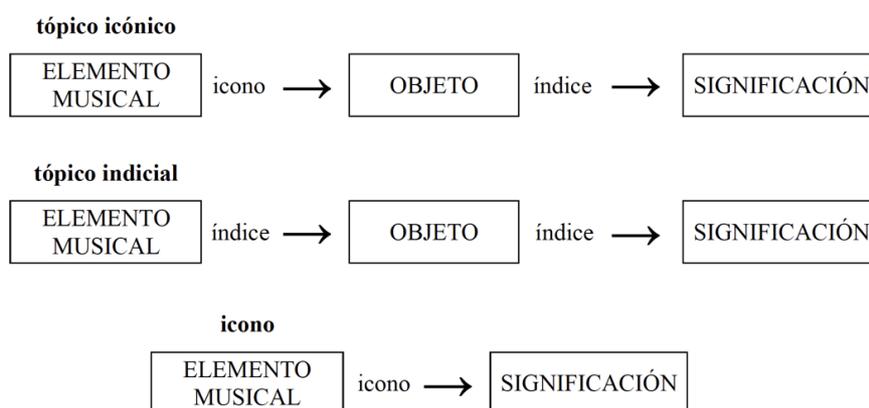
Al reintroducir los tópicos en el discurso de la musicología, Ratner parecía estar más preocupado por sus usos como estilos –"figuras y progresiones dentro de una pieza"– que como tipos –"piezas completas"–, colocándose así implícitamente en la tradición de Curtius, Schering y Gurlitt, quienes hablaban 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 “Murmullos 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 “Murmullos 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.)

Va.
Vc.
Tp. Cb. (-8va)
+Vn.
Cl.
[Cl.] *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 “Murmullos”, 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 *Murmullos 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 "Murmulllos" (Figura 4).

Otros componentes de la topicalidad pastoral en los "Murmulllos" 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
 12 *con sordino*
 Cuerdas *pp misterioso e tranquillo*
 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, "Murmulllos 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. Vn. *p*
 mit Dämpfer *ppp*
 Vc. Tp.

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.*

Timb.

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

ppp *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.



El modo dórico en el flamenco: La teoría musical al servicio de la ideología

The Dorian mode in flamenco: Music theory at the service of ideology

 Rolf Bäcker (Escola Superior de Música de Catalunya, España)

rbaecker@esmuc.cat

Resumen

Entre los elementos musicales más característicos del flamenco se encuentra el modo frigio, máximo responsable a nivel auditivo del carácter exótico que se suele atribuir al género. Este modo, en algunas publicaciones puntuales, pero muy influyentes desde la segunda mitad del siglo XX, fue re-bautizado como "modo dórico" o "modo dórico flamenco". El presente artículo pretende arrojar luz sobre las referencias de esta re-interpretación en fuentes de la Antigüedad clásica, donde se encuentran las raíces de la relación entre la estructura musical y el uso terminológico. Mediante un análisis de carácter semiótico se esbozará un conjunto de denotaciones y connotaciones que reflejan dicotomías fundamentales en la construcción de identidades occidentales y orientales. Estas dicotomías se encuentran también en la creación de un imaginario español y, por extensión, del flamenco desde la segunda mitad del siglo XVIII. Desde las primeras consideraciones del flamenco por parte de la intelectualidad española a finales del siglo XIX, se aprecia una voluntad de relativizar sus asociaciones incómodas y enfatizar sus aspectos tradicionales, artísticos y especialmente históricos. Éstas, a su vez, servían de fundamento para que una parte de la flamencología realizase la descrita re-interpretación del modo frigio como dórico. Finalmente se situará la re-interpretación en su contexto ideológico de la segunda mitad del siglo XX, con respecto tanto a la estética flamenca como al trasfondo histórico-político.

Palabras clave: flamenco, frigio, dórico, semiótica, ideología

doi: 10.59180/29525993.a3900618

Fecha de recepción: 8 de julio de 2022

Fecha de aceptación: 26 de junio de 2023

Abstract

The Phrygian mode appears amongst flamenco's most characteristic musical elements, responsible for the exotic character often attributed to the genre. This mode was re-named "Dorian mode" or "Dorian flamenco mode" in some of the most influential publications since the second half of the 20th century. The present article pretends to shed some light on the references of this re-interpretation in the classical Antiquity, where the roots of the link between musical structure and terminology can be found. By means of a semiotical analysis, a sketch of a group of connotations and denotations will be made which reflect fundamental dichotomies for the construction of Western and Eastern identities. These dichotomies can also be found in the creation of a Spanish and, by extension, flamenco imagery since the second half of the 18th century. Beginning at flamenco's first mention by Spanish intellectuals at the end of the 19th century, a will to play down embarrassing associations and emphasize traditional, artistic and especially historical aspects can be observed. These, in turn, served a part of modern flamencology as a basis for the above described re-interpretation of the Phrygian mode as Dorian. Finally, the resulting discourse is explained in the ideological context of the second half of the 20th century, with respect to flamenco aesthetics as well as the historical-political background.

Keywords: *flamenco, Phrygian, Dorian, semiotics, ideology*



Introducción

Entre los elementos musicales que confieren al flamenco su sonoridad característica se encuentra el modo frigio (*mi-fa-sol-la-si-do-re*) con sus múltiples variantes. Como se verá más adelante, esto ocurre en muchas otras músicas, la mayoría de las cuales se perciben desde una perspectiva europea u occidental como exóticas, y más concretamente orientales. Entre los nombres dados a este modo se encuentra uno que, desde los años 60 del siglo XX, se encuentra esporádicamente en la literatura, pero que llama poderosamente la atención por entrar aparentemente en contradicción con la nomenclatura de la teoría musical tanto clásica como la de jazz –los dos paradigmas a los que con más frecuencia se recurre a la hora de buscar modelos terminológicos para el flamenco–: el modo “dórico”. Lo que a primera vista puede parecer un mero error se revela después de un análisis histórico como una tentadora oportunidad de dotar al flamenco –y por extensión, a la cultural musical española– de un fuerte vínculo con el pasado más remoto, oportunidad que, especialmente en un género musical tan a menudo apropiado por los discursos ideológicos más diversos, muchos autores e incluso músicos no dejaron de aprovechar (p. ej. Rossy 1966; Granados 2000; Sanlúcar 2005; Fernández Martín 2021).¹ El objetivo del presente artículo será analizar el uso de la descrita terminología, su justificación, sus intenciones y su impacto en la práctica musical.

Para analizar la aparente incongruencia en la nomenclatura y sus consecuencias, recurrimos a herramientas básicas de la semiótica saussuriana que huelga volver a discutir aquí (Saussure [1916] 1995). De entrada, se parte de la distinción del *signifiant* “dórico” del *signifié* que podríamos llamar

¹ Aparte de las referencias citadas, el uso del término “dórico” también se encuentra en blogs, aunque no se les dé tanto peso, como por ejemplo, <https://komptools.blogspot.com/2021/04/flamenco-armonia-i-origenes-y-teorias.html> o <https://aticoizquierdaflamenco.blogspot.com/2011/11/la-musica-del-flamenco-i.html>.

“modo de *mi*”. En un primer paso, se analizarán las denotaciones y connotaciones que “dórico” tiene incluso más allá del ámbito musical. A continuación se procede a analizar de una manera comparable también el modo de *mi*, convirtiéndolo así en *signifiant* que a su vez tiene una serie de connotaciones. En ambos casos los análisis se basarán en el modelo de la *enciclopedia* que Umberto Eco ([1984] 1996, 55-140) esboza en el contexto de su discusión del concepto de la ideología. Aunque será imposible cumplir con la aspiración a la exhaustividad que encierra este enfoque, la descrita perspectiva analítica ayudará a arrojar alguna luz sobre el conjunto de significados atribuidos y también detectar posibles usos ideológicos.

Orígenes de la teoría musical flamenca

Antes de entrar de lleno en el tema del modo dórico, conviene dar algunas ideas básicas de lo que se podría llamar “teoría musical flamenca”. Al ser una música de tradición oral –a pesar de la creciente cantidad de fuentes escritas que se publican y se usan, desde partituras hasta métodos y sobre todo una abundante literatura secundaria–, el flamenco no desarrolló hasta fechas recientes una teoría musical propia, y ésta incluso todavía depende mucho de los dos paradigmas citados arriba, los del jazz y de la música clásica –utilizamos aquí este término, sin duda criticable, por encontrarse en los planes de estudios de conservatorios superiores europeos y americanos–. Su apariencia se inscribe en el contexto de la academización del flamenco tal como se produjo a partir de los años 50, coincidiendo con el incipiente *boom* turístico español y una revaloración del género por parte de algunos sectores de la intelectualidad española (p. ej. Granados 2000; Fernández 2004; Sanlúcar 2005; Vargas 2014; Galán Bueno 2020).

Previamente a este período, la terminología flamenca parece exenta de grandes construcciones teóricas, reflejando una gran proximidad con el toque de la guitarra y, consecuentemente, una cierta corporalidad de la expresión. Así, los acompañamientos más tradicionales –es decir, los utilizados antes de ciertas innovaciones introducidas por Ramón Montoya en torno al 1900, (Rioja 1995; Álvarez Caballero 2003; Torres 2005)– recibían los nombres de “por arriba” (*mi* frigio) y “por medio” (*la* frigio) –siempre prescindiendo de la cejilla mecánica, de uso muy común en el flamenco–, reflejando probablemente la cuerda donde se localiza la tónica. Esta terminología sigue gozando de buena salud entre los intérpretes hasta hoy día y a pesar del creciente número de estudios.

Desde fuera del flamenco, sin embargo, se avanzaron desde la intelectualidad musical de principios del siglo XX –principalmente la línea de Felip Pedrell (1918-1922) y de Manuel de Falla (1972)–, hipótesis acerca del origen del flamenco que tenían un alto potencial teórico, pero que en la mayoría de los casos se quedaron en reflexiones verbales no apoyadas en análisis musicales concretos. Aún así, estas teorías tuvieron –y siguen teniendo– una gran influencia en el discurso sobre el flamenco, y especialmente sobre su “origen”, “influencias”, etc. Muchas de estas hipótesis construyen una narrativa que aspira a poner en valor un género que desde su incipiente comercialización en los cafés cantantes de las últimas décadas del siglo XIX es criticado duramente. Especialmente autores “anti-flamenquistas”, como por ejemplo Eugenio Noel ([1912] 2007), asociaron el flamenco con conceptos incómodos como “juerga”, consumo de alcohol, prostitución, marginación, etc., o también con una imagen de España anclada en el pasado y de espaldas al progreso del resto de Europa.

El término “dórico”

Lo primero que viene a la mente entre músicos formados en alguno de los paradigmas de teoría musical occidental a la hora de hablar de “dórico” es el mal llamado “modo de *re*” (*re-mi-fa-sol-la-si-do*). Aquí es donde se produce la contradicción mencionada más arriba a la hora de llamar “modo dórico” al “modo de *mi*” (*mi-fa-sol-la-si-do-re*) en el flamenco. Más allá del ámbito musical, el orden dórico se suele considerar el más sencillo de los órdenes en la arquitectura clásica, mientras que su procedencia lingüística y cultural se limite al ámbito de los expertos en lenguas y literaturas clásicas, por lo que a continuación se procederá a trazar una línea que une las principales denotaciones y connotaciones.

El origen más palpable se encuentra en la región llamada Dōrís en la Grecia central. Este nombre deriva, según diferentes teorías etimológicas, del prefijo “dōri-” (δωρι-) –madera, árbol–, “dōru” (δόρυ) –lanza, pica– o “dōron” (δῶρον) –obsequio– (Pokorny 1959, 214-217), o bien del personaje mitológico Dōros (Δῶρος), hijo de Hellēn y junto a sus hermanos Aíolos y Xouthos fundador epónimo de una de las cuatro tribus griegas más importantes, los dorios. Estas relaciones familiares pretenden explicar en términos mitológicos tanto el origen divino –Hellēn es hijo de Zeus según algunas tradiciones– como los vínculos étnicos y culturales de las cuatro tribus griegas: los dorios –de Dōros–, eolios –de Aíolos–, aqueos y jonios –de Akhaiós e Íon, a su vez hijos de Xouthos– y su conciencia de grupo como helenos (Apolodoro [s.f.] 1987, 19). Nótese de paso que no sólo los dorios, sino también eolios y jonios dieron nombre a modos musicales, lo cual será de suma importancia más adelante.

Habiendo llegado a la tribu de los dorios se nos presenta un objeto de estudio que ya no forma parte de la niebla mitológica –por más que la mitología nos pueda explicar–, sino que permite un análisis basado en documentos históricos y lingüísticos. Aún así, su etnogénesis y especialmente la “invasión dórica” siguen estando sujetas a debates entre los especialistas; aquí, en cambio, no es lugar para volver a entrar en esta discusión (Craik 1980). Lo que viene a explicar el mito antes mencionado –a saber, la identificación de los dorios como griegos y su relación con aqueos, jonios y eolios– es ampliamente apoyado por evidencias especialmente lingüísticas, y estas últimas también son las fuentes más reveladoras –mucho más que la documentación histórica propiamente dicha– para hacerse una imagen de la importancia de los dorios dentro de la polifacética cultura griega.

Uno de los aspectos mejor documentados de la cultura doria es su dialecto,² el dórico (dōrismós). Su lugar protagonista dentro de los dialectos griegos se manifiesta de la manera tal vez más evidente en los Nueve Poetas Líricos, cinco de los cuales –Píndaro, Alcmán, Baquilides, Estesícoro e Íbico– lo utilizaron en sus obras, igual que los dramaturgos Sofrón de Siracusa y Epicarmo de Cos, así como el matemático Arquímedes. Algo de este protagonismo incluso se mantiene en épocas posteriores, dominadas por la lengua común ática (*koiné*) que lo relega al coro de la tragedia en medio de diálogos áticos, y todavía se encuentran poetas que lo utilizan, como Teócrito o Calímaco. Siendo tampoco homogéneo a lo largo y ancho de su territorio, el dórico se divide en tres dialectos principales, el argólico, corintio y lacónico (Méndez Dosuna 2007), habiendo ese último entrado al habla coloquial como metáfora de un estilo de hablar conciso, elíptico, que resuena con el carácter de los habitantes de Laconia y su capital Esparta. Este carácter, sobre el cual se volverá más adelante, tal vez marcó

² Si utilizamos la palabra “dialecto” aquí es para resaltar las relaciones con otros dialectos del continuo griego y en plena conciencia de que la distinción entre dialecto y lengua no es lingüística, sino política. Esto es especialmente importante teniendo en cuenta que en ocasiones la *koiné*, aunque más tardía, es interpretada como una lengua de la que los dialectos sólo son formas imperfectas.

más que cualquier otro elemento cultural la imagen de los dorios en la posterioridad. Aún así, el mundo dórico incluía, aparte del militarismo espartano, también otras polis y por extensión modelos de cultura, como Corinto, la ciudad del comercio y sus extravagantes diseños artísticos.³

Esta aparente oposición entre dórico y corintio se encuentra también, y de forma visual, en los tres órdenes arquitectónicos que se distinguían en la Grecia clásica y que incluían, aparte de los dos mencionados, el jónico: el dórico representa el más sencillo y austero; el corintio el más ornamentado, quedando el jónico en medio. En este sentido, vale la pena recordar que el dialecto ático que acabó imponiéndose está estrechamente relacionado con el jónico y refleja, consecuentemente, una dicotomía similar a la de los órdenes arquitectónicos; el corintio, en cambio, aparece mucho más tarde y sólo es formalizado en época romana. En cuanto al impacto que los dialectos y los órdenes arquitectónicos, respectivamente, han tenido en la estética occidental, conviene señalar que, mientras que la literatura y la lingüística griegas antiguas se limitan bastante a un reducido número de expertos, los estilos arquitectónicos constituyen un elemento mucho más visible y duradero, especialmente gracias a la recepción, elaboración y aplicación a partir de la época romana hasta prácticamente la actualidad.

El modo dórico

Hoy en día el modo dórico forma parte de un sistema tal y como se presenta en la teoría de la música clásica y del jazz enseñada en conservatorios occidentales y, gracias al uso también de la teoría musical de algunas músicas populares, al lado del jónico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio. Evidentemente, este uso de la terminología presenta connotaciones de orden ideológico, sin ir más lejos, con la intención de dotar al sistema de una aura de antigüedad y autoridad a través de los nombres griegos. En la enseñanza en conservatorios, en la mayoría de los casos estos modos representan meros materiales tonales no estructurados que se caracterizan por su estructura interválica interna: con sus cambios de tonos y semitonos (T-S-T-T-T-S-T) en muchos manuales de teoría clásica, o como fórmula de intervalos en el jazz (1-2- \flat 3-4-5-6- \flat 7), prescindiendo casi por completo de significados extra-musicales.⁴ Pero ya un vistazo rápido al listado que se acaba de citar revela que, al menos para los griegos, los nombres de los modos tenían un significado que iba más allá de un concepto meramente descriptivo.⁵ De hecho, casi todos los nombres se refieren a culturas de la Antigüedad: ya se

³ El término "dórico" tuvo un renacimiento en su acepción lingüística: en el noreste de Escocia se habla un dialecto del *scots* llamado *doric*. Es evidente que su uso no se debe a ningún parentesco propiamente lingüístico, sino a sus connotaciones culturales. Desde la perspectiva de la anglófona Edimburgo, especialmente en tiempos de la Ilustración Escocesa llamada *Athens of the North*, *doric* eran todos aquellos dialectos rústicos de la zona rural, de forma comparable a cómo el griego dórico les tiene que haber parecido a los cultivadores de la *koiné* basada en el ático. El autor escocés dieciochesco Allan Ramsay, en cambio, defendía su uso del *scots* alegando el dórico de los poetas griegos (Kay 2006).

⁴ Utilizamos este término tan desafortunado por amor a la comprensibilidad, defendiendo, sin embargo, que estos significados "extra-musicales" forman parte de la música de la misma manera que la semántica forma parte de las palabras, de manera que en la filología tampoco se habla de "significados extra-literarios" a la hora de referirse a ella.

⁵ Hay que reconocer que la teoría musical, en los griegos antiguos –como Aristoxeno– tanto como entre los escritores medievales en lengua árabe –como `ibn Sīnā o al-Fārābī– y por supuesto la teoría moderna –con Glareanus, Zarlino, Rameau, etc.–, acusa una fuerte preferencia de terminología descriptiva o analítica, probablemente reforzada por la proximidad con las matemáticas y una tendencia a la secularización que va creciendo a lo largo de los siglos. Esta constelación dificulta considerablemente el estudio de los significados que en algún caso u otro se pueden haber atribuido a estructuras musicales.

han mencionado antes los jonios, dorios y eolios como tribus griegas; lidios y frigios son dos culturas de la Asia Menor con lenguas indoeuropeas, pero no pertenecientes al continuo dialectal griego; Locris (Λοκρίς) se refiere a una región en Grecia y por extensión a sus habitantes; la única excepción se encuentra en el mixolidio, que probablemente significa “medio lidio”.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que sólo cuatro de estos modos de hecho se encuentran en la teoría musical griega: el dórico, frigio, lidio y mixolidio –aunque el locrio se cita marginalmente en autores como Cleonides (Solomon 1980) y Ateneo (Athenaeus [s.f.] 1854), y el jónico, como se verá, aparece en Aristóteles–. Este último, junto con el eólico, fue añadido sólo en el siglo XVI por Glareanus (1547), y el locrio tardó todavía casi cuatro siglos más en integrarse en el sistema. Además, los nombres griegos irán perdiendo importancia en la teoría musical después de Glareanus, lo cual manifiesta claramente la variabilidad histórica en el uso de la terminología no sólo en la Antigüedad, sino enfáticamente también después. Lo mismo hay que afirmar también de las realidades sonoras a las que dicha terminología hace referencia: desde el sistema tonal a través de la conceptualización de “modos”, “escalas” y “géneros de octava” hasta la estructura interválica, hay un largo camino desde la teoría musical griega hasta los conservatorios del siglo XX. No es éste el lugar para entrar en tales discusiones (West 1992): como se verá más adelante, la inclusión del término “dórico” en la teoría flamenca se produjo ya en la segunda mitad del siglo XX, con lo cual la realidad de los modos griegos sólo tendrá relevancia en la medida en que los autores tenían conocimiento de ella mediante sus fuentes bibliográficas.

Limitándonos a los tres nombres corrientes entre los teóricos griegos, el dórico, el frigio y el lidio, llama la atención que en un sistema modal ideado por los griegos sólo el primer término haga referencia a una cultura considerada propia; como se ha dicho más arriba, los otros dos sí que son indoeuropeos, pero de familias distintas: de la Anatolia en el caso del lidio y, dependiendo del lingüista que se enfrente con la escasa documentación, del armenio o de lenguas italo-celtas en el caso del frigio. La dicotomía que se entrevé aquí entre la cultura griega –es decir, propia– y tanto la lidia como la frigia –es decir, los otros– será fundamental para entender los significados que algunos autores atribuyen a los modos. Las connotaciones “étnicas” de los modos musicales raramente se explicitan en fuentes griegas; su “ethos”,⁶ sin embargo, es objeto de consideraciones por ejemplo en Aristóteles y Platón. Ambos filósofos discuten la cuestión de si la música y sus elementos son útiles o incluso tolerables en sus reflexiones acerca del Estado ideal. Platón sólo acepta el dórico y el frigio frente al mixolidio, lidio y jónico porque, según él, son adecuados para guerreros y para los que parecen ser filósofos (Platon [s.f.] 1991, § 398e–399c). No requiere mucha imaginación relacionar esta afirmación con un ideal de cultura espartana. Esta impresión se refuerza todavía, dejando entrever, de paso, una concepción de los géneros sexuales nada típica de su filosofía, con lo que el fundador de la Academia afirma de los demás modos, considerados ilícitos: así, el mixolidio y el lidio “alto” “no sirven ni siquiera para mujeres, y mucho menos para hombres”; el jónico y el lidio, en cambio, son “débiles”, “blandos de carácter” y se utilizan durante banquetes, por lo cual también se asocian con la embriaguez (§ 398e).

⁶ Hay que tener en cuenta que la identidad cultural griega se construye en buena parte en torno a elementos lingüísticos –como, por otro lado, ocurre en muchas otras culturas–. Así, por ejemplo, el término βάρβαρος (bárbaro), refiriéndose a no-griegos, proviene de la idea de una persona que no sabe hablar, o sólo balbucea. En este contexto, no se debería perder de vista que “ethos” (ἔθος) y “ethnos” (ἔθνος) provienen de la misma raíz etimológica, es decir, el carácter y las costumbres se perciben como relacionados con la pertenencia a un grupo.

Aristóteles, a su vez, parece todavía más restrictivo, reduciendo el número de modos a los dos más paradigmáticos: el dórico y el frigio. Le sigue a su maestro en que el dórico lleva a un estado mental estable (Aristotle [s.f.] 1957, § 1340b), y que es el modo más serio y que inspira más valor. Discrepa con él, quien los había admitido a ambos como adecuados para la educación, rechazando contundentemente el modo frigio por llenar el alma con entusiasmo, ser patético e incitar la mente a emociones violentas (§ 1342b).

Como es sabido, Nietzsche ([1872] 2007) radicaliza dicha oposición en la dicotomía de lo apolíneo y lo dionisiaco como características humanas y más específicamente estéticas. Aún sin seguirle en sus conclusiones, hay que reconocer el contexto semiótico que confiere sentido a las afirmaciones de los dos filósofos. Lo que se esboza aquí a nivel musical –y se podría ampliar con otras oposiciones en términos de instrumentos y ritmo, por ejemplo– no deja de ser un reflejo de la imagen que los griegos construyeron de ellos mismos a partir de la cultura espartana bélica, masculina y austera –apolínea, diría el filósofo alemán–, opuesta a la alteridad de los pueblos no griegos festiva, afeminada y desbordante –dionisiaca–. Huelga decir que este modelo de construcción de identidad no es exclusivo de la cultura griega de la Antigüedad: por supuesto que fue adoptada por los romanos, y también es la base de la oposición entre Occidente y Oriente, este último con sus varias actualizaciones como persas, árabes, turcos, etc. En este sentido no extraña que el modo dórico –ahora ya llamado frigio– se encuentre precisamente en una gran variedad de músicas percibidas por la estética occidental como “exóticas” y más concretamente “orientales”.

El modo de *mi* y la armonía tradicional del flamenco

A la hora de analizar el otro lado del signo “modo dórico”, el panorama se complica considerablemente. Considerándolo *signifié* cabe la posibilidad de buscar diferentes *signifiants*, es decir, diferentes nombres para la misma estructura modal, y analizar sus respectivas connotaciones. Pero, como ya se mencionó más arriba, será importante analizarlo en cuanto *signifiant*, lo cual en parte ya se ha hecho en los últimos párrafos. Antes de entrar de lleno en esta materia, empero, conviene resumir a qué estructuras musicales se refiere el “modo dórico” en el flamenco.

Por supuesto, resulta altamente arriesgado establecer algo como “armonía tradicional” en un género que en cada momento de su historia, y no sólo a partir de la fusión, bebió de una multitud de fuentes, desde las músicas afro-americanas hasta las diferentes estéticas de la música erudita y especialmente la romántica e impresionista. Aún así, tomamos aquí como “armonía tradicional” lo que se codificó como toque flamenco en las últimas décadas del siglo XIX porque constituye un conjunto de elementos que siguen como característicos a pesar de la introducción de armonías del jazz a partir de los años 50.

La base armónica del flamenco se puede considerar bi-modal, es decir, hay una coexistencia del sistema tonal occidental del período de práctica común, con sus tonalidades mayor y menor, con un sistema modal presente en el modo de *mi*. Conviene tener presente que, bien mirado, no se trata de un “sistema modal”, dado que el único modo utilizado es precisamente el modo de *mi*; en vano se buscarían los demás modos tan presentes tanto en la música clásica como en el jazz.

Las dos formas más presentes del modo de *mi* son las variantes con tercera menor y mayor, a menudo fusionadas en una sola (*mi-fa-sol/sol#-la-si-do-re*), en ocasiones enriquecidas con el *fa#* –muy raramente–, el *si*, –motivado a veces armónicamente por la dominante del segundo grado–, el *do#* y

el *re*♯ –este último bastante a menudo utilizado como sensible en el sentido del acorde de sexta aumentada (*fa-la-do-re*♯) para resolver en *mi*–. La variante con la tercera mayor recibe en algunos autores el nombre modo “frigio mayorizado” (p. ej. Fernández 2004, 62), o a menudo simplemente “modo flamenco” (68). La oscilación entre tercera menor y mayor no se limita, sin embargo, a situaciones de cláusulas finales –como en el caso de la tercera picarda–, sino que se puede presentar en una sola línea melódica de forma consecutiva, ascendente o descendente.

En cuanto al aspecto armónico el modelo subyacente más paradigmático es la secuencia de acordes llamada “cadencia andaluza” (*la m-sol M-fa M-mi M*); en este sentido, se ha establecido en la literatura teórica la costumbre de considerar el acorde sobre *mi* como tónica y sobre *fa* como dominante (Valenzuela Lavado 2016). La relación íntima entre el modo y sus acordes se suele subrayar mediante una serie de disonancias características que refuerzan el sonido “exótico” a la vez que recurren de una manera sumamente eficiente a las posibilidades técnicas de la guitarra. Las más importantes de estas disonancias son la segunda menor para el acorde de tónica y la cuarta aumentada para la dominante, notas que se encuentran casi omnipresentes en las dos maneras más tradicionales de acompañar, “por arriba” y “por medio”.

Junto con su complicado sistema de ritmos, el modo de *mi* es seguramente el elemento que con más fuerza impregna la música con su carácter exótico y que por ende motivó una gran variedad de teorías que relacionan al flamenco con músicas de otras culturas, como la bizantina (Pedrell 1918-1922; Falla 1972, 137-155; Turina 1982), la árabe (Infante [1931] 2010; García Barriuso 2001; Osuna Lucena 1995; Cruces Roldán 2003; Manuel 2020), la judía (Medina Azara 1930) o la gitana (Molina y Mairena 1963; Barrios 1989). Conviene recordar, sin embargo, que este modo, incluso con la tercera mayor, no es ajeno ni a la música ni a la teoría occidentales. Se encuentra dentro del sistema modal que constituye la base del canto gregoriano y por extensión en la polifonía, donde, eso sí, siempre mantiene una posición marginal con respecto a los otros modos. Este carácter diferente se manifiesta por ejemplo en el hecho de tener la *repercussa* (Saulnier 1997) en la sexta (menor) y no en la quinta –aunque se encuentren tradiciones en el sur de Italia, Aquitania y algunos lugares de la península ibérica que mantienen la *repercussa* en la quinta–, así como la cadencia frigia con el semitono en la cláusula del tenor. Dado que se trata de una diferencia que se encuentra en la propia estructura interválica del modo –y no en connotaciones arbitrarias–, tal vez pueda ofrecer una explicación para el hecho de que, de una forma tan persistente, represente lo exótico en la música occidental. El modo frigio con la tercera mayor añade otro elemento atípico más al producir la segunda aumentada entre los grados 2 y 3; sin embargo, se encuentra representado de varias maneras en la teoría modal desde la polifonía renacentista: o bien como modo eolio con sensible artificial, o bien en el acorde final del modo frigio con tercera picarda. Esta segunda posibilidad apunta a una confusión armónica entre la dominante de un tono menor y la consideración como tónica de este mismo acorde (Valenzuela Lavado 2016). Que la segunda aumentada a nivel melódico no tenga mucho peso, sea por llegar a la sensible desde arriba, sea por elevar la nota precedente, como ocurre en la escala menor melódica –elevando la sexta para evitar el hiato entre ésta y la sensible–, puede ser indicador de la dificultad de aceptarla dentro de la estética occidental –Hugo Riemann (1882, 595) afirmaba que la escala menor armónica no es melódica precisamente por el hiato *fa-sol*♯–.

Una simple búsqueda en Wikipedia ofrece un amplio abanico de nombres que pone en evidencia hasta qué punto el modo frigio con tercera mayor evoca cultura exóticas a la mente europea: dejando fuera términos técnicos como “frigio dominante” o “HM5”, se encuentran las siguientes expresiones

–sin aspiración a ser una lista exhaustiva–: “oriental”, “español”, “gitano español”, “judía”, “frigio español”, “ahava rabboh”, “freygisch”, and “hijaz”.⁷ Fijando la *finalis* en *re* manteniendo las mismas notas (*re-mi-fa-sol#-la-si-do*), se pueden añadir “mi sheberach”, “rumano”, “dórico (o menor) ucraniano”.⁸ y si ascendemos la séptima, encontramos “mayamalavagowla”, “bhairav”, “bizantino”, “árabe” y “mayor gitano”.⁹

Resulta bastante evidente que buena parte de esta nomenclatura tan heterogénea recoge y enfatiza el carácter exótico del modo asociándolo a culturas diferentes de la europea, y más específicamente orientales. No sorprende, pues, encontrarse con referencias a los judíos, al mundo árabe o islámico,¹⁰ a la India y a los *roma*. Hay dos elementos que tal vez requieran algo más de explicación. Por una parte la cultura bizantina, como heredera de la cultura griega de la Antigüedad a la vez que del Imperio Romano, de entrada no tiene connotaciones exóticas; este hecho, sin embargo, cambia radicalmente si se fija la atención en el canto bizantino, el canto de la iglesia ortodoxa griega. Es precisamente por este carácter exótico del canto bizantino que autores como Pedrell (1918-1922), Falla (1972) o Turina (1982) recurrieron a él para dotar al flamenco de un origen exótico y a la vez cristiano. Por el otro lado, la presencia de “español”, “gitano español”, “frigio español”, “rumano” y “dórico o menor ucraniano” sugiere una visión eurocentrista –y más específicamente centro-europea, dada la difusión del modo en músicas de tradición oral en países periféricos– en la cual los márgenes, y especialmente España al oeste y Rumanía y Ucrania al este, representan una periferia cultural aprovechada por discursos del nacionalismo musical.

También adquiere más importancia el hecho de que la amplia mayoría de estos términos no se utilizan dentro de las comunidades que sí emplean las escalas correspondientes, con la excepción de “ahava rabboh”, “freygisch”, “ḥiḡāzīy”, “mi sheberach”, “mayamalavagowla” y “bhairav”. Así queda justificado el recurrir a fuentes no académicas, como Wikipedia, más que a las específicamente musicológicas y etnomusicológicas con su preocupación por una terminología *emic*, dado que las primeras reflejan con mayor fidelidad las prácticas entre músicos y aficionados de la comunidad lingüística en cuestión. Precisamente los términos que de forma más directa hacen referencia a comunidades invitan, asimismo, a distinguir si se usan con un valor de alteridad o de identidad, es decir, si son las mismas comunidades las que utilizan esta terminología, o si se trata de una asociación atribuida desde fuera de la comunidad. De entrada, parecería que haya más necesidad de encontrar términos para ordenar intelectualmente la multiplicidad de las alteridades frente a la –supuesta– unicidad de la

⁷ https://de.wikipedia.org/wiki/Phrygisch-dominante_Tonleiter. Utilizamos aquí el término “gitano” como traducción más fiel del inglés *gypsy*. Si no fuera por ello, preferiríamos el término *rom* al ser autodenominación y exento de las connotaciones peyorativas que conllevan la mayoría de los nombres dados a esta cultura en los distintos idiomas europeos. *Ahavah rabboh* (אהבה רבה) –amor abundante– proviene de plegarias matutinales y es usado en la música klezmer; *freygisch* (פריגיש), su equivalente yidish, representa lingüísticamente una variante dialectal del alemán *phrygisch* (frigio). En árabe, ḥiḡāzīy (حجازي) es el adjetivo de la región al-Ḥiḡāz, en la costa occidental de la península arábiga, donde se encuentran dos de las ciudades más sagradas del Islam, La Meca y Medina.

⁸ https://en.wikipedia.org/wiki/Ukrainian_Dorian_scale.

⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Double_harmonic_scale. Respecto a la mención del canto bizantino, habría que puntualizar que su teoría reconoce la cromatización de la tercera, aunque este hecho carezca de relevancia para el flamenco.

¹⁰ Subsumamos aquí árabe e hijaz bajo el denominador común del Islam, porque la conciencia europea no distingue en muchas ocasiones entre “árabe” e “islámico”, y esta falta de capacidad de distinguir es justo la raíz de la problemática que estamos describiendo.

identidad; los discursos reivindicativos de carácter identitario, empero, y especialmente los nacionalismos han contribuido mucho a la invención y divulgación de terminologías propias con claras finalidades en este sentido –como ocurre, por ejemplo, con “escala flamenca” o “cadencia andaluza”–.

Las potenciales diferencias entre las dos perspectivas no se limitan, sin embargo, a cuestiones identitarias, sino que pueden llegar a adquirir una importante dimensión técnica. Así, la idea de que los nombres citados arriba se refieren a un solo modelo de escala o modo ignora las divergencias en el uso de ellas –lo que la palabra “modo” y sus precisamente no del todo equivalentes como “maqām”, “makam”, “dastgah” o “rāga” ya implican–. Además, tampoco tienen en cuenta los sistemas tonales subyacentes,¹¹ por no hablar de las diferencias entre éstos últimos y la práctica musical.¹²

No es éste el lugar, sin embargo, para entrar en las sutilezas de la aplicación práctica de estos modos dentro de sus respectivos sistemas musicales, ni parece tampoco el enfoque adecuado para entender los significados atribuidos a los modos desde una perspectiva occidental. Al contrario, el hecho de llamar a un modo percibido como idéntico –o casi– “judío”, “árabe”, “gitano”, etc. podría llevar a la conclusión de que la estética europea distinga tan poco entre las diferentes variantes de un modo como lo hace la conciencia europea entre las diferentes culturas orientales, midiéndolas todas por el mismo rasero del “otro”. Miradas desde esta perspectiva, las afirmaciones de Platón y Aristóteles, y especialmente de este último, adquieren mayor trascendencia. Ya se ha dicho más arriba que el estagirita acusa una tendencia a reducir los modos a una dicotomía entre dórico y frigio, situándola en un contexto más amplio que incluye instrumentos musicales: el aulos y el ditirambo (Aristotle [s.f.] 1957, § 1342b). Que Nietzsche ([1872] 2007) tomara estas dicotomías y las llevase al extremo de su dialéctica de lo apolíneo y lo dionisiaco parece secundario en comparación con otra construcción identitaria que atraviesa la historia europea como un hilo conductor, reducible a una oposición entre Occidente y Oriente que se encarna en formas diferentes a lo largo de la historia: Grecia vs. Persia, Europa vs. Asia, Cristianismo vs. Islam, etc.

No parece demasiado atrevido, pues, concluir que el modo frigio representaba más que otras escalas la alteridad por excelencia al menos a partir de la reinterpretación medieval de la teoría griega. Mucho más hipotética resultaría la respuesta a la pregunta por la razón de esta asociación. Tal vez el hecho de que el cambio –sea un error o una decisión deliberada– se produzca en el inicio de un desarrollo histórico que llevó a la música occidental de la monodia a la polifonía tenga un peso en ella. Mientras que las características internas de los modos griegos se limitan a sus diferencias melódicas, en el momento en que se instituyen estructuras polifónicas con sus consonancias y disonancias verticales se añade otro criterio más: el de la utilidad de los modos en situaciones determinadas, especialmente las cláusulas finales. Desde esta perspectiva, el modo frigio se distingue *objetivamente* de los demás modos –dórico, lidio y mixolidio, con sus variantes auténticas y plagales, así como el jonio y eolio, cuando se incluyen en el siglo XVI (Glareanus 1547)–. Asimismo, el modo frigio es el que más intervalos menores ofrece –la segunda, tercera, sexta y séptima– manteniendo al mismo tiempo la

¹¹ Por ejemplo, la afinación temperada de la mayoría de la música occidental, los 22 *śrutis* indios (Daniélou 1949), los sistemas tonales árabes de la Edad Media de al-Kindî, al-Khwârizmî, al-fârâbî, ibn Sînâ o Şafî ad-Dîn (Manik 1969) con su tendencia hacia los cuartos de tono o la afinación equidistante turca que divide la octava en 53 comas holdrianas (Özkan 2000).

¹² La relación compleja entre teoría y práctica se demuestra de la manera tal vez más clara en el caso de la teoría árabe medieval, especialmente en el intento de aproximar notas que vienen de la práctica musical –por ejemplo, el “traste del medio zalzal” cuyo nombre ya indica su procedencia– mediante recursos matemáticos en la mayoría de los casos prestados de la teoría pitagórica; consúltese Manik 1969.

quinta justa –contrariamente al locrio– y por ende sin poner en duda el centro tonal construido mediante la tónica y la quinta.

Sería interesante contrastar la visión *etic* eurocentrista con las perspectivas *emic* de las culturas a las que se ha asociado el modo de *mi*; este propósito, aparte de sobrepasar los límites de este artículo, se encuentra también con una serie de dificultades inherentes al enfoque desde el cual se han estudiado los modos. A pesar del carácter místico-religioso de la escuela pitagórica, su teoría ha dejado una impronta tan marcadamente matemática al estudio de la música –y no olvidemos que sus procedimientos gozaban del favor también de la teoría musical occidental, así como la bizantina e incluso la árabe medieval (Manik 1969)– que resulta arduo rastrear los tratados teóricos en busca de referencias a significados. Teniendo en cuenta que las teorías musicales india, persa, árabe, turca, bizantina y occidental no se desarrollan aisladamente, sino que se producen préstamos recíprocos tanto en metodología como en terminología, resulta sorprendente la gran diferencia entre la cultura india –tanto carnática como hindustaní– y la occidental. Mientras que los *rāge* están insertados en un sistema complejo de relaciones que incluye elementos religiosos, temporales, psicológicos, etc., la cultura occidental acusa un proceso de creciente secularización que parece eliminar posibles significados para reducir los modos a su estructura matemático-interválica. Además, el análisis de los significados tampoco podría ignorar las influencias inter-culturales, especialmente con relación a la posición hegemónica que sostiene la cultura occidental.¹³

Como ejemplo nos limitaremos aquí, consecuentemente, a los significados atribuidos al modo de *mi* en el flamenco. Como ocurre en muchas músicas de tradición oral, resulta difícil establecer el límite entre las perspectivas *emic* y *etic* dado que, después de una fase en la que la mayoría de los escritos sobre el flamenco fueron producidos por escritores ajenos a él, se produce un intercambio intenso entre los propios agentes del flamenco y la intelectualidad. A pesar de algunas connotaciones compartidas con la visión *etic*, como un sentido de dramatismo, sufrimiento, etc., parece que la diferencia más clara precisamente reside en la falta de percepción “exótica”. Este hecho es menos una consecuencia lógica de la perspectiva *emic* de lo que podría parecer, dado que lo “exótico” sirvió –por ejemplo, en muchos nacionalismos musicales– y sigue sirviendo como signo distintivo en la construcción de una identidad propia con relación a la cultura dominante.¹⁴ En este sentido, la percepción *emic* del flamenco como música exótica depende de las convicciones políticas de la persona que articule el respectivo discurso. Mucho más importante a nivel musical, artístico y estético parece, en cambio, el papel del modo dórico dentro de la valoración de los palos como más o menos jondos. Por “palos” se entienden, dentro del flamenco, los diferentes géneros, como por ejemplo soleares, siguiriyas, fandangos, tangos o bulerías. La “jondura” representa un criterio estético que identifica los

¹³ La visión de una cultura musical “real” y su “imagen” construida por otra cultura resulta demasiado simplista como para dar cuenta de la realidad de la construcción de identidades y alteridades. El caso de España es un buen ejemplo de ello: en la construcción de la imagen de “lo español” tal como se presenta, por ejemplo, en el flamenco, intervinieron tanto españoles mismos, como extranjeros, y especialmente franceses. Recuérdese el movimiento proto-nacionalista en torno al motín de Esquilache, movimiento imprescindible a la hora de comprender la creación del imaginario de lo castizo, lo majo, y, por consiguiente, lo español y lo flamenco. Un caso parecido se puede detectar en el mundo árabe donde ciertos productos musicales se apropian de modelos orientalistas occidentales reforzando así su propio carácter como “exótico” (Bayat y Herrera 2021).

¹⁴ Esta estructura se observa muy claramente en la construcción de identidades nacionales llamadas “periféricas” en España, entre ellas la andaluza, que recurre precisamente a la herencia cultural árabe-islámica para dar fundamento a sus reivindicaciones políticas (Infante [1931] 2010; Manuel 2020).

géneros de más valor de uso dentro del flamenco, aunque no hay acuerdo unánime sobre exactamente qué palos son jondos y cuáles no. Dentro de un cuadro estético que abarca desde las formas más serias, más valoradas, más antiguas –aunque no siempre¹⁵– hasta las más festivas, menos valoradas y supuestamente más recientes, el modo de *mi* sirve como marcador de jondura. Así, la soleá, la siguiriya, el polo, la caña todos recurren a él, frente a las cantiñas, las alegrías y especialmente los cantes de ida y vuelta que se basan más en la tonalidad mayor, quedando palos como las bulerías y los tangos en un término medio.¹⁶ En el proceso del “aflamencamiento” de palos originalmente no flamencos, el hecho de traducir una melodía y su secuencia de acordes al modo de *mi* se puede considerar uno de los recursos más importantes –al lado de otros procedimientos, como aplicar el ritmo amalgama–, observable, por ejemplo, en los tangos (Ortiz Nuevo y Núñez 1999). De esta manera, el modo de *mi* ejerce la misma función estética orientalizable que en otras músicas occidentales, sea en la música clásica, en la popular, o incluso el jazz; contrariamente a estos géneros, sin embargo, donde el elemento oriental es claramente exótico, en el flamenco es constitutivo del género en sí mismo y característica diferenciadora con otros géneros coetáneos. La literatura flamenca, y especialmente aquella gran parte que tematiza los orígenes del flamenco, recurre precisamente al modo de *mi*, al lado de otros elementos igualmente considerados orientales, como la modalidad *per se*, la microtonalidad y los melismas, para buscar raíces y/o influencias en la música bizantina, árabo-islámica, judía o gitana.

El modo “dórico” en el discurso sobre el flamenco

Ante este panorama, con el modo de *mi* firmemente arraigado en la estética flamenca, con sus connotaciones exótico-orientales, se plantea inevitablemente la pregunta: ¿por qué apareció la práctica de llamar “dórico” al modo de *mi* en el flamenco? Descartando que se trate de un mero error y a sabiendas de que este uso coincide con la teoría musical de la Grecia clásica tal como se había ido enseñando desde siglo XIX –si ignoramos generosamente cuestiones de temperamento, sistema tonal, inflexiones microtonales, etc., y por supuesto no tomando en cuenta estudios más recientes como los de West (1992) o Atkinson (2008)–, el hecho de que sí había una presencia de colonias griegas en la península ibérica en la Antigüedad –notablemente Alicante, Denia, Ampurias y Rosas– tal vez justifique preguntar si hay una relación histórica directa entre los dos fenómenos. Aunque en la historiografía resulte difícil descartar relaciones culturales con contundencia dado que nuevos documentos pueden obligar a revisar y alterar hipótesis consolidadas, en este caso resulta extremadamente inverosímil que exista un vínculo directo entre la teoría musical griega y el flamenco, por varios motivos. Por una parte, hay un vacío de tiempo considerable entre el momento que las comunidades griegas se diluyen en el Imperio Romano –hacia el siglo II a. C.– y la aparición del flamenco a mediados del

¹⁵ La historiografía flamenca ha contribuido considerablemente durante los últimos años a desmitificar el origen y la antigüedad de ciertos palos, como la soleá, uno de los más jondos al lado de la siguiriya, cuyo origen no va mucho más allá de mediados del siglo XIX (Lavaur 1999; Steingress 1993; Gamboa [2005] 2018).

¹⁶ Hay que tener en cuenta que se trata de una abstracción: así, la soleá incluye, igual que la caña y el polo, pasajes en tonalidad menor, las siguiriyas cuentan con una variante en modo mayor llamada cabales; los palos en tonalidad mayor, por el otro lado, también pueden contener frases en el modo de *mi*. En el caso de los fandangos, probablemente debido al contar entre sus precursores no flamencos una variante cantada en modo mayor y otra bailada en modo de *mi*, el cambio entre estos dos modos se eleva al nivel estructural, con la parte cantada en mayor y las instrumentales en modo de *mi* (Núñez 2021).

siglo XIX.¹⁷ Además, el uso del término “modo dórico” refiriéndose al modo de *mi* en el flamenco no se documenta antes de los años 60 del siglo XX (Rossy 1966; Granados 2000; Sanlúcar 2005), lo cual hace dudar seriamente de su uso en la tradición escrita tanto como en la oral. Además, como se mencionó más arriba, mientras que en la teoría musical griega el modo forma parte de un sistema modal completo, en el flamenco sólo está presente el modo de *mi*. El hecho de encontrar un término como “dórico” en un entorno que incluso acusa una cierta hostilidad frente al ambiente académico y cuya terminología se caracteriza por una relación muy corporal con las estructuras musicales dejan entrever que se trata de un uso reciente y de origen academicista.

Una vez descartada la hipótesis de que se trate de un vestigio de una práctica antigua llegada al siglo XX a través de la tradición oral, hace falta contemplar otra posibilidad: que el término lo haya introducido una persona con conocimientos de la historia de la música –y de la teoría musical– suficientemente desarrollados como para haberse dado cuenta del cambio terminológico a finales de la Edad Antigua, e igualmente con un interés en aplicar la terminología antigua en un contexto moderno. Como ya se ha dicho antes en varias ocasiones, el flamenco desde al menos finales del siglo XIX ha sido objeto de múltiples apropiaciones que casi en su totalidad dependen más de sistemas ideológicos que de la música misma o incluso de su estética. Ya se habló de Felip Pedrell y de Manuel de Falla, así como de su intento de reducir lo oriental en el flamenco a una fuente cristiana, creando así la tesis bizantina; el nacionalismo andaluz, por su parte, generó teorías que no dejan de producir nuevas publicaciones hasta la actualidad y que enfatizan la herencia árabo-islámica (p. ej. Infante [1931] 2010; Manuel 2020). Ambas teorías, y muchas otras más, apuntan a una particular relación entre el flamenco y España: no es casualidad que tanto Pedrell como Falla sean máximos exponentes del nacionalismo musical español y que la definición de dicha nación contenga un elemento religioso, y más específicamente cristiano, muy importante; en cuanto a Andalucía, el elemento andalusí en los discursos nacionalistas se suele interpretar como signo distintivo con respecto a la nacionalidad española –como ocurre con la herencia celta en Galicia y, en mucho menor grado, la franca en Cataluña–. Este hecho choca sensiblemente no sólo con la visión extranjera, desde la cual el flamenco es ante todo español –una visión muy explotada por la industria del turismo–, sino también con las polémicas en torno a la identidad española de los siglos XIX y XX, donde el flamenco juega un papel significativo en ambos extremos del panorama político.¹⁸

¹⁷ Hay que comentar dos aspectos de esta afirmación. Respecto a la aparición del flamenco, hay que distinguir la primera vez documentada que se utiliza la palabra “flamenco” con sentido musical, el 6 de junio de 1847 en el *Espectador* de Madrid. Con anterioridad hay tanto prácticas musicales relacionables con el flamenco como terminología y artistas conservados en la memoria oral que permiten estirar hasta finales del siglo XVIII; por otra parte, un gran número de elementos que hoy en día se consideran constitutivos del flamenco se definen sólo en las últimas décadas del siglo XIX. El segundo aspecto tiene que ver con el hecho que la inmensa mayoría de teorías sobre el origen del flamenco acusa una tendencia de buscar raíces cuanto más lejanas mejor y, a ser posible, relacionadas con culturas “de referencia” como la fenicia, la griega, la romana, la judía o la islámico-árabe. Todas ellas se encuentran con el mismo problema del vacío temporal que arriba hemos recriminado a la relación con los griegos.

¹⁸ Una parte considerable de elementos culturales del entorno flamenco se definieron en el siglo XVIII en un intento nacionalista *avant la lettre* de combatir lo que se percibió como una invasión foránea: la dinastía de los Borbones y sus políticos italianos. Desde aquel momento, la imagen de España en cuestión –que sigue válida en ciertos sectores hasta hoy día– ha tenido defensores y detractores, con algunos ejemplos muy agresivos entre los últimos, los “anti-flamenquistas”. Mientras éstos recurrían al flamenco para articular sus críticas hacia la política y sociedad españolas, otros optaron por purificar el flamenco de aquellos elementos incómodos para ellos.

En más de un sentido, la época posterior a la Guerra Civil resulta determinante para entender cómo se percibe el flamenco hoy en día. Consciente del valor económico del género, especialmente con vistas a los turistas que comenzaron a llegar en masa, la dictadura se apropió del flamenco, depurándolo al mismo tiempo de aquellas asociaciones incómodas para la ideología nacional-católica del régimen, como, por ejemplo, el papel de los *roma*.¹⁹ El resultado de este proceso es la conversión del flamenco en un producto de marca española. Fue contestado por varios intelectuales de la izquierda al igual que por el mairénismo (Molina y Mairena 1963), un movimiento igualmente ideológico que hay que entender tanto a modo de respuesta de la política cultural franquista como dentro del contexto de una reivindicación de los derechos de los *roma* en España. Para llevar a cabo tal reinterpretación por parte de la dictadura hacían falta voces intelectuales; dada la relación difícil entre la intelectualidad de la posguerra y el régimen, así como la herencia de los trabajos de Pedrell, Falla y Lorca no exentos de ideas incómodas para el franquismo, no abundaban precisamente los autores que pudiesen contribuir a tal empresa. Desde el Instituto Español de Musicología, dentro del marco del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, se dedicó relativamente poca atención al flamenco, aparte de comentarios por parte de Marius Schneider (1948) en relación con otros temas generales y los trabajos de Arcadio Larrea (1974) o Manuel García Matos (1987). Un libro que pretendió llenar este vacío y que hasta hoy día se cita en ocasiones como el primer trabajo musicológico sobre el flamenco –a pesar de carecer casi por completo de metodología musicológica e ignorar deliberadamente los trabajos de Schneider o García Matos– es *Teoría del Cante Jondo* de Hipólito Rossy. Al principio del segundo capítulo, el autor hace toda una declaración de intenciones:

Se dice por ahí, y se da por cierto, que el flamenco o cante jondo es de origen árabe; otros dicen que gitano o hindú; y otros que judío. Nadie afirma, en cambio, que sea un arte español, como si los españoles fueran incapaces de crear nada y tuvieran que traerles todo de fuera. (1966, 19)

Este argumento, que desde entonces está gozando de cierto favor no sólo entre los sectores más conservadores –políticamente hablando– de la sociedad española, sino también entre andalucistas actuales que retoman las ideas de Blas Infante (p. ej. Ruiz Mata 2021), tal vez se podría defender si se combinase con la idea de un nacimiento del flamenco en la sociedad romántica de la España del siglo XIX. Así lo afirman algunos autores (p. ej. Lavour 1999; Steingress 1993), cortando así los discursos históricos que abarcan siglos y siglos para llegar a árabes, judíos o bizantinos. Ahora bien, a pesar de relativizar el valor de la búsqueda de un origen exacto, en la misma frase da a entender que el flamenco cuenta con al menos dos milenios de historia (Rossy 1966, 13). En esta línea construye un arco histórico en el que aparecen sucesivamente culturas foráneas –fenicia, griega, cartaginense, romana, “pueblos bárbaros”, bizantina, árabe, judía, “gitana”, etc.– que intervienen en la cultura de “primeros pobladores”, implícitamente identificados como neandertales e íberos (26-36). Respecto al tema que nos ocupa, el modo de mi/modo dórico, Rossy hace afirmaciones sorprendentes cuando realiza un recorrido por la teoría musical griega. Apoyándose en un tal “García Ramos” –autor que no aparece

¹⁹ Dentro de la larga historia de presencia romaní en los Reinos de Aragón y Castilla desde el siglo XV –una historia precisamente marcada por una política que oscilaba entre la persecución, como en la Gran Redada de 1749 (Gómez Alfaro 1993), y la asimilación forzada–, la dictadura franquista no se caracterizó precisamente por una mejora de sus condiciones de vida; bien al contrario, y en lo que concierne al flamenco, el ataque fue tanto físico como ideológico (San Román 1997).

en el índice bibliográfico y que probablemente hace referencia a Manuel García Matos, quien tampoco figura en la bibliografía— atribuye el origen del modo dórico al “Sur español”:

Los contactos de los griegos de Focea con el pueblo hispano se produjeron antes de que en Grecia florecieran las teorías sobre la Música [sic]. De aquí que haya podido decirse con buena lógica —por García Ramos— que el modo dórico lo importaron los griegos del Sur español, aunque al sistematizar las escalas le dieran el nombre de Doria. (Rossy 1966, 27)

Conviene preguntarse a qué se refiere Rossy aquí con modo dórico. Obviando que el autor no discute en ningún momento una posible diferencia entre el término “dórico” y la realidad sonora a la que éste se refiere, lo que deja claro es que, desde su perspectiva,

[...] el cante jondo [...] está basado en la escala griega de *mi*, que era la fundamental del sistema griego. El modo tonal formado por esta escala es el llamado generalmente *modo dórico*, si bien que la denominación no es muy segura por haber sido llamado también de otra manera en la Edad Media. (24)

Rossy describe el proceso histórico que va de la teoría y práctica musical griega a la actualidad en términos de una decadencia, de la cual sólo el cante jondo se ha salvado:

Andando el tiempo se fueron introduciendo modificaciones en las escalas griegas, que las desvirtuaron, arruinándolas, hasta venir a desembocar en los sistemas actuales con sólo dos modos, llamados mayor y menor. También se usan en el flamenco, pero no en el cante jondo estricto. De esa ruina de las escalas griegas se ha salvado el canto gregoriano, algunos cantos de sinagoga, algunos himnos de las iglesias protestantes y algunos cantos populares de determinadas regiones, como Andalucía y Levante, donde pervive la escala griega en *mi* como tono básico del cante jondo más puro y antiguo. (25)

Además de recurrir a una narrativa histórica típicamente empleada en discursos nacionalistas —la historia como decadencia que lleva desde una edad de oro hasta un presente deplorable— Rossy establece unas equivalencias entre los modos griegos y los actuales que a la luz del estado de la cuestión actual ya no se pueden sostener, pero que en los años 60 del pasado siglo y considerando la bibliografía que ofrece el autor todavía se pueden considerar comprensibles.²⁰

Evidentemente, tales afirmaciones se inscriben a la perfección en el panorama ideológico de la dictadura, no sólo con respecto al flamenco, sino por su actitud frente a la cultura española en general. Su estilo pseudo-académico —especialmente convincente para un público no formado en el plano musicológico— ayudó sin duda a establecerlo como referente en la literatura flamencológica, a pesar de sus muchas faltas metodológicas y de contenido, más allá de la alineación con los discursos más nacionalistas propios de la época. Así, la terminología pseudo-antigua consistente en llamar “modo dórico” pudo tener una cierta trascendencia, volviendo a aparecer, por ejemplo, en un libro de teoría musical flamenca redactado por uno de los guitarristas más reconocidos (Sanlúcar 2005).

²⁰ Entre las fuentes que figuran en la bibliografía del citado libro, los candidatos más seguros de los que puede provenir la información concerniente a los modos griegos son Sachs 1934, Wellesz 1961 y sobre todo Riemann 1901. Nótese de paso que Rossy no ofrece datos bibliográficos más allá del nombre del autor y título de la publicación, ni tampoco suele ofrecer referencias bibliográficas dentro del texto. Algunas de las ideas sobre el desarrollo histórico de los modos se conocen por aparecer en la obra de Riemann, como el cambio de la dirección en la conceptualización de los modos entre la Antigüedad y la Edad Media.

Conclusiones

Como se ha visto, hay dos grandes campos semánticos que se encuentran a la hora de asociar el término “modo dórico” al concepto del modo de *mi*: este último representa, a partir de la Edad Media, lo exótico, o la alteridad (Said 1978; Todorov 1982; Lévinas 1995) por excelencia para la estética musical occidental, mientras que el primero evoca justamente los orígenes de la civilización europea con sus valores de austeridad, moderación y virilidad bélica. El hecho de que los significados de los dos modos más paradigmáticos cambiasen al pasar de la Antigüedad a la Edad Media juega un papel crucial: lo que para los autores griegos clásicos representaba lo otro, lo exótico, ahora pasa a asociarse a un constructo modal que por su estructura interna se distingue objetivamente de otros modos. Llamar “dórico” al modo frigio en el flamenco representa, en el fondo, la inversión de este proceso, una especie de retorno a la estética musical de la Antigüedad clásica. Las funciones de esta inversión son múltiples: lo “exótico” se convierte en lo “propio”, lo importado desde fuera en lo exportado a los “otros”, y todo dentro de un arco cronológico que confiere dignidad y valor cultural por su pura antigüedad. La relación entre España y Europa de alguna manera se invierte: los griegos, padres de la civilización europea –y especialmente de su música–, ahora son deudores de la cultura hispana; mientras que el sentido original de los modos se perdió en el resto de Europa –Rossy (1966) lo describe como un proceso de decadencia–, en España se conserva justamente en un género a menudo denigrado por sus asociaciones incómodas, sea al nivel étnico, sea a nivel social. El recurso a la teoría musical no sirve, en este caso, ni a la comprensión de la práctica ni tampoco a la explicación de procesos compositivos o de improvisación. En dos sentidos está al servicio de la ideología: de un lado, con la finalidad de elevar al estatus de arte a un género de gran ambivalencia social; del otro, con la intención de situar al centro de la cultural occidental a un país muchas veces relegado a la periferia.



Referencias bibliográficas

- Álvarez Caballero, Ángel. 2003. *El toque flamenco*. Madrid: Alianza.
- Antonio Manuel [Antonio Manuel Rodríguez Ramos]. 2020. *Flamenco: Arqueología de lo jondo*. Córdoba: Almuzara.
- Apolodoro. [s.f.] 1987. *Biblioteca mitológica*. Madrid: Akal.
- Aristotle. [s.f.] 1957. *Aristotle's Politica*. Oxford: Clarendon Press.
- Athenaeus. [s.f.] 1854. *The Deipnosophists: Or Banquet of the Learned of Athenaeus*. Londres: Henry G. Bohn.
- Atkinson, Charles M. 2008. *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Barrios, Manuel. 1989. *Gitanos, moriscos y el cante flamenco*. Sevilla: Rodríguez Castillejo.
- Bayat, Azef y Linda Herrera, editores. 2021. *Global Middle East: Into the Twenty-First Century*. Oakland: University of California Press.
- Craik, Elizabeth M. 1980. *The Dorian Aegean*. Londres: Routledge.
- Cruces Roldán, Cristina. 2003. *El flamenco y la música andalusí: Argumentos para un encuentro*. Barcelona: Carena.
- Daniélou, Alain. 1949. *Northern Indian Music*. Londres: Johnson.

- Eco, Umberto. [1984] 1996. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Turín: Einaudi.
- Falla, Manuel de. 1972. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Fernández [Marín], Lola. 2004. *Teoría musical del flamenco: Ritmo, armonía, melodía, forma*. Madrid: Acordes Concert.
- . 2021. "La terminología musical del flamenco: El sistema modal y los modos en la música flamenca". *Revista de Flamencología* 30: 9-38. https://ia903103.us.archive.org/25/items/revista_de_flamencologia-30/RDF_30-05-LA_TERMINOLOGIA_MUSICAL_DEL_FLAMENCO-LOLA_FERNANDEZ_MARIN.pdf
- Galán Bueno, Carlos. 2020. *Improvisación en el flamenco: Tratado teórico-práctico*. Madrid: Enclave Creativa.
- Gamboa, José Manuel. [2005] 2018. *Una historia del flamenco*. Madrid: Espasa.
- García Barriuso, P. Patrocinio. 2001. *La música hispano-musulmana en Marruecos*. Sevilla: Instituto Cervantes Tánger – Cooperación Española – Fundación El Monte.
- García Matos, Manuel. 1987. *Sobre el flamenco: Estudios y notas*. s.l.: Cinterco.
- Glareanus, Henricus. 1547. *Dodecachordon*. Basilea: Heinrich Petri.
- Gómez Alfaro, Antonio. 1993. *La gran redada de gitanos: España, prisión general de gitanos en 1749*. Madrid: Presencia gitana.
- Granados, Manuel. 2000. *Teoría musical de la guitarra flamenca: Fundamentos de armonía y principios de composición*. Barcelona: Casa Beethoven.
- Infante, Blas. [1931] 2010. *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Kay, Billy. 2006. *Scots: The Mither Tongue*. Edimburgo: Mainstream Publishing.
- Larrea, Arcadio. 1974. *El flamenco en su raíz*. Madrid: Editora Nacional.
- Lavaur, Luis. 1999. *Teoría romántica del cante flamenco: Raíces flamencas en la coreografía romántica europea*. Sevilla: Signatura.
- Lévinas, Emmanuel. 1995. *Altérité et transcendance*. Montpellier: Fata Morgana.
- Manik, Liberty. 1969. *Das arabische Tonsystem im Mittelalter*. Leiden: Brill.
- Medina Azara [Kahn, Máximo José]. 1930. "Cante jondo' y cantares sinagogales". *Revista de Occidente* 88: 53-84.
- Méndez Dosuna, Julián. 2007. "The Doric dialects". En *A History of Ancient Greek: From the Beginnings to Late Antiquity*, editado por Anastassios-Fivos Christidis, 444-459. Cambridge: Cambridge University Press.
- Molina, Ricardo y Antonio Mairena. 1963. *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente.
- Nietzsche, Friedrich. [1872] 2007. *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa Calpe.
- Noel, Eugenio. [1912] 2007. *República y flamenquismo*. Sevilla: Extramuros.
- Núñez, Faustino. 2021. *América en el flamenco*. Ciudad Real: Consejo Internacional de Organizaciones de Festivales de Folklore y Artes Tradicionales.
- Ortiz Nuevo, José Luis y Faustino Núñez. 1999. *La rabia del placer: El nacimiento cubano del tango y su desembarco en España (1823-1923)*. Sevilla: Diputación.
- Osuna Lucena, María Isabel. 1995. "La música arábigo-andaluza". En *Historia del Flamenco*, editado por José Luis Navarro García y Miguel Roperó Núñez, 85-109. Sevilla: Tartessos.
- Özkan, İsmail Hakkı. 2000. *Türk Müsikjisi Nazariyatı ve Usûlleri*. Estambul: Otuken Nesriyat.
- Pedrell, Felip. 1918-1922. *Cancionero musical popular español*. Valls: Eduardo Castells.
- Platon. [s.f.] 1991. *Politeia: Griechisch und Deutsch*. Fráncfort y Leipzig: Insel.
- Pokorny, Julius. 1959. *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. Tubinga, Berna y Múnich: Francke.
- Riemann, Hugo. 1882. *Musik-Lexikon*. Leipzig: Verlag des Bibliographischen Institute.
- . 1901. *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*. Berlín y Stuttgart: Spemann.

- Rioja, Eusebio. 1995. "La guitarra flamenca de acompañamiento en el siglo XX: De Ramón Montoya a El Niño Ricardo". En *Historia del Flamenco*, editado por José Luis Navarro García y Miguel Ropero Núñez, 271-289. Sevilla: Tartessos.
- Rossy, Hipólito. 1966. *Teoría de cante jondo*. Barcelona: Credsá.
- Ruiz Mata, José. 2021. *Origen e historia íntima del flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- Sachs, Curt. 1934. *Die Musik der Antike*. Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. Nueva York: Pantheon.
- San Román, Teresa. 1997. *La diferencia inquietante*. Madrid: Siglo XXI.
- Sanlúcar, Manolo. 2005. *Sobre la guitarra flamenca: Teoría y sistema de la guitarra flamenca*. Córdoba: La Posada.
- Saulnier, Daniel. 1997. *Les Modes grégoriens*. Solesmes: La Froidfontaine.
- Saussure, Ferdinand de. [1916] 1995. *Cours de linguistique générale*. París: Payot.
- Schneider, Marius. 1948. *La danza de espadas y la tarantela*. Barcelona: Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- Solomon, Jon. 1980. "Cleonides: Eisagōgē harmonikē". Tesis doctoral, University of North Carolina-Chapel Hill.
- Steingress, Gerhard. 1993. *Sociología del cante flamenco*. Jerez: Centro Andaluz del Flamenco.
- Todorov, Tzvetan. 1982. *La conquête de l'Amérique: La question de l'autre*. París: Seuil.
- Torres, Norberto. 2005. *Historia de la guitarra flamenca*. Córdoba: Almuzara.
- Turina, Joaquín. 1982. *La música andaluza*. Sevilla: Alfar.
- Valenzuela Lavado, Salvador. 2016. "Armonía modal, modo de mi y flamenco: Aproximación al 'modo de mi armónico' como sistema musical de tradición hispana". Tesis doctoral, Universidad de Granada.
- Vargas, Enrique. 2014. *Improvisación modal y construcción melódico en el entorno del flamenco*. Madrid: VG Ediciones.
- Wellesz, Egon. 1961. *A History of Byzantine Music and Hymnography*. Oxford: Clarendon Press.
- West, Martin L. 1992. *Ancient Greek Music*. Oxford: Clarendon Press.

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



El Cajón del Mariachi: Schemata of a Vernacular Genre

El cajón del mariachi: Esquemas de un género vernáculo

 Luis Zambrano (California State University, Los Angeles, Estados Unidos) y

 Amy Bauer* (University of California, Irvine, Estados Unidos)

*abauer@uci.edu

Abstract

Mariachi music has long been recognized as a—perhaps the—central genre of vernacular music in Mexico, with scattered academic studies investigating its ties to Mexican culture, myth, and national identity. But the music itself, still propagated largely through oral instruction, has received little attention. Good Mariachi practice is based on a holistic model of performance that includes a prescribed repertoire of bass lines, harmonic changes, meters, forms, and instrumental voicings that operate in synchrony. Despite having coalesced around distinct regional styles both within and outside of Mexico, the musical tradition of Mariachi rests on select formal principles drawn from the Mexican *Ranchera*, Mexican *Son* and the historic instrumentation of trumpet, violin, *vihuela*/ guitar, and *guitarrón*, transmitted primarily through aural instruction. This makes Mariachi an ideal case study for unique schema prototypes inspired by Robert Gjerdingen's *Music in the Galant Style* and modeled on foundational examples in the core Mariachi repertoire known as *Cajón*. These archetypes incorporate specific harmonic motions, bass patterns, and instrumental voicings within a single, well-defined unit. We will also address the practice of marrying instrumental performance practice to vocal delivery and describe how those units shape larger musical narratives. We further address these paradigms as they shape repertoire expansion and the expression of regional style within other genres of Norteño music.

Keywords: Mariachi, Cajón, schema theory, Ranchera, Norteño

Resumen

Se ha reconocido al mariachi durante mucho tiempo como un género —quizás el género— central de la música vernácula en México, con estudios académicos dispersos que investigan sus vínculos con la cultura, el mito y la identidad nacional mexicana. Sin embargo, la música en sí, que aún se transmite en gran medida a través de la instrucción oral, ha recibido poca atención. La buena práctica del mariachi se basa en un modelo holístico de interpretación que incluye un repertorio determinado de líneas de bajo, cambios armónicos, compases, formas y disposiciones instrumentales que operan en sincronía. A pesar de haberse consolidado alrededor de estilos regionales distintos tanto dentro como fuera de México, la tradición musical del mariachi se basa en principios formales preferidos y extraídos de la ranchera mexicana, el son mexicano y la instrumentación histórica para trompeta, violín, vihuela/guitarra y guitarrón, transmitidos principalmente a través de la instrucción aural. Todo esto significa que el mariachi es un caso de estudio ideal para prototipos únicos de esquemas, inspirados en Music in the Galant Style de Robert Gjerdingen y modelados a partir de ejemplos fundamentales en el repertorio central del mariachi conocido como Cajón. Estos arquetipos incorporan movimientos armónicos específicos, patrones de bajo y disposiciones instrumentales dentro de una unidad clara y bien definida. También abordaremos la práctica de unir la interpretación instrumental con la emisión vocal y describiremos cómo esas unidades dan forma a narrativas musicales más amplias. Abordaremos además estos paradigmas a medida que dan forma a la expansión del repertorio y la expresión del estilo regional dentro de otros géneros de música nortea.

Palabras clave: *mariachi, cajón, teoría de esquemas, ranchera, nortea*



Mariachi music has long been recognized as a—perhaps the—central genre of vernacular music in Mexico, with scattered academic studies investigating its ties to Mexican culture, myth, and national identity (Jáuregui 1990; Najera-Ramirez 1994; Sheehy 2006; Mulholland 2007; Campbell and Flores 2016; Ku 2017; Henriques 2021). But the music itself, still propagated largely through oral instruction, has received little attention.¹ Good Mariachi practice is based on a holistic model of performance that includes a prescribed repertoire of bass lines, harmonic changes, meters, forms, and instrumental voicings that operate in synchrony—voicings and melodic patterns are flexible; they are not included in our abstract schema but are addressed below—. Despite having coalesced around distinct regional styles both within and outside of Mexico, the tradition rests on select formal principles drawn from the Mexican *Ranchera*, the Mexican *Son*, and the historic instrumentation of trumpet, violin, *vihuela*, guitar, and *guitarrón*, transmitted primarily through aural instruction.²

This makes Mariachi an ideal case study for unique schema prototypes inspired by Gjerdingen (2007a) and a few scattered studies that apply that concept to vernacular and non-Western musics (Widdess 2013; Malin 2019). We first explain why we feel that Mariachi as a genre fits the expansive criteria that underpin the notion of schema theory as outlined by Gjerdingen (1988; 2007b), and summarized by Vasili Byros (2012a), as we discuss the larger network of cultural relations and associations

¹ An exception would be Jeff Nevin's *Virtuoso Mariachi* (2002), which is meant as a pedagogical handbook for those located largely outside the tradition.

² We designate Mariachi, Son, et al. as individual genres within the overarching Ranchera style. Cathy Ragland defines *música nortea* (Nortea music) as similar in instrumentation to Texas-Mexican *conjunto* but more focused on *corridos* and the *cumbia*, with a focus on the experience of Mexican immigrants throughout the United States. For the history and varieties of Nortea music, see Ragland 2009.

on which Mariachi draws. We then present schema prototypes modeled on foundational examples in the core Mariachi repertoire, known as *Cajón*. These archetypes incorporate specific harmonic motions, bass patterns, and instrumental voicings within a single, well-defined unit. We will also address the practice of marrying instrumental performance practice to vocal delivery, and describe how those units shape larger musical narratives. Before, we address these paradigms as they shape repertoire expansion and the expression of regional style within other genres of Norteño music.

Regional differences between Mariachi and Norteño

Although Son was the first genre to serve as the basis of Mariachi, the Ranchera style dominates Mariachi's current form. Ranchera in general focuses on the solo singer, and was featured in mid-century movie musicals that popularized the style. Rancheras are popular music that may appear in *lenta* (4/4), *corrida* (2/4) or *valseada* (3/4) meters. Their identity lies in the salience of component motives, as opposed to harmonic identity, which allows their dissemination among a variety of genres and ability levels. But we note here several important differences that distinguish Norteño music—popular music of northern Mexico and the American border—from the genre of Mariachi.

Mariachi music defines more clearly the roles of each instrument and its section; a violin section may contain up to 9 members, 2-3 trumpets, and 2-3 chordal strumming instruments. The guitarrón bass, unique to Mariachi, is played in octaves; its strings span—from low to high—A-D-G-C-E-A. This voicing, along with its function in the ensemble to outline harmonies rather than simply provide a chordal bass distinguish it from the bass of other, more typical Norteño ensembles. Furthermore, there is no other instrument in Mariachi music that can function to produce both a harmonic cue and anchor the down-beat. As such, guitarrón movement is restricted to its support function. Both guitarrón and vihuela provide a metric and harmonic outline for the ensemble by emphasizing beats 2 and 3. The aesthetics of the Mariachi sound world require that the functional balance of the timbre among different sections be maintained.

By contrast, Norteño styles split the role of vihuela and guitarrón between rhythm guitar and drum—bass and snare, or some combination. Guitar and accordion may outline harmonic motion in the Norteño ensembles, while the drum can set tempo and cue down-beats, with the assistance of the guitar. The timbral differences between Norteño instruments—and their one-to-one ratio—also encourages a more active bassline and allows more liberty with instrumental expression. Such freedoms are synonymous with the narrative focus of genres synonymous with Norteño musics. If instruments and timbral qualities distinguish Mariachi music from Norteño genres, they yet retain overlapping repertoires and hence formal song structures, based on their shared history of poetry and songs from 19th-century New Spain.

There is a high degree of difference between Norteño music and Mariachi music, especially apparent when both musical groups perform renditions of the same song. These differences are not just due to instrumentation and timbre, but also result from the implicit rules that govern the larger body of Ranchera music. The first Non-Cajón introduction of “Las Botas de Charro,” noted below, is very similar to the same song’s introduction in a performance by Norteño group Conjunto Primavera, with the exception that they perform the melodic instrumental lines on a single accordion.³ The accordion

³ Conjunto Primavera’s version can be heard at YouTube: <https://youtu.be/Mrz4IpraOPY>.

adds melodic and harmonic elements not possible with trumpet and/or violin. Additionally, the coordination required by the trumpet and violin results in a simplification of rhythmic movement and elements. Hence, while superficially different, the arrangement itself is nearly identical. In fact, both genres have their own methods of “filling out” songs based on their genre’s respective Cajón repertoire/schematic outline.

Schema theory and Mariachi

The notion of schema is bound up with the cognition and anticipation of events based on experience. The schema prototypes Gjerdingen first identified in Galant music relied on “events” shaped by meter, melody, bass, harmony, and contour, which—singly, or in conjunction with other events—formed various schemata, whose contrapuntal profiles could be identified in the abstract by scale degrees and metric stress. Mariachi schemata work similarly, although in a less abstract form, with implied phrase relationships and flexible application. Yet Gjerdingen recognized that the musical knowledge so derived relates to a specific cultural and historic matrix, including pedagogy and training as well as the expectations of listeners.⁴ As Vasili Byros avers, schema theory in music is less a single discipline than a collection of sub-disciplines, but the work of Gjerdingen has specifically focused on schemata as part of a cognitively informed ethnography that models events and maps their function within larger works: a microtheory of a microhistory of musical style (Byros 2012b, 113–115). The abstract, music-analytic act of defining and locating schemata models both a compositional system and situated psychology of hearing that together express a recognizable style that identifies a genre, an audience, and a place (Byros 2012a, 284).

As noted above, Mariachi draws from several post-colonial genres of Mexican music, and is associated with a unique instrumentation that has remained stable through its history. But its formal models are derived from the “Cajón versions” that constitute the core repertoire of a modern Mariachi ensemble, a standard repertoire established by the late 1970s and early 1980s. Classic *Rancheras Valseadas* like “Hermoso Cariño,” “Las Botas de Charro,” “Con la Misma Tijera,” and “Los Laureles” were codified in well-known performances by arrangers and artists such as Rubén Fuentes, Vicente Fernández, Linda Ronstadt, and Mariachi Vargas de Tecalitlán. These iconic recordings and arrangements became the basis for aural instruction, and the formulas and expressive gambits they contained offered models for further variation and expansion in new works. These classic performances are well-known to the community of listeners, which will evaluate any Mariachi ensemble according to the skill with which it executes and maintains central tenets of the style.

The pathway to development for a young Mariachi musician⁵ seeking to join the professional ranks is broadly based upon the study of prominent recordings, as well as performing alongside more expe-

⁴ See <https://partimenti.org/>.

⁵ Luis Zambrano has directed a professional Mariachi ensemble since he was 12 years old. His ensembles have appeared on programming for NBC, Fox, and Univision, and he and his musicians have shared the stage with Angela Aguilar, Lucero, Jenny Rivera, Mariachi Garibaldi de Jaime Cuellar, Mariachi Divas, and Las Colibri among others. As a freelance artist, he has worked with musicians who currently perform with every major Mariachi ensemble in the United States. Zambrano began his youth ensemble before K-12 school Mariachi programs were established, which allow young students to develop experiential and technical knowledge of the genre. To streamline his group’s development, he devised a pedagogical method based on patterns and generalities observed in classic Mariachi recordings, which became the foundation of the schemata presented in this

rienced musicians who can serve as mentors. Most apprenticeships take the form of paid ensemble members; thus finding an apprenticeship may depend on personal and professional recommendations, a musician's proficiency in one or more instruments, their ability to sing, and existing knowledge of the repertoire. Yet knowledge is not centralized; a musician of ability will find opportunities for growth thanks to the decentralization and availability of musical recordings by professional artists and Mariachi ensembles.

"Los Laureles," "Con la Misma Tijera," and Mariachi Ranchera style

"Los Laureles" and "Con la Misma Tijera" offer examples of how such paradigms operate within traditional Ranchera forms. Both songs are highly popular among patrons and form part of the repertoire of every Mariachi musician. The structure of Ranchera songs follow a general pattern: Introduction, Verse(s), Interlude, Verse(s), and Closing Section. Each verse contains a primary harmonic objective and a cadence. The cadence will almost always consist of a V-I with a strong cadence on Primera (Tonic) approached through contrary motion in the bass; most verse endings follow such a general pattern of closure. Some of the most common harmonic and melodic resolutions include an ascending stepwise bass motion of $\hat{5}-(\hat{6}-\hat{7})-\hat{8}$ or $\hat{2}-\hat{1}$ in the bass. Embellishments of the V-I motion include expansions— $\hat{5}-\hat{7}-\hat{2}$ in the first of three measures, followed by a $\hat{5}-\hat{6}-\hat{7}$ motion, or $\hat{5}-\hat{7}-\hat{2}$ followed by a $\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}$, both of which arrive on $\hat{1}$ in the final measure. Rhythmic variations may signal the start of a cadential sequence, modified to fit different meters. Introductions consist of highlighted melodic material from the verse section. The verse section itself is varied according to an array of forms, harmonic objectives, and acceptable lengths; the most common types are shown in Figure 1.⁶

Harmonic objectives are named according to the middleground harmony prolonged throughout a phrase: *Primera* (Tonic), *Segunda* (Dominant) and *Tercera* (Subdominant), as shown in the two primary verse types abstracted in Figure 1. *Primera*, *Segunda* and *Tercera* are the terms used for the three primary harmonic functions by Mariachi musicians, and correspond here to a middleground harmonic function; for instance, I-V-I prolongs *Primera* across four lines in the first segment. These objectives participate in the functional design of variably larger phrase units. All harmonic changes are confirmed by archetypal melodic material in the trumpets or violins, and certain melodic turns are used to separate stanzas within a verse. This archetypal melodic material is most commonly referred to as an *adorno*. Adornos come from the word *adornar* (decorate). Adornos vary by song in terms of melodic material, length, placement etc., but their decorative function is ever present throughout the repertoire. The most common placement of adornos is in between stanzas and on major harmonic changes/cadences. For instance, in a Ranchera Valseada such as "Los Laureles," the cadence will often contain melodic material seen in the refrain, or musical interlude, and the last verse and the ending material are often elided.

paper. His approach allowed musicians to quickly learn new repertoire requested by clients. Since establishing his own ensemble in 2012, Zambrano has orchestrated, transcribed, and taught repertoire that is often requested at paid performances, and trained musicians who have gone on to work in professional and semi-professional ensembles.

⁶ Each schema may be slightly compressed or expanded as in "Hermoso Cariño"—discussed below—which contains a *Primera*-*Segunda* with a harmonic rhythm of 2:2 and one cadence, and a *Tercera*-*Primera* with a harmonic rhythm of 2:2:2, where IV-I is repeated.

Figure 1. Verse types Primera-Segunda and Tercera-Primera. Numbers for the harmonic rhythm indicate beats per harmony.

Verse Type	Primera-Segunda	Tercera-Primera
Harmonic rhythm	4 : 2	2 : 2
Cadences	weak strong ("IAC") ("PAC")	strong ("PAC")
Harmonic Objective	I–V–I : V–I ↓ ↓ Primera – Segunda–Primera	(V ⁷ /IV) IV–I : V–I ↓ ↓ Tercera – Primera
Characteristic Bass Line	1̂ – 3̂ – 2̂	4̂ – 5̂ – 8̂

Our first example, "Los Laureles"—in an arrangement sung by Linda Ronstadt⁷—, is a fascinating exception to the group of four Cajón versions we discuss. Her *Canciones de Mi Padre (Songs from my Father)* was released in the late 1980s, much later than the Vicente Fernández examples we cite later. The arrangements and aesthetic of *Canciones* were intended to recreate a "romantic evening in Old Mexico" from the 1920s, and reflect a Ranchera style that serves as our baseline model.

"Los Laureles" (Figure 2)—see the full transcription in the supplementary materials—begins with a unique introduction, known by Mariachi musicians as *sinfonía*. A *sinfonía* serves as a sui-table introduction under two governing constraints: first, that the song is in one of three keys—F major, G Major, or A Major⁸—and second, that the opening vocal line of the first verse can be performed *ad lib*—as in "Los Laureles." In most other circumstances, the introduction would return as a musical interlude between verses. Regardless, the melody heard in the introduction introduces the most salient thematic material, while the interludes between verses capture the harmonic motion Segunda to Primera (mm. 68–73.2) and the subsequent cadential phrase (mm. 73.3–82). The verses themselves feature what we term verse type Primera-Segunda: a stanza-like structure expressed here with six segments per verse; this structure resembles a classical sentence, in the formal terminology established by William Caplin (1998). Cadences are designated as imperfect authentic (IAC), perfect authentic (PAC) or half (HC). Period and Sentence constructions divide into units designated by antecedent/consequent for the former and presentation/continuation for the latter. Thematic phrases are further divided into formal units designated Basic Idea (B.I.) or Contrasting Idea (C.I.). The harmonic rhythm follows a proportional 4:2 division between the first two-thirds—outlining Primera to Segunda (mm. 19–34)—and the final third, which moves from Segunda to Primera (mm. 35–43), with a characteristic 1̂–3̂–2̂ motion in bass throughout the first harmonic unit. "Los Laureles" in particular serves an important function within the genre, as it introduces a very typical Ranchera verse structure.⁹

⁷ Her version can be heard at YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Vd6UvP_iJU.

⁸ The *sinfonía* is a remnant of an older Mariachi style from the 1920s; the key was determined by historical restrictions of range within early ensembles.

⁹ All transcriptions used in this paper are by Luis Zambrano.

Figure 2. Annotated transcription of “Los Laureles,” mm. 19–43.

Verse Type Primera-Segunda

Basic Idea BI altered repeat

The score is divided into three systems of music, each with a vocal line and instrumental accompaniment (Violins, Trumpets, and Vihuela/Guitarrón).

- System 1 (mm. 19-28):** Labeled "Basic Idea" and "BI altered repeat". It contains Segment 1 (mm. 19-22) and Segment 2 (mm. 23-28). The vocal line includes the lyrics: "¡Ay, que lau - re - les tan ver - des! ¡Que ro - sas tan en - cen - di - das!". Harmonic annotations include a box labeled 'A' above m. 20 and fingerings 6, 5, 5, 4.
- System 2 (mm. 29-36):** Labeled "Continuation". It contains Segment 3 (mm. 29-32), Segment 4 (mm. 33-36), and Segment 5 (mm. 37-36). The vocal line includes the lyrics: "Si pien - sas a - ban - do - nar - me me - jor qui - ta - me la vi - da Al - za los". Harmonic annotations include fingerings 5, 7, 2, 7, (1), 2, 1 and a "weak cad." label at the end of Segment 4.
- System 3 (mm. 37-43):** Labeled "Continuation". It contains Segment 6 (mm. 37-43). The vocal line includes the lyrics: "o - jos a ver - me Si no es - tas com - pro - me - ti - do." Harmonic annotations include fingerings 8, 7, 6, 5, 3 and a "strong cad." label at the end of Segment 6.

Below the instrumental parts, the structure is labeled as "Primera" and "Segunda" across the systems.

The harmonic paradigm “Primera/Segunda/Primera” proceeds at a slower harmonic rhythm, and closes with a weak contrapuntal cadence formed by an ascending line in the bass: the Mariachi equivalent of an IAC. This is followed by a hemiola—harmonies change every two beats—and concludes with what functions as a PAC in this style: approach to the final tonic via a descending bass. Similar to a classical sentence, the vocal line of “Los Laureles” introduces a B.I. which repeats with a specific final

variation whose conclusion rhymes with that of the first. The opening B.I. ends with scale degrees $\hat{6}-\hat{5}$, to form a 6-5 intervallic resolution over the bass (m. 22), while the altered B.I. ends with a $\hat{5}-\hat{4}$ motion and 4-3 intervallic resolution over the bass (m. 26) at the end of the characteristic $\hat{1}-\hat{3}-\hat{2}$ motion in the bass.

A Mariachi musician is alert to the harmonic movement implied by the shift from $\hat{6}-\hat{5}$ to $\hat{5}-\hat{4}$ between measures 22 and 26, and the fact that it triggers the subsequent “continuation” phrase. The vocal line signals the continuation with a $\hat{5}-\hat{7}-\hat{2}$ line segment over dominant harmony (mm. 30–31), followed by a $\hat{7}-\hat{1}-\hat{2}-\hat{1}$ motion in voice over an arpeggiated and walking bass line (mm. 33–35). The fourth vocal segment (mm. 32.3–35) no longer arpeggiates the dominant, but circles the tonic, harmonizing the trumpet line in thirds (mm. 30–33). The fifth segment (mm. 36–38) contains two archetypal movements: a continuation of the thirds between lead trumpet and voice, and a contrapuntal $\hat{1}-\hat{3}-\hat{2}$ motion in the bass. Segment six (mm. 39–42) follows segment five with the vocal line outlining scale degrees $\hat{8}-\hat{7}-\hat{6}-\hat{5}-\hat{3}$ to close out the verse.

Violins and trumpets are voiced according to prescribed harmonic and melodic cues, which vary with the size of the section. For example, trumpet takes the third and fifth of A major (m. 23), while violins voice the upper triad of a seventh dominant chord (m. 29). Where accompanying voices fall back, the solo line harmonizes with the vocal line (e.g. mm. 38–40, first trumpet). A typical Mariachi ensemble features two trumpets, which alternate between solo, unison, and homophonic lines in thirds or sixths. The violin section usually includes three parts, which also alternate between solo and trio, but with the second and third violin performing in unison.¹⁰ Figure 3 outlines the structure of “Los Laureles” with incipits for each formal section.

Our second example, “Con La Misma Tijera,” is best known in a version by Vicente Fernández, which we will use as our exemplar.¹¹ It can be considered an elaborated version of “Los Laureles,” with a combination of verse type Primera-Segunda and the second verse type Tercera-Primera, and a proportional 2:2 division of the harmonic objective Tercera-Primera—IV-I-V-I, with an optional tonicization of the opening IV—and the characteristic bass motion $\hat{4}-\hat{5}-\hat{8}$.

“Con la Misma Tijera” alters the “Los Laureles” bass line slightly; the bass line $\hat{1}-\flat\hat{3}-\hat{2}$ (mm. 15–17) functions identically to the $\hat{1}-\hat{3}-\hat{2}$ motion seen earlier, implying a secondary leading-tone embellishment of the dominant (Figure 4). Verse type Tercera-Primera (Figure 5) is also pervasive in the Ranchera genre, and is found in verse three of “Con la Misma Tijera” (mm. 67–84). The first section of two outlines the harmonic motion I-(V/IV)-IV (mm. 66.2–69), complemented by a descending vocal line whose $\flat\hat{7}-\hat{6}$ establishes a 4-3 intervallic motion over the bass (m. 69). Trumpets follow the conventions established earlier, with a four-note linear ascent to scale degree $\hat{4}$ in bass—a recurring trope in this style. Other hallmarks include a passing Segunda between Tercera and Primera (mm. 70–74) and a trumpet adorno that elaborates the cadence (mm. 73–76). The ensuing phrase (mm. 76–84)—as in “Los Laureles”—recalls the song’s introduction at the cadence to verse three.

¹⁰ These conventions extend to the voicing of triads within the string section. At the end of lines the fourth will always be voiced by second and third violin in a second-inversion chord, and by first and second violin in a first-inversion chord. If the ensemble has only two violins, the fourth is dropped; the second violin part essentially disappears, and the third may shift an octave higher.

¹¹ His version can be heard at YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=b4bWFWj7498>.

Figure 3. Formal structure of "Los Laureles;" time stamps reflect the Ronstadt recording.

The figure displays a musical score for "Los Laureles" with the following structure and time stamps:

- 00:16**: Introduction (mm. 1-18)
- 00:47**: Verse 1 (Primera-Segunda) (mm. 19-44)
- 01:37**: Verse 2 (Primera-Segunda) (mm. 45-67)
- 01:56**: Verse 3 (Primera-Segunda) (mm. 68-82)
- 02:16**: Verse 4 (Primera-Segunda) (mm. 83-84 || : 22-44)
- 02:16**: Coda (mm. 85-91)
- 02:16**: Musical Interlude (mm. 88-91)

The score includes parts for Voice, Violins, Trumpets, and Vihuela/Guitarra. The lyrics are: "Ay, que lan - re - les tan ver - des!". The score is divided into sections labeled A, B, and C. The word "Primera" is written below the first system. The word "Coda" is written below the final system.

Figure 4. Annotated transcription of “Con la Misma Tijera,” mm. 10–38 (altered to reflect current practice).

Verse Type Primera-Segunda

A

10 Segment 1 Segment 2

Voice: Por la for - ma en que te an - das por - tando. Sé que no an - das a - gus - to con - migo.

Violins

Trumpets

Vihuela Guitarron

20 Segment 3 *Primera* Segment 4 Segment 5

Voice: Yo de - seo que me di - gas de pla - no. ¿Qué pa - pel de - sem - pe - ño con - ti - go? Si tan - te - as que

30 Segment 6

Voice: te es - toy es - tor - bando Yo me lar - go y no hay na - da per - dido.

confirmation of Primera

Segunda *Primera*

Compared to “Los Laureles,” trumpet and violin lines take on a more involved role, but follow the same general conventions. Each instrumental group, in alternation, supplies an accompanimental function to the vocal or bass line to fill out the arrangement. It is our contention that this alternation is necessary to allow the vocals to project, as the lyrics and their content are perhaps the most important feature of the Ranchera style. Both instrumental groups typically play together only in the singer’s absence. Figure 6 indicates the formal outline of “Con la Misma Tijera.”

Figure 5. Annotated transcription of “Con la Misma Tijera,” mm. 66–84 (altered to reflect current practice).

Verse Type Tercera-Primera

(01:15 in Fernández recording)

① (Tercera) Segunda Primera ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩

This brief introduction to common verse forms within Rancheras should provide a useful lens through which to view the expanded verse constructions in the popular songs “Las Botas de Charro” and “Hermoso Cariño.”¹² The first verse of “Las Botas de Charro” is an extended version of Type Segunda-Primera we will call SPSP, which also lacks a preliminary cadence before the final approach to Primera (Figure 7). The expansion of Segunda-Primera relies on a static repetition of the basic idea over the first prolonged harmony. The second verse also expands Type Tercera-Primera in similar fashion. Musicians consider this Primera to Tercera/Tercera to Primera, although the second phrase actually moves from Segunda to Primera. The introductory material of “Las Botas de Charro” furnishes instrumental material for verse 3, a kind of inverted type Segunda-Primera that terminates with an IAC. Its repetition closes with a PAC to reveal an expanded period, which again furnishes material for the following interlude. Verse 4 is immediately succeeded by the final verse. This SPSP/TPTP verse structure also applies to “Hermoso Cariño” (Figure 8). The brief interlude between verses 1 and 2 functions more as a buffer, followed by an extended second verse. Once again, the interlude that follows repeats the Tercera-to-Primera motion in verse 2. Ranchera music provides a wide array of lyrics and

¹² Both Fernández’s versions can be heard at YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=50583bUBbWE> and <https://youtu.be/vseHc4lc-Do> respectively.

Figure 6. Formal structure of "Con la Misma Tijera," time stamps reflect the Fernández recording.

00:14 00:45 01:16

01:36 02:06 02:37

mm. 0.2-10 mm. 10.2-38 mm. 38.2-66 mm. 66.2-84

mm. 84.2-94 mm. 38.2-66 mm. 66.2-80; 95-99 mm. 99-102

Introduction Verse 1 (Primera-Segunda) Verse 2 (Primera-Segunda) Verse 3 (Tercera-Primera)

Interlude (from V1, V2) Verse 4 = Verse 2 Verse 5 = Verse 3 Coda

Figure 7. Formal structure of "Las Botas de Charro," time stamps reflect the Fernández recording.

The musical score is divided into several sections, each with a label and a time stamp. The sections are: Introduction (mm. 0.2-8.1), Verse 1 (PSPS) (mm. 8.2-32.1), Verse 2 (Type TPTP) (mm. 32.2-54.1), Verse 3.1 (Inverted PS) (mm. 54.2-64.1), Verse 3.2 (Inverted PS) (mm. 64.2-74.1), Verse 4 (PSPS) (mm. 8.2-32.1), Verse 5 (TPTP) (mm. 32.2-46; 75-84), Interlude (m. 74.2; 1-8.1), and Coda (mm. 81-84). The score includes staves for Voice, Violins, Trumpets, and Vibraphone/Guitar.

Introduction
mm. 0.2-8.1

Verse 1 (PSPS)
Primera-Segunda,
Segunda-Primera
00:13

Verse 2 (Type TPTP)
Primera-Tercera,
Tercera-Primera (via Segunda passing)
00:45

Verse 3.1 (Inverted PS)
Segunda-Primera, weak cadence
Verse 3.1, strong cadence
01:16

Verse 3.2 (Inverted PS)
01:30

Verse 4 (PSPS)
Primera-Segunda,
Segunda-Primera
01:55

Verse 5 (TPTP)
Primera-Tercera, weak cadence
Tercera-Primera (via Segunda passing)
02:26

Interlude
From 3.2
m. 74.2; 1-8.1

Coda
mm. 81-84

Figure 8. Formal structure of "Hermoso Cariño;" time stamps reflect the Fernández recording.

The figure displays a musical score for "Hermoso Cariño" with four systems of staves (Voice, Violins, Trumpets, and Viola/Celli). The score is divided into sections with time stamps and measure ranges indicated by arrows:

- Introduction** (mm. 0.3–16.2)
- Verse 1 (Primera-Segunda)** (mm. 16.3–49)
 - Primera–Segunda,
 - Segunda–Primera
- Musical buffer** (mm. 46–49)
- Verse 2 (Tercera-Primera)** (mm. 48.3–80.1)
 - Primera–Tercera,
 - Tercera–Primera
- Interlude** (mm. 80.3–96.2)
 - Tercera-Primera
- Verse 3 = Verse 2** (mm. 96.3–97 D.S. 48.3–77)
 - Primera–Tercera,
 - Tercera-Primera
- Coda** (mm. 98–103)
 - 3-note descending motive heard throughout

melodies, presented in the form of verses throughout a song. While the collection and presentation of these verses is diverse and song specific, there is a unifying pattern to the harmonic framework shared by these verses. Most verses follow one of two major harmonic frameworks, Segunda-Primera or Tercera-Primera, reflecting the primary major harmonic objective of the verse type. Despite their large array of potential harmonic and melodic embellishments, all Ranchera verses can be distilled to one of these verse types.

Fixed and flexible concepts within Ranchera performance

While the standard Mariachi repertoire is for the most part established, there is a huge amount of variability in how this repertoire is performed, despite the use of conventional Cajón versions. The most obvious alterations apply to the varied instrumental groupings possible: a performing Mariachi ensemble can range anywhere from 3 to 14 members at any time. The way in which musicians work also plays a factor. Specifically, working ensembles are decentralized; a musician may work with an entirely different group of musicians from one day to the next. This applies as well to learning repertoire, as a musicians' acquisition of repertoire and style is contingent upon the peers they work with and the area in which they work. The performance of Cajón renditions may be thwarted by decentralized work environments and repertoire acquisition. The ensemble may lack musicians or the musicians present may lack knowledge of a particular song or arrangement. However, musicians use their understanding of implicit conventions to perform songs that may not be mastered by all musicians in the particular performance ensemble. This section will revisit previous musical examples and present a multitude of hypothetical solutions to performance situations in which a Cajón version of a given song cannot be executed.

¿Sabes cómo va? (Do you know how it goes?)

Within Ranchera style, any song can be performed if two conditions are met: someone in the ensemble—usually the person singing—understands the melodic structure underpinning the lyrics, and the group understands the harmonic objectives that operate in each individual verse. Specifically, musicians require knowledge of what constitutes a verse type. As an example, we consider the song “Las Botas de Charro.” As long as the appropriate harmonic objectives within each verse are met, the means by they are achieved are arbitrary. Specifically, if the first verse of the song contains a I-V progression and closes with its corresponding V-I motion, that verse may contain supplements or alterations in the form of introductory material, embellishing harmonies, and melodic material that suits the harmonic progression. Additionally, voicing and meter are open to change. Musicians will use their understanding of Cajón renditions of other songs to form a working directory of schemata, to augment songs for which they lack knowledge of a specific Cajón arrangement. The following analysis will reconstruct and explore a non-Cajón version of “Las Botas de Charro” and examine various ways in which musicians may use their personalized working schematic outline and intuitions of Ranchera style to execute the song.

¿Cómo va la entrada? (How does the introduction go?)

Consider the Cajón introductory material of “Las Botas de Charro” (Figure 9a). The material used in the introductory material is derived from the cadential section of the second verse—verse type TPTP (Figure 9b). Two examples of non-Cajón introductions are presented: Figure 10a utilizes the first half of the original Cajón introduction, while the second half contains non-specific cadential material. The voicing must be restructured such that the upper voice of each melodic instrument does not end on scale degree $\hat{5}$. As such, the top voice of the violin takes $C\sharp$ rather than an E, so that the second half of the introduction has the upper voice ending on scale degree $\hat{3}$. The trumpets can circumvent this in two ways. They may use the example as presented. Alternatively, they could voice the first four measures with E over the $C\sharp$ and continue the second half of the introduction as written. Most importantly,

Figure 9a. Introduction to "Las Botas de Charro."

Musical score for Figure 9a, Introduction to "Las Botas de Charro." The score is in 3/4 time and D major. It features four systems of staves. The first system includes Violins, Trumpet in Bb, Armonia, and Guitarron. The second system includes Voice, Vns, Arm., and Gtrn. The music consists of chords and melodic lines. Chords A7 and D are indicated with guitar diagrams. The score ends with a double bar line.

Figure 9b. Material from which the introduction to "Las Botas de Charro" is derived.

Musical score for Figure 9b, Material from which the introduction to "Las Botas de Charro" is derived. The score is in 3/4 time and D major. It features four systems of staves. The first system includes Voice, Vns, Arm., and Gtrn. The second system includes Voice, Vns, Arm., and Gtrn. The music consists of chords and melodic lines. Chords A7 and D are indicated with guitar diagrams. The score ends with a double bar line.

Figure 10a. Non-Cajón introduction to “Las Botas de Charro.”

Musical score for Figure 10a, showing the non-Cajón introduction to "Las Botas de Charro." The score is in 3/4 time and F# major. It features four staves: Violins, Trumpet in Bb, Armonia, and Guitarron. The Violins and Trumpet in Bb parts are highly active, with the Trumpet in Bb playing a melodic line that is mirrored by the Violins. The Armonia and Guitarron parts provide a harmonic and rhythmic foundation. Chord symbols A7 and D are indicated below the Trumpet in Bb staff.

Figure 10b. Introduction to “Que Te Vaya Bonito.”

Musical score for Figure 10b, showing the introduction to "Que Te Vaya Bonito." The score is in 3/4 time and F# major. It features four staves: Vlns, Tpts, Arm., and Gtrn. The Vlns part is mostly silent, with a few notes in the final measures. The Tpts part is highly active, playing a melodic line that is mirrored by the Vlns. The Arm. and Gtrn parts provide a harmonic and rhythmic foundation. Chord symbols A7 and D are indicated below the Tpts staff.

Figure 10c. Revoiced non-Cajón introduction.

Musical score for Figure 10c, showing the revoiced non-Cajón introduction. The score is in 3/4 time and F# major. It features four staves: Vlns, Tpts, Arm., and Gtrn. The Vlns part is mostly silent, with a few notes in the final measures. The Tpts part is highly active, playing a melodic line that is mirrored by the Vlns. The Arm. and Gtrn parts provide a harmonic and rhythmic foundation. Chord symbols A7 and D are indicated below the Tpts staff.

the preference for the dyad shifts mid-introduction. In the first half of the introduction, the salient dyadic pairing is between C# and E, whereas in the second half, the salient dyadic relationship is between the C# and the A; with their homophonic movement culminating in an F# and D dyad. The second half of the introductory material is borrowed and reconfigured to fit a new song as shown in Figure 10b with “Que Te Vaya Bonito.” If the ensemble decided that Figure 10a was going to be their introductory material, they would address the shift in dyadic salience by revoicing the introduction. This can be done by having the first four measures played by a single trumpet, whereas the violins would enter on the second half of the introduction, as in Figure 10c.

Figure 11a. Second non-Cajón introduction.

Violins

Trumpet in Bb

Armonia

Guitarron

6

Voice

Vns

Arm.

Gtrn.

Figure 11b. Revoiced version of the second non-Cajón introduction.

Voice

Vns

Arm.

Gtrn.

The second introduction uses none of the original Cajón material and instead uses the primary melodic idea of verse type Segunda-Primera (Figure 11a). The material is then paired with a 6-note descending scale. This 6-note descending scale is a typical device used at the end of verses, usually succeeding the V-I harmonic motion. A Mariachi musician's schematic knowledge includes a range of

preferred voicing practices. The melodic material may be voiced in octaves or unison and split into the typical voicing for a descending scale. The introductory material may also be voiced by harmonizing the melodic material up a sixth or down a third as the group sees fit (Figure 11b). Scale degrees $\hat{1}$ and $\hat{6}$ are preferred to initiate phrases over scale degree $\hat{3}$, with phrases ending on scale degrees $\hat{1}$ and $\hat{3}$. This resembles the relation between PAC vs IAC in 18th-century Classical voicing, but rather than prioritizing the bass lines, in Mariachi schemata, priority is given to the upper voices.

Meter: Boom chuck or boom chuck chuck?

As mentioned earlier, the meter of the song is variable as long as the melodic integrity and harmonic objectives within each verse are upheld. Further examples of this flexibility are contained in the supplementary materials of this paper: Appendix 1a shows an example of the Cajón introduction restructured in 2/4 meter which maintains the position of downbeats found in the 3/4 original; Appendix 1b gives an example of this in the first non-Cajón introduction; Appendix 1c restructures the second non-Cajón introduction in 2/4 time—note the descending 6-note scale at the end of the passage, which is restructured while maintaining the same voicing.

Harmonic changes within verses: Coloring outside the lines

As noted, the main harmonic objectives within each verse type must be maintained and upheld. For instance, in verse type Primera-Segunda, I-V motion and its corresponding V-I motion must be preserved. However, there are multiple ways to execute I-V motion. Consider the I-V harmonic motion in verse type Segunda-Primera in “Las Botas de Charro.” For reference, a conventional harmonic change is provided in the supplementary materials (Appendix 2).²³

The entire harmonic motion spans three events. The first event functions as the preparation, while the second event initiates the movement to the harmonic change. The third event starts on the new harmony. The musicians alone determine how this is done, just as the sequence starts in Primera and resolves on V. Appendix 3 shows alternative bass lines that maintain the simple harmonic movements of I-V, while Appendix 4 indicates non-chord tones and chromatic basslines that may be introduced by the guitarrón players, as well as chordal embellishments which are also possible within the second sequence of type Segunda-Primera.

As observed, harmonic, chromatic, and melodic variability is confined to the second sequence when traveling from Primera to Segunda. When moving from Segunda to Primera, a similar three-event sequence follows. However, this time the variability occurs in the first event rather than the second event (Appendix 5). In verse type Tercera-Primera, the harmonic objectives of I-IV and the corresponding IV-I are facilitated by what is known as “preparation.” In both instances, the preparation is inserted between the Primera and Tercera in either direction. On the motion from I-IV, the preparation can be a I-V⁷/IV-IV or even a I-ii⁷/IV-V⁷/IV-IV (Appendix 6).²⁴ In practice, such preparation sequences are an important means of signaling to the other musicians upcoming section or harmonic

²³ The first measure functions to signal the harmonic change: the guitarrón alters its usual rhythm from dotted half notes (or one note per measure) to a half note and a quarter note in the measure. This is then followed by a measure in which the guitarrón plays scale degree $\hat{3}$ (F#) in the same half-note plus quarter-note rhythm. The guitarrón then resumes the dotted half-note per measure—one note per measure—on scale degree $\hat{2}$ (E).

²⁴ Another way to structure verse type Tercera-Primera is I-(V⁷/IV)-IV-(V-I-V)-I.

Figure 12. Adorno played at the first harmonic change in “Las Botas de Charro.”

The musical score consists of four staves. The top staff is for the Voice, with lyrics 'de tan-to que - rer - te'. The second staff is for Trumpets, showing a harmonic change from D major to A7 major. The third staff is for Armonia, and the bottom staff is for Guitarrón. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

changes. Whether a musician plays a harmonic or melodic instrument, they are conditioned to hear specific progressions within the guitarrón that indicate upcoming harmonic changes. Again, the experience, ability, and knowledge of the guitarrón musician and the others will allow for the improvisation or makeshift interpretation of a song to come off as coordinated—structured—as possible.

Filling out the song: Adornos confirming major harmonic changes

In Mariachi, adornos refer to any musical material not included in the song’s introductory or closing materials. To differentiate embellishment types, musicians often indicate, for example, that the adornos in the second verse should be different than those in the initial verse. Oftentimes, adornos are used as a way to “adorn” the measures in between verses. However, adornos may also occur while the vocalist is singing. At a minimum, two adornos should be used per verse over the harmonic movements Primera-Segunda and Segunda-Primera, chosen from a range of general melodic substitutes.

For instance, consider the arrival of Segunda in verse type Segunda-Primera of “Las Botas de Charro” (Figure 12). The example shows an adorno played at the first major harmonic change where previously the trumpets were silent. The ensemble may execute substitutes and variants in the case where the original material cannot be used, as shown in the supplementary materials: Appendix 7a maintains the same rhythmic values and ends on the same pitches as its model; Appendix 7b offers a rhythmic variant. Appendix 8a shows the commonly-found 4-note descending scale; at the end of verse type Primera-Segunda, the ensemble may use the material introduced earlier in the verse (Appendices 8b and 8c). Additionally, a 6-note descending scale—used in the non-Cajón introduction—is a very common device found throughout the standard repertoire, often used to confirm V-I cadences (Appendix 9).

The “filler” material for verse type Tercera-Primera is slightly different, and includes a 6-note ascending scale from I-IV (Appendices 10a and 10b), and a variant of the ascending scale (Appendix 10c). This material may be performed over V/IV or after the arrival of IV, depending on the structure of the vocal melody. While the main harmonic objective tonic to subdominant requires specific melodic material, the subdominant to tonic section of verse Tercera-Primera will cadence via dominant-tonic motion. But the cadence need not be confirmed by the melody, as the end of verse type Tercera-Primera either elides with the return of the introductory material or its ending. The treatment of its

harmonic objective varies widely in verse type Tercera-Primera. For instance, the harmonic motion of I-V/IV-IV may span three, eight, or twelve measures. The vocal line that follows the arrival of Tercera may start on IV and connect through IV-V-I or resume on V. As in “Las Botas de Charro,” there may be new material at the cadence. As such, the execution of non-Cajón melodic material in verse type Tercera-Primera is left entirely to the musicians’ existing knowledge of the style and repertoire.

Performance practice, education, and professionalism

Teaching Mariachi involves instilling not only the formal principles discussed above, but modeling rhythmic feel, style, and the musicality inherent in the genre. For example, students are taught to de-emphasize those notes which fall on the beat unless they are isolated by rests, in which case they will receive greater emphasis. They must emphasize almost every off-beat eighth-note, except for those in the middle of an eighth-note run that lie more than a step lower than both the note that precede and follows it, known as “ghosting.” Proper vibrato in Mariachi music is of vital importance to the aesthetics of the style and the timbre of the ensemble as a whole. Trumpet and violin adjust their vibrato to best match that of vocalists: a literal interpretation of “sing with your instrument.” To achieve this, violinists and trumpet players are trained to metrically subdivide their vibrato into triplets or duplets, whose subdivisions—depending on tempo—represent sixteenth- or eighth-notes. Instrumental accompanying figures are adjusted to ensure that the vibrato does not become a distraction. During instrumental refrains or harmonic confirmations, the vibrato continues to match that of the vocal, in width, tempo and in how it tapers. Finally, as Jeff Nevin (2002) observes, modern virtuoso Mariachis are obligated to contribute new arrangements, medleys or transcriptions, while retaining the essential elements that define the genre. Nevin identifies three aesthetics: a revisionist, a constructionist—new compositions—and a perfectionist, and identifies contemporary groups that exemplify each of the three approaches. But unlike our paper, Nevin never addresses the theoretical edifice or pedagogical skills that form the foundation of ranchera performance within the modern Mariachi practice.¹⁵

Conclusion: Cajón, a moving target

Another way to interpret the Cajón version of a song is to view it as the “standardized version.” As in most performance repertoires, standards change over time. Consider the 1958 version of “Los Laureles” made famous by Miguel Aceves Mejía and the 1987 Cajón version made famous by Linda Ronstadt.¹⁶ Both versions of “Los Laureles” have the same introductory material, but have different adornos. Next, consider the 1972 version of “Las Botas de Charro” by the original author Jose Alfredo

¹⁵ According to Nevin, “What all rancheras have in common is the fact that they are essentially a venue for a solo singer with a very simple accompaniment [sic]. All of the *other* types of songs which are also venues for a solo singer, for example the bolero, have very well defined musical characteristics to which about every song of that type adheres—the ranchero then can perhaps be identified as simply most Mexican songs which do *not* belong to any of the other more well defined types of song [sic]” (2002, 117). Nevin’s statement implies that there is no way to identify a Ranchera without excluding it from other categories, hence that the Ranchera has no style of its own. The authors take issue with this assertion. For the purpose of this study, the reader should note that most of the other song types are more clearly defined *musically* than the Ranchera: the category “Ranchera” contains more diverse sounding music than that of the other song categories in Mexican music. The—sadly incomplete—website by deceased “Mariachi Queen” Laura Sobrino contains more information on this topic: https://www.sobrino.net/mer/The_Ranchera.html.

¹⁶ Aceves Mejía’s version can be heard at YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=gEWdbJGMHUI>.

Jiménez¹⁷ and the 1979 Cajón version made famous by Vicente Fernández. These two versions vary drastically in terms of refrain material and adornos.

However, while ever-changing, the concept of Cajón schemata is of prime importance for Mariachi musicians. Not only do musicians learn “standard” versions that directly impact their ability to work with other musicians, but they are also learn conventions, styles, and practices through this repertoire. Most Mariachi musicians will find themselves repurposing material from songs that they have learned to execute songs that they do not know. The nature of verse types Segunda-Primera and Tercera-Primera allows little harmonic variation within a majority of songs. As such, identifying how and when to execute adornos, understanding harmonic and melodic contours, and Mariachi stylings is a skillset that is entirely contingent upon knowledge of the repertoire. For instance, the adornos used in Miguel Aceves Mejía’s version of “Los Laureles” have and will be repurposed when needed. Learning may be decentralized, but Cajón provides a centralized framework that allows for the schema at large to be learned by performers binationally across generations.



References

- Byros, Vasili. 2012a. “Meyer’s Anvil: Revisiting the Schema Concept.” *Music Analysis* 31 (3): 273–346. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2012.00344.x>
- . 2012b. “Unearthing the Past: Theory and Archaeology in Robert Gjerdingen’s ‘Music in the Galant Style.’” *Music Analysis* 31 (1): 112–124. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2012.00348.x>
- Campbell, Patricia Shehan and Leticia Soto Flores. 2016. “Mariachi Music – Pathways to Expressing Mexican Musical Identity.” In *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*, edited by Huib Schuppers and Catherine Grant, 271–302. Oxford: Oxford University Press.
- Caplin, William. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Gjerdingen, Robert O. 1988. *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- . 2007a. *Music in the Galant Style*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- . 2007b. “Partimento, que me veux-tu?” *Journal of Music Theory* 51 (1): 85–135. <https://doi.org/10.1215/00222909-2008-024>
- Henriques, Donald A. 2021. “Mariachi (USA).” *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256992>
- Jáuregui, Jesús. 1990. *El mariachi: Símbolo musical de México*. Mexico City: Instituto Nacional de Antropología e Historia – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Taurus.
- Ku, Luis, editor. 2017. *El mariachi: Bailes y huellas*. Jalisco: Colegio de Jalisco.
- Malin, Yonatan. 2019. “Listening to Klezmer Music with Schema Theory.” Paper delivered at the Annual Meeting of the Society for Music Theory.
- Mulholland, Mary-Lee. 2007. “Mariachi, Myths and Mestizaje: Popular Culture and Mexican National Identity.” *National Identities* 9 (3): 247–264. <https://doi.org/10.1080/14608940701406237>
- Najera-Ramirez, Olga. 1994. “Engendering Nationalism: Identity, Discourse, and the Mexican Charro.” *Anthropological Quarterly* 67 (1): 1–14. <https://doi.org/10.2307/3317273>

¹⁷ Jiménez’s version can be heard at YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=WiDDQfpoRDE>.

- Nevin, Jeff. 2002. *Virtuoso Mariachi*. Lanham: University Press of America.
- Sheehy, Daniel. 2006. *Mariachi Music in America*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Ragland, Cathy. 2009. *Música Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation between Nations*. Philadelphia: Temple University Press.
- Widdess, Richard. 2013. "Schemas and improvisation in Indian music." In *Music and Interaction*, edited by Ruth Kempson, Christine Howes, and Martin Orwen, 197–209. London: College Publications.

This is an open access article, published under a license for use and distribution
Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International.



Reseña: *Congreso Internacional Tópicos en la música hispana: siglos XVIII-XXI. Valladolid, 20-22 de octubre de 2022.*

La Facultad de Filosofía y Letras y el Palacio de Congresos Conde Ansúrez de la Universidad de Valladolid acogieron tres intensas jornadas de reflexión y debate sobre la denominada *topic theory*, enmarcadas en el Congreso Internacional *Tópicos en la música hispana: siglos XVIII-XXI*. El encuentro fue organizado por el Grupo de investigación “Música española (siglos XVIII-XXI)” de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) y el Grupo de investigación reconocido “Música, Artes Escénicas y Patrimonio” de la Universidad de Valladolid (UVA), bajo la dirección de María Nagore Ferrer de la UCM y Carlos Villar-Taboada de la UVA.

A pesar de contar ya con una larga vida académica –desde la exploración pionera llevada a cabo por Leonard Ratner (1980), hasta las publicaciones posteriores de investigadores como Wye Jamison Allanbrook, Robert Hatten, Kofi Agawu o Raymond Monelle, entre otros– en los últimos años, la teoría de los tópicos se ha afianzado en el ámbito del análisis musical como una propuesta metodológica importante. Ésta asume que, en el discurso musical, existen algunos elementos paramétricamente discernibles que están asociados a unos significados concretos igualmente identificables. Más allá de su concepción originaria, ligada al repertorio perteneciente al canon clásico-romántico europeo, la teoría no sólo ha conseguido extender su rango de acción hasta el Barroco o las músicas actuales, sino que presta sus oídos a músicas procedentes de tradiciones muy diferentes a la germana, la italiana o la francesa. De este modo, el análisis de los tópicos musicales se ha consolidado también en el ámbito español e iberoamericano, donde la utilización de esta herramienta conceptual ha ayudado a desentrañar los procesos de significación musical en sus propios repertorios, conectando de manera satisfactoria las dimensiones estructurales, contextuales e identitarias de las obras analizadas. Precisamente, el congreso se planteó con el objetivo fundamental de mostrar algunas de las actuales aplicaciones de la teoría de tópicos en las investigaciones sobre las músicas de España e Iberoamérica y de debatir sobre su utilidad a la hora de desvelar cuestiones identitarias, significados culturales o conexiones estilísticas de diversas épocas.

Las tres jornadas establecidas para el congreso estuvieron divididas en siete sesiones, todas ellas desarrolladas en las mismas salas: Aula Magna Lope de Rueda de la Facultad y Sala Claudio Moyano del Palacio de Congresos.¹ Lejos de ser una cuestión baladí, a mi juicio fue un acierto de la organiza-

¹ Puede consultarse el programa completo en la página web oficial del congreso: <https://eventos.uva.es/78519/files/congreso-internacional-ltopicos-en-la-musica-hispana-siglos-xviii-xxir.html>.

ción, pues evitó así el desarrollo de sesiones en paralelo. Este hecho facilitó que el alto número de participantes y oyentes pudiesen asistir a todas y cada una de las sesiones, lo cual enriquecía el posterior debate. Independientemente de los objetos de estudios particulares –necesariamente diversos–, el enfoque teórico común también estimuló las reflexiones y discusiones en cada una de las sesiones.

La conferencia inaugural, titulada “El legado de Ratner en 2022: Problemas y oportunidades en la teoría del tópico musical”, corrió a cargo de Olga Sánchez Kisielewska, de la University of Chicago, y resultó un excelente punto de partida para el congreso. Su ponencia comenzó con una actividad participativa en la que los asistentes debían escribir ideas relacionadas con la definición de “tópico”. De esta manera se evidenció desde el inicio uno de los principales inconvenientes de la *topic theory*: la ausencia de precisión en la definición del concepto fundamental de la teoría. Aunque Sánchez Kisielewska apenas profundizó en esta problemática que se antoja a todas luces esencial, sí compartió algunas reflexiones conceptuales y metodológicas sobre la utilidad e importancia de los tópicos en su propia investigación, ilustrándolo con el análisis de dos ejemplos –el primero, de *Las bodas de Fígaro* (1786) de Mozart; el segundo, de *Una cosa rara* (1786) de Martín y Soler– donde aparece el tópico del minueto.

La primera de las sesiones, denominada “En torno a la danza y la pastoral”, contó con diversas investigaciones que mostraron la utilización de algunos tópicos muy reconocibles –el minueto, la seguidilla o la pastoral– en repertorios muy diversos, desde villancicos del siglo XVIII hasta la música del compositor brasileño del siglo XX Camargo Guarnieri, pasando por la obra de Joaquín Turina. Entre las comunicaciones presentadas, a mi juicio merece la pena destacar la presentación que realizó Luis López Ruiz, profesor de la UCM, sobre la música del maestro Antonio Rodríguez de Hita, una indagación rigurosa y muy bien fundamentada sobre los conceptos de isotopía, marcación y tropo desarrollados por Robert Hatten.

La segunda sesión, “Afectos y emociones”, reunió varias comunicaciones donde los tópicos musicales aparecían indefectiblemente unidos a emociones como la tristeza o el terror. En esta ocasión destacó, por un lado, el trabajo de María Nagore titulado “Evocaciones musicales en la literatura finisecular: el tópico del nocturno en la poesía modernista”, donde desmenuzó los particulares rasgos musicales del estilo de nocturno a finales del siglo XIX y su influencia sobre la literatura española e hispanoamericana de la época. Como conclusión afirmó que no era posible definir con propiedad un “tópico de nocturno”, ya que en los nocturnos decimonónicos en realidad conviven diferentes tópicos. Por otro lado, merece especial mención la comunicación de Valentín Benavides García de la UVa, titulada “El llanto de las plañideras: El ascenso melódico como tópico de lamento en la música de José María Sánchez-Verdú”. En ella se aleja en buena medida del concepto de tópico para asumir el trabajo teórico sobre las formas emocionales (*Pathosformel*) y las supervivencias (*Nachleben*) de Aby Warburg o Georges Didi-Huberman. Esto le permitió explorar el ascenso melódico como un gesto transhistórico y transcultural con rigor metodológico, perspicacia analítica y ambición académica.

La sesión vespertina de la primera jornada se inauguró con la conferencia “Aplicaciones de la teoría de tópicos al análisis de las sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757)” de Águeda Pedrero-Encabo. En ella, la profesora de la UVa analizó pormenorizadamente algunas sonatas de Scarlatti, haciendo gala de un profundo aparato teórico basado en nociones como la “oposición tópica” desarrollada por la investigadora Wye Jamison Allbrook. Como destacaron en el debate posterior Rubén López Cano y Joan Grimalt, ambos docentes de la Escola Superior de Música de Catalunya, la capacidad de la

profesora Pedrero-Encabo para adaptar al análisis de la música española los conceptos y la terminología establecida en principio para explicar el repertorio canónico centroeuropeo es verdaderamente digno de mención. Por otro lado, se puso de manifiesto cómo identificar los tópicos musicales no sólo ayuda a entender la construcción discursiva de las obras, sino que resulta una herramienta fundamental para una interpretación performativa mucho más profunda e informada.

Tras la conferencia de la profesora Pedrero-Encabo, dio comienzo la tercera sesión del congreso, denominada "Música instrumental". En ella, varios musicólogos presentaron sus investigaciones analíticas sobre obras instrumentales de compositores como Felipe Rodríguez, Nicolás Ledesma o Ferrer Ferrán. En mi opinión, merece la pena subrayar el trabajo de Andrew Barrett, de la Northwestern University, sobre lo que él mismo designó el "tópico de la guitarra flamenca" presente en la música de Isaac Albéniz y Enrique Granados.

La segunda jornada del Congreso comenzó con la ponencia titulada "¿Quién necesita la 'teoría tópica'? Colonialismo e imaginarios en la investigación musical iberoamericana", a cargo de Rubén López-Cano. En su discurso, lúcido y vehemente, expuso claramente algunos problemas epistemológicos graves que, a su juicio, entraña la –mal, según él– llamada teoría de tópicos. Su voz crítica, pero siempre constructiva, sirvió para advertir a los allí presentes de los peligros que conlleva el mal uso y abuso de la noción de tópico. De este modo, denunció la arbitrariedad –lo que él llamó "pereza metodológica"– que se percibe en muchos de los trabajos de investigadores que acuden a la teoría –quizá deberíamos decir teorías, en plural– y que asumen conceptos de autores canónicos sin comprenderlos realmente, sin el rigor y la precisión que una investigación seria requiere. El único camino, según López-Cano, para que esta herramienta conceptual y metodológica prospere no es la asunción automática de lo ya dicho, sino una reflexión intelectual profunda y crítica que nos lleve a nuevos desarrollos teóricamente rigurosos. Se trata de una llamada de atención sin duda necesaria, aunque personalmente me hubiese gustado que no sólo profundizase en las dificultades epistemológicas de la teoría de tópicos –cuestión que, más allá de las ideas sin duda válidas que expuso, podría llevarnos a pensar que simplemente prefiere otro tipo de herramienta conceptual, distinta pero igualmente problemática– sino también en las cuestiones ontológicas que conlleva la teoría y que, desde mi perspectiva, pueden resultar todavía más discutibles. En todo caso, la presencia y las intervenciones del profesor López-Cano en el congreso resultaron siempre sumamente estimulantes y desafiantes.

Se inició así la cuarta sesión del Congreso, que llevó por título "Música escénica". En ella, investigadores como Drew Edward Davies, Víctor Sánchez o Ana Calonge, profesores de la Northwestern University, de la UCM, y de la UVa respectivamente, prestaron atención al análisis de tópicos presentes en músicas concebidas para la escena, como el pentatonismo en la representación del indio en la ópera *Tabaré* (1913) de Tomás Bretón, los elementos evocadores de la imagen del ruiseñor en *Goyescas* (1916) de Granados o el tópico de fanfarria en *Bohemios* (1904) de Amadeo Vives, *Las golondrinas* (1914) de Usandizaga y *El retablo de Maese Pedro* (1923) de Manuel de Falla.

La primera de las mesas temáticas del Congreso se celebró en la quinta sesión, bajo el título "Tópicos e identidad en la música cubana del siglo XX: contextos, repertorios y aplicación didáctica". En ella, diferentes investigadoras abordaron los tópicos musicales desde una perspectiva identitaria en obras de diversos compositores cubanos como José Ardévol o Hilario Gómez. Especialmente interesante resultó la comunicación de Marta Rodríguez Cuervo, profesora de la UCM, bajo el título "Hacia una narrativa del contraste en la música académica cubana instrumental del siglo XX", en la que

expuso una elocuente comparativa de la *Serenata* (1947) para orquesta de cuerdas de Harold Gramatges y el *Elogio de la Danza* (1964) de Leo Brouwer con el objetivo de valorar la manifestación de dos tópicos de danza característicos de Cuba: la guajira de salón y la célula rítmica llamada “clave”.

La tarde de la segunda jornada se abrió con la conferencia del profesor Joan Grimalt, titulada “Isaac Albéniz, *El Albaicín*: una propuesta analítica en cinco pasos”. Señaló la dificultad de utilizar la teoría de los tópicos –o *topoi*, término que él prefiere– en la música a partir del siglo XIX, y presentó un análisis de *El Albaicín* (1906) de Albéniz para mostrar que, si bien el estudio de los tópicos resulta práctico, para obtener un análisis hermenéutico más profundo y completo de la obra debe complementarse con otras herramientas retóricas, semióticas y narrativas.

La segunda de las mesas temáticas se desarrolló tras la ponencia del profesor Grimalt. Titulada “Flamenco transnacional: tópicos andaluces en la música de ambos lados del Atlántico para piano y para guitarra”, se mostraron en ella varios trabajos donde se identificaron varios tópicos ligados al flamenco. A mi parecer, las presentaciones cayeron en un desorden excesivo, un hecho que jugó en detrimento tanto de la claridad de la exposición de los participantes como de la profundidad que el objeto de estudio y un evento de estas características requería.

La última jornada del congreso, ya instalados en el Palacio de Congreso Conde Ansúrez, arrancó con la conferencia del profesor Carlos Villar-Taboada titulada “Tópicos y significados en repertorios contemporáneos: reflexiones sobre la *Tribuna de Jóvenes Compositores* (1981-1982)”. En ella se situó en un momento temporal concreto –años 1981-82– y llevó a cabo un sugerente recorrido por la colección de partituras seleccionadas para la *Tribuna de Jóvenes Compositores* de la Fundación Juan March en Madrid durante sus primeras dos ediciones. El ambicioso objetivo era mostrar que también en la música contemporánea española se pueden distinguir elementos musicales recurrentes que eran compartidos por diversos compositores y, asimismo, posiblemente reconocidos por los oyentes, por lo que pueden ser comprendidos como tópicos.

El Congreso finalizó con una larga séptima sesión, dividida en dos mesas de comunicaciones y enmarcada en el título “Tópicos e Identidades II”. Los trabajos analizaron varios tópicos con posibles connotaciones identitarias, yendo desde la presencia del tópico de fandango en la música de Boccherini hasta el merengue en la obra para piano de Teresa Carreño o la marcha triunfal de Marcial del Adalid, pasando por el alhambrismo como tópico identitario español dentro del repertorio del siglo XIX en la comunicación realizada por Ramón Sobrino, catedrático de la Universidad de Oviedo.

En definitiva, el balance del Congreso Internacional *Tópicos en la música hispana: siglos XVIII-XXI* fue verdaderamente positivo: una organización efectiva atenta a todos los aspectos y problemas de última hora, así como la variedad de objetos de estudio y la calidad de los análisis fueron la norma general del evento. Todo ello ayudó a generar un entorno crítico, reflexivo y, al mismo tiempo, amable y cordial, donde se estimuló el debate y la discusión sobre una herramienta, la teoría de tópicos, que más allá de sus carencias ha demostrado gozar de una vitalidad fuera de toda duda. Cabe desear, por tanto, que este congreso sea sólo un primer impulso hacia nuevos y fructíferos encuentros, lo que significaría la consolidación y puesta en valor definitiva de los estudios musicológicos en torno a los tópicos en España e Iberoamérica.



Referencias bibliográficas

Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Nueva York: Schirmer.

 Carlos Gutiérrez Cajaraville
Universidad de Valladolid, España
carlos.gutierrez.cajaraville@uva.es

Esta reseña está publicada en acceso abierto bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

