



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

Proyecto de Innovación

Convocatoria 2024/2025

Nº de proyecto: 267

Aplicaciones pedagógicas de la teoría de tópicos musicales en el Grado en Musicología

Responsable del Proyecto: Luis López Ruiz

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Musicología

ÍNDICE

Introducción	2
Objetivos propuestos en la presentación del proyecto	3
Objetivos alcanzados	4
Metodología empleada en el proyecto	6
Recursos humanos	7
Desarrollo de las actividades.....	8
Actividad 1: Seminario I: Conceptos generales y el tópico de lamento	8
Actividad 2: Traducción de textos.....	9
Actividad 3: Prácticas de la asignatura Música del siglo XX hasta 1950 (4º curso)	9
Actividad 4: Práctica de la asignatura Músicas del mundo (1º curso).....	10
Actividad 5: Prácticas de la asignatura Música Escénica I (2º curso)	10
Actividad 6: Práctica de la asignatura Música del Clasicismo (3º curso).....	11
Actividad 7: Seminario II: En torno al tópico militar y a la danza	11
Actividad 8: Práctica de la asignatura Análisis Musical (2º curso).....	12
Actividad 9: Práctica de la asignatura Música del siglo XIX (3º curso)	12
Actividad 10: Práctica de la asignatura Iberoamerican Music.....	12
Anexos	14

INTRODUCCIÓN

La teoría y el análisis musical han vertebrado desde sus orígenes la historia de la Musicología como disciplina académica, y son una de las señas de identidad específicas de la misma. Las referencias más tempranas en el campo del análisis de la música europea, como las de D. F. Tovey en la primera mitad del siglo XX, ya relacionaban esta disciplina con la comprensión de la cultura de una civilización o la consideraban, tal y como hizo T. W. Adorno en la década de 1960, como la sede misma de la tradición. El análisis musical, atendiendo también a su posición intermedia entre la filosofía y la estética y las técnicas de composición, según señaló Ian Bent, y nutriéndose de ambos extremos, permite entender el papel de la música en la vida humana, en la sociedad y en su cultura. Así, según Nicholas Cook, el analista participa de la cultura, pasada y presente, como parte esencial de la misma, en todos sus niveles y contribuye de forma relevante a su creación.

Una de las tendencias actuales más en alza, precisamente en relación a esta conexión entre contexto social y análisis musical, es la teoría de los tópicos musicales. Esta teoría expone la relación entre determinados signos y parámetros musicales presentes en la música occidental desde, al menos, el siglo XVII, con determinados significados reconocibles por la sociedad que los genera, configurando así los tópicos musicales (denominados también *topoi*, especialmente en los ámbitos alemán y francés). Se trata de una propuesta de metodología que, desde su planteamiento inicial por L. Ratner (1980) y con el desarrollo debido a los trabajos de K. Agawu (1991, 2009), R. Hatten (1994, 2004), R. Monelle (2000, 2006) o D. Mirka (2014), entre otros, se ha afianzado como una de las más atractivas para el estudio de los procesos de significación musical, demostrando su utilidad para conectar la dimensión estructural o interna de la música con la contextual o externa en distintos repertorios históricos e incluso actuales.

Dada la escasez de trabajos que aplican esta teoría al repertorio hispano, y la escasa integración de la misma en las programaciones docentes, es de gran utilidad favorecer su conocimiento y aplicación en algunas materias del Grado en Musicología, de manera que, como herramienta analítica, pueda ser aplicada por estudiantes con diversidad de perfiles (investigación, programación o crítica musical, interpretación, ...) para la comprensión del significado de la música en su contexto de creación, aspecto fundamental en las diferentes materias que tratan la historia de la música.

OBJETIVOS PROPUESTOS EN LA PRESENTACIÓN DEL PROYECTO

En este proyecto de innovación docente se plantearon los siguientes objetivos generales:

1. Acercar al alumnado del Grado en Musicología la teoría de tópicos musicales (*Topic Theory*), metodología analítica que pueden utilizar en diferentes asignaturas de la carrera, asimilando los conceptos fundamentales y el vocabulario específico. Este objetivo se hizo extensivo a los alumnos del Máster en Música Española e Hispanoamericana.
2. Proporcionar a los estudiantes una herramienta analítica, la relacionada con la teoría de tópicos musicales, complementaria a las que abordan ya en la carrera, que les permita entender mejor el repertorio estudiado y su conexión con la cultura que lo genera, solventando así las dificultades de comprensión de los alumnos de la música no procedente de su entorno inmediato y conectándola con la música actual.
3. Contribuir a que el alumnado adquiriera competencias y capacidades para asimilar un repertorio desde nuevos puntos de vista que contemplen sus posibilidades de significación.
4. Relacionar la música de diferentes periodos con su contexto interpretativo, atendiendo así a la formación como intérpretes que tienen muchos alumnos.
5. Fomentar el debate y la reflexión sobre la música de distintos géneros y periodos.
6. Fomentar el trabajo colaborativo de los estudiantes en la presentación de sus trabajos en los distintos seminarios, como práctica formativa que influirá también en su posterior actividad investigadora o de divulgación.
7. Elaborar materiales docentes para los estudiantes, disponibles para aplicar a las diferentes asignaturas, dado el poco material sobre este tema disponible.

Como objetivos específicos se planteó la realización de las siguientes actividades para garantizar la consecución de los anteriores objetivos generales. Tanto en el apartado de metodología como en el de actividades desarrolladas se proporciona más información:

1. Realización de tres seminarios didácticos en torno a la teoría de tópicos musicales, en donde se planteara el estudio de un tópico musical en distintos repertorios y contextos. Inicialmente se proyectaron para septiembre-octubre de 2024, febrero de 2025 y junio de 2025.
2. Realización de algunas prácticas de diferentes asignaturas del Grado en Musicología en torno a la teoría de tópicos musicales que involucraran al alumnado de todos los

cursos de la carrera, fomentando en ellas el debate, la reflexión en torno al repertorio estudiado y el trabajo colectivo.

3. Realización de dos conciertos con participación de alumnos (uno de la Orquesta de la Facultad de Geografía e Historia y otro del Grupo de Músicas Populares y Rurales) con un repertorio presentado en relación a la teoría de tópicos musicales. Inicialmente se plantearon como actividades a realizar en mayo o junio de 2025.
4. Elaboración de materiales para uso docente. Concretamente se planteó la traducción de cuatro textos fundamentales para el estudio de la teoría de tópicos musicales.

OBJETIVOS ALCANZADOS

Las siguientes tablas relacionan las actividades realizadas durante el desarrollo del proyecto con los distintos objetivos generales y específicos indicados en el apartado anterior. Se indica en ellas cuándo se considera alcanzado un objetivo por la realización de la actividad.

Actividades	Objetivos generales						
	1	2	3	4	5	6	7
1. Seminario I (18-09-2024)	✓	✓	✓	✓	✓		
2. Traducción de textos	✓	✓	✓				✓
3. Prácticas Música del siglo XX hasta 1950	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
4. Práctica Músicas del Mundo	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
5. Prácticas Música Escénica I	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
6. Práctica Música Clasicismo	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
7. Seminario II (26-03-2025)	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
8. Práctica Análisis Musical	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
9. Práctica Música siglo XIX	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
10. Práctica Iberoamerican Music	✓	✓	✓	✓	✓	✓	

Actividades	Objetivos específicos			
	1	2	3	4
1. Seminario I (18-09-2024)	✓		✓	
2. Traducción de textos				✓
3. Prácticas Música del siglo XX hasta 1950		✓		
4. Práctica Músicas del Mundo		✓		
5. Prácticas Música Escénica I		✓		
6. Práctica Música Clasicismo		✓		
7. Seminario II (26-03-2025)	✓		✓	
8. Práctica Análisis Musical		✓		
9. Práctica Música siglo XIX		✓		
10. Práctica Iberoamerican Music		✓		

En lugar de los tres seminarios planteados en los objetivos iniciales del proyecto, finalmente se realizaron solamente dos, según las fechas anteriormente indicadas. Como actividad sustitutoria del tercer seminario, se propuso a los alumnos la asistencia al II Congreso Internacional "Tópicos y música hispana (siglos XVIII-XXI): *Topoi*, retórica y narrativa" que fue celebrado del 28 al 30 de mayo de 2025 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid y en el que participaban diferentes miembros del equipo del proyecto de innovación docente.

En relación a los conciertos previstos en el diseño inicial del proyecto, no pudo realizarse el del Grupo de Músicas Populares Urbanas y Rurales debido a la obtención de una menor financiación final respecto a la solicitada. Respecto a la actuación de la Orquesta de la Facultad de Geografía e Historia, en lugar de realizarse un concierto en una fecha distinta, se optó finalmente por incluir su participación en los dos seminarios didácticos, permitiendo así que los integrantes de la orquesta recibieran también los contenidos impartidos y fomentando el atractivo e interés de dichos seminarios al contar con música en directo para los ejemplos musicales interpretada por los propios alumnos.

Atendiendo a las prácticas de las asignaturas relacionadas con la teoría de tópicos, se realizaron en las cuatro asignaturas indicadas. Las diferentes ponencias de los participantes de los seminarios, a los que asistieron alumnos de los cuatro cursos de la carrera, han permitido, además conectar la teoría de tópicos musicales con las asignaturas Músicas del Mundo (1º curso), especialmente en el primer seminario presentando la teoría en relación al flamenco, y Música del siglo XX hasta 1950 (4º curso), al abordar la teoría aplicándola a repertorio compuesto por compositores de dicho periodo (Conrado del Campo y Manuel de Falla).

En cuanto a la realización de las traducciones, dicho objetivo se ha completado al proporcionarse cinco textos traducidos de capítulos de libros esenciales para la teoría de tópicos musicales. Dichos textos se relacionan en el apartado de descripción de actividades y se aportan en esta memoria en el anexo I. Adicionalmente, y en relación con el objetivo de proporcionar material para el uso docente, la financiación obtenida ha permitido la compra de los siguientes libros, los cuales son de referencia para la teoría de tópicos musicales y que quedan disponibles en la Biblioteca de la Facultad:

- Grabócz, Márta. *Les grands topoï du XIXe siècle et la musique de Franz Liszt*. Paris, Éditions Hermann, 2018. ISBN 978 270 5693 541.
- McClelland, Clive. *Tempesta: Stormy Music in the Eighteenth Century*. Lexington Books, Lanham, Md., Boulder, Col., New York, and London, 2017. ISBN 978-1-4985-1992-2.

METODOLOGÍA EMPLEADA EN EL PROYECTO

En este proyecto de innovación docente se ha optado por una metodología que conecta la dimensión objetiva de la música -el análisis del fenómeno musical y sonoro- con la subjetiva -el estudio de sus significados, en conexión con el contexto-. En primer lugar, el seminario inicial del proyecto propuso a los alumnos los elementos básicos de la teoría de tópicos musicales (conceptos generales sobre semiótica, el signo musical, definiciones de tópico musical, conceptos de significado y significante, relación de bibliografía fundamental, conceptos de icono, índice y símbolo y presentación del universo de tópicos musicales) para, a continuación, abordar distintos ejemplos del repertorio que contuvieran el tópico de lamento. La dimensión objetiva, presentada en los parámetros musicales del tópico presentes en la partitura, se presentaron en primer lugar para abordar a continuación su posible significado en relación al contexto de la obra y del periodo, como el afecto de piedad provocado por el lamento de la Virgen ante su Hijo crucificado en el *Stabat Mater* de Pergolesi, o la relación del lamento previo a la muerte del personaje de Salud con su procedencia social y su propio destino en la ópera *La vida breve* de Manuel de Falla.

Este mismo planteamiento ha sido abordado al implementar esta metodología analítica en distintas asignaturas del Grado. Dado lo extenso de esta metodología, se han escogido tres de los tópicos más importantes y presentes en la música occidental entre los siglos XVII a XX: el tópico de lamento, el tópico militar y el tópico de danza. Al presentarse en asignaturas de diferentes periodos históricos, los alumnos pueden entender los distintos procedimientos de aplicación en las obras y procesos como los de resignificación y crecimiento que necesitan contemplar amplios arcos temporales que superan los límites de una sola asignatura. Nuevamente, tras la presentación de los elementos musicales, se ha trabajado sobre obras concretas que contienen estos tópicos, según se describe en las distintas actividades, para reflexionar sobre el significado que estas pretenden transmitir. Posteriormente, el alumnado ha realizado una serie de trabajos que han servido como evidencias de evaluación de las distintas prácticas.

En todas las actividades del proyecto se ha fomentado la impartición de contenidos teóricos, la reflexión por parte de los alumnos y la compartición de resultados. El segundo seminario sirvió, además, para presentar algunos de los trabajos realizados por los alumnos de manera colaborativa.

El planteamiento del proyecto permite muy fácilmente su continuidad en los próximos años, tanto incorporando nuevos tópicos, como aplicándolo a nuevas asignaturas.

RECURSOS HUMANOS

A continuación, se relacionan los participantes en el proyecto de innovación docente:

- Luis López Ruiz (PDI Complutense, Facultad de Geografía e Historia) - Responsable del Proyecto de Innovación Docente.
- Francisco Bethencourt Llobet (PDI Complutense, Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia)
- María Nagore Ferrer (PDI Complutense, Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia)
- Marta Rodríguez Cuervo (PDI Complutense, Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia)
- Víctor Sánchez Sánchez (PDI Complutense, Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia)
- Elena Torres Clemente (PDI Complutense, Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia)
- David Ferreiro Carballo (contrato “Juan de la Cierva”, Instituto Complutense de Ciencias Musicales)

- Laura Touriñán Morandeira (contrato postdoctoral "Margarita Salas" de la Universidad de Santiago de Compostela y con destino en la Universidad Complutense de Madrid)
- Miguel Arnaiz Molina (doctorando, Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia, UCM)
- Rosa María García Mira (doctoranda, Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia, UCM)
- Carmen Romero Valencia (doctoranda, Departamento de Musicología, Facultad de Geografía e Historia, UCM)
- Pilar Paredes Organero (alumna del Máster en Música Española e Hispanoamericana en el curso 2024-2025, Facultad de Geografía e Historia, UCM).

DESARROLLO DE LAS ACTIVIDADES

El proyecto se ha desarrollado combinando la aplicación de la teoría de tópicos en diferentes prácticas de las asignaturas involucradas y la realización de dos seminarios con participación de docentes y de alumnos, además de la actividad de traducción de textos. A continuación, se detalla cada una de las actividades realizadas para el desarrollo del proyecto de innovación docente, incluyendo en el caso de las prácticas de asignaturas el número de alumnos, como medida del impacto causado por el proyecto:

Actividad 1: Seminario I: Conceptos generales y el tópico de lamento

Este seminario, celebrado el 18 de septiembre entre las 11:00 y las 13:00, estuvo dirigido a todos los estudiantes de las asignaturas involucradas en el proyecto, obteniéndose una altísima tasa de asistencia con el Aula Magna de la Facultad de Geografía e Historia prácticamente al completo. El seminario presentó algunos conceptos básicos de la teoría de tópicos y mostró su aplicación a uno de los tópicos del proyecto, el tópico de lamento, en obras de diferentes contextos y periodos de la historia. Se realizaron las siguientes intervenciones:

1. Presentación general del proyecto de innovación docente y de los conceptos generales sobre semiótica y sobre la teoría de tópicos musicales, así como la definición del tópico de lamento junto con ejemplos desde el periodo barroco al mundo pop (Luis López Ruiz, con la intervención de la Orquesta de la Facultad de Geografía e Historia bajo la dirección de Marta Rodríguez Cuervo interpretando ejemplos musicales del *Stabat Mater* de G. B. Pergolesi).
2. El tópico del lamento en *El final de Don Álvaro* (1911) de Conrado del Campo (David Ferreiro Carballo)
3. El tópico del lamento en *La vida breve* de Manuel de Falla (1913) (Elena Torres Clemente)

4. El tópico del lamento y el flamenco: soleares y seguidillas (Francisco Bethencourt Llobet, con la intervención de la cantante Sandra Carrasco y el guitarrista Mario Montoya)

Actividad 2: Traducción de textos

Uno de los objetivos de este proyecto era proporcionar al alumnado una serie de traducciones de textos fundamentales de la teoría de tópicos para su utilización en las aulas. Las traducciones realizadas se relacionan a continuación junto con el miembro del equipo responsable de cada una. En el anexo I de esta memoria se aportan dichas traducciones.

- Agawu, Victor Kofi. «Extroverted semiosis». *Playing with signs: a semiotic interpretation of Classic music*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1991, pp. 26-50. Traducción realizada por Pilar Paredes Organero (véase anexo 1).
- Monelle, Raymond. «The search for topics». *The sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton University Press, 2000, pp. 14-23. Traducción realizada por Rosa María García Mira (véase anexo 2).
- Monelle, Raymond. «The search for topics». *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton University Press, 2000, pp. 24-40. Traducción realizada por Miguel Arnaiz Molina (véase anexo 3).
- Monelle, Raymond. «Topic and *Leitmotiv* - Symbol and topic: the *piano*». *The sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton University Press, 2000, pp. 66-77. Traducción realizada por Rosa María García Mira (véase anexo 4).
- Monelle, Raymond. «The Soldier Represented». *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, 2006, pp. 160-181. Traducción realizada por Laura Touriñán Morandeira (véase anexo 5).

Actividad 3: Prácticas de la asignatura Música del siglo XX hasta 1950 (4º curso)

Docente: Elena Torres Clemente

Número de alumnos matriculados curso 2024-2025: 29

En las dos sesiones prácticas (realizadas el 26 de septiembre y el 24 de octubre de 2024) se abordó en el aula el tópico de la danza como generador de identidad. El 26 de septiembre se trabajaron algunas audiciones de Falla, Bartók y Stravinsky, ofreciendo además una explicación teórica de su planteamiento y evolución, ahondando en las cuestiones de identidad. El 24 de octubre se realizó el estudio a través del análisis de partituras, con obras como *El amor brujo* de Falla o la *Suite de danzas* de Bela Bartók. Por otro lado, a lo largo de la asignatura se han planteado distintos ejemplos de otros tópicos, como el del lamento o el pastoral (mediante la obra *Catálogo de instrumentos agrícolas* de Darius Milhaud). Tras el

seminario del 24 de octubre, los estudiantes tuvieron que entregar un breve trabajo de análisis sobre el tópico de la danza.

Actividad 4: Práctica de la asignatura Músicas del mundo (1º curso)

Docente: Francisco Bethecourt Llobet

Número de alumnos matriculados curso 2024-2025: 68

En el primer bloque de la asignatura sobre Música e instrumentos de Asia y sus islas se abordó el tópico de la danza aplicado a las composiciones que habían tratado de emular aquellas músicas por compositores como Debussy tras escuchar una orquesta de gamelán. La primera práctica se realizó el martes, 2 de octubre de 2024 por el grupo A1 y A2, la práctica del A3 fue el 9 de octubre. Se presentaron otras prácticas sobre baile Kathak de la India y cómo se había realizado una serie de composiciones de Anoushka Shankar en Traveler donde se emulaba el baile de la India y su vinculación con el flamenco contemporáneo. Así mismo, en la segunda práctica de la asignatura sobre modalidad y ritmos del Mediterráneo se trabajó el tópico de lamento vinculado a algunas composiciones realizadas por Mauricio Sotelo sobre seguiriyas y soleares distinguiendo distintos ethos.

Actividad 5: Prácticas de la asignatura Música Escénica I (2º curso)

Docentes: Luis López Ruiz y Víctor Sánchez Sánchez

Número de alumnos matriculados curso 2024-2025: 53

En la práctica titulada *Las danzas como tópicos musicales en la ópera mozartiana*, realizada el 14 de noviembre de 2024, se presentaron a los alumnos los tópicos de minueto y de gavotte, dos de las danzas más habituales en la música del siglo XVIII, según fueron utilizados por W. A. Mozart en su ópera *Le nozze di Figaro* (1786). Tras la búsqueda de los elementos musicales característicos de ambas danzas por los alumnos, se identificaron dichos elementos en distintos números de la ópera para comprender cómo Mozart caracteriza a los personajes a través de estos elementos musicales. Los alumnos de segundo curso tuvieron posteriormente que elegir entre diferentes escenas de la ópera para realizar un trabajo en el que se detectara la presencia de estos tópicos y se reflexionara sobre su significado.

Adicionalmente a esta práctica, los alumnos de la asignatura asistieron al ensayo general de la zarzuela *La del manojo de rosas* (música de Pablo Sorozábal) el día 13 de noviembre. Aprovechando la visita, se abordaron previamente en clase los tópicos de danza presentes en dicha zarzuela y se comentaron posteriormente tras la visita.

Actividad 6: Práctica de la asignatura Música del Clasicismo (3º curso)

Docente: Luis López Ruiz

Número de alumnos matriculados curso 2024-2025: 46

En esta práctica, realizada el 5 de diciembre de 2024, se hizo una primera exposición de los elementos musicales característicos del significante del tópico militar en el siglo XVIII. A continuación, los alumnos tuvieron una sesión para discutir y detectar su presencia, así como su posible significado, en el oratorio *Die Jahreszeiten (Las Estaciones)* (1801) del compositor Joseph Haydn. Con ello pudieron observar el alcance de este tópico en un contexto musical, el religioso, aparentemente muy alejado de su contexto original. Posteriormente tuvieron que elaborar un trabajo eligiendo dos de los números de la obra en relación a lo trabajado en el aula.

Actividad 7: Seminario II: En torno al tópico militar y a la danza

Este segundo seminario se celebró el día 26 de marzo de 2025 en el Aula Magna de la Facultad de Geografía e Historia. En su realización participó la doctoranda Carmen Romero Valencia, colaborando en el diseño del material audiovisual para el mismo. Este seminario se dedicó una especial atención a los tópicos militar y de danza y en él se realizaron las siguientes intervenciones:

1. Presentación general del tópico de lamento (Luis López Ruiz): elementos de su significante musical, combinación con otros tópicos musicales, presentación de ejemplos en la música de los siglos XVIII y XIX. Tras la introducción se realizó una introducción a la Sinfonía nº 82 en Do mayor (1786) de Joseph Haydn destacando la presencia del tópico militar en ella. El primer movimiento de la sinfonía fue interpretado a continuación por la Orquesta de la Facultad de Geografía e Historia bajo la dirección de la profesora Marta Rodríguez Cuervo.
2. El tópico militar en la música romántica (María Nagore Ferrer)
3. Tópicos en la música vocal de Boccherini (profesora invitada: Ana Llorens Martín)
4. "Seguidillas manchegas", El barberillo de Lavapiés: el tópico militar y el tópico de danza (Pilar Paredes Organero, estudiante del Máster en música española e hispanoamericana)
5. Tópicos de danzas en *Le nozze di Figaro* de Mozart. Intervención realizada conjuntamente por los siguientes estudiantes de segundo curso del Grado de Musicología tras la realización de las prácticas de la asignatura Música Escénica I: Jaime Fandiño Benito, Inés Belén García Cabrero, Paula Ortega Garrido y Lucía Vázquez Cobo.

Actividad 8: Práctica de la asignatura Análisis Musical (2º curso)

Docentes: Marta Rodríguez Cuervo y Luis López Ruiz

Número de alumnos matriculados curso 2024-2025: 53

En esta práctica, realizada el 23 de abril de 2025, se presentaron distintos esquemas melódicos y armónicos del tópico de lamento presentes en obras de los periodos barroco y clásicos. Tras la definición de las características musicales del tópico, los alumnos abordaron un trabajo grupal que consistía en la detección de obras de cualquier periodo que contuvieran los elementos musicales estudiados realizando una reflexión sobre su significado. Al dejar libertad a los alumnos para la elección del repertorio, se obtuvieron interesantes resultados, ya que estudiaron también distintos ejemplos de música de cine y del repertorio pop.

Actividad 9: Práctica de la asignatura Música del siglo XIX (3º curso)

Docente: María Nagore Ferrer.

Número de alumnos matriculados curso 2024-2025: 41

En esta asignatura se trabajó en el aula el tópico militar a través de audiciones y análisis de música del siglo XIX, como la Sinfonía Heroica de Beethoven, la Sinfonía Fantástica de Berlioz, distintos himnos nacionales, o la Novena Sinfonía de Mahler. En la práctica de la asignatura del 19 de marzo de 2025 se trabajaron distintos tópicos presentes en la música española del siglo XIX. Todos los estudiantes realizaron un trabajo de análisis musical, que contó como evidencia en su evaluación, en el que analizaron una obra de música española en la que se percibiera algún tópico habitual en la música del XIX: militar (marcha-fanfarría), lamento, religioso, etc.

Actividad 10: Práctica de la asignatura Iberoamerican Music

Docente: Francisco Bethencourt Llobet

Número de alumnos matriculados: 22

A lo largo de la asignatura de Iberoamerican music se trabajaron otros tópicos de lamento en las dos orillas del Atlántico. En la primera práctica de elementos prehispánicos e hispánicos en la música de México se abordaron tópicos de lamento en composiciones inspiradas en canciones como la "llorona" interpretada por Lila Down, Chavela Vargas, De Pedro, etc y también interpretada por las alumnas/os del grupo de músicas populares urbanas en el aula magna en el concierto por el profesor Gerardo Arriaga in memoriam. En dichas composiciones utilizan el tópico de lamento y lo que los flamencos conceptualizan como "cadencia Andaluza" que es encontrada en música clásica y popular mexicana. Además, del seminario celebrado

en el aula magna, los estudiantes tuvieron que entregar una práctica y trabajo final de la asignatura de temática libre.

ANEXOS

Anexo 1: Agawu, Victor Kofi. «Extroversive semiosis». En *Playing with signs: a semiotic interpretation of Classic music*, 26-50. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1991. ISBN 0-691-09138-2.

Traducción: Pilar Paredes Organero

SEMIOSIS EXTROVERSIVA: LOS TÓPICOS COMO SÍMBOLOS

I

En el Capítulo 1, el concepto de tópico se introdujo con una cita de una carta de Mozart a su padre, que incluía referencias a la “música turca”. Más adelante, citamos el análisis de Ratner de la introducción a la *Sinfonía Praga*, que incluía referencias al “estilo cantabile”, “sensibilidad”, “fanfarria”, “ombra” y varios otros símbolos referenciales. Sugerí en ese momento que podría ser mejor captar las líneas generales del análisis de Ratner que preocuparse por las etiquetas concretas que aplica a esos cambios de textura musical. En este capítulo, me gustaría abordar la noción de tópico directamente e intentar una definición más completa, así como una evaluación de su potencial estructural. ¿Qué es un tópico? ¿Cómo se perciben los tópicos? ¿Tiene cada pieza de música clásica un tópico? ¿Cuántos tópicos puede tener una sola obra? ¿Cómo se presentan los tópicos? ¿Se desarrollan individualmente o pueden desarrollarse simultáneamente? ¿Están los tópicos organizados jerárquicamente? ¿Qué papel juegan los tópicos en la música clásica? En primer lugar, se expondrán algunas evidencias de los escritos del siglo XVIII sobre el tema, para luego considerar los debates más recientes sobre el fenómeno. A continuación, se analizarán cinco piezas de Mozart, Haydn y Beethoven desde el punto de vista de su contenido temático. En una sección final se evaluará la importancia teórica y analítica de este concepto.

II

Prácticamente todos los principales autores de música del siglo XVIII hicieron referencia a nociones de tópico o sujetos del discurso musical. Estas referencias adoptan distintas formas, que van desde un debate sobre las estrategias para una buena interpretación o “entrega” hasta métodos para componer sonatas eficaces; también varían en la profundidad de la discusión. Aunque ninguno de los autores desarrolla la noción de tópico como un sistema (en contraste con los numerosos sistemas de “cómo hacer” ideados por teóricos como Matthesen, Kirnberger y Koch para componer cualquier cosa, desde una simple melodía de baile hasta una sinfonía completa), vale la pena recordar algunos de sus comentarios aquí para proporcionar un punto de partida para nuestro propio intento de sistematizar el concepto con fines de análisis. Si las citas de fuentes del siglo XVIII parecen ser vagas a veces, no es porque el tema no sea importante, sino más bien porque las nociones de expresión, sentimiento y emoción son inherentemente ambiguas y requieren una delimitación cuidadosa en el contexto.¹

Una de las fuentes más importantes de unidad en la música del siglo XVIII es el carácter de la obra, palabra que puede tener diversos significados. El carácter, por supuesto, es un aspecto de la expresión, creado y juzgado por nociones de “buen gusto”

¹ Para un estudio de las nociones de expresión en la música, véase Nancy Baker y Roger Scruton, “Expression”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Véase también Scruton, *The Aesthetic Understanding*, 34-100, para un amplio estudio de las dimensiones de la expresión musical. Entre los recientes tratamientos sobre este tema, *The Corded Shell*, de Peter Kivy, atrajo una amplia atención. Anthony Newcomb resume una gran cantidad de escritos estéticos y críticos sobre el significado de la música en “Sound and Feeling”.

y por el grado de unidad atada a los elementos de la obra. Por ejemplo, Johann Georg Sulzer destaca el papel fundamental del “carácter” en el proceso compositivo:

Toda pieza musical debe tener un carácter definido y evocar emociones de un tipo específico. Esto es así tanto en la música instrumental como en la vocal. Cualquier compositor estaría equivocado si comenzara a trabajar antes de decidir el carácter de su pieza. Debe saber si el lenguaje que va a utilizar es el de un hombre orgulloso o humilde, audaz o tímido, violento o gentil. Debe saber si el personaje es un suplicante o alguien con autoridad. Incluso si se topa con su tema por accidente, debe examinarlo detenidamente si desea mantener su carácter a lo largo de la pieza.²

De manera similar, Daniel Gottlob Türk contrasta “composiciones de carácter enérgico, feliz, animado, sublime, magnífico, orgulloso, audaz, valiente, serio, fogoso, salvaje y furioso” con aquellas de carácter “gentil, inocente, ingenuo, suplicante, tierno, conmovedor, triste, melancólico...”, pero no sin tomar en cuenta la naturaleza ilusoria de las nociones de expresión: “ciertas sutilezas de la expresión realmente no se pueden describir; deben ser escuchadas”.³

Estas caracterizaciones generales son posibles gracias a una variedad intencionada dentro de la obra. Quantz afirma que “lo agradable de la música no reside en la uniformidad o la similitud, sino en la diversidad”, refiriéndose en este caso a la variedad entre los movimientos, en lugar de dentro de estos.⁴ De manera similar, Koch, hablando de “composiciones más grandes”, se refiere a los tres movimientos de la sinfonía como “de carácter diferente”.⁵ Es al caracterizar la naturaleza de esa variedad que algunos escritores invocan nociones de tópico. Georg Joseph Vogler, por ejemplo, escribe sobre el contraste temático dentro de un movimiento de *sonata-allegro* de maneras que responden al carácter superficial y, aunque no atribuye este carácter a la música de danza preexistente, no sería difícil extraer paradigmas del repertorio de danza para sus temas “fuertes” y “suaves”: “En la sinfonía suele haber dos temas principales, el primero es el más fuerte, que proporciona el material para el desarrollo [*Ausführung*], el segundo es el más suave, que alivia la acalorada conmoción y refuerza el oído con un contraste agradable.”⁶

Francesco Galeazzi se hace eco de la distinción de Vogler al afirmar que ciertas partes de un movimiento sonata-allegro tienen un carácter específico: “El Pasaje Característico o Pasaje Intermedio es una idea nueva que se introduce, en aras de una mayor belleza, hacia la mitad de la primera parte. Debe ser suave, expresivo y tierno en casi todo tipo de composiciones, y debe presentarse en la misma tonalidad en la que se hizo la modulación”.⁷

Hay sólo un pequeño paso de aquí a la noción inversa de que las ideas de un cierto carácter son adecuadas para ciertos momentos del discurso musical. La ubicación de Galeazzi de lo que se denominará el “estilo brillante” ha sido evidentemente

² Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, vol. 1, (Leipzig, 1792-1794), 355; trad. en Peter le Huray y James Day, eds., *Music and Aesthetics*, 126.

³ Daniel Gottlob Türk, *School of Clavier Playing*, 337, 339, 337.

⁴ Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute*, 295.

⁵ Heinrich Christoph Koch, *Introductory Essay on Composition*, 197. En las anotaciones a su traducción de Koch, Nancy Baker describe la referencia de Koch a un plan sinfónico de tres movimientos en lugar de cuatro como “reaccionaria”.

⁶ Georg Joseph Vogler, *Mannheimer Tonschule*, Vol. 2, 62; citado y traducido en Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 34. Todo el segundo capítulo del libro de Newman contiene numerosas citas de referencias directas e indirectas a nociones de contraste y, por implicación, de tópico, en la música clásica.

⁷ Francesco Galeazzi, *Elementi teórico-pratici di musica*, vol. 2, 256; trad. en Churgin, “Sonata Form”, 193.

confirmada por la práctica de muchos compositores: “Si la voz o el instrumento ha mostrado su suavidad [y su] expresión en el Pasaje Característico, exhibirá animación y habilidad, con agilidad de voz o mano... En consecuencia, en este período en la música vocal se sitúan especialmente los pasajes y los pasajes brillantes, y en la música instrumental los pasajes más difíciles, que luego se cierran con una cadencia final”.⁸

Las referencias más directas a tópicos se dan en el contexto de las discusiones sobre el estilo. El estilo se asocia fácilmente a una amplia variedad de contextos, incluidos los estilos nacionales (el estilo “francés”, el “germano” o el “italiano”), estilos de cámara, otros basados en los estilos sociales (estilo alto y bajo), etcétera. Por ello, Charles Burney ejemplifica la preocupación del conocedor del siglo XVIII por identificar rasgos de carácter específicos, en este caso entre los compositores italianos: “Las obras de Jommelli están llenas de ideas grandes y nobles, tratadas con gusto y erudición; las de Galuppi abundan en fantasía, fuego y sentimiento; Piccini ha superado con creces a todos sus contemporáneos en el estilo cómico; y Sacchini parece el más prometedor en el [estilo] serio”.⁹

William Crotch también identifica varios estilos de música en un intento de definir la naturaleza de la expresión musical. Habla del “estilo militar, pastoral o de pianoforte”, y continúa considerando la transferibilidad tímbrica de estos diversos estilos. “En el pianoforte”, escribe Crotch, “aunque no todos los estilos están igualmente calculados para adaptarse a su peculiar expresividad, todos pueden escucharse claramente, el sagrado, el militar, el pastoral, el concierto, la ópera y su propio estilo adecuado,” Por lo tanto, puede descartar la idea de que “el estilo depende únicamente del instrumento”, y abogar por una noción más flexible del estilo. Así, aunque Crotch no habla de “tópicos” como tales, su afirmación implícita de que los estilos poseen características invariables que no tienen en cuenta el género introduce un atributo importante del tópico.¹⁰

Quantz también reconoce la transferibilidad de los estilos. Habla de arias tocadas con un instrumento, pero, para él, el proceso por el cual se genera el significado es un flujo unidireccional de la música vocal a la música instrumental, no al revés:

La música vocal tiene algunas ventajas de las que la instrumental debe prescindir. En la primera, las palabras y la voz humana son una gran ventaja para el compositor, tanto en lo que se refiere a la invención como al efecto. La experiencia demuestra esto cuando, a falta de voz, se oye tocar un aria en un instrumento. Sin embargo, la música instrumental, sin palabras ni voces humanas, debería expresar ciertas emociones y transportar a los oyentes de una emoción a otra tan bien como lo hace la música vocal.¹¹

En su *Dictionnaire de musique moderne*, Francois Hénri Joseph Castil-Blaze distingue entre expresión y efecto (*effet*). La expresión es la categoría general que abarca ideas y sentimientos que el músico desea “expresar”, mientras que *effet* se refiere a aquellos efectos de primer plano que son productos de, o a su vez generan, estilos y, por lo tanto, tópicos. Por ejemplo, “trompetas, trombones, timbales [y] campanas, que con demasiada frecuencia se han utilizado incorrectamente, son, para el compositor, una gran fuente de efectos trágicos y brillantes”. Castil-Blaze señala que

⁸ Ibid.

⁹ Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, 307.

¹⁰ William Crotch, *Substance of Various Courses of Lectures on Music*, 62. En el tercer capítulo, de amplio alcance, “Sobre la expresión musical”, de donde se extraen estas citas, Crotch distingue entre el poder descriptivo de la música (citando el comienzo de *La creación* de Haydn) y su poder asociativo. Parece estar sugiriendo que, mientras que los estilos son fijos y definibles, las asociaciones instrumentales no lo son.

¹¹ Quantz, *On Playing the Flute*, 310.

tales efectos “son a la música lo que las figuras [del habla] son al discurso oratorio”, y continúa advirtiendo que deben manejarse con cuidado y sin excesos.¹²

Las observaciones de Castil-Blaze apuntan a una de las características más distintivas de la música clásica: su uso de estilos mixtos. La conjunción de estilos nunca se considera un fin en sí misma, pero desempeña un papel importante en la caracterización de la superficie de muchas piezas clásicas. Haydn, Beethoven y sus contemporáneos exploraron, en diversos grados, el estilo mixto, pero tal vez su mayor exponente fue Mozart.¹³

La discusión de Quantz sobre las “mezclas de ideas contrastadas” puede parecer cargada de valor –la mezcla es uno de los “signos característicos de la excelencia de una pieza” – pero la asignación de un mayor valor a la mezcla de estilos no es necesariamente compartida por todos los teóricos: “La mezcla de diferentes ideas es necesaria no sólo en los solos, sino en todo tipo de composición musical. Si un compositor sabe cómo manejar esta cuestión con éxito, y por este medio inspirar las pasiones del oyente, se puede decir con justicia que ha alcanzado un alto grado de buen gusto, y que ha, por así decirlo, dominado la piedra filosofal musical”.¹⁴

El escrito de Johann Friedrich Daube, *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung* (1798, 2 vols.) se refiere al papel central de las “figuras” en la construcción melódica. Daube distingue entre una *Singbar* [“figura de canto”], una *Rauschend* [o “figura brillante”] y el *Vermischt*, que es una mezcla de las dos. Por lo tanto, incluso en este contexto típicamente modesto –Daube escribe para aficionados, no para un maestro sofisticado–, se anima al compositor a explorar la alternancia entre estilos.¹⁵

Heinrich Koch también escribe sobre la mezcla de estilos, pero, a diferencia de Quantz, Koch parece ambivalente sobre la importancia de este desarrollo histórico. Así, Koch culpa de la decadencia de la obertura a la aparición de este particular recurso compositivo: “[Esta decadencia] puede deberse a que la fuga estricta es un alimento demasiado austero para el gusto de moda de nuestro tiempo, al que le gusta la composición fugada y el doble contrapunto en una obra instrumental sólo cuando se combina con adornos cómicos en un mismo movimiento para provocar la risa. Ahora tantos aficionados al arte desean tener tales composiciones, que muchos compositores, de hecho, las ofrecen.”¹⁶ Entre los compositores que las “sirven” está Mozart, cuyos *Cuartetos Haydn* son destacados por Koch “debido a su mezcla especial de estilos estrictos y libres y el tratamiento de la armonía”. Una consecuencia de la yuxtaposición de estilos es la creación de tópicos secundarios, como Koch deja claro durante una discusión sobre la conexión de frases: “En la interpretación de composiciones, una idea contenida en una frase a menudo se lleva inmediatamente más allá y la frase, por lo tanto, se extiende. Esta continuación inmediata de una idea contenida en una frase puede ocurrir... a través de figuras de notas indefinidas y mixtas.”¹⁷ Koch reconoce así una “línea narrativa” de nivel más profundo que se remite al contraste superficial. Es significativo que su ejemplo musical en este punto, al igual que la ilustración de estilos mixtos de Daube, revele una triple sucesión de tópicos: *alla zoppa*-fanfarria-estilo brillante.

¹² François Henri Joseph Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, s.v. “Expresión” y “Efecto”, 226-31 y 209-12 respectivamente. La cita aparece en la página 211.

¹³ Sobre el estilo mixto, véase Newman, *The Sonata in the Classic Era*, 39.

¹⁴ Quantz, *On Playing the Flute*, 319.

¹⁵ Johann Friedrich Daube, *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung*, vol. 1, 19-20. Para un análisis más detallado de las ilustraciones de Daube, véase George J. Buelow, “The Concept of ‘Melodielehre’”, 182-95 y Ratner, *Classic Music*, 96-97.

¹⁶ Koch, *Introductory Essay*, 197.

¹⁷ *Ibid*, 52.

Finalmente, Türk invoca el principio del “estilo mixto” para explicar la posición superlativa que ocupó la sonata para teclado en el siglo XVIII:

Entre las composiciones escritas para teclado, la sonata es probablemente la que tiene más derecho a ocupar el primer lugar... Lo que se entiende por oda en el arte de la poesía es aparentemente aquello en que la música es la sonata auténtica y propiamente dicha... Así como los temas de la oda son extraordinariamente diversos y tratados con diferente extensión, lo mismo sucede con la sonata. Por tanto, en ninguna composición instrumental el compositor está menos limitado –en cuanto a carácter– que en la sonata, pues en ella pueden expresarse todas las emociones y pasiones. Pues cuanto más expresiva es una sonata, más se puede oír hablar al compositor; cuanto más evita el compositor la práctica común, más excelente es la sonata.¹⁸

De esta breve cita se desprende claramente que las nociones de expresión y, por implicación, de tópico, eran central en los debates teóricos y estéticos del siglo XVIII¹⁹. Al mismo tiempo, no existe un *modus operandi* establecido para el análisis de la expresión; lo que se considera “expresivo” varía de un escritor a otro. Además, si se supone que todo en una composición tiene al menos potencial expresivo, entonces nuestra división entre estructura y expresión parece, en el mejor de los casos, frágil.²⁰

Sin embargo, nuestros instintos teóricos se alimentan de las citas anteriores de una manera específica. Podemos elaborar una lista de tópicos, que es la suma total de los tópicos que se encuentran en las obras analizadas en este libro.

1. <i>Alla breve</i>	15. Cohete de Mannheim
2. <i>Alla zoppa</i>	16. Marcha
3. Amoroso	17. Minueto
4. Aria	18. <i>Musette</i>
5. <i>Bourrée</i>	19. <i>Ombra</i>
6. Estilo brillante	20. Ópera cómica
7. <i>Cadenza</i>	21. Pastoral
8. Sensibilidad (<i>Empfindsamkeit</i>)	22. Recitativo
9. Fanfarria	23. Zarabanda
10. Fantasía	24. Motivo de suspiro (<i>Seufzer</i>)
11. Obertura francesa	25. Estilo cantábile
12. <i>Gavotte</i>	26. <i>Sturm und Drang</i>
13. Estilo de caza	27. Música turca
14. Estilo erudito	

Figura 2. El universo de los tópicos

¹⁸ Türk, *School of Clavier Playing*, 282.

¹⁹ Newman, *The Sonata in the Classic Era*, Ratner, *Classic Music*, y Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart* todos incluyen extensas citas sobre este tema de varias fuentes del siglo XVIII. Véase también Alexander L. Ringer, “The Chasse as a Musical Topic of the 18th Century” y David Charlton, “Orchestra and Image in the Late 18th Century” para un análisis más profundo de la mimesis en la música del siglo XVIII.

²⁰ Sobre la distinción entre estructura y expresión, véase Newcomb, “Sound and Feeling”.

Esta lista presentada en la Figura 2 se considerará un universo provisional de tópicos; su carácter provisional se debe, en primer lugar, al gran filtro selectivo que se ejerció en la elección de las obras que se analizaron (de ahí las docenas de tópicos que se encuentran en otras partes de la música clásica y que, sin embargo, no aparecen en el repertorio de este libro) y, en segundo lugar, al hecho de que, a medida que investigaciones posteriores descubran más tópicos, el universo se expandirá en consecuencia. Por lo tanto, la idea de expresión se limita a la noción particular de tópico y a los límites de este universo²¹.

III

Hasta aquí la perspectiva del siglo XVIII. Así como examinamos ciertas descripciones características de la música clásica en el Capítulo 1 para mostrar la naturaleza y el alcance de la analogía lingüística, ahora nos ocuparemos de descripciones recientes de la música clásica que aluden a nociones del tópico. Sin embargo, hay que decir que estos escritos, en su mayor parte, no han avanzado mucho más allá de las discusiones sobre la expresión del siglo XVIII que ya hemos citado. El hecho de que ningún escritor sensible sobre música clásica pueda evitar abordar tales cuestiones es, sin embargo, suficiente justificación para tomar el tema en serio.

En el Capítulo 26 de su libro *The Age of Mozart and Beethoven*, Giorgio Pestelli introduce la discusión sobre la música de Mozart con un resumen de las “oportunidades estilísticas del mundo musical en torno a 1770”²², con la idea de mostrar lo que estaba disponible para Mozart en cuanto a código compositivo y, a continuación, evaluar su explotación de este conjunto de normas. Aunque Pestelli no emplea realmente el término “tópico”, el ámbito cubierto por su lista se superpone significativamente con el que cubre nuestro universo. Según Pestelli, recursos como “*singende allegro*” y el “bajo Alberti” describen el “lado extrovertido” del estilo galante. El estilo *Empfindsam* es otro tópico, que describe el “lado serio” del estilo galante. Pestelli distingue entre un “estilo *osservato*” –el contrapunto como ejercicio académico– y un contrapunto “secular”, y entre un estilo cómico y un vernáculo cómico; también se refiere al uso frecuente de ritmos de danza y melodías populares en la música instrumental seria. Es dentro de este código históricamente específico donde Mozart y otros compositores clásicos trabajaron y reaccionaron tanto positiva como negativamente a estas oportunidades. Pestelli no nos dice si existían modelos de sucesión estilística en la música clásica ni cómo los habría explotado Mozart, sino que nos deja únicamente con la idea de que estos elementos estilísticos proporcionan una pista sobre el contenido estructural y expresivo de la música.

Las nociones sobre el tópico también impregnan gran parte de los escritos de Charles Rosen sobre la música clásica y el grado de esta permeabilidad es indicativo de las dificultades de separar no sólo la analogía lingüística, sino también las nociones de expresividad de los análisis de la música de finales del siglo XVIII. Las preocupaciones fundamentales de Rosen son la estructura dramática musical tal como se manifiesta en varios aspectos del ordenamiento temporal, de modo que las referencias al tópico se convierten en aspectos incidentales, aunque no inorgánicos, de su discurso. Cuando se refiere a una “mezcla de géneros” en el final de la Sonata para piano en si bemol mayor, K. 333, a la invocación de un “estilo de concierto” en el primer movimiento de la misma sonata (compases 56-59), a “florituras de marcha” en el

²¹ El universo actual de tópicos, extraído de diversas fuentes, es menos amplio que el que se encuentra en Ratner, *Classical Music* y Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*. Para evitar caer aún más en la trampa del nominalismo, he enumerado sólo aquellos tópicos que activamente dan forma a las piezas analizadas en este libro. Tal vez un investigador posterior, menos preocupado por la interpretación de piezas particulares, pueda ofrecer una lista más completa de tópicos del siglo XVIII.

²² Pestelli, *The Age of Mozart and Beethoven*, 136.

movimiento inicial de la Sinfonía en do mayor, K. 338, a una “fanfarria orquestal” y “*alla breve*” en el movimiento inicial del Concierto para piano en mi bemol mayor, K. 271, y a “*allegros militares*” en el movimiento inicial del Concierto para piano en sol mayor, K. 453, Rosen está aludiendo a tópicos. Es decir, el tópico a discutir en K. 333, por ejemplo, es un género: el concierto. De manera similar, dentro del argumento más fundamental sobre K. 338, se incorpora una marcha paradigmática, al igual que se hacen alusiones a la “fanfarria” común en el movimiento introductorio de K. 271. Estos elementos son simplemente identificados por Rosen, quien no plantea preguntas básicas sobre el estatus de los paradigmas de los que se extraen. Al comentar la *Sinfonía Heroica*, por ejemplo, él señala que “el tema de apertura... es esencialmente un llamado de trompa, pero nunca se le permite a la trompa tocarlo en un solo hasta que la recapitulación está en marcha”²³. Una descripción aparentemente tan sugerente plantea importantes preguntas sobre la identidad del tópico de Rosen, la llamada de trompa. Aquí, uno podría preguntarse qué parámetros musicales definen la llamada de trompa, especialmente cuando el tema aparentemente conserva su identidad, incluso fuera del dominio de la especificidad tímbrica (recordemos los comentarios de William Crotch, citados anteriormente, sobre la transferibilidad de estilos entre instrumentos.)

Joseph Kerman es otro escritor que a menudo se refiere a elementos tópicos en sus escritos sobre el clasicismo musical. En *The Beethoven Quartets*, Kerman identifica una “fanfarria introductoria” en el *scherzo* del Op. 127 y una “melodía [similar a una] folklórica” en el final de la misma pieza. A menos que se utilice “fanfarria” metafóricamente, debe considerarse dentro de la clase de fanfarrias musicales que otros escritores identifican. Al analizar el Op. 132, por ejemplo –una obra a la que volveremos en el Capítulo 6–, Kerman identifica, entre otras cosas, un “*cantus firmus*”, una “melodía de marcha”, un “grito”, una “fanfarria en si bemol”, una “exposición fugada ortodoxa” y una “aria italiana relajada”²⁴. Estas descripciones (con la posible excepción de la categoría “grito”), al igual que las “oportunidades estilísticas” de Pestelli, apuntan a la incorporación de ciertos estilos característicos en la música clásica. ¿Cómo es posible, por ejemplo, escuchar un aria italiana en un cuarteto de cuerdas, especialmente cuando este último no utiliza palabras? ¿Es simplemente una mera invocación del estilo aria o hay una alusión genérica más amplia al aria, o se trata en realidad de “arias instrumentales” metafóricas, como diría Quantz? ¿Es la “fanfarria en si bemol” equivalente a la fanfarria de apertura del Op. 74? ¿La melodía es una marcha o es simplemente parecido a una marcha? ¿Cuáles son las condiciones mínimas para producir un tópico marcial? Estas son algunas de las preguntas que debemos responder para proporcionar un respaldo teórico a la noción de expresión.

El primer reconocimiento moderno del tópico como una categoría independiente –en lugar de adscrito a la descripción estructural– se encuentra en *Classic Music* de Ratner, cuyo capítulo inicial ofrece una definición y clasificación preliminares de “tópico”, así como bastantes aplicaciones analíticas sobre ello. Ratner parte del supuesto de que toda la música del siglo XVIII es nominalmente referencial, aunque las estrategias para expresar esa referencialidad difieren dentro de las diversas fases de la evolución estilística. Los tópicos son formas de significación asociativa que pueden agruparse en dos grandes categorías: la primera consiste en tipos musicales e incluye varias danzas, como el minueto (que, de por sí, asume una amplia variedad de formas expresivas), el *passepied*, la zarabanda, la polonesa, la *bourrée*, la contradanza, la gavota, la giga, la siciliana y la marcha. La música clásica heredó estas danzas estilizadas de principios del siglo XVIII y no sólo las utilizó como tipos musicales individuales, sino que también los incorporaron a otras obras. Por ejemplo, un minueto puede aparecer como un

²³ Rossen, *The Classical Style*, 78.

²⁴ Kerman, *The Beethoven Quartets*, 244-245.

movimiento en un cuarteto de cuerdas o una sinfonía, pero el estilo minueto también podría invocarse en otro movimiento.

La segunda gran categoría está formada por estilos de música, bajo los cuales Ratner enumera una heterogénea colección de referencias a la música militar y de caza, fanfarrias, toques de trompa, estilo cantáble, estilo brillante, obertura francesa, *musette*/pastoral, música turca, *Sturm und Drang*, estilo de la sensibilidad o *Empfindsamkeit*, estilo estricto o erudito y fantasía. Estos estilos son nuevamente similares, quizás incluso equivalentes, a las “oportunidades estilísticas” de Pestelli y se incorporan a la música clásica en lugar de estructurarse por ella. Por tanto, sostiene Ratner, los temas reflejan ciertas posturas expresivas, pero nunca asumen el papel de estructurar fundamentalmente la música clásica²⁵.

La razón para escuchar un discurso sobre tópicos en la música clásica se basa en parte en la observación de que los tópicos formaban parte de una corriente musical vernácula en el siglo XVIII, que formó el entorno de escucha tanto de los compositores como de los oyentes. Wye Jamison Allanbrook, hablando específicamente de las óperas de Mozart, afirma:

[Los compositores] poseían algo que podemos llamar un vocabulario expresivo, una colección musical de lo que en la teoría de la retórica se denomina *topoi* o tópicos para el discurso formal. Lo tenían en común con [su] audiencia y lo utilizaban... con la habilidad de un maestro artesano. Este vocabulario, cuando se captura y clasifica, proporciona una herramienta de análisis que puede mediar entre [las obras] y nuestras respuestas individuales a ellas, proporcionando información independiente sobre el contenido expresivo de las arias y los conjuntos... Cada *topos* musical tiene asociaciones tanto naturales como históricas, que pueden expresarse en palabras y que eran compartidas tácitamente por el público del siglo XVIII... Un conocimiento de estos *topoi* libera al escritor del dilema al que se enfrentaría de otro modo al tratar de explicar un pasaje determinado: que, en un extremo, no puede hacer más que detallar los meros hechos y cifras de su arquitectura tonal, o en el otro, meramente diseccionar [las] reacciones privadas a una obra. Al reconocer un estilo característico, puede identificar una configuración de notas y ritmos que tienen una postura expresiva particular modificada y clarificada, por supuesto, por su papel en el movimiento y por los usos que se han hecho de ella anteriormente en la pieza. En resumen, puede articular dentro de ciertos límites la respuesta compartida que evocará un pasaje particular.²⁶

²⁵ Charles Rosen plantea una cuestión no muy distinta cuando describe la diferencia entre la estética barroca y la clásica en términos de “un cambio básico en la estética musical, alejándose de la noción sagrada de la música como la imitación del sentimiento hacia la concepción de la música como un sistema independiente que transmitía su propio significado en términos que no eran propiamente trasladables” (*Sonata Forms*, 11). Aunque estoy de acuerdo en que la estructura no es “propiamente trasladable” a otros medios, encuentro problemática la afirmación de que la música de finales del siglo XVIII podría formar un “sistema independiente”. Esta creencia popular, que incluye una reivindicación concomitante de autonomía en la música clásica, necesita ser socavada en vista al menos del contenido referencial de la música clásica. Si, en cambio, se invoca dicha “independencia” libremente, entonces no hay razón por la cual no debería aplicarse igualmente tanto a la música barroca como, más tarde, a la romántica.

²⁶ Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, 2-3. La investigación del *topos* tiene un pasado más largo y distinguido en los estudios literarios que en la musicología. Por ejemplo, la obra seminal de Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Late Middle Ages*, no sólo dedica un capítulo entero a los *topoi*, sino que incluye frecuentes referencias a estas prácticas comunes de la literatura medieval. La lista de Curtius incluye tópicos de oratoria consoladora y modestia afectada, tópicos históricos, tópicos de exordio, tópicos de conclusión e invocación de la naturaleza. Si bien hay puntos de contacto obvios entre los tópicos literarios y los musicales, la

La afirmación de Allanbrook representa eficazmente la tradición crítica de la que se deriva este tipo de discurso, mostrando que no se trata de una única tradición, sino, más bien, de numerosas tradiciones fusionadas. La afirmación señala dos facetas cruciales del análisis de tópicos. En primer lugar, se presupone la competencia por parte del oyente, lo que permite al compositor entrar en un contrato con su audiencia. Si algo es una práctica habitual, entonces se presupone que debe ser comprendido por todos los oyentes competentes. No hay nada natural en esta capacidad; se adquiere mediante el aprendizaje. En segundo lugar, las asociaciones “naturales” e “históricas” del tópico apuntan a una especificidad convencional irreductible. En algunos casos, la combinación de secuencias y esencias de tópicos permite al analista construir una trama para la obra o el movimiento. Por “trama”, me refiero a una narrativa verbal coherente que se ofrece como analogía o metáfora de la pieza en cuestión. Puede basarse en eventos históricos específicos, puede producir analogías interesantes y persuasivas con situaciones sociales, o puede sugerir un discurso más generalizado. No se trata de programas en el sentido en que la *Symphonie Fantastique*, por ejemplo, tiene un programa; ni son necesariamente representaciones literales de eventos extramusicales. Las tramas nacen como resultado de la pura indulgencia: son la relación del analista de mentalidad histórica con un aspecto del posible significado de una obra.

Sin embargo, la creación de una trama sigue siendo quizás una etapa opcional más que obligatoria en el análisis, ya que este paso depende de la erudición del analista. El analista de orientación más positivista puede desear investigar la morfología de tópicos individuales, llegando a un ritmo estructural resumido que refleje el flujo de una obra, pero que no esté vinculado a una única dimensión. Además, la identificación de tópicos permite una comparación del “contenido” de diferentes obras y el descubrimiento de obras que puede decirse que tienen discursos similares.

Los tópicos son, pues, puntos de partida, pero nunca “identidades totales”. En el contexto ficticio de la “identidad total” de una obra, incluso su presentación más explícita se mantiene en el nivel alusivo. Son, por tanto, sugerentes, pero no exhaustivos, lo que, por supuesto, no dice nada sobre su significado. Y moldean dinámicamente nuestra respuesta a la música clásica, sin determinar necesariamente sus límites.

*

*

*

IV

El ejercicio crítico en el que me he embarcado ha sido un ejercicio de interpretación, de percepción de significados potenciales en una serie de obras clásicas dentro del marco deliberadamente restringido de su estructura temática. Muchos de los supuestos teóricos que he hecho quedan implícitos en lo que se ha dicho, pero es necesario hacerlas explícitas en esta parte final del capítulo. Volvamos a las preguntas planteadas al principio de este capítulo, respondiéndolas directamente y permitiendo un cierto grado de generalización.

1. ¿Qué es un tópico?

Los tópicos son signos musicales. Consisten en un significante (una cierta disposición de dimensiones musicales) y un significado (una unidad estilística

analogía entre música y lenguaje encuentra un bloqueo conceptual con respecto a un posible contenido semántico para la música. Para una lista completa de recursos retóricos, véase Hans Heianch Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik*. Véase también Seymour Chatman, “How Do We Establish New Codes of Verisimilitude?”

convencional, a menudo, pero no siempre, de calidad referencial). Los significantes se identifican como una unidad relacional dentro de las dimensiones de la melodía, la armonía, el metro, el ritmo, etc.; mientras que el significado se designa mediante etiquetas convencionales extraídas principalmente de la historiografía del siglo XVIII (*Sturm und Drang*, fanfarria, estilo erudito, estilo de la sensibilidad, etc.). El mundo de los tópicos, como en su mundo paterno, el signo es potencialmente abierto, de modo que no se puede (ni es necesario) especificar el número total de tópicos vigentes durante el siglo XVIII. Al mismo tiempo, es analíticamente conveniente limitar empíricamente el dominio de los tópicos, de ahí mi adopción de un universo provisional (Figura 2). La identidad de un tópico es relativamente poco dependiente del nombre de ese tema. Lo que importa, siguiendo la idea estructuralista de relacionalidad, es la diferencia entre varios tópicos. Es posible trabajar desde el fenómeno acústico puro, pasando por su representación en notación hasta su disposición como sonido en movimiento y, finalmente, hasta el significado que asume para el oyente. Esto significa, siguiendo a Barthes, que los tópicos pueden leerse o escucharse como sistemas semióticos al menos de segundo orden, ya que toman un signo musical (o un conjunto de signos musicales), lo vacían de significación y luego lo vuelven a llenar de significado.

2. ¿Cómo se perciben los tópicos?

La condición primaria para la percepción de un tópico es la competencia del oyente. Para poder ubicar una pieza dada dentro de la clase de discursos contemporáneos al siglo XVIII, el oyente necesita estar instruido en el idioma de ese siglo. Estar instruido en los recursos estilísticos del siglo XVIII significa tener en la memoria una serie de clases paradigmáticas de las cuales uno puede extraer para producir significado a partir de la secuencia de gestos en una obra dada. Esto no es tanto una habilidad lingüística como una habilidad para recordar un vocabulario determinado. Aunque, con el beneficio de la retrospectiva, es posible que un oyente del siglo XX adquiera competencia en un idioma del siglo XVIII, el atractivo epistemológico primario del análisis de tópicos es hacia una perspectiva contemporánea del siglo XVIII. Tanto esa perspectiva como la del siglo XX están finalmente unidas en una dialéctica orientada al oyente, y la fortaleza de este modelo analítico es que proporciona un marco para integrar en la respuesta de un oyente del siglo XX a la música clásica aspectos de esta música que se originan en el siglo XVIII.

3. ¿Tiene cada pieza musical un tópico?

En teoría, sí, pero no olvidemos que el dominio sustancial de los tópicos, como el del lenguaje, permanece abierto, lo que permite la posibilidad de descubrir más tópicos. En los ejemplos considerados en este capítulo, las referencias a un área con actividad de tópicos “neutral” indican no necesariamente la ausencia del tópico, sino más bien la ausencia de una etiqueta apropiada dentro del dominio restringido de nuestro universo de tópicos. Toda la música clásica está, pues, cargada conceptualmente de significación de tópicos, aunque el grado en que esa significación se hace perceptualmente evidente varía de un contexto a otro.

4. ¿Cuántos tópicos puede abarcar una sola obra?

Al igual que la respuesta anterior, ésta no se especifica en cuanto a su dominio. En teoría, una obra puede sostener cualquier número de tópicos de la serie completa de tópicos. Sin embargo, existen restricciones prácticas o estilísticas sobre el número de tópicos que una obra puede sostener significativamente. Si un tópico, tomado en su sentido literal, es un asunto que se va a discutir, entonces está claro que esto solo puede tener lugar en el tiempo, por lo que es necesario un cierto compromiso temporal. Así como una modulación requiere tanto la presencia de una cierta sintaxis armónica como un compromiso en el tiempo para informar al oyente de su ocurrencia, el desarrollo de tópicos sucesivos requiere una dimensión temporal que depende, entre otras cosas, de restricciones tanto genéricas como estratégicas. Las introducciones lentas a las

sinfonías, las exposiciones de movimientos de concierto, los movimientos en forma de sonata, los movimientos de minueto, las oberturas, todos ellos tienen restricciones genéricas que afectan al número de tópicos que se pueden exponer significativamente. Por supuesto, estas son solo guías normativas sujetas a una considerable cantidad de juego.

5. ¿Cómo se presentan los tópicos? ¿Se desarrollan individualmente o pueden combinarse?

Los tópicos se despliegan con respecto a un eje sintagmático, al tiempo que alcanzan su identidad contextual con respecto a un eje paradigmático. El eje sintagmático es también un eje compuesto, lo que permite más combinaciones de tópicos. Por ello, en una pieza musical dada, los tópicos pueden asumir la disposición Tópico 1 – Tópico 2 – Tópico 3 – Tópico 4, siendo estas identidades virtuales y no superpuestas. Yo llamaría a esto el “modelo de sucesión tópica”. No obstante, existe una gama extremadamente amplia de transformaciones de este modelo. En primer lugar, los elementos adyacentes en el modelo pueden superponerse. Aunque a menudo se puede decir dónde termina un tópico dado y otro toma el relevo, generalmente ocurre que los tópicos adyacentes se fusionan entre sí. He descrito parte de esta continuidad en el nivel del “trasfondo” con respecto a un ritmo estructural. En segundo lugar, los miembros del modelo pueden presentarse simultáneamente. Hemos visto casos en los que el Tópico 1 se introduce inicialmente y se prolonga en el fondo mientras que los Tópicos 2, 3 y 4 se destacan.

6. ¿Están los tópicos organizados jerárquicamente?

La fuente suprema de jerarquía en la música tonal es, por supuesto, la estructura tonal-armónica, que aún no hemos considerado. Por lo tanto, es difícil discutir la organización jerárquica del tópico sin hacer referencia a este marco jerárquico más natural. Si se considera la jerarquía tópica dentro de un eje sintagmático en el que la proporción es el determinante principal, entonces hay una jerarquía natural o, más bien, la jerarquía es posible en la medida en que los tópicos individuales se puedan aislar. Pero para discutir esta jerarquía de manera significativa, necesitamos vincular el tópico a un marco armónico, ya que los dictados de ese marco determinan considerablemente la naturaleza de una jerarquía intratópica.

Como objetos semióticos, los tópicos proporcionan pistas importantes sobre el significado de una obra clásica, ya sea estructural-sintáctico o expresivo en sentido amplio. Aunque me he abstenido de asignar un significado fijo a los tópicos –creyendo que se trata en gran medida de una cuestión contextual–, espero haber mostrado los sentidos en los que esta música está lejos de ser pura, autónoma o abstracta, y está tan preocupada como siempre por las normas socioculturales que estructuran su discurso. También está claro a estas alturas que analizar el contenido tópico de una obra sin hacer referencia a otras dimensiones es presentar una imagen parcial de esa obra. Por lo tanto, para evaluar plenamente el papel de los signos tópicos en la música clásica, necesitamos enfrentarnos a una segunda clase de signos, que se considera más a menudo como un reflejo del marco primario de la música clásica: su estructura tonal-armónica.

Anexo 2: Monelle, Raymond. «2. The search for topics». *The sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton University Press, 2000, pp. 14-23.

Traducción realizada por Rosa María García Mira

[Les sons] n'ont point de murmure si furtif, qu'ils ne provoquent un jugement de notre raison et à mesure qu'ils persistent et s'organisent, ils captivent l'intelligence aussi bien que les sens.
(André Pirro, L'esthétique de Jean-Sebastien Bach)

Icono y tópico

LA TEORÍA DEL *TOPOS MUSICAL*, desarrollada en la obra maestra de Leonard Ratner *Música clásica* (1980), es un refinamiento de las teorías semánticas anteriores que han aparecido de vez en cuando. Es, sin duda, una clave importante de la significación musical, y ha sido retomada por varios escritores (por ejemplo, Kofi Agawu 1991, y Elaine Sisman 1993). Por supuesto, la idea de que la música debe adecuarse a su tópico, ya sea en la ambientación de las palabras o en la representación instrumental de las escenas, es universal. La misión de Ratner era demostrar que ciertas representaciones son convencionales y que, por tanto, las figuras musicales pueden sugerir objetos que no son meramente contingentes, sino que forman parte de un universo semántico dentro del cual se compone la música. Así pues, no es necesario un texto o un título para que las figuras musicales tengan significado.

En otras palabras, el maestro estadounidense demostró que la significación, en su forma más eficaz, era tanto simbólica como icónica, en el sentido que Peirce daba a estos términos. Los signos icónicos *se parecen* a su objeto, como la silueta de un hombre con una pala puede significar "carretera en obras", o un retrato puede parecerse a su modelo. Los signos simbólicos dependen de códigos culturales aprendidos; así, la palabra "árbol" no tiene nada en común con un árbol, pero un angloparlante entiende que tiene ese significado.

Anteriormente, la música se había considerado a menudo únicamente icónica; los escritores sobre *musica reservata* o la *Affektenlehre* parecían sugerir a menudo este punto de vista. Por esta razón, quizás, el propio C. S. Peirce, así como Charles Morris, imaginaron que la significación musical era principalmente icónica; y la tentación de atribuir iconismo a la música ha perseguido a la ciencia de la semántica musical desde sus inicios.

De hecho, es relativamente difícil encontrar ejemplos de iconismo puro. Peirce creía que la mayor parte de la significación depende del hábito (Greenlee 1973, pp. 91-92); y Eco conjeturaba que la mayoría de los iconos tienen que interpretarse con referencia a rasgos simbólicos (1979, pp. 191-217). Esto es a fortiori cierto en la música. Karbusicky lo explica muy bien al introducir el tercer concepto peirceano de *índice*, un signo que significa en virtud de la contigüidad o la causalidad, como cuando un agujero en un cristal recuerda la bala que lo atravesó y lo causó.

Las cualidades separadas por categorías nunca aparecen "puras", sino en numerosas expresiones inter- cambiantes. Escojamos... el sencillo ejemplo del grito del cuco: es una imagen acústica del pájaro y, por tanto, un *icono*. Pero también puede entenderse como un *índice*: "¡Llegó la primavera! En otro contexto puede *simbolizar* toda la naturaleza; en el primer movimiento de la Sinfonía n.º 1 de Gustav Mahler, la cualidad icónica se supera de esta manera. (Karbusicky 1986, pp. 60-61)

Aparentemente, la imitación musical de un cuco es el icono más literal de todos. Sin embargo, las ramificaciones simbólicas de este signo son evidentes, no sólo en la sinfonía de Mahler, sino incluso en la pieza orquestal de Delius *On Hearing the First Cuckoo in Spring*, con su título literario y su nostálgico uso de una melodía folclórica noruega, y en el *Coucou au fond des bois* del *Carnaval de los animales* de Saint-Saens, donde el doble significado de "cuco" se explota para ridiculizar pasajes alternados de armonía beethoveniana demasiado solemne.

La distinción entre simbolismo e indexicalidad es una cuestión de peso que se abordará más adelante. Por el momento, la caracterización de los tópicos como iconos o índices culturalmente consagrados es el punto vital. En su forma más típica, la expresión se interpreta con referencia a una convención, que es, por ejemplo, una regla efectiva para toda la cultura contemporánea o un rasgo del idiolecto del compositor. Cuando no hay signos convencionales, la música se vuelve "abstracta" y su expresión sigue entonces una línea indiciaria. Esto ayuda a dilucidar el sorprendente comentario de Willi Apel: "Considerar expresivo un organum de Perotinus, un conductus del siglo XIII, un motete de Machaut, una fantasía en eco de Sweelinck o incluso el octeto para instrumentos de viento de Stravinsky restaría sentido al término" (Apel 1970, p. 301). Es de suponer que Apel quería decir que tales elementos musicales no significan ni estimulan "sentimientos"; no buscaba indexicalidades (las implicaciones eclesiásticas de las técnicas abstrusas de Sweelinck, el distanciamiento sofisticado del neoclasicismo de Stravinsky).

Los tópicos musicales son tipos generales, capaces de ser representados por tokens²⁷ particulares. Existe una resistencia común entre los músicos a las ideas de significado genérico. Según la opinión popular, cada pieza musical, cada melodía y figura, es esencialmente única. Se trata de concebir un tipo de significación en el que todo —el signo, el código, el significado— es irreplicable, y cada detalle del significante se traslada al significado. Umberto Eco llamó a este proceso *ratio difficilis* (de hecho, lo encontró ejemplificado en la música; Eco 1976, p. 239).

Existe un caso de *ratio difficilis* cuando un token de expresión se corresponde directamente con su contenido, ya sea porque el tipo de expresión correspondiente aún no existe o porque el tipo de expresión es idéntico al tipo de contenido. En otras palabras, hay *ratio difficilis* cuando el *tipo-expresión coincide con el semema* transmitido por el token-expresión. . . Se podría decir que en los casos de *ratio difficilis* la naturaleza de la expresión está motivada por la naturaleza del contenido (p. 183; el subrayado es suyo).

La *ratio difficilis* se opone a la *ratio facilis*, en la que la significación se rige por códigos convencionales y los elementos de expresión se refieren a elementos de contenido según reglas aprendidas. Sin duda, gran parte de la música es ilustrativa de la significación por *ratio difficilis*. Pero el tópico musical, tal como lo describe Ratner, significa claramente por *ratio facilis*, ya que se rige por códigos aprendidos; el sistema y el código de la música clásica hacen posible que Mozart escriba una llamada de trompa o una zarabanda que se interpreta inmediatamente como indicativa de toda una clase de expresiones correspondientes a un complejo mundo de contenido.

La visión tradicional del significado musical parece indicar una acción de retaguardia contra la *ratio facilis*, un deseo de defender la posición de la música como "invención" más que como "estilización", utilizando los términos de Eco. Una unidad semántica

27 N. T.: Es la manifestación física concreta (como sonido o como notación) de un determinado tipo estilístico o tópico.

musical es concebida como el semema que explica de forma única un sintagma dado; no puede ser una muestra de un tipo, ya que éste no existe. Así pues, el contenido de una expresión musical sólo puede conocerse a partir de la propia expresión, a la que motiva perfectamente; y por esta razón, carece de sentido hablar de contenido musical, ya que en todo punto coincide con la expresión musical.

Eco ve, sin embargo, que hay un irresistible deslizamiento interpretativo desde la *ratio difficilis* hacia la *ratio facilis*. Por costumbre, los signos complejos se "estilizan". Por ejemplo, cuando percibimos "el rey de picas o una imagen de la Virgen María", aunque tal signo pueda contener muchos rasgos únicos, "reconocemos inmediatamente esta configuración a gran escala como si fuera un rasgo elemental... la expresión se reconoce como convencionalmente vinculada a un determinado contenido" (pp. 238-39). A través de la estilización, "*la ratio difficilis* puede, por la fuerza de la exposición continua a la comunicación y a las convenciones sucesivas, convertirse en una *ratio facilis*". Dado que los teóricos de la música suelen ocuparse de la música de repertorio (música "clásica"), la defensa de la *ratio difficilis* puede parecer una batalla contra los filisteos, contra una amenaza de rebajar toda la música al nivel de un indicativo de radio o una melodía de autor. Tal defensa se convierte fácilmente en fundamentalismo, una ceguera ansiosa ante aspectos obvios de la expresión musical.

Si existiera un icono "puro", se registraría simplemente por la *ratio difficilis*. Cada detalle estaría motivado por aspectos del contenido, no por la relación con un tipo de expresión. Imaginamos que tal situación se da en el caso de la pintura de retratos, por ejemplo (aunque es evidente que para interpretar un retrato hay que comprender ciertas convenciones; por ejemplo, hay que superar su bidimensionalidad). Los iconos musicales más comunes —representaciones de olas, nubes, tormentas, caballos— no son en absoluto "puros", sino que dependen de convenciones bien conocidas. En unos pocos casos, como las representaciones de Arthur Honegger de una locomotora de vapor y de una competición deportiva (en *Pacific 231* y *Rugby*), el compositor se propone retratar fenómenos para los que no existe ninguna convención expresiva. Evidentemente, hay iconos musicales que aún no son tópicos, y es necesario fijar el rasgo distintivo de estos dos tipos de signos.

El tópico es esencialmente un símbolo, sus características icónicas o como índice se rigen por convenciones y, por tanto, por normas. Sin embargo, los tópicos pueden vislumbrarse a través de una característica que parece universal para ellos: un enfoque en *la indexicalidad del contenido*, más que en el contenido en sí. Esta importante característica debe abordarse con cierta cautela, ya que la indexicalidad de los contenidos musicales se confunde a veces con la propia indexicalidad musical, el tipo de simple indexicalidad que da sentido a sintagmas "abstractos" como Pérotin y Sweelinck de Apel. Así, es posible que un sintagma musical signifique icónicamente un objeto que a su vez funciona indéxicamente en un caso dado; el ejemplo citado anteriormente del canto del cuco (citado por Karbusicky) es un elemento de este tipo, ya que el anuncio de la primavera es una función indéxica del propio cuco, no de su representación musical. Sin embargo, si se prescribe culturalmente que la imitación de un cuco por un instrumento orquestal *significa inevitablemente el anuncio de la primavera*, entonces este icono se ha transformado en un tópico. No está nada claro que sea así; el cuco debe considerarse un prototópico.

Como ejemplo de tópico icónico, podemos considerar el *pianto*, que se describe con más detalle en el capítulo siguiente. Este motivo, de una segunda menor descendente, ha representado un lamento desde el siglo XVI. Al principio acompañaba a la idea textual de llanto —palabras como "pianto" o "la-grime"—, pero pronto empezó a significar simplemente pena, dolor, pesar, pérdida, en otras palabras, la indexicalidad de su objeto

inmediato. En el siglo XVIII, la idea de *suspiro* sustituyó a la de llanto. Por esta razón, Riemann, al encontrar esta figura en la música clásica antigua, la denominó "suspiro de Mannheim". Estaba presente tanto en la música vocal como en la instrumental.

El *pianto*, por tanto, es icónico en cuanto a su objeto, porque originalmente imitaba el gemido de alguien que lloraba; es índice en cuanto a su significación última (la "indexicalidad del objeto"), porque pasó a significar las emociones asociadas a un tipo de llanto. Esto nos lleva a una distinción delicada. Muchos tópicos no son en primer lugar icónicos, sino índices; los compases de danza enumerados por Ratner y Allanbrook, el motivo de "fanfarria", los tópicos de "obertura francesa" y "música turca" no significan en virtud de la semejanza, sino porque reproducen estilos y repertorios de otros lugares. En la medida en que el movimiento lento de la Sinfonía "Júpiter" está en compás de zarabanda, presenta el compás de danza propiamente dicho y no una imitación del mismo, por lo que significa *indexicalmente*. De hecho, Chabanon consideraba que ésta era la única base verdadera de la significación: "La imitación en música", escribió, "no se percibe verdaderamente a menos que su objeto sea la música. En las canciones se pueden imitar con éxito fanfarrias bélicas, aires de caza, melodías rústicas, etc.". (de *De la musique considérée dans elle-même et dans ses rapports avec la parole*, 2ª ed., 1785, citado por Powers 1995, p. 26).

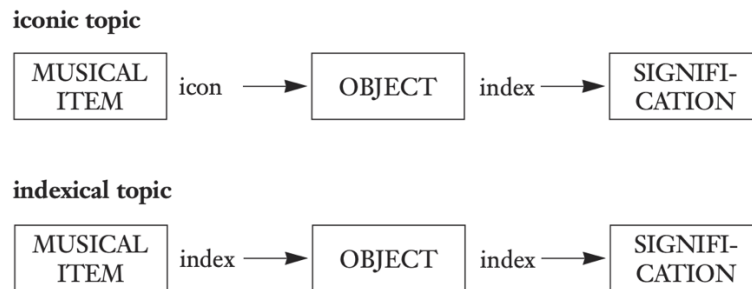


Figura 2.1

Pero este no es el nivel de indexicalidad que marca un tópico; como comenta Ratner, el baile tenía "un carácter deliberado y serio que representaba el estilo elevado" (Ratner 1980, p. 12). Podríamos añadir, con H. C. Koch, que se pensaba que tenía un origen español (Koch 1802, columna 1289); tal vez hacía pensar en la corte española y, por tanto, en un decoro elevado. El significado de Mozart en "Júpiter" es *seriedad* y *decoro*, no simplemente "zarabanda".

En el caso del *pianto*, el objeto del signo se significa de forma icónica; el lamento es la significación del objeto como signo y se significa como índice. En el caso del compás de zarabanda, tanto el objeto como la significación se significan como índices (Figura 2.1).

Un icono musical, como la imagen de Honegger de un partido de rugby, en el que la indexicalidad del tópico no está en juego, se ajusta a un patrón más simple (Fig. 2.2). Sin embargo, el nexo entre icono y objeto depende únicamente del título del compositor, por lo que es aparentemente más débil.

Incluso en este último caso, las expresiones llegan a estar tan fuertemente unidas a su contenido que otros compositores tienden a adoptarlas; presumiblemente éste es el medio por el que las expresiones idiolécticas se convierten en tópicos. En todos estos casos, los tópicos, siendo por su naturaleza símbolos, "nacen por desarrollo a partir de

otros signos, particularmente de iconos, o de signos mixtos que tienen la naturaleza de iconos y símbolos" (Peirce 1940, p. 115).

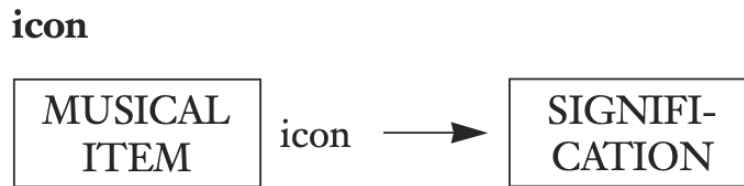


Figura 2.2

Códigos musicales, sociales y literarios

La música no significa sociedad. No significa literatura. Y, sobre todo, no significa "realidad". Los códigos musicales son propios de la música, como los demás códigos son propios de sus respectivas esferas. Sin embargo, los códigos se significan mutuamente; entre la literatura y la sociedad, la lectura y la vida, existen relaciones semióticas que permiten que cada medio tenga sentido. Así, al relacionar tópicos musicales con tópicos literarios, por ejemplo, no estamos "traduciéndolos"; esto implicaría la prioridad de un medio sobre el otro, como si el tópico literario o social fuera el "verdadero significado" y el tópico musical un mero indicador poco eficaz. Este tipo de error ha llevado a la idea de que la música es un significante pobre e impreciso. Pero la música es perfectamente transparente; es admirablemente eficaz a la hora de significar su propio nivel semántico.

Sin embargo, los códigos de la música y la poesía se unen en la canción. Estamos acostumbrados a escuchar la compleja semiosis de las palabras y la música. Las relaciones de los códigos están a su vez culturalmente establecidas; la semiosis salta los hilos de un código a otro, y el "significado" de un sintagma musical determinado siempre proyecta sombras en la literatura, la sociedad y el mundo. Se genera una especie de significación general, por lo que Greimas pudo describir la significación como "simplemente humana" (Greimas 1983/1966, p. 10). En la composición musical de palabras, la adecuación se consigue haciendo coincidir los tópicos musicales y poéticos de una forma más o menos válida, ya sea para poner música y texto al unísono, para permitir que la música reflexione irónicamente sobre el texto, para contradecir el texto o simplemente para envolver el texto en un aura de retórica, elocuencia o persuasión. Los tópicos de los distintos medios nunca son totalmente sinónimos, por lo que siempre queda un residuo de discrepancia entre la música y el texto; la relación es metonímica. No obstante, la semántica compuesta de la poesía musicada constituye un nuevo nivel de significación, una especie de retórica universal.

En el caso de la música instrumental, la relación con los códigos sociales y literarios es compleja. Cuando la música refleja un código social, la sociedad evocada no es siempre contemporánea de la música. Por ejemplo, el tópico de la fanfarria militar, omnipresente en la música del siglo XVIII, parece combinar el heroísmo tradicional, la asociación medieval de la guerra, con un sabor ligeramente teatral e irreal propio de la época; esto se explica más adelante. Cuando el espíritu de la guerra cambió durante la Revolución Francesa, el tópico musical conservó sin embargo su irrealidad. En la ópera de Boieldieu *La dame blanche* (1825) todavía encontramos un aria "de juguete" sobre la vida militar, con fanfarrias (nº 2 de la partitura, "Ah, quel plaisir d'être soldat"), aunque las guerras del siglo XIX eran serias y espeluznantes. En la época del *Mars, the Bringer of War* (1914) de Holst y del *War Requiem* (1962) de Britten, el cambio del código social ha dado lugar a un nuevo tipo de representación musical y a una nueva fanfarria.

Del mismo modo, los códigos literarios pueden no ser contemporáneos de los tópicos musicales que los reflejan. Los tópicos del *caballo noble* y la *danza de la muerte*, ambos aspectos de la música decimonónica, reflejan tópicos literarios medievales. El primero de ellos evoca también, quizá, un tópico social contemporáneo, el de la carga precipitada de la caballería; así pues, existe una relación más complicada entre el tópico musical, la literatura y la vida social. El caballo noble se analiza más adelante; la danza de la muerte es objeto de estudio en Robert Samuels (1995 pp. 119-31) y Esti Sheinberg (de próxima publicación).

Los primeros teóricos de los tópicos

Varios autores presentan teorías sobre los tópicos musicales. Johann David Heinichen (1728, pp. 1-94) ofrece un esquema para la imbricación de tópicos musicales y poéticos en la composición de arias italianas. Por ejemplo, identifica un tópico literario, el fuego de la pasión, en el siguiente texto:

Non lo dirò col labro,
Che tanto ardir non hà.

Forse con le faville dell'avide
pupille
Per dirche gia tutt'ardo,
Lo sguardo
Parlerà.

No lo diré con mis labios,
que no tienen tanto ardor.

Tal vez con las chispas de las
pupilas ávidas
Decir que ya estoy ardiendo,
la mirada
hablará.

En la sección central de esta aria (los cuatro últimos versos; la sección principal ocupa sólo dos versos) se da cuenta de que el "fuego" en cuestión es el de los ojos enamorados. "Las palabras 'faville, pupille, l'ardore, lo sguardo' dan a nuestra fantasía una oportunidad para invenciones agradables y juguetonas. Se puede, por ejemplo, basar en el fuego ardiente del amor" (p. 51).

En la composición, los signos musicales del fuego son evidentes: figuras de violín apresuradas, una parte de bajo en forma de fanfarria, un tiempo ternario rápido. Figuras de este tipo habían representado el fuego desde el siglo XVI; se encuentran, por ejemplo, en el madrigal de Weelkes "Thule, the Period of Cosmography" (en *The English Madrigal School*, vol. 12, pp. 44-59) y en la pequeña monodia "Occhietti amati" de Falconieri (esta última citada por Ivey 1970, p. 127). Sin embargo, la orquesta está marcada "piano", y las flautas tocan con los violines. Este fuego no es más que los ojos centelleantes del amante; pero el topos del fuego está presente tanto en el texto como en la música, como símbolo literario convencional de la emoción pasional y como representación de llamas parpadeantes según la práctica habitual de los madrigales (Figura 2.3).

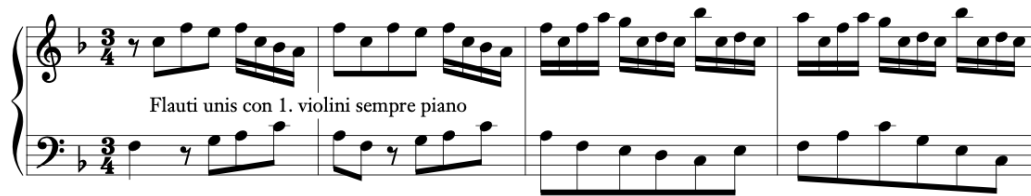


Figura 2.3

Más recientemente, Albert Schweitzer ha propuesto una teoría de los tópicos para la música de Bach. Su famoso libro (Schweitzer 1923/1905) provocó mucha controversia y oposición, en gran parte porque la idea de la representación musical entraba en conflicto con la estética de la época.

A pesar de ello, el libro de Schweitzer presenta una teoría semántica de la música genuinamente original, no basada en los teóricos barrocos (quienes a menudo se preocupaban de infructuosas teorías retóricas), sino en una cuidadosa atención a la propia música, vinculada a un estrecho conocimiento de los textos establecidos por Bach y su contexto en la piedad luterana. Su obra se distingue por su rechazo a las teorías expresionistas de su época, especialmente en la forma articulada por Wagner. Schweitzer es consciente de que existe un estadio intermedio en la representación de las emociones, el estadio del objeto y su indexicalidad.

Como compositores, Bach y Wagner se distinguen en que el primero es un "pintor" y el segundo un "poeta" de la música. "La música poética trata más de ideas, la música pictórica de imágenes; la una apela más al sentimiento, la otra a nuestra facultad de representación" (p. 21). El lenguaje, con el que se construye la poesía, es capaz de tratar conceptos e ideas invisibles. En la pintura, en cambio, la expresión emocional pasa por la representación de objetos naturales. Sin embargo, un cuadro significa algo más que los objetos que presenta. De este modo, en lugar del ingenuo "esto es", en la pintura aparece el notable "esto significa" del discurso artístico. Será aprendido y asimilado por la familiaridad" (p. 16). Parece un resumen admirable de la significación tópica a través de la indexicalidad del objeto. Schweitzer atribuye a Wagner la capacidad de apelar directamente al sentimiento; Bach, en cambio, tiene que evocar algún objeto

físico, el viento, los pasos, las nubes, que a su vez poseen una significación convencional que conduce a una interpretación emocional.

Esto parece limitar a Wagner al expresionismo anticuado, a la cruda indexicalidad de la emoción. Pero como sugeriré en el próximo capítulo, Wagner, al igual que Bach, expresaba comúnmente la emoción a través de tópicos convencionales, muchos de ellos basados en sonidos naturales. Por tanto, se parecía más a Bach de lo que Schweitzer creía. De hecho, lo que Schweitzer observaba no era una tendencia pictórica en el compositor más antiguo, sino el proceso de expresión a través de la indexicalidad de un objeto representado convencionalmente, en otras palabras, el funcionamiento de los tópicos musicales. Podría haberlo observado en la música de Wagner, o de casi cualquier otro.

Pero Schweitzer no fue claro ni coherente a la hora de elaborar esta teoría. Es bien sabido que propuso motivos de "pena" y "alegría", sin explicar si eran simbólicos (en el sentido *peirceano*) —es decir, restos de iconos o índices que se habían convencionalizado— o directamente indécicos en el crudo sentido expresionista. En algunos casos, sin embargo, es muy consciente del paso a la indexicalidad del objeto.

El motivo "paso" (véanse especialmente las págs. 60-63 y 86-90) es un ejemplo de motivo icónico portador de una indexicalidad que a veces es operativa y otras no. Así, en su forma completa, este motivo representa icónicamente pasos físicos, que sugieren "fuerza y confianza". Pero a veces puede limitarse a representar pasos, sin ninguna implicación emocional —de hecho, con significados emocionales contrario—; y en otras ocasiones puede aparecer en ausencia de cualquier mención de pasos en el texto, retratando fuerza y confianza a través de la indexicalidad de su representación implícita.

Aparece, por ejemplo, en el solo de la Hija de Sión en la segunda parte de la Pasión de San Mateo, "Ach! nun ist mein Jesu hin"; su tema se parece a un motivo bajo de la Cantata nº 25, "Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe", donde la evocación es la misma (figura 2.4; p. 224). Pero aquí se trata de un simple icono, que representa a "alguien que corre distraído", sin ninguna sugerencia de "fuerza y confianza".



Figura 2.4

Hay una figura de paso muy marcada, sin su indexicalidad, en la Cantata nº 125, "Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin" (p. 361). 125, "Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin" (p. 361). El bajo del primer estribillo sugiere "los cansados pasos inciertos del peregrino del cielo" (Fig. 2.5), mientras que la métrica, que genera floridos tresillos, transmite la idea de un paraíso pastoral.

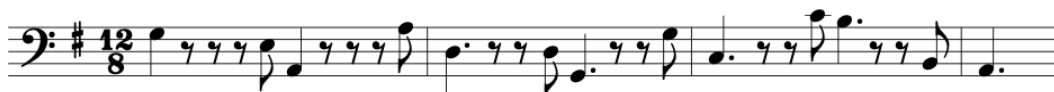


Figura 2.5

Cuando los motivos escalonados aparecen sin mención de marcha en el texto, opera la indexicalidad de la figura. El prelude de órgano de "Wir glauben all' an einen Gott" expresa la fe como "confianza absoluta", con un típico motivo de paso bajo (p. 60).

Cuando este motivo se toca en el órgano, se produce otro tipo de indexicalidad, ya que las notas se tocan alternativamente con el pie izquierdo y el derecho (figura 2.6). En la cantata "Allein zu dir, Herr Jesu Christ", no. 33, el significado es "fe firme" (p. 371).



- Greenlee, Douglas. 1973. *Peirce's Concept of Sign*. The Hague: Mouton.
- Greimas, A. J. 1983/1966. *Structural Semantics: An Attempt at a Method*. Translated by Daniele McDowell, Ronald Schleifer, and Alan Velie. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Heinichen, Johann David. 1728. *Der General-Bass in der Composition*. Dresden. Facsimile edition, Hildesheim: Olms, 1969.
- Ivey, Donald. 1970. *Song: Anatomy, Imagery, and Styles*. New York: Free Press.
- Schweitzer 1923/1905
- Karbusicky, Vladimir. 1986. Apel, Willi. 1970. *Harvard Dictionary of Music*, 2ª ed. Londres: Heinemann
- Koch, Heinrich Christoph. 1802. *Musikalisches Lexikon*. Frankfurt. Facsimile edition, Hildesheim: Olms, 1964.
- Peirce, Charles Sanders. 1940. *The Philosophy of Peirce, Selected Writings*. Edited by Justus Buchler. London: Kegan Paul.
- Powers, Harold. 1995. "Reading Mozart's Music: Text and Topic, Syntax and Sense." *Current Musicology* 57: 5–44.
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer.
- Samuels, Robert. 1995. *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sisman, Elaine R. 1993. Mozart: *The "Jupiter" Symphony, no. 41 in C major, K. 551*. Cambridge: Cambridge University Press.

Anexo 3: Monelle, Raymond. «The search for topics». *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton University Press, 2000, pp. 24-40.

Traducción: Miguel Arnaiz Molina, UCM

RATNER: HISTORIA Y TEORÍA

(P. 24)

Nadie debería albergar dudas de que la teoría de tópicos, tal y como se entiende actualmente, fue puesta en la palestra por primera vez por Leonard Ratner. No obstante, como ya sugerí anteriormente, el error de Ratner fue proclamar su fundamentación en base a los escritos de contemporáneos²⁸, es decir, la existencia de una base *histórica* para sus ideas. Si las ideas teóricas tienen alguna fuerza interpretativa real es poco probable que hayan sido articuladas por contemporáneos, dado que estos se encuentran más ocupados en la *justificación* de su música y, por tanto, en la ocultación de sus rasgos vitales.

La impecable argumentación de Ratner dice lo siguiente:

De sus contactos con el culto, la poesía, el drama, el entretenimiento, la danza, la ceremonia, lo militar, la caza, y la vida de las clases bajas, la música a comienzos del siglo XVIII desarrolló un tesoro de *figuras características* que conformó un rico legado para los compositores clásicos. Algunas de estas figuras estaban asociadas con diferentes sentimientos y afectos; otras tenían un cariz pictórico. Las denominamos aquí *tópicos* – sujetos del discurso musical. (Ratner 1980, p. 9)

Su identificación de los tópicos musicales en las partituras de Haydn y Mozart parece plenamente convincente. Sin embargo, si la descripción de los tópicos se compara con las fuentes algunas cosas se vuelven evidentes. La exposición de esta vital – y desde luego revolucionaria – idea casi no ocupa espacio, meramente 21 páginas en un volumen de 437. En muchos casos, los extraordinariamente ricos testimonios de los escritores contemporáneos han sido recortados hasta prácticamente la nada. En otros casos, las traducciones presentes son fuertemente tendenciosas o simplemente equivocadas, con pasajes omitidos sin razón aparente o debido a que no sirven de apoyo satisfactorio a la argumentación. Algunos de los tópicos más fundamentales carecen de sustento alguno, por más que se aporten fuentes que no llevan a ningún sitio. Aún más extraño, textos que respaldan sólidamente ciertos aspectos de la teoría son ignorados. Aun así, hay al menos un tópico que es completamente lo que parece, aunque fue investigado por primera vez por otro estudioso.

Cuando Ratner resume con precisión y ofrece traducciones claras suele ser porque trata asuntos no controvertidos que poco tienen que ver con los tópicos. La mayoría de los escritores de finales del siglo dieciocho proponen alguna variedad de teoría de la expresividad; cuando H. C. Koch dice que el objeto de la música es “excitar los sentimientos” (Ratner, p. 3; Koch 1802, columna 533), se limita a hacerse eco de un dicho contemporáneo. De forma similar, autores de dicho periodo gustaban de diferenciar entre “estilo alto, medio y bajo” (Ratner, p. 7; Scheibe 1745, pp. 125-29). Los

²⁸ Se refiere el autor a los contemporáneos del periodo musical estudiado, no de Ratner (N. T.).

estilos de iglesia, cámara y teatro son listados por muchos autores, pero la catalogación de Meinrad Spiess (Ratner, p. 7; Spiess, 1745, pp. 161-62) lo hace tan bien como cualquier otra (ver también Koch 1802, columna 1453). La idea ya está presente en Christoph Bernhard (véase Müller-Blattau 1963, pp. 19, 71, 82-83).

(P. 25)

Cuando se trata de la exposición de la teoría propiamente dicha, las sospechas se empiezan a acumular en las traducciones. Johann Kirnberger, por ejemplo, no considera que la quinta aumentada descendente sea “aterradora solo cuando aparece en el bajo” (Ratner, p. 5); dice, de hecho, que este intervalo *solo* ocurre en el bajo (*kommt nur in Bass vor*, Kirnberger 1771, p. 103). C. F. D. Schubart no considera que la pantomima sea “en realidad la representación de la música” (Ratner, p. 17), sino al contrario, piensa que el “estilo de pantomima” en música es la representación del mimo: “[Der pantomimische Styl] ist eigentlich der Dollmetscher, oder wenn der Tonsetzer sehr stark ist, der Ausleger der Mimik” (Schubart 1806, p. 350). Ratner parece interesado en asociar la música de danza al movimiento y al gesto, cuestión en la que ahonda con más énfasis que sus fuentes. Apenas puede decirse que Kirnberger “relaciona el valor de las notas en las danzas a varios tipos de movimientos, pasos y gestos” (p. 17); lo que en realidad escribe es:

Toda pieza de danza tiene su movimiento especial [*Taktbewegung*], que se expresa [*bestimmt*] a través del metro [*Taktart*] y los valores de las notas... En realidad, cada pasión y cada sentimiento, en su funcionamiento interno así como en el discurso que lo expresa, tiene su propio movimiento rápido o lento, vigoroso o tranquilo. (Kirnberger 1771, p. 106)

Ratner hace poco por intentar mejorar los testimonios de los contemporáneos sobre los distintos tipos de compases de danza. Estos rara vez van más allá de “bien cadencé, brillan et gai” (Rousseau sobre la contradanza, 1768, p. 121) o “von langsamer Bewegung und von ernsthaftem Charakter” (Koch sobre la sarabanda, 1802, columna 1289). Varios autores describen el carácter rítmico de estas danzas con notable claridad, pero el contexto social y simbólico, brillantemente analizado por Allanbrook, no es muy discutido por los autores del siglo dieciocho.

En cualquier caso, las fuentes ocasionalmente proporcionan perlas de información que Ratner ignora. Por ejemplo, la musette, la siciliana y la pastorale fueron asociados al tipo pastoral. Koch define la pastorale como sigue:

Una pieza de danza de una rústica simplicidad y ternura, en la que se expresan las canciones de un idealizado mundo pastoral. Suele ser en un moderadamente lento 6/8... tiene numerosas similitudes con la musette y la siciliana, con la excepción de que es tocada más lenta que la primera, y tiene menos ritmos de corchea con puntillo que la última. (Koch 1802, columna 1142).

Por supuesto, la musette tiene bordones de gaita, *die man einen Orgelpunkt nennet*. Parece una lástima, sin embargo, pasar por alto el esencial ritmo de 6/8 de la música pastoral (se solía compasar doble en 12/8) y esta sutil distinción entre tipos pastorales (abordada en su totalidad por Jung 1980). La marcha es mencionada en un apéndice a la sección de compases de danza. (P. 26) “Muchos primeros movimientos”, comenta Ratner, “tienen ritmo de marcha” (p. 16). Esto es claramente correcto. También se podría haber apuntado una característica esencial de la marcha: su tendencia a

articularse en ritmos con puntillo y tresillos, lo cual continuó hasta bien entrados los siglos diecinueve y veinte, y es mencionado por un teórico (Marx 1841, parte 3, p. 56). Diferentes categorías de marcha eran reconocidas; rústica, civil (*Bürgerlich*), iglesia, militar, fúnebre (p. 57).

Hay una omisión importante en el breve párrafo de “estilo cantabile”²⁹ (p. 19). Koch y Daube son citados; el término “indica música en un estilo cantable, con un tiempo moderado y una línea melódica que presenta valores de notas relativamente lentos y un ámbito más bien estrecho”. Las fuentes concuerdan con esto, pero Koch distingue entre los estilos cantabile y “fluido”³⁰ (*fließend*); para él hay un segundo tipo de música “cantabile”.

El estilo cantabile tiene mucho en común con el estilo fluido, pero los dos parecen poder distinguirse por el hecho de que el estilo fluido consiste principalmente en intervalos pequeños, que son tocados de forma suave en lugar de acentuada [*die bey dem Vortrage mehr zusammengezogen, als abgestossen werden*]. El estilo cantabile debe, por otro lado, ser afirmado en aquellas melodías que contienen muchos intervalos por salto y notas destacadas, y en las que las notas fluyen como en una corriente. (Koch 1802, columna 1390)

Ratner ignora este otro tipo; aparentemente, Koch simplemente quiso decir que la voz puede representar sentimientos disfóricos así como líricos, y por tanto la música instrumental puede “cantar” incluso siendo extremadamente dramática. El ejemplo del profesor estadounidense para este estilo es una rara anomalía, dado que no es una pieza instrumental en absoluto, sino al contrario “*Che farò senz’ Euridice*” del *Orfeo* de Gluck, del cual cita las palabras en alemán e inglés, ambos idiomas ajenos al aria (que también fue cantada, por supuesto, en francés³¹). Sin embargo, su principal propósito era conceptualizar el “allegro cantabile”, un término moderno para el tipo de melodía instrumental primeramente encontrada en los conciertos de J. C. Bach y familiar de los de Mozart. La descripción de Koch no parece apoyar esto; él ilustra el estilo “fluido”, por ejemplo, a través de las obras de Carl Heinrich Graun (columna 582). En cualquier caso, el “allegro cantabile” es un tópico de interés teórico real, aunque no sea reconocido por los contemporáneos.

Tras el estilo cantabile viene el estilo “brillante”, el cuál es otra percepción moderna, débilmente apoyada por los autores contemporáneos. Ratner se refiere a Daube, Türk, y Koch (p. 19). Estos pasajes son todas definiciones de la indicación italiana *brillante*: “*schimmernd oder hervorstechend*”, brillante o llamativo, es el sentido completo del comentario de Koch (columna 272). En realidad, el respaldo más sólido a la hora de asumir como tópicos los estilos “cantabile” y “brillante” se encuentra en Johann Friedrich Daube (1789, pp. 9-10), un pasaje citado en otro lugar del libro de Ratner; aquí el uso de estilos contrastantes se ilustra como un modo de construir un *Gang*³².

²⁹ “singing style” en el inglés original.

³⁰ “flowing” en el inglés.

³¹ Entiéndase, además del italiano original (N. T.)

³² Traducido al italiano como *passaggio* (pasaje). Monelle lo define en la p. 102: «palabra habitual para designar un pasaje melismático de una canción, es decir, un pasaje cantado con una sola vocal y, por tanto, carente de palabras. [...] Se trata de lo que llamaríamos «pasaje»,

(P. 27)

Una figura es “alargada por medio de la repetición y la transformación, y conduce a la siguiente tonalidad”. Puede ser prolongada más fácilmente si hay una selección de estilos, utilizando “los estilos cantabile, apresurado (*rauschend*) o brillante y los estilos mixtos”. El ejemplo musical de Daube es fotocopiado por Ratner en las páginas 96-97, mucho después de su discusión sobre los tópicos. Daube menciona este asunto de nuevo en su página 14, donde presenta un breve pasaje de valores lentos y semicorcheas, y comenta “Se deben alternar los estilos cantabile y apresurado”.

Este pasaje de Daube demuestra que el propósito de los pasajes brillantes en la música del siglo dieciocho no es casi nunca la expresión de “sentimientos intensos”, como dice Ratner en la página 19. Su propósito es generalmente el de indicar un cambio de temporalidad o *Gang*, como mantiene Daube, y como sugiero yo en el capítulo 4; este es sin duda el caso en la sección del Quinteto para clarinete de Mozart citado por Ratner (p. 20). Dado que estos cambios en la temporalidad son una parte vital en la indexicalidad de la música Clásica, la identificación del “estilo brillante” es un asunto de suma importancia.

Los tópicos que son vitales para la argumentación de Ratner –sensibilidad (*Empfindsamkeit*) y tormenta y agitación (*Sturm und Drang*) – no reciben apoyo por parte de los contemporáneos. El primero de ellos es tipificado en las fantasías para teclado de C. P. E. Bach, las cuales presentan “rápidos cambios de humor, figuras rotas, interrupciones en la continuidad, ornamentación elaborada, pausas dramáticas, agitación, incertidumbre, y frecuentes armonías disonantes” (p. 22). Esta descripción está basada en una observación de la música, no en la lectura de libros, que es desde luego la forma correcta de hacer teoría musical. Una figura de autoridad, H. C. Koch, es citada al respecto; “la crítica de la música Clásica” comenta Ratner, “se refiere constantemente a *Empfindungen*, emociones y sentimientos.” Esto es correcto, por supuesto, pero no tiene nada que ver con *Empfindsamkeit*. He aquí a Koch:

La teoría de los sentimientos es de una gran importancia para todo músico, y aún más para el compositor, dado que la expresión de los sentimientos y pasiones es el fin último de la música. Sentimientos y pasiones parecen contenerse recíprocamente como el árbol y las ramas, dado que tan pronto como la consciencia de lo placentero y desagradable, o el deseo hacia lo primero y el horror con respecto a lo segundo, gana presencia, a esto llamamos pasión. Pero por encima de todo, mientras que el conocimiento de la naturaleza de los distintos tipos de sentimientos, y los modos en los que cada uno de ellos puede ser manipulado, es necesario para el compositor, no corresponde a este trabajo ahondar en las ramificaciones de este tema, que en realidad pertenece a la estética, a través de cuyo conocimiento puede ser sondeado. (Koch 1802, columna 534).

Este pasaje contiene algunos puntos interesantes; la distinción entre lo eufórico y lo disfórico es fundamental para Koch, y aún existe otra distinción esbozada, aquella entre pasión y sentimiento. Pero claramente no dice nada de un estilo de la

atemático, semántica y sintácticamente débil. Se trata claramente de una sección de modulación secuencial».

“sensibilidad”; ciertamente, parece implicar que no es posible una aproximación puramente musical sobre un asunto que pertenece al campo de la estética filosófica.

(P. 28)

La idea del *Sturm und Drang* como tópico musical puede haber sido introducida por primera vez por Théodore de Wyzewa, quien escribió en 1909 acerca de una “crise romantique chez Haydn [crisis romántica de Haydn]” durante los años 60 del siglo XVIII (sobre este asunto véase Kolk 1981). Se ha convertido en un mito moderno el asociar las sinfonías de Haydn de este periodo con el movimiento literario así llamado, a pesar de que la obra escénica de Klinger llamada *Sturm und Drang* no se estrenó hasta 1776. La referencia a Koch que Ratner elabora lo es en base a un único comentario en el artículo “estilo cantabile”; este estilo “no debe evitar lo desagradable, o lo necesariamente brusco, en la expresión de las pasiones tormentosas (*stürmender Leidenschaften*)” (columna 1930). Esto poco tiene que ver con Haydn o Klinger, y en ningún caso afirma que lo “tormentoso” sea un estilo musical.³³

Finalmente, la idea teórica en sí misma – la noción de que ciertos estilos musicales y figuras eran entendidos como significantes de unidades culturales específicas siempre que tuvieran lugar – es casi específicamente rechazada por los autores. Koch, por ejemplo, a la hora de discutir el uso de los compases de danza por parte de los compositores Clásicos, ocasionalmente afirma que ciertos compases son “*ausser Gebrauch gekommen*” [en desuso] (la *courante*, columna 398), y en una ocasión deja claro que una danza particular, la *sarabanda*, no es usada en piezas instrumentales ordinarias. “Ya solo se usa hoy ocasionalmente en ballets” (columna 1289). Quiere decir, por supuesto, que los compositores no *titulan* sus obras como “*sarabanda*”, a excepción de en los ballets. Presumiblemente, Koch no habría sido consciente de escuchar una *sarabanda* en los movimientos lentos de la sinfonía “*Júpiter*” de Mozart y en la sonata en Re mayor, Hob. XVI/37 de Haydn, ejemplos de Ratner (p. 12), o desde luego en el movimiento lento de la Sonata en Mi bemol mayor, Op. 7 de Beethoven.

Por otro lado, la asunción de Ratner de que los movimientos instrumentales eran habitualmente compuestos según los compases de danza, incluso si no era algo verbalizado por los compositores, está respaldada por Kirnberger.

Cada uno de estos estilos de danza tiene su propio ritmo, sus pasajes de la misma longitud, sus acentos en posiciones específicas dentro de cada compás; uno, por tanto, los reconoce fácilmente y se acostumbra, al haberlos tocado habitualmente, a adjudicar a cada uno su ritmo particular, y a marcar sus patrones de compases y acentos, de tal forma que uno reconoce fácilmente en una obra musical extensa los ritmos, secciones y acentos, tan distintos unos de otros y tan mezclados entre sí. Uno aprende, adicionalmente, a dotar a cada pieza de su expresión característica, dado que cada tipo de melodía de danza tiene su propio movimiento característico y valor. Si, por otro lado, rechazas usar [üben] danzas características, difícilmente o en absoluto podrás lograr una buena melodía. (Kirnberger c. 1783, p. 2)

³³ Para un estudio más actual de la cuestión desde una perspectiva analítica véase Matthew Riley, *The Viennese minor-key symphony in the age of Haydn and Mozart*, Nueva York: Oxford University Press, 2014 (N. T.).

Este pasaje es citado por Ratner en la página 9. Es, no obstante, casi único a la hora de apoyar la idea de que las obras instrumentales – sonatas, y cuartetos – eran escuchadas por los contemporáneos como escritas en compases de danza.

(P. 29)

Uno de los tópicos de Ratner ha sido completamente estudiado siguiendo un modelo estadístico que sigue el rastro de sus distintas manifestaciones literarias, culturales y musicales desde la antigüedad hasta el siglo dieciocho. Se trata del tópico pastoral, admirablemente descrito por Hermann Jung (1980), un tema amplio y con numerosas ramificaciones. Las pocas palabras escritas por Ratner acerca del mismo, o lo que es lo mismo, las de Heinichen, Mattheson, Koch, Rousseau, y el resto, ni siquiera empieza a ahondar en las complicaciones de este tópico, el cual abarca la musette y la siciliana de entro los compases de danza del siglo dieciocho, y es reflejado a través de los libretti de *opera seria*. Sus raíces se hunden en las tradiciones literarias de Italia y Francia, así como en las de los clásicos.

¿De qué manera puede sostenerse la teoría de Ratner? La identidad de los compases de danza, tanto aquellos que aún eran bailados como los que ya estaban obsoletos a finales del siglo dieciocho, se puede establecer fácilmente y era perfectamente entendida en aquel tiempo. Las dos inferencias necesarias para que este hecho contribuya al establecimiento de una teoría de los tópicos son, primero, que estos caracteres rítmicos sean transferidos dentro de obras instrumentales “abstractas”, reteniendo su carácter semántico; segundo, que cada danza llevara consigo cierto contenido histórico, social, y asociativo. El definitivo estudio de Allanbrook sobre los compases de danza del siglo dieciocho (1983, pp. 31-70) se basa en escritos de contemporáneos, pero el contenido social de estos es escaso; los usos aristocráticos del minuet y la sarabanda³⁴ o la naturaleza popular o burguesa de la contradanza son admitidas por todos, pero estas conexiones no nos llevan muy lejos. Más interesante son los contenidos asociativos de algunos compases; la pastoral y la siciliana no son realmente danzas en absoluto, sino más bien metros rítmicos evocativos de la tradición pastoral. El carácter “rústico” de la siciliana, (así llamada por Koch) por tanto, era un tipo de rusticidad distinta de la giga, que, si Allanbrook está en lo cierto, evocaba en la gente un más reciente “origen vulgar”. Como Ratner, Allanbrook interpreta sus fuentes de forma un tanto generosa.

Los diferentes “estilos” –estricto y libre, de iglesia, de cámara, y teatral– eran perfectamente reconocidos por los contemporáneos, pero se refieren usualmente al propósito social más que a la significación. Por tanto, el estilo de iglesia, y, desde luego, el estilo “estricto”, eran simplemente los estilos más apreciados en la música de iglesia. Koch, a propósito del estilo estricto (*strenger Styl*, columnas 1451-53), dice que es “conocido también como estilo fugado, y por esta razón se aborda mediante el *contrapunto*... el estilo estricto cuenta con un carácter especialmente serio, por lo que es particularmente apropiado para la música de iglesia”. Su minuciosa descripción del estilo deja claro que la polifonía en *stile antico* y compás *alla breve* son los factores

³⁴ Traduzco como “usos aristocráticos” en lugar de “origen aristocrático” del original (*aristocratic provenance*) por considerarlo más apropiado al sentido del párrafo en relación con la percepción social de dichas danzas en el siglo dieciocho, cuyos orígenes darían para un estudio aparte que no viene al caso (N. T.).

clave. La identificación del estilo estricto en cuartetos de cuerda (Ratner da el Cuarteto en La mayor Op. 18 nº5 de Beethoven) es una inferencia moderna; aunque una importante todo sea dicho. El finale de este cuarteto presenta un compás rápido de danza como su primer tema con un tema secundario en la dominante en “estilo estricto” y con valores largos de nota. Sin embargo, Ratner también encuentra un “sabor pictórico” en este movimiento, quizá evocando “la alegría de una comedia rústica improvisada, interrumpida por una procesión de sacerdotes” (Ratner, p. 24).

(P. 30)

Esto va mucho más allá de lo admitido por Koch, aunque, paradójicamente, es una interpretación contemporánea perfectamente plausible, como vemos en el infantil “análisis pintoresco” de Momigny sobre el primer movimiento de la sinfonía nº 103 de Haydn (Momigny 1806, pp. 600-606). No obstante, Momigny está a años luz de una teoría sistemática de los tópicos, que debe evitar la sustitución de la sintaxis musical por las narrativas literarias a la manera de la música programática.

Los tópicos que parecen más característicos de la teoría de Ratner – marcha, música militar y de caza, obertura francesa, *allegro cantabile*³⁵, *Sturm und Drang*, *Empfindsamkeit* – tienen orígenes diversos dentro de los escritos contemporáneos: lo que es más importante es que todos ellos rompen los límites del siglo dieciocho y afectan a música más reciente, por no mencionar la más antigua. La solemnidad de un ritmo lento con puntillos (la “obertura francesa”) es aprovechada por Schubert en su primera sinfonía; por Beethoven en el inicio de su sinfonía Coral; por Britten en el Kyrie inicial del *War Requiem*; por Shostakovich en la Quinta sinfonía (figura 2.9). Fanfarrias militares, que se pueden encontrar a lo largo de todo el siglo dieciocho, también sobreviven en el diecinueve y veinte. Las audaces fanfarrias de la Primera sinfonía de Rachmaninov, o las llamadas espectrales de la Tercera de Mahler, demuestran que el tópico sigue lleno de vida.

Figura 2.9a



Figura 2.9b



³⁵ “Singing allegro”.

Figura 2.9c



Figura 2.9d

**(P. 31)**

La música de caza puede encontrarse ya en las *sonneries* de caza citadas por Bach, así como en Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms, Franz, y Wagner. El compás de 6/8 de las llamadas de caza podría haber contribuido a la evocación estándar del caballo en el siglo siguiente, que podría, entre otras cosas, ser de un cazador. Ambas cuestiones son tratadas en profundidad más adelante en este capítulo y en el Capítulo 3.

El estilo *Empfindsamkeit* se identifica generalmente con la *appoggiatura*, como deja claro Mozart en el extracto de la Fantasía en Re menor K. 397 citado por Ratner (p.22). El significado de la *appoggiatura*, un elemento del tópico de *pianto*, es abordado más abajo. Sin duda las fantasías para teclado de C. P. E. Bach ejercieron gran influencia en su día, pero es mejor, quizá, ver este estilo en el contexto de una larga historia de estilos emocionales, que arrancó siglos antes. El tópico de *pianto* está claramente relacionado con el de la Sensibilidad, a pesar de su antigüedad; y es difícil escuchar a C. P. E. Bach en el *Adagietto* de la Quinta sinfonía de Mahler, por ejemplo, aunque sea un caso típico de melodía afectiva construida sobre los *pianti*.

Existe una característica de los temas “Allegro cantabile” que podría haber sido apenas notada por autores como Daube o Koch. Si uno examina las melodías iniciales de los conciertos de Mozart – K. 453, K. 488, K. 595, y muchos otros – queda claro que no son obvios temas vocales en absoluto. Si lo fueran, recordarían el estilo de la ópera cómica; la yuxtaposición de un *allegro cantabile* con un tema *buffo* en el segundo grupo temático de la Sinfonía “Júpiter” demuestra la diferencia (Figuras 2.10a y b). El segundo de estos temas era, de hecho, un aria preexistente llamada “Un bacio di mano” (K. 541). Tipifica las frases simétricas y breves del estilo bufo, con escasos reposos en notas largas.

Figura 2.11b

Allegro moderato

Du, du, du wirst sie zu be-frei - en ge - hen, du wirst der
Toch - ter ret - ter sein, ja, du - wirst der Toch - ter Ret - ter sein!

(P. 33)

Figura 2.11c

Allegro

p violins *f* wind
violins wind
violins

Puede ser que el estilo *Sturm und Drang* fuese particular al periodo Clásico – paradójicamente ya que los autores contemporáneos no lo perciben así. Parece razonable escuchar el estilo de oscura sinceridad de la Sinfonía nº49 (“La Passione”) de Haydn, con sus cuatro movimientos en Fa menor, quizá también en una obra como el Concierto para piano en Re menor, K. 466 de Mozart, e incluso en la obertura del *Don Giovanni*. Si esto puede ser extendido al primer movimiento de la primera sinfonía de Brahms, o al *Also sprach Zarathustra* [*Así habló Zaratustra*] de Strauss está abierto a debate; parece que un tópico de mayores dimensiones está en juego en estos últimos, vinculando la tonalidad menor, las progresiones cromáticas, los ritmos tempestuosos y las premoniciones inquietantes, pruebas de una realidad sombría, *stürmende Leidenschaften*.

Ratner no debería ser culpado por ofrecer una idea fructífera sin hacer sus deberes propiamente. Sus intuiciones musicales son ciertas, y debemos agradecerle el haber puesto esta idea de manifiesto. Pero los autores contemporáneos no son buenos puntales de la teoría de los tópicos. Cada tópico requiere de un completo estudio cultural. Hay mucho trabajo por hacer para los futuros programas de doctorado, pero permitámonos hacer aquí un mero esbozo de este proyecto.

CAZA Y SERVICIO MILITAR

Ratner tiene un párrafo sobre “música militar y de caza” (p. 18). No aporta pruebas de que las triadas en música instrumental, incluso allí donde no existe texto o

programa, evoquen fanfarrias militares para el oyente contemporáneo. Sin embargo *hay* un atisbo de evidencia, la cual él ignora: Kirnberger, en la misma colección de tipos de danzas cuyo prefacio ha sido ya citado (c.1783), compone una pieza en forma *rondeau* titulada “Fanfarria”. Su ritmo evoca una danza rústica; solo su contorno melódico triádico podría sugerir cualquier conexión militar (Figura 2.12).

(P. 34)

Figura 2.12



Figura 2.13

Figure 2.13



A veces es difícil distinguir entre la música de caza y la de desfile, como implica Koch (1802, columna 554). Pero claramente, las fanfarrias que abren la Sinfonía de juventud nº1 de Mozart en Mi bemol mayor, K. 16, o la sonata en Re mayor, K. 576, reflejan un repertorio diferente al de las *bicinia* para trompa del Quinteto en Mi bemol mayor, K. 614, citado por Ratner. Estrictamente hablando, la señal de trompeta no debería ser llamada “fanfarria”, aunque los escritores del siglo dieciocho son tan culpables de esto como los modernos. La fanfarria real “originalmente significaba en Francia una pieza musical pequeña de carácter brillante para trompetas y tambores, pensada para uso militar, la cual puede ser también imitada por otros instrumentos usados en el ejército” (1802, columna 554). Para la definición de Koch de la llamada de trompeta debemos acudir a la entrada “Feldstück” de su diccionario, donde encontramos un extenso artículo, mayormente derivado del de S. Altenburg *Heroische Trompeter und Paukerkunst* (1795). Este trabajo analiza las llamadas con gran detalle, pero desafortunadamente da muy pocos ejemplos musicales, aparentemente porque Altenburg quería retener los derechos de copia de estos y esperaba que los trompetistas se los escribieran a él a cambio de un pago. Una idea de las llamadas de trompeta contemporáneas puede obtenerse, no obstante, de otras fuentes (véase Schünemann 1935 y 1936; Titcomb 1956; Tarr 1970).

Las distintas figuras, ninguna de las cuales sube más allá del Do en segunda línea adicional en clave de Sol, eran usadas por la caballería como órdenes de batalla. Se dividían en cuatro figuras diferentes llamadas “postas”: las postas alta y baja, la retirada (*Abbruch*), y la llamada (*Ruf*). La posta baja usaba solo dos notas, Do y Sol graves; la llamada o *Ruf*, era triádica (Figura 2.13). Estas figuras se combinaban en

cinco tipos de señal: (1) *Portés selles*, que precedía al levantamiento del campamento; (2) *A cheval*, incluyendo cinco postas, sonaba frente al campamento o fuera de las dependencias del comandante; (3) *Le marche* (sic), cuatro postas y un *Abbruch*, para descansar armas; (4) *La retraite*, tres llamadas y tres postas altas y bajas, sonaba al anochecer; y finalmente (5) *A l'Etendart*, tres llamadas y tres postas altas y bajas, para llamar a la formación. Altenbourg (y Koch) añaden algunas llamadas extra, usadas tanto en el campo de batalla como en actos sociales: *alarme*, *appel*, *ban*, *charge*, *touche*, *guet*, *Tafelblasen* (sonaba para llamar a la mesa), y la *Fanfarría* misma, descrita como:

(P. 35)

La llamada de desfile habitual, con tres o cuatro trompetas y un par de tambores; su preludio, llamado *Intrade*, es improvisado por los trompetistas. (Koch, columna 560)

Nuevamente tenemos noticia de que la fanfarria era una pieza de conjunto, no meramente una señal. Pero los contemporáneos usaban el término de una forma laxa, y debemos amoldarnos a ellos.

Los nombres de las diferentes llamadas demuestran que la sistematización de la música militar fue un logro francés. Pero aparentemente, lo significativo del tópico militar en el Clasicismo no era la rigurosa cita de las llamadas de trompetas contemporáneas, sino la adaptación de las señales de trompeta de campo a la expresiva música de cámara. En muchos aspectos – el ethos militar era aristocrático, el repertorio musical burgués; la guerra literaria estaba dominada por el heroísmo idealista, la música de cámara por la sensibilidad y el espíritu cómico – puede parecer insatisfactorio o imposible traer la llamada de trompeta al salón.

Si observamos manifestaciones de este tópico, sin embargo, percibimos que la guerra o servicio militar “reales” no son un problema. El tópico musical se relaciona pobremente con los temas belicosos o con las realidades del campo de batalla, porque presenta una imagen de lo militar que no es ni heroica ni violenta. El inicio del tardío Concierto para piano en Si bemol mayor, K. 595, de Mozart, por ejemplo, parece en un comienzo enmarcado en el tópico del “allegro cantabile”. La textura es inequívocamente íntima y doméstica; hay un acompañamiento ondulante, con una melodía cantabile sobre él que empieza en notas largas y fluye exquisitamente en un elegante arabesco. Todo es delicado y fluido, ligeramente orquestado, la melodía tocada por unísono de violines (Figura 2.11c).

El encanto de este concierto no recae, sin embargo, únicamente en su tema urbano. La sencilla secuencia en la que está construido es acortada para llegar a la cadencia, y el resultante hiato rítmico es rellenado con una diminuta figura de viento, aún suave y muy ligeramente irónica, que es evidentemente una fanfarria militar. Pero en el momento en que este pequeño y sarcástico gesto militar se manifiesta, un nuevo impulso aparece hacia el motivo inicial. Este, también, se construye como fanfarria, una triada ascendente camuflada con su carácter cortés e íntimo. En caso de que esto se haya pasado por alto, la música continúa con la misma triada, un poco más rápida; cuando los vientos interrumpen de nuevo, la cuerda responde con una inconfundible triada completa, difuminándose en una serie de triadas que dejan poco lugar a la duda. Así como Robert Hatten encuentra una “inflexión pastoral de la victoria” en la Sonata Op. 101 de Beethoven (1995, p. 383), nosotros podemos atisbar una *inflexión militar del salón* en este concierto.

La inflexión es mantenida. El final es una giga militar (Figura 2.14a); y el movimiento lento es articulado en ritmos con puntillo, que son signos del ritmo de marcha, de acuerdo con A. B. Marx (1841, parte 2, p. 56). La marcha es el otro componente principal del tópico militar (Figura 2.14b). El trabajo en conjunto es un *concerto guerriero*, una obra de cámara tintada con sentimientos guerreros ligeros e irónicos.

(P. 36)

Figura 2.14a



Figura 2.14b



Uno podría pensar en el “Non più andrai” del *Figaro*³⁶, también una pieza ligera construida sobre motivos de fanfarrias, algunos de ellos tocados por trompetas, aunque siempre en un plano discreto. Esta aria es, por supuesto, específicamente militar, pero nada es en serio: Cherubino sería un muy deficiente soldado, y en cualquier caso no va a ir a la guerra.

El tópico militar cuenta con la historia más extensa, quizá, de todos los tópicos de nuestra literatura musical. Ya se encuentra, en forma de figuras de fanfarria, en la chanson de Jannequin “La guerre”, que representa la batalla de Marignano de 1515, y en “Non più guerra” del *Cuarto libro de madrigales* de Monteverdi de 1603 (véase Cotterill 1989), y aún se escuchará, aunque de forma distorsionada, en la Tercera sinfonía de Mahler.

Durante todo este periodo, los escritos literarios sobre la guerra estaban dominados por la épica clásica y los poemas narrativos medievales. Por ejemplo, los dos poemas de guerra más importantes del siglo dieciséis, *Orlando furioso* de Ariosto, y *Gerusalemme liberata* de Tasso, son respectivamente una revisión de la figura del héroe franco Roland, y una emulación de la *Eneida* (Brand 1989, p. 94). El nexo común de todos los escritos sobre la guerra era el elemento de la virtud heroica, la cualidad del “pío Eneas, el auténtico, perfecto y noble caballero de Chaucer, [y] los protagonistas ejemplares de Spenser (Rutherford, 1978, p. 3). Este tema fue retomado una vez más por los Románticos, con la mirada del heroísmo viril de Wordsworth (en *The Character of the Happy Warrior*), el rey-héroe de Tennyson, y las novelas medievales de Scott. Y por supuesto, la admiración hacia Roland como emblema central del coraje militar francés emerge una y otra vez en el siglo diecinueve (véase Redman 1991).

³⁶ *Le nozze di Figaro*, 1786, K. 492, W. A. Mozart (N. T.).

El concierto de Mozart data, sin embargo, de un periodo como el nuestro, en el que no se escribía mucho acerca del heroísmo. El aspecto militar reflejado en los temas de Mozart es meramente una fábula encantadora de salón, pero también refleja un desarrollo en la historia social y tecnológica de la guerra, no demasiado recogida por la literatura.

En realidad, el mito del caballero había estado pasado de moda por varios siglos. La introducción de las armas de fuego volvió a la caballería redundante. Hasta que la caballería de Federico el Grande empezó a cabalgar al galope – una revolucionaria innovación – las batallas del siglo dieciocho se ganaban mediante escuadrones de infantería, portando mosquetes y disparando en andanadas.

(P. 37)

Dado que el arma era complicada de manejar – los mosquetes antiguos requerían de noventa y seis acciones separadas para disparar³⁷ – y teniendo en cuenta que el humo de los disparos dificultaba la visión del campo de batalla, los ejércitos desarrollaron sistemas precisos de formación para evitar disparar contra su propio bando. Esto incluía marchar hacia adelante marcando el paso y en línea. La marcha militar conmemora esto.

La introducción de un orden estricto estaba relacionada con el auge del regimiento, un cuerpo de hombres entrenados y comandados por su noble local y dependiente del rey. El uniforme fue introducido según el modelo de librea civil, para simbolizar la lealtad de cada soldado dentro del regimiento. El mando de un cuerpo de soldados era símbolo de nobleza, y los instrumentos militares, trompetas y tambores, también se impregnaron de esta significación. La vida militar del Barroco era, podría decirse, lírica y musical, basada en ritmos cíclicos al unísono aprendidos a través de la práctica continua (la mayoría de esta información está sacada de Ropp 1959, y Keegan 1993).

Al mismo tiempo, la guerra en el siglo dieciocho perdió parte de su brutalidad; los ejércitos en el campo eran comparativamente pequeños, las batallas habitualmente se resolvían mediante las tácticas de evasión, a los enemigos derrotados se les permitía escapar, y las fortificaciones no se defendían más allá de los límites de la decencia razonable. Lazare Carnot, un general de la Revolución, comentó que las viejas escuelas militares no habían enseñado “el arte de defender plazas fuertes, sino el rendirlas honorablemente, después de ciertas formalidades convencionales” (citado por Nef 1950, p. 157).

El ejército en el siglo dieciocho era un destino apropiado para jóvenes ociosos como Cherubino. Su relativamente refinada vida – las academias militares enseñaban maneras y literatura tanto como la ciencia de la guerra – y sus espléndidos uniformes hacían que se percibiera como afable por parte de los espectadores de clase media cultivada. Sus oficiales no eran grandes héroes, Bayards y Roldans; como mucho eran jóvenes aventureros, como el teniente George Brown en la ópera de Boildeu *La dame blanche*. En este mundo un *concierto guerrero*, una pieza militar para la sala de

³⁷ Posiblemente se trate de una errata y el autor haya querido decir dieciséis. Téngase en cuenta que en el siglo XVIII el número de acciones requeridas para cargar y disparar un mosquete oscilaba entre nueve y diez, dependiendo de la época y el tipo de mecanismo (N. T.).

conciertos de la burguesía, con sus fanfarrias adaptadas al carácter de la música de cámara, no es una contradicción en los términos, como podría verse.

Los jóvenes que se unían al ejército no tenían intención de meterse en peligros más allá de lo razonable o en perpetrar terribles masacres. Los bonitos uniformes eran diseñados para ser llevados incluso durante la campaña. La Guerra era “profana”. “En el lugar de la sacra caballería, ascética, sangrienta, y cubierta de hierro, se levantó... un ejército comandado por cortesanos con puños bordados de encaje, quienes, dado que eran libertinos, no tenían intención de poner en riesgo los refinamientos de la vida” (Rougemont 1956/1940, p. 257).

Este era el tipo de servicio militar al que Cherubino iba a ser enviado, indicado por la ironía de las fanfarrias de “Non più andrai”; este era el mundo en el que un escuadrón de caballería – soldados reales – podrían aparecer en escena para añadir realismo a la ópera de Davide Perez *Alessandro nell'Indie* (1749; véase Chegai 1998 p. 31).

(P. 38)

La cordial afabilidad del ejército del siglo dieciocho reflejaba una masculinidad comprometida a medio camino entre el heroísmo y las apariencias. Esto ayuda a explicar el carácter menudo y juguetón de muchas manifestaciones de fanfarria.

Debe ser tenido en cuenta que trompetas y tambores, dado que eran instrumentos militares, se convirtieron en la prerrogativa especial de la nobleza durante la edad media. Con la fundación del Gremio de Corte Imperial y Trompeteros de Campo y Tamborileros de Corte y Ejército (*Reichszunft der Hof- und Feldtrompeter und Hof- und Heerpauker*) por el emperador Fernando II en 1623, los trompetistas se restringieron a los “dominios de emperadores, reyes, electores, duques, príncipes, condes, lores y otros de noble y caballeresco linaje”.

El uso de trompetas y tambores estaba prohibido para aquellos que no fueran miembros del Gremio, tales como trompetistas municipales, ministriles de torre o de taberna... [a los miembros del Gremio] les estaba específicamente vetado proveer de música a eventos tales como bodas de clase media o campesina, festividades anuales, festivales, danzas públicas y escenificaciones teatrales. (Titcomb 1956, pp. 57-58)

Los miembros eran descritos como honorables (*ehrlich*), y su profesión era “*edle Kunst*” un noble arte. Se les daba el rango de oficiales así como un magnífico uniforme.

Por tanto, la identificación del servicio militar con el rango noble era preservada en el significado dual de la fanfarria de trompeta. Así era claramente percibido por Ernst Toch cuando distinguía entre los tipos “masculino” y “femenino” de melodía; la melodía masculina, basada en notas de la triada, es especialmente usada en “motivos de caballeros y héroes...”, en canciones de espíritu viril como las de marcha, bebida, caza, lucha, canciones patrióticas (Toch 1977/1948, pp. 106-07). Entre sus ejemplos cita el “Hearts of Oak” de William Boyce, “Im kühlen Keller” de Fischer, y el “Star-Spangled Banner” de John Stafford Smith. Por supuesto, el carácter masculino del tópico militar nada tiene que ver con la corrección política o su opuesto; dentro de la tradición, este tópico, como el del caballo noble comentado más abajo, era específicamente masculino, dado que los guerreros eran siempre varones.

El tópico de caza, cuando se puede distinguir del militar, tiene firmes raíces en los escritos históricos y musicales del siglo dieciocho. Es analizado por Alexander Ringer (1953), en un breve artículo que demuestra, en forma de boceto, como el análisis de tópicos debería enfocarse; los tópicos no pueden simplemente transcribirse desde teóricos contemporáneos, sino investigados a través de la historia cultural, uno a uno. Ringer demuestra que las figuras de “caza” son usualmente citas, o casi, de auténticas llamadas de caza, de las cuales muchas muestras han sobrevivido.

El noble linaje de la caza arranca en el siglo doce, cuando San Luis hizo de ella una institución noble.

(P. 39)

Las primeras trompas no podían tocar más que una sola nota, pero a medida que el instrumento se desarrollaba los compositores comenzaron a hacerse eco de ellas; la caccia “Tosco che l’alba” de Ghirardello da Firenze muestra que la trompa del siglo quince ya podía ejecutar elaboradas figuras. Las llamadas de trompa aparecen en numerosas piezas, vocales e instrumentales del siglo dieciséis, de la mano de compositores como Alessandro Striggio, Senfl, Othmayr, Farnaby, Bull, y Byrd; estas imitaciones continúan en el siglo siguiente en los trabajos de Ravenscroft, Cavalli, Lully, y Purcell. Con el comienzo del siglo dieciocho, colecciones de llamadas de caza empezaron a aparecer impresas. Una de estas, recopilada y parcialmente compuesta por André-Danican Philidor el viejo (padre del compositor³⁸), contiene una llamada titulada *Sourcillade*, que sonaba “cuando se avistaba al animal por primera vez” (Ringer 1953, p. 150). Esta fue usada, junto a algunas otras de su colección, por Morin en su *La chasse du cerf* (1708), del que se ha extraído la Figura 2.15. Esta figura aparece de una forma ligeramente distinta en la Sinfonía nº 73 de Haydn “*La chasse*”, cuyo final era originalmente el prelude de *La fedeltà premiata* (1780). Fue también en parte gracias a la influencia de Morin que el 6/8 se estableció como el metro característico de la caza.

Figura 2.15



La trompa de caza francesa en Re fue desarrollada en las últimas décadas del siglo diecisiete; un poco después, el Marqués de Dampierre compuso la que sería la colección estándar de *sonneries*, que sería tomada prestada por muchos compositores incluyendo a Leopold Mozart en la *Sinfonía di caccia* (sic) de 1756. “Nuestro tópico”, comenta Ringer, “acompañó fielmente cada moda musical del siglo dieciocho”. Solía estar en 6/8 y Re mayor. En la “Cantata campesina” J. S. Bach usó la misma llamada que luego atrajo a Leopold Mozart; y Hiller citó la figura más célebre de Dampierre, el “Halali” (que suena cuando la bestia está acorralada; véase Figura 2.16), de su singspiel *Die Jagd*. El metro de 6/8 fue tan concienzudamente establecido como compás de caza que la *Sinfonía da caccia* de Gossec, de 1774, estaba enteramente en este tiempo, a excepción del menuet.

³⁸ François-André Danican Philidor, además de compositor conocido como uno de los mejores jugadores de ajedrez de su tiempo (N. T.).

Figura 2.16

**(P. 40)**

Sería pesado enumerar aquí las muchas obras que contienen llamadas de trompa, reales o imaginarias. Haydn puede ser mencionado de nuevo; su *Jahreszeiten* usa el “Halali” de Dampierre, “Vol ce l’est”, y otras llamadas en la sección titulada “Otoño”, confirmando una asociación con dicha estación que había sido reconocida mucho antes, aunque las llamadas de Haydn son predominantemente en Mi bemol, que se había convertido en el tono principal para las trompas de caza alemanas. Es posible que una obra muy anterior, la Sinfonía nº6 en Re mayor (“Le matin”), pueda reflejar el hecho de que la caza normalmente tenía lugar por la mañana en las cortes europeas, dado que su primer tema, después de la introducción, es una llamada de trompa, primer tocada por la flauta, y luego por la trompa justo antes de la recapitulación, un procedimiento copiado en el ingenioso recurso de Beethoven en el mismo punto de la Sinfonía *Eroica*.

Una obra clave es la sinfonía, *La chase du jeune Henri*, de la ópera de Méhul *Le jeune Henri* (1797). Comienza con un introducción lenta, evocando el bosque de manera atmosférica, luego continúa con un allegro en forma sonata en el que el primer tema sugiere “el galope de los caballos y la impaciencia de los perros”, mientras que el tema secundario es una *sonnerie* convencional. Esta obra fue alabada por E. T. A. Hoffmann en el *Allgemeine musikalische Zeitung* (14/46, noviembre 1812, p. 743): “Ciertas melodías de trompa le transportan a uno instantáneamente al bosque y la arboleda,” escribió, porque “la trompa es el instrumento de los cazadores que viven en el bosque”. Claramente Hoffmann estaba empezando a darse cuenta de la fuerza de los tópicos musicales, que significan de indexicalmente a través de sus objetos. La llamada de trompa evocaba el bosque, y por tanto el misterio, el romance, lo desconocido, así como simplemente la caza.

El artículo de Ringer es una admirablemente meticulosa muestra de investigación cultural, aunque se concentra principalmente en el plano expresivo de la música de caza. Sería iluminador contar con estudio cultural completo de la caza; sus muchas asociaciones – con la realeza, la nobleza, la aventura, el peligro, el bosque, la estación del otoño – son claramente reflejadas en mucha de la música que se hace eco de las llamadas de trompa.

El tópico del siglo dieciocho parece haber contribuido con dos importantes temas al periodo Romántico; primero, el misterioso simbolismo del bosque que transforma la trompa en un agente de magia y romance, llevando a evocar “las trompas del mundo de las hadas suavemente sonando” (de *The Princess*, de Tennyson); segundo, el metro convencional de *sonnerie*, binario compuesto, vino a representar el galope del caballo.

Y los caballos galoparon, no solo para alcanzar la presa, sino también por razones semióticas. Este punto es elaborado en el siguiente capítulo.

Una amplio campo de los estudios culturales es anticipado por el pionero trabajo de Ratner. Hay también, no obstante, tipos de tópico musical a los que él no se refiere, ya sea porque no estaban presentes en la música Clásica, o porque no fueron mencionados por teóricos contemporáneos. La música occidental se ha significado a través de las referencias a los tópicos a lo largo de su historia. Para ilustrar esto, será necesario volver la vista a un corpus coherente de tópicos musicales desde el siglo diecinueve, algunos de los cuales parecen entrar sólidamente en el sistema descrito por Ratner, otros más allá de él, ya sea porque decidió ignorarlos, o porque no habían tomado forma aún en el periodo Clásico.

Anexo 4: Monelle, Raymond. «2. The search for topics». *The sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton University Press, 2000, pp. 66-77.

Traducción realizada por Rosa María García Mira

Símbolo y Tópico: El *PIANTO*

Algunas de las grandes familias de motivos del *Anillo* no coinciden con la estética de Ratner, ni parecen reflejar un iconismo directo. Sin embargo, su evocación es clara; son expresiones convencionales, liberadas de sus significados iniciales. Incluso un tópico sencillo como la fanfarria militar puede funcionar asociativamente para un público moderno, que es sensible a la pompa ligeramente pavoneante del carácter de la figura sin darse cuenta de que esto se transmite por su origen como toque de trompeta militar. En este caso, el tópico funciona, en primer lugar, a través de la indexicalidad de su significación original; ésta se ha olvidado, y la significación se ha vuelto *ar-bitraria*, por utilizar el término de Saussure.

Hay, sin embargo, algunos tópicos cuyo significado primario ha sido aparentemente olvidado por todos. El motivo de la servidumbre (*Knechtung* o *Frohn*) en el *Anillo* se escucha como una figura agudamente disfórica y ominosa, que expresa, primero, la esclavitud de los Nibelungos y, después, la libertad perdida y la perdición final tanto de Alberich como de Wotan. No es más que la figura de dos notas de un semitono descendente, según Wolzogen, pero es muy característica con las armonías machaconas que la acompañan en *Götterdämmerung* (figura 3.16). Existe una gran familia de motivos, tanto en el *Anillo* como en otros lugares, que se basan en un semitono descendente. Karbusicky los menciona y ofrece una página de ejemplos tomados de *Don Giovanni*, *Fidelio*, el Cuarteto de cuerda Op. 18, nº 1 de Beethoven, el *Anillo*, *los Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler, *Mathis der Maler* de Hindemith, *Boris Godunov* de Musorgsky y la Sexta Sinfonía de Miaskovsky (Karbusicky 1986, p. 66).



Figura 3.16

Karbusicky lo entiende como la representación de un suspiro, que fue su evocación a partir del siglo XVIII, como dije en el último capítulo. Originalmente, sugiere, era un verdadero índice emocional: a través de una "tensión muscular involuntaria" podemos dar voz a un impulso psíquico, evidenciando lo que Herbert Spencer llamó "la relación entre las excitaciones mentales y musculares" (de *El origen y la función de la música* (1857) citado por Karbusicky, p. 65). Karbusicky propone que la indexicalidad del suspiro se haya convertido en un símbolo.

Una de las interjecciones más comunes es el suspiro: "¡Ah!" Es sobre todo una expresión de dolor, pena, un componente de llanto y lamento . . . El intervalo habitual se parece a la segunda menor descendente, y con este intervalo se tomó para el semantema musical

... Como recurso estilístico, este elemento fue puesto en primer plano después de 1740 por los maestros de Mannheim (Stamitz, Richter, Holzbauer, Filtz), de modo que Hugo Riemann lo denominó el "suspiro de Mannheim".

El sentido puramente musical (incluso sin texto) se logra a través de la cualidad indexical del suspiro doloroso; sin embargo, este elemento se convierte en una expresión ligada al sistema. Ya no aparece *in natura*. Además, mediante su aplicación constante se convierte en un símbolo expresivo (*Ausdruckssymbol*). (pp. 65-67)

Como hemos visto antes, la interpretación de este escritor del proceso tópico es peirceana; para él, un índice (el suspiro físico, un signo de dolor) pasa a ser un símbolo. Siguiendo con el tópico peirceano, el suspiro en cuestión se ha vuelto a convertir en un *icono*, ya que el músico presumiblemente no está suspirando de verdad. Para nuestro propósito, el punto principal de Karbusicky es que la apoyatura suspirante ya no significa "suspiro" para el oyente de música clásica; se ha convertido en una "expresión ligada al sistema", una unidad léxica, su significación limitada a la indexicalidad o *asociaciones* del suspiro.

En realidad, este tópico es mucho más antiguo de lo que Riemann pensaba. Ya está presente en los madrigales de compositores de inclinación humanista de finales del siglo XVI, Giaches de Wert, Luca Marenzio y Monteverdi. Sin embargo, no representaba allí un suspiro; el *sospira* solía representarse con un breve silencio de la voz, que hacía que la cantante respirara como si suspirara. De hecho, el propio silencio se denomina a veces *sospira*. Los compositores escuchaban en el semitono descendente el gemido de una persona llorando; comúnmente ilustraba palabras como *pianto*, *lagrime*. En esta música, la figura era generalmente consonante, por lo que no se trata estrictamente de una *apoyatura*.

Figure 3.17a shows a musical score with two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Di - la - gri - me" and "In - di". The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics: "Di - la - gri - me". The music is in a minor key and common time. The vocal line features a descending semitone interval, characteristic of the 'suspiro' topic.

Figura 3.17a

Figure 3.17b shows a musical score with two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "tut - ta mia vi - ta in pian - to in pian - to" and "Ei". The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics: "tut - ta mio vi - ta in pian - to Ei gior - ni o". The music is in a minor key and common time. The vocal line features a descending semitone interval, characteristic of the 'suspiro' topic.

Figura 3.17b

Así, en el madrigal a seis voces "Di lagrime indi" de Marenzio (del *Terzo libro de madrigali a sei voci* de 1585; Marenzio 1983/1585, p. 86) las seis voces entran finalmente con el semitono descendente en "lagrime" (Figura 3.17a). Un efecto similar se encuentra en el madrigal a cinco voces de Wert "Crudele acerba inesorabil morte" para la palabra "pianto" (Einstein 1949, vol. 3, p. 209; Figura 3.17b). El efecto pasó a la monodia primitiva, donde los compositores tendían a adornarlo con un breve melisma. El aria "Queste lagrim'amare" en *Le nuove musiche* de Caccini (en *Recent Researches in the Music of the Baroque Era*, vol. 9, ed. H Wiley Hitchcock, p. 62) presenta este efecto para las palabras "Quest'angoscioso pianto", y esto es copiado por Dowland en la canción "In Darkness Let Me Dwell" (de *A Musically Banquet*, en *The English Lute-Songs*, ed. E. H. Fellowes, p. 219; Figura 3.17b). E. H. Fellowes, vol. 14, p. 118), donde la figura descendente de "weep" está adornada con una pequeña floritura emocional.

La asociación de este motivo con el *pianto*, la idea del llanto, parece suficientemente establecida en este repertorio temprano para que podamos suponer que se escuchaba originalmente como un icono literal. Esta asociación se perdió muy pronto y no siempre se encuentra en la música de finales del siglo XVII. El lamento de Dido en *Dido y Eneas* de Purcell no menciona las lágrimas o el llanto, pero el sentimiento general de dolor es suficiente para dar lugar al motivo *pianto* en el primer gesto; este aire es una pieza significativa, ya que la cuarta cromática, llamada *passus duriusculus*, quizás un derivado del *pianto*, aparece en el bajo fundamental (Figura 3.18a; el *passus duriusculus* se trata en la siguiente sección).

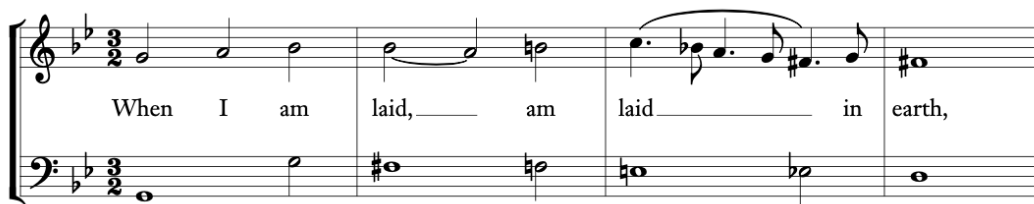


Figura 3.18a



Figura 3.18b

Empezando por Riemann, todos los escritores posteriores han escuchado este motivo como un suspiro. Incluso Schweitzer, al notarlo en la cantata *Meine Seufzer, meine Tränen* (Mis suspiros, mis lágrimas; nº 13), selecciona los suspiros, en lugar de las lágrimas, para la referencia del tópico; la música "sugiere verdaderos sollozos", dice (Schweitzer 1923/1905, p. 106). De hecho, es un ajuste de las palabras "ächzen und erbärmlich weinen" (gemir y llorar lastimosamente). Cuando se fija en ella en el ritornello del aria "Buss und Reu" de la *Pasión de San Mateo*, encuentra esta pieza "dominada por el motivo 'suspiro' tan característico de Bach" (p. 217), aunque el texto menciona lágrimas y lamentos (figura 3.18b).

La segunda menor descendente es la base del grupo de "motivos de dolor" de Schweitzer. Schweitzer la encuentra en el acompañamiento del coro "O Mensch, bewein' dein' Sünde gross" (Oh, humanidad, llora tu gran pecado) en la *Pasión de San*

Mateo, aunque casi todas las figuras son ascendentes. El oyente alemán oiría el verbo *weinen* en el texto: "*llora tu pecado*".

El hábito de Bach de invertir libremente una figura, incluso si esto contradice la referencia del tópico, se ilustra cuando las palabras "Seufzer, Tränen, Kummer, Not" (Suspiros, lágrimas, pena, angustia) en la cantata *Ich hatte viel Bekümmernis*, nº 21, se representan con una figura sentimental que alternativamente sube y baja (p. 107). En este ejemplo, el texto da a elegir entre suspiros o lágrimas.

Al igual que Purcell, Bach parece asociar el *pianto* con el *passus duriusculus*. Schweitzer está seguramente en lo cierto al oír un "motivo de dolor" en el primer coro de la Cantata núm. 78, *Jesu, der du meine Seele hast durch deinen bitteren Tod.*, que se construye sobre una cuarta cromática descendente en compás ternario. La referencia a las lágrimas no es específica, como tampoco lo es en el "Crucifixus" de la Misa en si menor, también construido sobre un ostinato de este tipo. La conexión de las dos figuras es evidente en el bajo ostinato del primer coro de la Cantata n.º 138 en el que se canta el "Crucifijo". 138, *Warum betrübst du dich, mein Herz*, donde la figura más larga se divide en *pianti* cortos.

Durante el siglo XVIII, el cliché de la apoyatura se convirtió en la base de un tópico más general, el de la *Empfindsamkeit*, que se trató en el capítulo anterior. Al igual que la cadena de segundas menores en el *passus duriusculus*, que se trata en la siguiente sección, los gritos emocionales de este estilo probablemente constituyen un tópico aparte pero relacionado. Se puede encontrar el *pianto* propiamente dicho en el periodo clásico; está presente en el primer Kyrie de la Misa en do menor de Mozart (figura 3.19a), esta pieza es reconocida como arcaizante: el tópico del *pianto* lúgubre ya se encontraba en el primer Kyrie de la Misa en si menor de Bach. Lo proclama la orquesta en *Don Giovanni*, cuando Donna Anna descubre el cadáver de su padre (Karbusicky 1986, p. 66). Todos estos ejemplos son segundas menores (no mayores), aunque algunos de los intervallos del segundo ejemplo son consonantes. No se mencionan las lágrimas ni el llanto.



Figura 3.19a



Figura 3.19b



Figura 3.19c

Sin embargo, la *Empfindsamkeit* parece tener su origen en la música instrumental, en particular en las fantasías para teclado de C.P.E. Bach. Aquí, la fórmula resuelve una disonancia y siempre se acentúa, es decir, es una *apoyatura*. Parece recordar un procedimiento de recitativo no escrito, la inserción de una apoyatura en frases emotivas; se da un ejemplo de una fantasía en el *Musikalisches Vielerley* de 1770 (Figura 3.19b). Muestra una serie de *pianti*, cada uno disonante, que termina con la fórmula recitativa de una cuarta descendente. En este pasaje muy cromático, todas las figuras son segundas menores. En otras partes, las segundas mayores alternan libremente con las menores, a menudo manteniendo la figura dentro del modo. Este es el verdadero estilo de *Empfindsamkeit*; puede verse en el Quinteto en do menor, K. 406 de Mozart (figura 3.19c). También se encuentra en la frase de respuesta del primer movimiento de la Sinfonía "Júpiter" (compases 2-4). Y, de hecho, la figura puede tanto subir como bajar, como puede verse en los compases 5-6 del movimiento lento de la Sinfonía en Sol menor.

En la obra de Wagner el panorama es, quizá, más cercano al barroco. El tópico del *pianto* está por todas partes en el *Anillo*; es siempre una segunda menor, siempre descendente, y puede distinguirse fácilmente de las escalas cromáticas y otras fórmulas. No sólo es la base del *Frohnmotiv*, el motivo de la servidumbre (véase la figura 3.16), sino que forma el *Klageruf* de Alberich, su grito de lamento cuando es rechazado por las Rinemaidens (figura 3.20a); es el graznido de los cuervos de Wotan, que hace que Sigfrido se aparte y reciba en la espalda la lanza de Hagen (figura 3.20b); se convierte en una estridente armonía de segunda menor cuando Hagen y los Gibichungs hacen sonar sus cencerros (figura 3.20c). Y lo que es más importante, es la base del motivo del destino (figura 3.20d). Ninguno de estos motivos tiene nada que ver específicamente con el llanto, aunque el tópico del lamento está cerca de todos ellos (Hagen, como se recordará, llama a los Gibichungs con gritos de "Wehe", recordando la angustia de Alberich en *Das Rheingold*). Pero este breve resumen no da idea de la ubicuidad de este tópico. Está en la raíz misma de estas óperas.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the upper staff, with lyrics: "We - he! ach we - he!". The piano accompaniment is in two staves below. The score includes dynamic markings such as *fp* (fortissimo piano), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The music is in C minor and common time.

Figura 3.20a

A musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef and begins with the name "Hagen". The piano accompaniment is in bass clef and starts with a forte (*ff*) dynamic. The lyrics "Ra-che rie - than sie mir!" are written below the vocal line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Figura 3.20b

A musical notation in treble clef showing a melodic phrase with a slur over two notes and a fermata over the second note.

Figura 3.20c

A musical notation in bass clef showing a chordal progression with a slur over two notes and a fermata over the second note.

Figura 3.20d

Bernhard, no está nada claro en su significado. Bernhard parece considerar que la cuarta cromática es una continuación del semitono por duplicación, dando lugar a un pasaje cromático.

El *passus duriusculus*, con una voz contra sí misma, se produce cuando una voz sube o baja un *semitonium minus*. [Figura 3.22]



Figura 3.22

Algunos de estos pasajes deben considerarse de tipo cromático, siempre que se lleven a cabo como tales. (del *Tractatus*, en Müller-Blattau 1963, pp. 77-78)

Por "una voz contra sí misma" entiende "notas consecutivas en una melodía, no intervalos entre dos voces" (Williams 1997, p. 62). Su ejemplo musical deja claro que la duplicación de semitonos puede rellenar el intervalo de una cuarta, y su término latino ha sido convenientemente adoptado para esta figura ubicua. De hecho, parece considerar que el propio semitono menor (el semitono "diatónico", el intervalo dentro del modo, igual a 90 cents en el sistema pitagórico) es suficiente para recibir este título, aunque admite que el movimiento continuado en semitonos está obligado a incluir semitonos cromáticos (el semitono cromático, 114 cents en el sistema pitagórico, está fuera del modo; en el segundo ejemplo de Bernhard, el primer intervalo, mi-fa, es menor, el segundo, fa-fa sostenido, mayor y, por tanto, "cromático").

De hecho, hay indicios de que la cuarta cromática estaba semánticamente relacionada con el *pianto*. En una de sus primeras manifestaciones, en el madrigal de Gioseppe Caimo "Piangete valli abbandonate" (1564; citado por Williams 1997, pp. 14-15), la cuarta cromática es contestada por una línea cromática más larga, claramente para ilustrar la idea del llanto.

Convendría examinar más detenidamente las ideas de Bernhard. El término *duriusculus*—"algo duro"— se utiliza también para saltos y cadencias; por ejemplo, un salto de una segunda aumentada y un paso, a través de la nota intermedia, a una tercera disminuida, son ambos *passi duriusculi* (Müller-Blattau 1963, p. 78). Es un poco sorprendente observar el texto latino elegido para el segundo de ellos: *In hac lacrymarum valle*, "en este valle de lágrimas" (figura 3.23). Dado que la tercera disminuida rellenada es, en efecto, una breve escala cromática, la asociación del *pianto* parece rondar la mente de este legislador del cromatismo.



Figura 3.23

Peter Williams ha escrito un libro entero sobre esta figura (1997). El musicólogo moderno cuestiona el significado inherente del motivo; señala que era tan común en la música "abstracta" -fugas y fan-tasias- que su evocación dolorosa en la música vocal claramente no era universal. Además, a veces significaba extrañeza, dulzura o

simplemente "música". Ninguna de estas restricciones altera realmente el panorama; el hecho de que se convirtiera en "tradicional" (p. 103) no afectaba a su semántica, y su aparición con un significado diferente, según Asafiev, constituiría simplemente una unidad semántica diferente (lo que los lingüistas llaman un *homófono*). Sin embargo, en la práctica su significado es casi siempre disfórico.

Bernhard vincula este efecto a la séptima disminuida, la especialidad de los armonistas cromáticos posteriores. Como intervalo melódico, es un tipo de *saltus duriusculus*, permitido en el *stylus luxurians communis*, el estilo expresivo vocal e instrumental. En esta ocasión, el texto alemán del ejemplo no menciona las lágrimas, sino que hace hincapié en la falsedad del intervalo, denominado "*saltus septimae irregularis* formado por un *hexachordum minor* y un *semitonium major*" (figura 3.24).



Figura 3.24

Parece que Bernhard desea discutir todo el mundo de los efectos cromáticos, escalas hechas de tipos variados de semitonos y saltos de intervalos disminuidos y aumentados, incluida la séptima disminuida, bajo los títulos de *passus duriusculus* y *saltus duriusculus*. Por lo tanto, es un poco inapropiado utilizar el primero de estos términos únicamente para la figura de seis notas. Por esta razón, Williams prefiere llamarla "cuarta cromática", aunque escribe *passus duriusculus* en varias ocasiones (por ejemplo, pp. 83, 94). No obstante, sigue siendo una de las figuras cromáticas más importantes durante el periodo barroco y posteriormente. Se encuentra tan a menudo en la música de Bach que Pirro le dedica siete páginas; éstas se discuten más adelante en relación con la Fuga en La bemol de Bach, BWV 886, que contiene esta figura como contra-sujeto (véase Pirro 1907, pp. 74-79).

Puesto que el cromatismo se convierte en una parte tan importante de la música posterior, sería útil extraer de Bernhard una pista sobre su semántica. Hay, ineludiblemente, un elemento de disforia en la escala cromática y en intervalos como la séptima disminuida; pero esto se deriva, no sólo de su asociación con el *pianto*, sino también de su cualidad "antinatural", que llevó a Bernhard a subyacer la palabra *falsch* a su ejemplo de este último intervalo. Así pues, hay un componente irracional o extraño en este tópico, y esto marca claramente su historia posterior.

Resulta apropiado, por tanto, que en el leitmotiv cromático más célebre de Wagner, "el deseo" de *Tristan und Isolde*, todos los instrumentos acompañantes toquen el *pianto* mientras la melodía del oboe es una escala cromática ascendente de cuatro notas; la "vieja melodía, tan llena de tristeza" está ribeteada de misterio y amenaza, ya que la fuerza que destruirá a los protagonistas es de una magia irresistible. El *saltus duriusculus* de esta ópera ofrece el motivo de la muerte, una segunda menor ascendente seguida de una séptima disminuida descendente; aquí los aspectos humanos del tópico han dado paso a la pura disforia. En estos motivos, la intuición de Bernhard de lo "falso", es decir, de lo disfórico, empieza a sustituir a la evocación directa del llanto. Hay una atmósfera de lo inquietante, lo espeluznante, lo amenazador, lo mágico.

La mayoría de los leitmotivs *del Anillo* son fundamentalmente diatónicos, pero aquellos con rasgos cromáticos significativos se ajustan a la imagen anterior. El *Zauberhann* o

motivo del conjuro mágico (figura 3.25a) y los motivos del fuego mágico (figura 3.25b) son radicalmente cromáticos; ambos conservan asociaciones extrañas con poco del patetismo *del pianto*. El motivo de *Rachewahn*, venganza (como el de la muerte en *Tristán*), presenta la escala cromática y la armonía de la séptima disminuida en una evocación puramente disfórica (figura 3.25c).



Figura 3.25a



Figura 3.25b

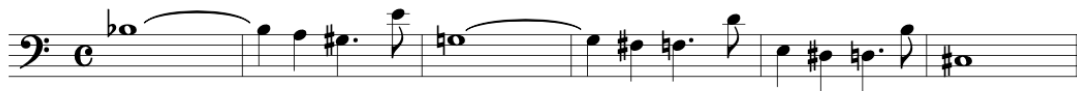


Figura 3.25c



Figura 3.25d



Figura 3.25e

Los motivos de Wotan —hay tres— demuestran la oposición de lo diatónico y lo cromático (Tarasti 1979, p. 181) y el uso de esta oposición para ilustrar un cambio fundamental de carácter. El dios tiene un motivo diatónico mayor (el motivo del Valhalla, figura 3.1d) y un motivo diatónico menor (la Lanza, 3.25d); el Errante, el yo caído de Wotan, tiene un motivo armónicamente cromático (figura 3.25e). Tarasti explica este cromatismo por el paso de Wotan a la isotopía "fabulosa" o "de cuento de hadas" en la tercera ópera del *Anillo*.

Hay que confesar, sin embargo, que hay algunos motivos cromáticos que ocupan una zona de sensualidad y sentimiento ensoñador: cromatismo "fundente" más que disfórico. Destaca el amor materno de Sigfrido (figura 3.26a), que refleja, a su vez, el amor que sus padres sentían el uno por el otro (figura 3.26b); y una sensualidad cálida similar se encuentra en parte de la canción de las Rinemaidens en *Götterdämmerung*. El cromatismo fundente, asociado a sentimientos cálidos en Schubert, Weber, Spohr y Schumann, es aparentemente una referencia tópica diferente, ajena al *pianto* y al *passus duriusculus*.



Anexo 5: Monelle, Raymond. «The Soldier Represented». *Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington, Indiana University Press, 2006, pp. 160-181. ISBN 0-253-34766-1.

Traducción: Laura Touriñán Morandeira

11 El soldado representado

a) El soldado explícito

Ambos aspectos del significante militar tienen trasfondo diverso. La marcha fue originalmente una pieza procesional y ceremonial. Se asoció más estrechamente con los soldados durante los siglos XVII y XVIII. La llegada de los instrumentos "turcos" y el uso de la marcha para la marchar realmente reforzaron el carácter militar de la marcha, pero incluso en el período romántico todavía se encuentran marchas para esclavos, sacerdotes, cazadores y peregrinos. Sin embargo, se hace más fácil discernir el carácter específicamente militar de las marchas de los soldados.

Al igual que la marcha, la fanfarria de trompeta tenía un doble origen: había sido el medio de señalización de la caballería, pero también había formado parte del repertorio de los *Stadtmusikanten* [músicos del estado]. Las fanfarrias se tocaban en la corte y en celebraciones civiles. Es cierto que la fanfarria civil era normalmente una pieza de conjunto, al principio improvisada, mientras que el toque militar era un elemento solista. Pero la figura heroica de trompeta, incluso en tiempos modernos, podría significar tanto ostentación cívica como soldadesca.

El contorno del tópico militar es diferente al de la caza. No se pueden trazar ramificaciones y desarrollos, como se puede hacer con el tema de la caza. No hay nada como el cuerno pastoril o el "cuerno del misterio nocturno". Por otro lado, tanto la marcha como el toque de trompeta tienen orígenes variados, y aunque el carácter bélico suele ser evidente, siempre hay un atisbo de ceremonial, de esplendor cívico así como soldadesco.

El espíritu militar puede identificarse si buscamos en la literatura marchas y toques de trompeta explícitamente relacionadas con la soldadesca, ya sea en óperas o canciones, o en obras instrumentales con títulos. Claramente, los compositores de conciertos pensaban que el ritmo de la marcha y el brillante resplandor de la trompeta, evocaban un mundo militar, incluso muy temprano en nuestra historia.

b) Marchas de ópera y concierto

La ópera sería a menudo contenía números llamados *marcia* [marcha]. Por ejemplo, el libreto *Ezio* de Metastasio, estrenado por Pietro Auletta en 1728, fue interpretado en Berlín en 1730 con un decorado de Johann Adolf Hasse. Comienza con el regreso a Roma del general Aecio —Ezio— con su ejército, después de su victoria sobre los hunos de Atila. En la versión de Hasse, después de una breve escena en recitativo, hay un gran triunfo; entra Ezio, "anunciado por los instrumentos de guerra, los esclavos y los estandartes de los conquistados, seguido por los soldados victoriosos". La marcha se asemeja a los números militares de la época. En *alla breve*, suena efectivo en torno a blanca = 60, el *pas ordinaire*, y las figuras musicales están en un ritmo punteado, como en las marchas de todas las épocas. Se asemeja en estilo al "Marsch des Regiments Zweite Garde" de la colección sajona de 1729 (fig. 11.1a,b).



Figura 11.1.

Esta es una situación operística estándar; otro guerrero victorioso, con sus tropas, es celebrado con una marcha en el acto I, escena 6ª, de *Nitteti* (1758) de Hasse y Metastasio. Un ejemplo muy interesante ocurre en el acto II de *Il Trionfo di Clelia* (1762) de este compositor. Es la conocida escena de Horacio protegiendo el puente contra los etruscos. Los defensores se alejan corriendo, sorprendidos por el enemigo, y los etruscos avanzan hacia el puente "en orden lento". En el manuscrito de Dresde de la ópera, la marcha indica *un poco maestoso*. Esta copia en particular está llena de anotaciones del compositor; quien añade "ni demasiado lento ni demasiado rápido, sino siguiendo lo que exige el tempo dramático [*il tempo comico*] de la escena". Deducimos, en primer lugar, que se trataba de una marcha lenta en *pas ordinaire* [paso ordinario]; segundo, que el paso de las tropas estaba relacionado con el de la música, aunque no marcharan al paso. A la marcha le sigue una escena orquestal de batalla, *presto assai e furioso*, utilizando las trompetas y los timbales de la orquesta.

Tal referencia militar se puede encontrar en las óperas de toda la centuria, en todos los países. En Francia, una procesión triunfal similar va acompañada de una marcha militar para oboes, trompas y cuerdas, que debió de sonar muy parecida a las marchas de los desfiles en los patios de armas. La ópera *Ernelinde* de François-André Philidor, también compositor de *Tom Jones*, se estrenó en París en 1767 y está ambientada en Noruega. Los generales Ricimer y Sandomir han reducido la ciudad de Trondheim. En el acto I, Ricimer entra con los ejércitos victoriosos, con el acompañamiento de una "marcha", que en su repetición es cantada por el coro (fig. 11.2). Al igual que las marchas de Hasse, esto es en *tempo alla breve*, los dos pulsos por compás discurren en blanca = 60 aproximadamente.

Las marchas operísticas de Mozart son casi todas *pas ordinaire alla breve*: la marcha a la que Ferrando y Guglielmo van a la guerra (o fingen hacerlo) en *Così Fan Tutte* es un claro ejemplo. Hay una serie de marchas, también en las serenatas de Mozart, que son piezas de concierto que imitan la música del patio de armas. La mayoría de ellas están en *pas ordinaire*, en 2/4, aunque de vez en cuando se encuentran con un tempo diferente: la *marcia* con la que comienza la *Serenata Haffner*, K. 249, está escrita en cuatro tiempos por compás [4/4], a una velocidad que se aproxima a los 88 pasos por minuto. Fue escrita en Salzburgo en 1776, y su carácter, indicado como *maestoso*, es algo diferente de las marchas operísticas hasta ahora comentadas. Nos recuerda que la antigua marcha lenta se estaba acelerando y cambiando durante este período.



Figura 11.2.



Figura 11.3.

Aunque ya en la década de 1760 existían velocidades de marcha más rápidas, las marchas militares operísticas son siempre *alla breve, pas ordinaire*. No es hasta 1817 que el espíritu militar se consagra en una marcha rápida operística, con cuatro pasos por compás. La famosa apertura de *La Gazza Ladra* de Rossini conmemora al protagonista Fernando, un soldado recién retornado de la guerra. Comenzando con un redoble de tambor, la melodía de marcha, *maestoso marziale*, generalmente se toca un poco más rápido que negra = 100. Marchando en *alla breve*, los 50 pasos resultantes por minuto serían más lentos que cualquier velocidad de instrucción conocida. En esta época, es casi seguro que las tropas marchaban al paso, por lo que la velocidad es lo más importante. La dinámica muy fuerte, el golpeteo de dos tambores y la presencia de flautín, clarinetes y trombón sugieren la influencia de la "música turca", y las marchas turcas, por supuesto, siempre eran rápidas.

Aunque las marchas para dúo de piano de Schubert son en su mayoría contemporáneas a este ejemplo, muchas de ellas están en el antiguo *pas ordinaire*. La segunda de las *Trois Marches Héroïques*, D. 602, compuesta hacia 1818, es presumiblemente una de esas piezas (fig. 11.3). El compositor lo marca, correctamente, en compás *alla breve*, dos pasos por compás. Sin embargo, la famosa *Marche Militaire* en Re, con su fanfarria de apertura y su instrucción *allegro vivace* en compás de 2/4, parece una marcha de *Geschwindschritt* [paso rápido], que necesita un tempo más cercano a los 108 por minuto.

Schubert enmarca en ritmo de marcha una canción sobre la soldadesca, la *Romanze des Richard Löwenherz*, la canción del rey *Ivanhoe* de Scott ("Grosser Thaten that der Ritter"). Hay una sugerencia de toques de trompeta en la parte del piano y la voz canta una melodía similar a una fanfarria, aunque en menor. Toda la canción está en un estilo de marcha punteada y las fanfarrias se trasladan finalmente al mayor. El ritmo es cuestionable; está marcado *como mässig* y suena lento, pero si el compás es correcto de cuatro tiempos por compás [4/4], esto es demasiado rápido para el *pas ordinaire*, alrededor de 88 pulsos por minuto.

A partir de entonces, las marchas de la música de concierto y escénica del siglo XIX, son en su mayoría rápidas. La banda de viento que interviene fuera del escenario precediendo al coro de soldados en *La Condenación de Fausto* de Berlioz, toca una marcha que, escrita en compás de 2/4, presumiblemente es solo un paso por compás, y parece sonar bien en blanca = 76 más o menos, un *pas ordinaire* rápido. La "Marche au Supplice" del mismo compositor de la *Sinfonía Fantástica*, es en 4/4; si hemos de aceptar esto, entonces la marcha rápida resultante debe proceder a unos 120 pasos por minuto, rápido para esa época. El carácter de la música parece confirmar esto, aunque, por supuesto, un paso *alla breve* produciría un paso de negra = 60, exactamente el antiguo *pas ordinaire*. Cuando un compositor posterior escribe una marcha en *pas ordinaire*, como lo hace Dvorák en el segundo movimiento de su *Segunda Sinfonía*, la lentitud del ritmo se nota particularmente: esta pieza está indicada como *adagio molto, tempo di marcia*, aunque el ritmo no es más lento que 88 pasos por minuto (hay un pulso de corchea en compás de 2/4).

Las marchas en las óperas tienden ahora a ser rápidas, como vimos en *La Gazza Ladra*. La famosa melodía de marcha que concluye la obertura de *Guillaume Tell* (1829) de

Rossini se asemeja a un toque de corneta francés escrito en 1831, el *pas redoublé*, marcado en 130 pasos por minuto por un director de orquesta francés (mostrado en el apéndice 2). Igualmente famosa es la Gran Marcha de *Aida*, con sus trompetas en el escenario de carácter inconfundiblemente guerrero. Procede a aproximadamente negra = 100. No está en *alla breve*. Por supuesto, las óperas de Verdi están llenas de ritmos de marcha, muchos de ellos en arias o coros, como los coros "E bella la guerra" en *La Forza del Destino* y "Viva Italia" en *La Battaglia di Legnano*. El epítome del número de la marcha es el dúo "Dio, che nell'alma infondere" de *Don Carlo*, una magnífica pieza para tenor y barítono en la que el foco está en las dos voces; no hay una orquesta "turca" que añada su ruido.

Las numerosas marchas de música romántica y moderna son en su mayoría rápidas. Sólo las marchas específicamente designadas como marchas fúnebres o que implican un espíritu fúnebre (como el *Preludio para piano en do menor, Op. 28 n.º 20* de Chopin), avanzan a velocidades más lentas, aunque con espíritu de gran solemnidad, como la que se encuentra en la sección de trío de la primera marcha de *Pompa y Circunstancia* de Elgar, puede ir tan lento como 80 pasos por minuto. Era mucho más típico que la marcha de concierto romántico fuese muy rápido: el quinto número de *Pompa y Circunstancia* se suele tocar más rápido que 140.

(c) Citas de toques de trompeta

Las señales de trompeta, al igual que las marchas, podían asociarse con la ceremonia cívica. Por ejemplo, la trompeta del heraldo, que todavía hoy es una característica de la vida ceremonial, se escucha a veces en la ópera. La tragedia *Alceste* (1767) de Gluck comienza con una escena en la que el pueblo llora la próxima muerte de su rey Admeto; su muerte es proclamada por un heraldo, precedido por una fanfarria de dos trompetas en re. Mucho más tarde, en la llegada en barco de los embajadores venecianos en el acto III de *Otello* (1887) de Verdi, hay una brillante llamada de un heraldo para dos trompetas. La fanfarria del heraldo parece ser endémica en nuestra historia.

Sin embargo, hay buena evidencia de que los toques de trompeta, en igualdad de condiciones, normalmente implicaban una referencia militar. Sobre todo, algunos de los toques en la música de concierto y la ópera eran citas literales de temas del repertorio militar, siempre asociados a soldados en escena o títulos que denotaban un contexto militar. Demuestran la evocación militar de la fanfarria de trompeta, que seguramente persiste en gestos similares en temas sin título y sin palabras. Casi igual de persuasiva son las llamadas de trompeta en estilo militar que se encuentran muy cerca de los toques reales del ejército sin ser citas reales y suenan en obras vocales que las identifican como representaciones del mundo del soldado.

La *Sinfonía "Militar"* de Haydn (n.º 100 en sol) fue popularmente llamada así en su época. Debe haber sido intencionado así, ya que cita un toque del ejército imperial. El movimiento lento presenta una *melodía de marcha alla breve, pas ordinaire*, más tarde con la parafernalia de la percusión turca (triángulo, platillos, bombo), luego con solo oboes, clarinetes, fagots, trompas, es decir, una *Harmonie*. Más tarde, la trompeta en do se deja sola para un solo sin acompañamiento y resulta ser el *Generalmarsch*, la orden para que todos los escuadrones marchen (no un escuadrón en particular, que tendría su propia señal). Esta señal se registró por primera vez en 1751 (Lackner, 1997, p. 332) y siguió siendo estándar para el ejército austrohúngaro durante todo el siglo siguiente. En el apéndice 2 se encuentran dos versiones.

Lackner (1997, p. 350) afirma que los rudimentarios toques de trompeta en la *Sinfonía de la Batalla de Vittoria* de Beethoven son toques reales ingleses y franceses. Él no comparte este punto de vista; y, de hecho, parece poco probable, ya que las dos naciones reciben exactamente los mismos toques. Estos toques simples no aparecen

en las colecciones estándar. Probablemente, Beethoven las inventó en un estado de ánimo ocioso, tan ocioso como aquel en el que compuso el resto de la sinfonía.

Sin embargo, hay una cita exacta unos años más tarde. Aparece en la obertura de la ópera *Fra Diavolo* (1830) de Auber. En este caso, el toque no es uno de los de las colecciones nacionales, sino una orden de marcha del regimiento, la del Regimiento de Infantería Austriaco n.º 59 de Salzburgo (Lackner, 1997, pp. 403-404). El toque del ejército se muestra en la figura 11.4a; la cita de Auber, para trompeta en Fa, sigue en la figura 11.4b. Anuncia el elemento militar en el drama; el tenor Lorenzo es un oficial de *carabinieri*.

Es fácil adivinar que la banda de metales fuera del escenario en la cuarta parte de *La Condenación de Fausto* de Berlioz toca un arreglo de un verdadero toque militar, precediendo a un coro de soldados. Es la retreta [toque militar para ordenar la retirada al cuartel de las tropas] de la caballería francesa de 1825 (véase apéndice 2). La misma señal, aproximadamente, se escucha al comienzo del *Capriccio Italien* (1880) de Tchaikovsky; concebiblemente, había un toque italiano que estaba estrechamente relacionado con el francés.



Figura 11.4.

El breve toque de trompeta en el tercer movimiento de la *Sinfonía n.º 3* de Mahler es una cita absolutamente literal. Esto ocurre en un momento extrañamente desorientador; hay un episodio para cornamusa (fig. 14), indicado como *sehr gemächlich* (muy pausado), *frei vorgetragen* (interpretado libremente), *wie am weiter Ferne* (como en la lejanía), *wie die Weise eines Posthorns* (como una melodía de cornamusa). Mahler debió de saber que las melodías de cornamusa eran brillantes y con implicaciones retóricas. Heinitz reproduce una página entera de estas, tomados de un profesor de cornamusa de la época de Mahler (Heinitz, 1928, p. 69; véase también Lackner, 1993, pp. 243-244). Sin embargo, las otras instrucciones de Mahler confirman que esta melodía lánguida y plana, acompañada de un acorde agudo para violines, es pastoral; de hecho, es sin duda una especie de *ranz des vaches*. Lackner lo compara con dos canciones populares, "Es zogen drei Burschen" y "Freut euch des Lebens" (Lackner, 1997, p. 370). ¿Por qué Mahler eligió una cornamusa para este matiz pastoral, un instrumento que tendría que ser obtenido especialmente para la interpretación? Los recursos de ironía y enigma del compositor están en juego. A medida que el episodio de la cornamusa llega a su fin (justo antes de la fig. 17) la escena se centra de repente en un toque de trompeta militar, "schnell und schmetternd wie eine Fanfare, ohne Rücksicht auf das Tempo", rápido y resonante como una fanfarria, sin respetar el tempo. Luego vuelve el paso original del movimiento, *comodo* y *scherzando*. La señal intrusa es el *abblasen* (la repercusión; la versión de Mahler es idéntica al toque del ejército, mostrado en el apéndice 2), y el instrumento es la trompeta en Fa.

Otro ejemplo de cita literal se encuentra en una obra mucho más ligera, la obertura de la opereta *Die leichte Kavallerie* (1866) de Franz von Suppé, que tiene una ambientación militar austriaca contemporánea. En él se cita extensamente la llamada *retraite* [retreta] de caballería (véase el apéndice 2). Vale la pena señalar que Suppé racionaliza el ritmo libre del toque, que, al no ser una orden de marcha, se toca *senza misura*.

Hay que decir unas palabras sobre la sencilla llamada austriaca *habt acht!* (véase el apéndice 2). En varias formas, cromáticamente alterada, con tercera menor, ajustada rítmicamente, este toque es omnipresente en la música de concierto y escénica. Es tocada muchas veces por trompetas en el escenario en *Lohengrin* de Wagner, donde las citas son prácticamente exactas, como lo son, por ejemplo, en la ópera *Das Nachtlager in Granada* de Kreutzer, en el segundo acto final, en el poema sinfónico *Hungaria* de Liszt, justo antes de la letra G, y en el penúltimo compás de la canción *Revelge* de Mahler. Tan común es este toque, que puede ser fácilmente pasada por alto como un ejemplo de cita verdadera; se convierte en un mero cliché orquestal. Sin embargo, a menudo se esconde detrás de las figuras instrumentales en la música familiar.

Hay una cuestión teórica en los pasajes que acabamos de mencionar. Son citas literales y, por lo tanto, son malos ejemplos del tópico musical. El tópico es una convención musical por la cual un cierto hábito estilístico se refiere a un aspecto del mundo social y cultural, independientemente del contexto real, y, a través de ese aspecto, a hechos históricos cambiantes y, finalmente, a universales del comportamiento y de los sentimientos humanos. El tópico está más en pleno funcionamiento cuando forma un indicador de la semántica de una pieza instrumental que no contenga palabras ni título. Una cita es una intrusión; introduce en la semántica del texto otra semántica, la de otro texto. Esto se muestra excelentemente en el ejemplo de la *Tercera Sinfonía* de Mahler, que es irrelevante en términos de su entorno, pero que podría adquirir sentido si el movimiento fuera una especie de espectáculo programático de alusiones externas, como esos descoloridos *salonmedleys* [popurrís de salón] de Albert W. Ketèlbey, *En el jardín de un monasterio*, *En un mercado persa* y otros. Una referencia tópica que dice, en efecto, "Aquí un trompetista de caballería hace sonar un toque", no funciona realmente como un tópico. Ni la referencia pastoral ni la fanfarria son una clave directa de la semántica de la sinfonía.

Lo más importante de todo es que una cita exacta no puede adaptarse para transmitir verdades expresivas, porque es inseparable de las verdades sociales. El *Generalmarsch* se refiere inicialmente al soldado contemporáneo; puesto que es un toque real, refleja sobre todo la euforia que el ejército moderno hace de sí mismo, a pesar de la incomodidad del civil con ello. Cambia una nota o dos y puede sugerir el poderío de la Antigua Roma y el valor de Roland y Bayard o, por el contrario, puede convertirse en una sátira del degradado mundo militar, o incluso invocar la tragedia de los hombres que deben caer en la batalla. La cita literal no puede incorporar estas expresiones cambiantes.


Las citas literales, sin embargo, son cuasi-tópicos. Se eligen por su referencia tópica, aunque siguen siendo intrusiones. En este aspecto, difieren de otras citas, como el fragmento de *Tristán e Isolda* en el acto III de *Die Meistersinger*. Las citas tópicas no están integradas en la semántica de la obra. Paradójicamente, demuestran la referencia del tópico, sin funcionar verdaderamente como tópicos.

d) Señales de imitación de trompeta

Si la cita literal es simplemente un proto-tópico, esperaríamos que los compositores inventaran pseudo-citas realistas cuando desean evocar la soldadesca. Y, de hecho, la mayoría de las llamadas de trompeta en la música de concierto y la ópera evidencian no tanto la "adopción directa de señales militares auténticas", sino más bien "contornos o motivos de señal" (Lackner, 1997, p. 332). Estos toques, aunque la soldadesca sigue siendo central en su significación, tienen un acceso más directo a la unidad cultural; evocan la guerra y la soldadesca, pero, si son eufóricos, comienzan a glorificarlos con el aura del guerrero primitivo. Eventualmente, el tópico militar, al igual que la tradición de la caza, puede ofrecer un canal directo a las asociaciones varoniles y activas de la

soldadesca idealizada, sin pretender ser una señal militar real. Finalmente, la referencia intermedia a la soldadesca se desvanece, y el tópico evoca directamente el carácter moral: heroísmo, aventura, virilidad, coraje, fuerza, decisión.

Hay una fórmula para asegurar una especie de soldado instantáneo. Primero escriba una frase usando las notas de la serie armónica entre el tercer y el octavo armónico y, preferiblemente, dentro del rango de la antigua trompeta de caballería. A esta base, agregue un efecto de doble o triple lengua. Vale la pena señalar que este ritmo, a menudo escrito como tres notas, dos cortas y una larga con doble lengua, puede haber sido tocado de manera diferente en el siglo XVIII. Altenberg nos dice que el motivo de tres notas, con dos notas cortas, deben tocarse como "ritiriton", con tres notas cortas con efecto de triple lengua, o como "tiritiriton", con cuatro notas cortas (fig. 11.5; Altenberg, 1795, pp. 92-93). A veces se escribe de esta manera, por supuesto; por ejemplo, las fanfarrias del minueto de la *Sinfonía n.º 93* de Haydn y la canción que inicia la marcha nupcial de la música de *El sueño de una noche de verano* de Mendelssohn están escritas con tres notas cortas, "ritiriton". Tal vez la omnipresente figura escrita, que muestra solo dos notas cortas, debería tocarse como "ritiriton" o "tiritiriton".

Ausdruck: 


Abgekürzte
Bezeichnung: 

Figura 11.5.

Por el momento, consideremos, entonces, que los toques de trompeta o copias de toques de trompeta en otros instrumentos conservan una asociación expresamente militar. El famoso toque de trompeta fuera de escena en *Fidelio* y en la obertura *Leonora n.º 3*, suena como un auténtico toque militar, aunque no es una cita real. Se puede relacionar fácilmente con toques reales: comenzando como el *abblasen* austriaco, ya mencionado, luego se eleva a la sombra de parte del *Generalmarsch* y concluye con un fragmento de la *Alarme* (véase Nowak, 1955, que lo relaciona con varios toques posteriores de caballería austriaca). Este puede ser un ejemplo de fanfarria anunciadora (anuncia la llegada de Don Fernando y, por lo tanto, la salvación de Florestan y Leonore); se nos dice que es un toque del *Turmmusikanten*, colocado en las almenas para vigilar la aparición del libertador.

La fanfarria que introduce la sección final de la obertura de Rossini de *Guillaume Tell* (1829) es un ejemplo de manual de la fórmula, sin reproducir una señal real del ejército. Representa uno de esos comandos de marcha que se tocan al paso de la marcha e introducen una melodía de marcha interpretada por toda la agrupación. La marcha misma, dado que se asemeja al toque de trompeta del *pas redoublé*, puede suponerse que avanza a 130 por minuto, como ya se ha explicado. A menudo se escucha erróneamente como ecuestre debido a su uso en una serie de radio y televisión, *El llanero solitario*, pero el tópico ecuestre es bastante diferente, por supuesto (véase *Sense*, p. 45-65). La ópera que sigue se refiere en gran medida a las rivalidades personales y a la venganza, pero Kobbé considera, de manera muy creíble, que el toque de la trompeta representa "el llamado a las armas y el levantamiento de los suizos contra sus opresores austriacos" (Kobbé, 1987, p. 353).

Innumerables óperas de este período introducen toques de trompeta en estilo militar. Lackner enumera *Euryanthe* y *Oberon* de Weber, *Les Huguenots* y *Robert le Diable* de Meyerbeer, *La Juive* de Halévy, *Rienzi* de Wagner, *Les Dragons de Villars* de Maillart, *Carmen* de Bizet y otros (Lackner, 1997, pp. 405-411). Cuando examinamos estas señales, queda claro que hay un tipo teatral de señal de trompeta que evita ciertos

hábitos toscos del trompetista de caballería y agrega una sofisticación ajena al patio de armas. Lo más importante es que la señal verdadera se limita normalmente al tercer registro, tomando ocasionalmente la nota de abajo (la quinta del segundo registro). Es así puramente triádico. Los toques de trompeta de escenario, sin embargo, a menudo ascienden al cuarto registro, pero lo tratan como si fuera otro tercer registro; es decir, permanecen triádicos en una región donde el instrumento es realmente diatónico.



Figura 11.6.

Un primer ejemplo, que sin embargo no se eleva al cuarto registro, es la señal que anuncia el gran concurso de canciones en el acto III de *Die Meistersinger*. Esto comienza con una cita de un antiguo toque de caballería prusiana, *remettre le sabre* (Kastner, 1848, p. 44). La continuación, con sus rápidas figuras, algo difíciles de tocar, habría sido rápidamente simplificada por un instrumentista militar. El toque para el cambio de guardia en el acto I de *Carmen*, está tocado por la trompeta, por supuesto, y no se puede tocar en una corneta porque utiliza el Mi de la parte inferior del pentagrama, que suena como el quinto armónico. La trompeta no sería apropiada para la unidad militar de don José, ya que son dragones, un regimiento comandado por la corneta, que carece de esta nota. Sin embargo, se puede adaptar fácilmente para la corneta; sorprendentemente, coincide casi exactamente con un toque de corneta del ejército británico posterior, el toque de regimiento de la Primera Brigada de Guardias de A Pie (*Trumpet and Bugle Sounds*, 1909, p. 24, fig. 11.6). Tal vez un director de banda británico había visitado el teatro de la ópera. Hay algunos toques ligeramente similares en el repertorio del ejército francés; por ejemplo, el *pas accéléré* de los Chasseurs d'Orléans, registrado en una ordenanza real francesa de 1845 (véase el apéndice 2), aunque es en compás de 2/4, en lugar del 6/8 de la melodía de Bizet. No es el francés *à cheval* [a caballo], como parecen afirmar los autores del Grove; un toque de caballería tan familiar habría sonado fuera de lugar. La melodía de Bizet delinea perfectamente la diferencia entre la música de repertorio y la militar; como toque de corneta, no podía descender al Mi grave, y como toque de trompeta, sería principalmente en el cuarto registro, raramente ejecutado por el trompetista de caballería porque aquí el instrumento es diatónico. Significativamente, el coro de niños que siguen a las tropas en marcha canta un toque de corneta caricaturesco, que se puede tocar en la corneta en re y, por lo tanto, sin el mi grave (que suena fa #; por supuesto, esta nota no serviría, ya que la música está en modo menor). Se hace eco de algún toque como el *marcher par le flanc gauche* de los carabineros franceses, de la ordenanza real de 1845, mostrada por Kastner (1848, p. 28). Un poco más lejos de cualquier modelo identificable está la señal de trompeta en *La Fille du Régiment* de Donizetti, aunque esto es peculiarmente convincente. Tiene un parecido pasajero con *l'instruction*, un toque de caballería francesa de 1825 (Kastner, 1848, p. 22). Aunque la ópera está ambientada en el Tírol, el "regimiento" del que Marie es "hija" es una unidad de granaderos franceses.

Otro comienzo para la señal de desfile es el encuadre de los toques de trompeta en partes homofónicas, como los *bicinia* y la *tricinia* del cuerno de caza. Algunas fuentes militares dan arreglos de toques de trompeta en tres y cuatro partes. Por ejemplo, una ordenanza de caballería francesa de 1825 (Kastner, 1848, pp. 21-23) presenta arreglos de varios toques para tres y cuatro trompetas. Pero tales arreglos no pueden considerarse típicos del toque de trompeta militar; es evidente que no podían ejecutarse en la batalla. En general, el arreglo armonizado debe considerarse como un recurso para los cazadores. A veces uno sospecha que las señales armonizadas en la música de repertorio están haciendo eco de la llamada *civil*, como puede ser el caso del toque de trompetas que introduce la entrada de los cantantes en el *Tannhäuser* de Wagner,

acto II escena 4. Sin embargo, el aria "Celeste Aida", cerca del principio de *Aida* (1871) de Verdi, comienza con una brillante fanfarria para cuatro trompetas. El cantante, Radamés, espera poder casarse con Aida después de regresar victorioso de una campaña contra los etíopes. Esto dependerá de que sea elegido para liderar el ejército; y es a esta elección a la que se refieren las fanfarrias. La referencia, entonces, es militar. Los toques de trompeta a tres voces que caracterizan la partida del héroe a la batalla en *Ein Heldenleben* de Strauss se han mencionado en el capítulo 6.

Se percibirá que cada una de estas señales militares sintéticas es positiva y de carácter fuerte. No hay ironía, no hay reconocimiento de la naturaleza baja y desaliñada de la soldadesca moderna, ni se utiliza el tema para referirse al lamentable destino de muchos soldados o a la estafa del reclutamiento de soldados, que exaltan la vida militar para llevar a los jóvenes a la muerte. Estas referencias poco heroicas no están disponibles mientras las fanfarrias sean evocaciones de escenas militares en el escenario.

e) Hacia el tópico

Incuestionablemente, la marcha militar y el toque de trompeta, así como su función de señalización, tenían el objetivo de "animar" a los soldados (*aufmuntern*, palabra de Flemming, en Rameis, 1976, p. 17). Tal vez los soldados fueron animados por la mitología cultural del héroe; incluso a los soldados decadentes de la época les gustaba pensar en sí mismos como pequeños Roland. Sin embargo, el compositor de concierto se colocó en una posición incómoda; si se limitara a copiar el toque militar, el público podría pensar también en la decadencia de los ejércitos contemporáneos. Para situar su composición en el mundo heroico de la unidad cultural, el compositor tuvo que apartarse un poco de la reproducción exacta. Esto era así *a fortiori* cuando se entendía por sátira o disforia, pero todo uso expresivo del tópico, eufórico o disfórico, debía adaptarse y desvirtuar los toques del ejército. La distorsión de la marcha y la fanfarria fueron necesarias para pasar de una mera representación de soldados a una invocación del tema cultural. La señal y la marcha son entonces menos evidentes que la representación imaginativa, pasando de un vigor y optimismo generalizados hacia el tema del héroe guerrero. Los guerreros invocados habían vivido mucho antes de que se pudiera oír alguna de estas marchas o toques, por supuesto.

Un ejemplo sutil se encuentra en *Ellens Gesang I* (D. 837) de Schubert, basado en *La dama del lago* de Scott. Hay una referencia militar específica, ya que la canción trata sobre un soldado que regresa de la guerra ("Raste, Krieger, Krieg ist aus"); sin embargo, los temas tópicos en la música son todos negativos, ya que el texto habla constantemente de una guerra que ha terminado. La apertura lírica se coloca sobre un acompañamiento en un tiempo ternario similar a una serenata. Sin embargo, la figuración que lo acompaña tiene tanto el "tirton" como el contorno triádico de una fanfarria y el melodioso tema vocal no solo tiene forma de fanfarria, sino que prácticamente cita el *abblasen*, la llamada de caballería que marca el final de un desfile, apropiado para una guerra que está terminada.



Figura 11.7.

Más tarde, el texto habla tanto de los golpes de tambor como de los toques de las trompetas (aunque llamándolos "cuernos mortales"):

Nicht der Trommel wildes Rasen,
Nicht des Kriegs gebietend Wort,

Nicht der Todeshörner Blasen

Scheuchen deinen Schlummer fort.

[Ningún tamborileo furioso, ninguna palabra de guerra que ordene, ningún sonido de cuernos mortales te asustará y te sacará del sueño].

El piano retumba con un patrón repetitivo y la voz vuelve a cantar una forma triádica, esta vez un poco sugestiva del *habt Acht!*

Un ejemplo sencillo y muy característico de una referencia militar sin texto ni título se escucha en la apertura del último movimiento de la *Octava Sinfonía* de Dvorák. Dos trompetas hacen sonar un toque brillante al unísono, sin acompañamiento. Se asemeja a las muchas señales militares que están prácticamente limitadas a una sola nota. Pero en lugar de permanecer en una nota, el octavo armónico, se desvía hacia arriba hasta el noveno armónico y hacia abajo hasta el séptimo. El séptimo desafinado nunca se utilizó en los toques de caballería; aquí, por supuesto, su entonación se corrige con el uso de válvulas. La nota intrusa convierte una señal típica en una idea poética.

Igualmente poética es la fanfarria inicial de la *Marche et Cortège de Bacchus*, el final del ballet *Sylvia* de Delibes. Un rastro del séptimo armónico da un tono arcaico, tal vez apto para estas "bacchantes guerrières armées de javelines", mujeres guerreras armadas con jabalinas.

El alejamiento progresivo del estilo del patio de armas se puede observar en los poemas sinfónicos de Liszt. *Festklänge, Hungaria* y *Hunnenschlacht* son piezas heroicas, llenas de marchas y toques de trompeta. Sin embargo, la primera de ellas, sin ninguna referencia histórica, despliega fanfarrias y marchas que se acercan al repertorio militar de la época, incluyendo una señal para dos trompetas que sugiere fuertemente un comando de marcha contemporáneo (fig. 11.7) y una marcha entusiasta que podría haber provenido de una partitura de banda militar. La batalla victoriosa representada en esta pieza puede ser, de hecho, la del propio Liszt contra los opositores a su matrimonio con la princesa Carolyne Sayn-Wittgenstein. Su triunfo fue efímero; más tarde, el papa revocó su sanción del divorcio de la dama (Ramann, 1887, p. 309). *Hungría* está impregnada de melodías de marcha —la dinámica de apertura es *quasi andante marziale*—, pero los rasgos militares están distorsionados, tocados en tonalidades menores con el colorido de la música tradicional húngara (con la excepción del *habt Acht!* ya mencionado). Una fanfarria para tres trompetas en Fa, marcada *como allegro eroico*, tiene las armonías cambiantes que hace posible el instrumento de válvulas, sonando poéticas y retóricas (fig. 11.8).



Figura 11.8.



Figura 11.9.

Hunnenschlacht, una traducción musical de una pintura de Kaulbach, retrata la Batalla de los Campos Cataláunicos (451 d.C.) en la que los hunos paganos de Atila fueron derrotados por una fuerza de godos cristianos (Ramann, 1887, pp. 268-270). Está dominado por una melodía de fanfarria que comienza en violonchelos y fagots y progresa a través de toda la orquesta; más tarde se le marca *Schlachtruf*, grito de

batalla, constatando su referencia guerrera. Es, sin embargo, en tono menor y obsesivamente secuencial, una idea expresiva más que una señal militar de imitación (fig. 11.9). En esta pieza se accede a la evocación cultural del guerrero heroico a través de ideas musicales con raíces en la música militar contemporánea, distorsionadas con fines de expresión.

Es sorprendente que el paradigma más verdadero del tema militar, el leitmotiv de la "espada" en el *Anillo*, haya sido alterado lo suficiente como para que un gran musicólogo, Carl Dahlhaus, no lo entienda correctamente y lo describa como "la acción de desenvainar una espada" (Dahlhaus, 1979 [1971], p. 116). Sugiere, de hecho, el omnipresente *habt Acht!* excepto que abarca una décima, demasiado para un trompetista de caballería. Ejemplifica perfectamente cómo el toque de la caballería moderna puede modificarse ligeramente para evocar a un héroe guerrero individual del mito. La ligera modificación es suficiente para eludir la referencia a los ejércitos contemporáneos y, aparentemente, para engañar a Dahlhaus.

Una de las marchas más conmovedoras del repertorio, en el tercer movimiento de la *Sinfonía "Patética"* de Tchaikovsky, tiene muchos signos del tópico militar, incluido el "ritiriton" en los metales, aunque su velocidad (alrededor de negra = 150) es más rápida que el ritmo más rápido jamás conocido en el patio de armas. Pero exhibe otra característica del repertorio artístico: el movimiento comienza como un *scherzo*, el tema de la danza es progresivamente invadido por la marcha. A este compositor le gusta mezclar temas: en la *Quinta Sinfonía*, el tópico del noble caballo se funde en un salón de baile de vals (Sense, pp. 54-55).

En esta pieza ha desaparecido el factor mediador del tópico militar, la referencia a la música militar contemporánea. No es posible saber si el compositor pensó en soldados marchando. Por lo tanto, el tópico funciona en su verdadero sentido, evocando sus asociaciones sin que el oyente tenga que traer ejércitos a su mente. La música es viril, activa, guerrera, poderosa, heroica, pero puramente en el plano de la representación. La indexicalidad que está en el centro del tópico, a través de la cual se accede a estas asociaciones mediante la exhibición de otro repertorio musical, ahora está oculta. ¿Marchan los soldados en la marcha brillante de Chaikovski? Tal vez sus ideales, su imaginación, su orgullo estén marchando en esta pieza, más que sus pies.

(a) Adagio
winds strings winds strings
p staccato *p*

(b) Vivace assai
f

Figura 11.10.

Un paso más allá podemos encontrar melodías en forma de fanfarrias de trompeta, sin ninguna referencia explícita a toques del ejército. Se recordará que la *Sinfonía "Señal de trompa"* de Haydn (n.º 31 en re) contiene una figuración, tocado por las trompas, que se asemeja un poco al *Generalmarsch*. Si esta es una percepción correcta, su ejecución con trompas se explica fácilmente, ya que las trompetas no se emplean en las sinfonías anteriores de Haydn. Esto puede haber llevado a los oyentes a suponer que se trataba de una señal de cuerno de caza y a hacer esas afirmaciones sobre su trasfondo, que ya hemos cuestionado.

De ahí que las numerosas referencias militares en Haydn puedan buscarse al principio en partes de trompa o en otros lugares. Un pasaje para dos trompas en re en la primitiva Sinfonía n.º 1 es claramente militar. Las pequeñas fanfarrias al comienzo de la *Sinfonía n.º 7 (Le Midi)*, interpretadas por los instrumentos de viento, pueden indicar que los desfiles militares tenían lugar al mediodía (fig. 11.10a). Dos trompas en sol sustituyen a las trompetas en las fanfarrias de la *Sinfonía n.º 47*. Cuando las trompetas por fin están disponibles, son reforzadas por trompas en do alto (que suenan en el mismo tono que las trompetas) en la introducción lenta militar de la *Sinfonía n.º 50*; los tambores, también, realzan la evocación de la caballería. Las trompas y trompetas, que se tocan en octavas, caracterizan al minueto como una pieza militar también. La *Sinfonía n.º 82 ("El Oso")* presenta fanfarrias de trompeta en 3/4 que recuerdan a la "Señal de trompa" (fig. 11.10b), aunque el final de esta obra es claramente un número pastoral. Una de las sinfonías londinenses, la n.º 97 en do, vuelve a presentar fanfarrias en 3/4, interpretadas al unísono por el *tutti* orquestal, que se convierten en un tema sinfónico.

Mozart también derivó temas de motivos de fanfarria, como el fragmento de sentimiento militar al comienzo del *Concierto para piano en Mi bemol Mayor, K. 271*, tocado por cuerdas, oboes y trompas. El minueto de la *Sinfonía Haffner* (n.º 35, K. 385) presenta una tríada ascendente que emplea trompetas y trompas, resonadas en disminución inmediata por las cuerdas.

De hecho, las cuerdas pueden ofrecer temas de fanfarria en ausencia de metales. La apertura del *Cuarteto de cuerda en do, op. 54 n.º 2* de Haydn, es típica; inadecuado para cualquier instrumento de metal, tiene inconfundiblemente la brillante autoconfianza del tema militar. El final del *Cuarteto en Si bemol Menor, Op. 50 n.º 1*, es similar, convirtiendo un fragmento de fanfarria en una contradanza. Las cuerdas emiten una fanfarria introductoria y una marcha en *pas ordinaire* en la apertura de *Eine kleine Nachtmusik de Mozart*.



Figura 11.11.



Figura 11.12.

Finalmente, la forma triádica del toque de trompeta puede ser casi imperceptible. ¿Quién iba a adivinar que el suave tema triádico de apertura para violín del *Concierto para piano en Si bemol Mayor, K. 595* de Mozart, esconde un retazo del espíritu militar? Es más obviamente un ejemplo del tópico del "allegro cantabile". Sin embargo, el minúsculo fragmento de viento que se hace eco de la primera frase recuerda al *abblassen*; con su movimiento lento de estilo marcha y su final triádico, este es sin duda un elegante *concerto guerriero* (fig. 11.11).

Se recordará que la marcha temprana era generalmente lenta y las marchas aparecen con tanta frecuencia como movimientos lentos que sería tedioso enumerarlas. La *Sinfonía "Oxford", n.º 92* de Haydn y la *Sinfonía Haffner de Mozart* serán suficientes.

Las marchas, al igual que las fanfarrias, pueden aparecer disfrazadas: el *Concierto para piano en Do Mayor, K. 415* de Mozart, comienza con una cuerda suave y no armonizada en un estilo de marcha típico (y, en este *tempo allegro*, a un ritmo *pas ordinaire* plausible, si el compás se cambia a *alla breve*), que luego florece en fanfarrias tanto para trompetas como para cuerdas.

f) El tópico dentro de la narración

Al igual que con otros tópicos musicales, el tópico militar funciona típicamente cuando ocurre como un episodio o una breve referencia durante el curso de una narración, especialmente en una pieza sin programa o texto.

La música de Chopin tiene un lado heroico y caballeresco, muy demostrado en las polonesas. Su *Fantasia en fa menor, op. 49*, comienza en el tempo de una reflexiva marcha fúnebre. Gran parte de la pieza se hace eco del tópico de la marcha hasta cierto punto y esta tendencia culmina en dos conmovedores episodios de marcha. Están precedidos por florituras virtuosas que se asemejan a fanfarrias que combinan el tópico del toque militar con un brillante despliegue pianístico en motivos que son doblemente desafiantes, como si ilustraran la "explosión marcial del piano" de W. S. Gilbert que despierta "los ecos del pasado" (m. 109, fig. 11.12). La marcha que sigue tiene un ritmo raro. Se toca alrededor de 85 por minuto, que es un *pas ordinaire* rápido, no un *pas redoublé*, suponiendo que estén concebidos en *alla breve*. Sin embargo, el espíritu es vigoroso, furiosamente excitante, como si estas marchas fueran, de hecho, marchadas a cuatro por compás (fig. 11.13). Esto produciría una marcha a 170 por minuto, imposible para un escuadrón en marcha. Al igual que en la *Sexta Sinfonía* de Tchaikovsky, la marcha es imaginaria, diseñada para mentes y espíritus más que para pies. La posición culminante de estos episodios, como si el espíritu de marcha latente de toda la Fantasia se liberara de repente a la luz del día, requiere una marcha celestial, más que terrenal.



Figura 11.13.

Cuando Weber, en dos de sus oberturas, despliega el tópico de la marcha poco después del comienzo, se adivina que está prefigurando marchas del cuerpo [del desarrollo] de la ópera. Así, la marcha de la corte de Carlomagno en el acto III de *Oberón* se toca muy tranquilamente en el compás 10 de la obertura. Hay un número similar en *tempo* de marcha, el trío y coro "Ich bau' auf Gott" del acto I de *Euryanthe*, prefigurado en el compás 8 de la obertura de esa ópera. Estos pueden ser considerados gestos operísticos así como tópicos. Pero cuando el mismo procedimiento aparece en las oberturas de los conciertos, el tópico militar es único. La *Obertura Trágica*, Op. 81 de Brahms, está escrita con un espíritu oscuramente militar, más introspectivo y profundo que las marchas constantemente acechantes del coro *Triunfal*, Op. 55, que estaba dedicado al kaiser. El tópico de la marcha se afirma en el compás 5 de la obertura. Su elaboración conduce, durante la sección de desarrollo, a una especie de marcha nocturna para viento con sordina y bajo pizzicato, un momento muy evocador que sugiere un ejército de fantasmas silenciosos (fig. 11.14). Brahms estaba encantado con

el ejército; tenía una extensa colección de soldaditos de juguete, según Albert Dietrich (Dietrich y Widmann, 1904, p. 37-38).

La señal militar puede hacer el mismo tipo de magia. La obertura de Mendelssohn *The Hebrides* fue escrita después de una visita a Escocia, y especialmente a la isla de Staffa, donde el compositor vio la Cueva de Fingal, una inmensa caverna en la que las olas se arremolinan perpetuamente. El tema principal de la obra evoca la oleada del mar. Apenas se notaría que está construido sobre una tríada descendente, inicialmente en el modo menor. Pero el tópico del toque militar emerge más tarde como una referencia importante. En un punto inmóvil del desarrollo, las trompetas y los vientos soplan una poderosa fanfarria, respondida suavemente por el motivo "mar" en las cuerdas. Las fanfarrias continúan, cada vez respondidas por el "mar", a veces en su modo mayor (fig. 11.15). Este misterioso momento en el centro de la obertura ilustra el poder de la música para vincular y fusionar tópicos. En algún lugar del sonido del mar escocés, que rodea a la nación y penetra en todas partes su corazón en los lagos marinos, se hace eco de la gloria marcial de su pasado.

Molto più moderato
Oboes

p dol.
Bass
pizz.

Figura 11.14.

Allegro moderato
Trumpets (horns below)

ff
Strings *p*
Winds *ff*
Winds *sf dim.*
Strings *pp*

Figura 11.15.

g) Soldados irónicos y disfóricos

Se han mencionado anteriormente algunos *toques de caza disfóricos*, pero no se puede decir que la disforia fuera un recurso común del tópico de la caza. Es diferente con respecto al tópico militar. Como atestiguan las obras de Lenz y Mercier, a finales del siglo XVIII todo el mundo era consciente de la naturaleza libertina de la soldadesca contemporánea. Sobre todo, los jóvenes que se alistaban como oficiales eran a veces fanfarrones despistados, que añadían detalles elegantes a sus uniformes y fanfarroneaban y se pavoneaban para fascinar a las chicas. Eran el hazmerreír, y Mozart ríe a carcajadas en *Fígaro*. El aria "Non più andrai", ya mencionada, parodia el tópico militar en una marcha diminuta, con señales de trompeta fuera de serie. Esta marcha es realmente *demasiado* militar, casi todas las notas están relacionadas con la tríada de la fanfarria. No contiene nada que no sea "tema militar"; es un ejemplo de la "exageración cuantitativa" que Esti Sheinberg considera un componente de la sátira musical (Sheinberg, 2000, p. 120). Más militar que nada en el propio repertorio militar, sólo logra la caricatura, pero la sátira es cariñosa.

"Non più andrai" es una especie de marcha de soldaditos de juguete. La ópera cómica lucía otras marchas similares: el aire "Quel plaisir d'être soldat", de la ópera *La dame*

blanche de Boieldieu, caracteriza al encantador teniente George Brown, un inglés recién regresado de la guerra que se encuentra en una fiesta de bautizo en las Tierras Altas de Escocia. A pesar de haber sido herido y devuelto a la vida por una chica encantadora (que, por supuesto, aparece más tarde en la ópera), Brown no es un héroe, sino un tipo desenfadado y despreocupado que evidentemente es el favorito de las mujeres. Las marchas de soldaditos de juguete han persistido; aparecen en el *Cascanueces* de Tchaikovsky, en la música incidental de Vaughan Williams para *The Wasps (March-past of the Kitchen Utensils)* y en la ópera de Prokofiev *The Love for Three Oranges*.

El repertorio de Lied contiene una serie de marchas disfóricas. De hecho, las circunstancias íntimas de la interpretación de la canción hacen más difícil que el tópico militar aparezca en su forma eufórica, ya que esto está conectado con una expresión popular que es demasiado cruda para el refinamiento del salón. Por lo tanto, los Lieder suelen tratar sobre la pérdida de la mujer de su amado esposo o la muerte inminente del soldado. "Sie blasen zum Abmarsch" de Wolf (del *Spanish Song Book*), en el que una muchacha se lamenta de la partida de su prometido a la guerra, aunque marcado como *im Marschtempo*, tiene armonías chirriantes en sol menor, que suenan frías, abatidas. Se oyen pequeños toques de corneta; es un soldado de infantería (se menciona a los "Fussvolk").

Sheinberg describe el proceso cuando se satiriza una marcha militar. "Una marcha es un tópico musical que se correlaciona con el ejército. Si algunos elementos de este tópico se presentan de una manera que es incongruente con sus normas estilísticas, por ejemplo, por su exageración, entonces no solo se satirizará el tópico musical de la marcha, sino que toda la ética que se correlaciona con el ejército (...) se destacará de manera despectiva" (Sheinberg, 2000, p. 25). Aquí se trata de otro tipo de exageración, de la transgresión de las "normas musicales" como la norma del tono: la música que es "demasiado aguda", como las coloraturas de la Reina de la Noche, puede parecer irónica. Se refiere al "uso del flautín para el tema musical de 'una marcha militar'" (p. 26); seguramente se está refiriendo aquí a la música de Prokofiev para la película *Teniente Kizhe* (1933).

Se basaba en un cuento de Yuri Tynianov, "un cuento encantadoramente seco y absurdo que se adaptaba perfectamente al propio sentido del humor satírico de Prokofiev" (Robinson, 1987, p. 277). Un empleado zarista comete un desliz administrativo, escribiendo el improbable nombre de "Kizhe" en una lista de oficiales. Cuando se supone que tal hombre existe, el empleado está demasiado acobardado para admitir su error y Kizhe avanza a través de las filas, siendo finalmente nombrado general por el zar. El cuento de Tynianov es "un ingenioso ataque a la estupidez oficial y al profundo terror ruso de desagradar al superior", satirizando "la estupidez de la realeza" (Robinson, 1987, pp. 277 y pp. 280).

La suite orquestal que Prokofiev adaptó de la partitura de la película comienza con "El nacimiento de Kizhe". Un toque de trompeta (en realidad una corneta; Kizhe era, tal vez, un oficial de infantería), se oye a lo lejos; no se parece mucho al repertorio militar, pero casi sugiere un *ranz des vaches*. Un redoblante da inicio a un ritmo de marcha infantil y el flautín toca una melodía absurdamente banal, seguida de una fanfarria trillada para cuatro trompas (fig. 11.16, de la a do; el flautín se muestra tal como está escrito y, por supuesto, suena aún más alto). El registro agudo del flautín, una transgresión de la "norma", es sólo un aspecto del nivel de ironía en esta música. El ritmo de los tambores y la insustancial melodía de la marcha son variantes estudiadas del significante musical, aunque no son en sí mismos el tópico al ser demasiado evidentes. Una verdadera marcha militar se identifica no sólo por los signos del tema, sino también por otros signos, los signos de su individualidad como elemento musical. No hay tales signos en "El nacimiento de Kizhe", solo banalidad. La banalidad por la individualidad representa un aspecto de *la expresión*, por lo que esta música logra la sátira por medio de una adaptación de significados tópicos. Otra marcha banal de este compositor, en la ópera

The Love for Three Oranges, ha sido mencionada anteriormente como un número de "soldadito de juguete".

(a) *Andante assai*
 Musical notation for a single melodic line in 4/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a *rit.* (ritardando) marking.

(b) Piccolo
 Musical notation for Piccolo and Snare drum. The Piccolo part features a triplet of eighth notes. The Snare drum part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

(c) 17 Horns
 Musical notation for Horns starting at measure 17, marked *ppp* (pianissimo).

Figura 11.16.

Otra marcha militar, la del primer movimiento de la *Séptima Sinfonía* de Shostakovich, es similar en su estructura semántica, pero muy diferente en su tono y en su nivel de disforia. Al igual que en *Kizhe*, ensaya algunos de los signos del tópico militar en un contexto de absoluta banalidad. Está el patrón demasiado simple del redoble. Cada frase repite el mismo ritmo vacuo. Y a medida que la melodía se repite, los fragmentos se alternan entre el oboe y el fagot, se tocan en un canon renqueante de clarinetes y oboes y, finalmente, son explotados por un poderoso conjunto de metales, un bajo "militar" que se une y se eleva para dominar la textura. Siempre la melodía, en su total vacuidad, se toca completa y sin variaciones. Este episodio es una "imagen universalizada de la estupidez y del mal gusto grosero" (según el director Yevgeny Mravinsky, citado por Sheinberg, 2000, p. 91). Esta música es mucho más alienada que *Kizhe*, evidentemente porque se está atacando la pompa militar de la Unión Soviética, más que el absurdo de los días zaristas, muy pasados y en cualquier caso susceptibles de ridículo en un mundo cambiado. El Estado soviético había amenazado y constreñido a Shostakovich; en la época estalinista, la vida era peligrosa para todos. El compositor supuso, sin embargo, que los líderes políticos serían lo suficientemente burdos como para pasar por alto el contenido satírico de su música y aceptar su "significado manifiesto" (término de Sheinberg, 2000, p. 58). Esto era arriesgado; La marcha es una protesta oscura y furiosa contra la opresión.

Muchos compositores han recurrido a la disforia en el tópico militar, pero en lugar de la sátira han optado por la tragedia. Las canciones militares de Mahler tratan sobre soldados que van a la muerte: de las canciones de *Knaben Wunderhorn*, *Revelge* trata sobre un tamborilero muerto en el campo de batalla, que se une a una macabra llamada de muertos fuera de la casa de su amada y *Der Tamboursg'sell* trata sobre otro tamborilero, condenado a la horca, presumiblemente por desertión. *Wo die schönen Trompeten blasen* representa a un soldado llamando a la puerta de su amada; antes de volver con ella para su matrimonio, debe ir a la guerra, "donde tocan las trompetas y donde encontraré mi hogar bajo la hierba verde". Estas canciones muestran cómo el compositor mezclaba los golpes de tambor con los toques de trompeta, todo dentro del

compás de la marcha y cómo las melodías de marcha y las trompetas se doblaban en formas disfóricas.

Estos motivos rara vez son citas exactas, aunque *Revelge* termina con el *habt Acht!* literalmente tocado en trompeta en do. Un pasaje anterior de la canción (el interludio orquestal entre las estrofas 5 y 6) muestra cómo esta forma simple podría agriarse progresivamente. Toda la canción se basa en el ritmo de la marcha rápida, la caja y la orquesta que resuenan haciendo eco constantemente con los tambores del *Exercier Regiment*. El redoble de apertura, respondido por tres trompetas, está en el espíritu de la versión del tamborilero del *Generalmarsch* (los toques de tambor para la infantería no tienen absolutamente ninguna relación con los toques de trompeta de la caballería, por supuesto) y el ritmo implacable más adelante en la canción seguramente copia el "arrastre" o "ruff" (llamado *Wirbelschlag* en el reglamento). Sin embargo, en este punto la caja misma se une a las cuerdas, de modo que oímos el "arrastre" mismo junto con su imitación (después de las palabras "so liegen wie gemäht", fig. 11.17).

Esta figuración de cuerda, con dos o tres notas ascendentes aplastadas antes de la llegada al compás, es una imitación universal de la *Wirbelschlag*. Se puede observar en la marcha fúnebre del *Gran Solo de Concierto* de Liszt y, orquestalmente, en la apertura de la marcha fúnebre *Eroica* y en la *Sinfonía de Júpiter*. Una imitación similar aparece al comienzo de *Wo die schönen Trompeten blasen*, donde es respondida por un toque de trompeta que está en tresillos y, por lo tanto, eficazmente en compás de 6/8 como un cuerno de caza. Podría pensarse que Mahler se había descuidado en la distinción entre cazadores y soldados; pero los compases compuestos son bastante comunes también en los toques de caballería. Una forma posterior de la trompeta de Mahler próxima al final de la canción es similar a parte del *Attacke*, una señal en compás de 9/8 (véase el apéndice 2). Cuando se canta la letra del título de la canción ("Allwo dort die schönen Trompeten blasen"), parece que se confunden de nuevo la caza y la guerra. Esta frase no se ilustra con trompetas, sino con una *bicinia* de trompas, de estilo muy parecido a la caza, aunque demasiado alta para los instrumentistas de caza. Sin embargo, la canción termina en un claro estilo militar, con una suave fanfarria de trompeta en modo menor similar a muchas señales de caballería, aunque sin sugerir ninguna llamada en particular.

Strings (including 8va bassa and 15a bassa)
 (Vorschläge so schnell wie möglich)
 ff

Snare drum
 f stark aber nicht aufdringlich

Figura 11.17.

(a) Bruckner
 Trumpet in D
 p gehalten

(b) Kirchenruf

Figura 11.18.

La naturaleza cromática y menor de muchas de las marchas y señales de estas canciones coincide evidentemente con el mensaje disfórico de los textos. Podemos

Hay varios ritmos de marcha, en particular el punzante motivo que acompaña al solo de tenor "What passing bells" (en el *Réquiem Aeternam* en el ensayo la figura 9) y la melodía que se asemeja a una canción de guerra popular para "Out there we've walked", con sus escalofriantes imitaciones del chillido de los proyectiles (*Dies Irae*, ensayo figura 33). Desde el comienzo del *Dies Irae*, este trabajo económico está dominado en gran medida por dos toques de corneta, tocados al principio en trombón y trompeta en do (fig. 11.19a). El primero, en un ritmo rápido, apenas tiene parangón en la literatura militar. Es, quizás, simplemente una adaptación de las palabras iniciales de Owen "Bugles sang". La otra, omnipresente en la obra, es más interesante, sobre todo porque se toca muy rápido; los toques de regimiento y desfile, muchos de los cuales eran en tiempo compuesto como este motivo, se tocaban en su mayoría, los más tranquilos, 108 por minuto, mientras que los "toques de guerra", tocados en batalla, eran muy rápidas, marcadas a velocidades como 160 por minuto (como la *Carga*, en *Trumpet and Bugle Sounds*, 1909, p. 51). Esta es exactamente la marca de Britten. Sin embargo, su melodía no se parece mucho a la *Charge*; se hace eco ligeramente de un toque de regimiento, el del Regimiento de Dorsetshire (*Trumpet and Bugle Sounds*, 1909, p. 36; fig. 11.19b). Y, en efecto, los soldados de Owen se están acostando para pasar la noche, en lugar de luchar.

Voices of boys were by the riverside,

Sleep mothered them, and left the twilight sad.

[Voces de muchachos se escuchaban a la orilla del río, El sueño los cuidaba y dejaba triste el crepúsculo].

Britten nos está recordando, tal vez, el destino final de los soldados (están "inclinados por la sombra del día/amanecer") en lugar de evocar la atmósfera de una noche triste. Se siente, sin embargo, que las melodías de Britten son impresionistas. Es posible que tuviera poco conocimiento de lo militar y el *ethos* del toque de corneta debe haberle llegado a través de la cultura, no a través de la experiencia directa. Las frenéticas y onduladas figuras de viento madera que hacen eco de su toque de corneta (por ejemplo, después del ensayo, figura 24) sitúan todo el pasaje en una zona de ironía.

h) Los soldados en el mapa de la cultura

No se puede pretender, sin embargo, que el tema militar sea naturalmente irónico o paródico. Las marchas se suceden a lo largo de todo el repertorio, desde el siglo XVII hasta el siglo XXI, sin ningún rastro de ironía; en *Deidamia* de Händel, en *Les Indes Galantes* de Rameau, en *King Stephen* de Beethoven, en *Le Prophète* de Meyerbeer, en *Athalie* de Mendelssohn, en *Sigurd Jorsalfar* de Grieg, en la suite *Otelo* de Coleridge Taylor, así como en obras sin títulos evocadores como la "Gran Sinfonía en Do Mayor" de Schubert, el *Concierto para piano en sol menor* de Mendelssohn, la *Segunda Sinfonía* de Tchaikovsky y *Segunda Suite para dos pianos* de Rachmaninov. Los compositores de películas recurren regularmente a la marcha para suministrar peso militar, como hace Howard Shore en la banda sonora de *El Señor de los Anillos*. Al igual que el toque de trompeta, el ritmo de la marcha es absolutamente omnipresente en nuestro repertorio.

Cualesquiera que sean los puntos de vista de los sofisticados civilizados, el heroísmo militar ha sido fundamental para nuestra cultura y ha ocupado la imaginación de todos, incluso de aquellos, tal vez, que se sentían como en casa en el mundo de los tranquilos pueblos rurales de George Eliot o en los salones renombrados de Henry James. Podemos burlarnos de los jóvenes y tontos oficiales, de los uniformes absurdos, del militarismo que hace ruido de sables, de la fanfarronería juvenil del siglo XIX, pero la semántica musical muestra que el tema militar sigue siendo central en la cultura. Porque la cultura está infaliblemente mapeada por temas musicales.