

Por una retórica musical semiótica y narratológicamente informada

For a Musico-Rhetorical Approach Informed by Semiotics and Narratology

Alvaro Sanz Fernández

Universidad de Jaén
 asanfer.music@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0007-9087-5255>

Recibido: 22/04/2025
 Revisado: 24/04/2025
 Aceptado: 28/04/2025
 Publicado: 01/07/2025

Sugerencias para citar este artículo:

Sanz Fernández, Álvaro (2025). «Por una retórica musical semiótica y narratológicamente informada», *Tercio Creciente*, 28, (pp. 125-172), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.28.9636>

Resumen

La posmodernidad ha traído innumerables cambios en la concepción, puesta en escena y maneras de consumir todas las artes. La vehemencia de la entrada de la música -en especial la propia de la tradición europea de los siglos XV en adelante o la llamada “música culta”- al mercado del arte en la época de su reproductibilidad técnica y de la cultura snack, su reificación y disolución en un bien de consumo in effigie y su aparente omnipresencia en la sociedad contemporánea son sólo parangonables a la rigidez de sus preceptos académicos, lo arcaico y senescente de sus rituales de consumo, al altísimo grado de perfeccionamiento y especialización de sus ejecutantes y al paupérrimo estatus de valoración al que está condenada en la actualidad.

Dado lo cual, en este trabajo de investigación se propondrán nuevos paradigmas de la música clásica -en particular- en prácticamente todos sus niveles: en los procesos creativo-deductivo-analíticos del intérprete al aproximarse por primera vez a una obra; en las fases de construcción de una interpretación -propia- y la traducción de lo anterior a la técnica instrumental; en su puesta en escena; y en su planificación durante los procesos de

producción y gestión musical. Para ello, se acudirá a cuestiones y agentes cuasi obviados durante el periodo de formación superior de los músicos clásicos en adelante como la hermenéutica musical, retórica, narratología y semiótica musical, las diferentes facetas que puede -y debe- adquirir la interpretación.

Con ello se pretenderá reconstruir o, en todo caso, dar un nuevo enfoque al ciclo de vida del producto musical, haciéndolo mucho más cercano, significativo y constructivo para todos sus eslabones a través de la elaboración de una interpretación propia -en todos los sentidos- basada en la generación narrativa desde un análisis retórico, hermenéutico y semiótico de la partitura y sus contextos.

Palabras clave: música, retórica, semiótica, narratología, interpretación musical.

Abstract

Postmodernity has brought about countless transformations in the conception, staging, and modes of consumption of all the arts. The vehemence with which music—especially that stemming from the European tradition from the 15th century onwards, commonly referred to as “classical music”—has entered the art market in the age of technical reproducibility and “snack culture,” its reification and dissolution into a consumable in effigie, and its apparent omnipresence in contemporary society, are only comparable to the rigidity of its academic precepts, the archaic and senescent nature of its consumption rituals, the extreme degree of refinement and specialization of its performers, and the lamentably low status of cultural valuation to which it is presently relegated.

In light of this, the present research proposes new paradigms for classical music—particularly—across virtually all of its levels: in the creative, deductive, and analytical processes undertaken by the performer when first approaching a piece; in the stages of constructing an interpretation of one’s own and translating that vision into instrumental technique; in its staging; and in its planning during processes of production and musical management. To this end, this work draws on questions and agents that are often overlooked throughout the higher education of classical musicians and beyond, such as musical hermeneutics, rhetoric, narratology, and musical semiotics, as well as the multiple dimensions that musical interpretation can—and indeed must—assume.

The aim is thus to reconstruct, or at least to reframe, the life cycle of the musical product, rendering it more approachable, meaningful, and constructive for all those involved, by developing an interpretation that is personal in every sense—rooted in a narrative generation informed by rhetorical, hermeneutic, and semiotic analysis of the score and its contexts.

Keywords: Music, Rethoric, Smiotic, Narratology, Musica performance.

Problemática

El debate que ha sumido a la música a ser concebida desde apenas una “modalidad deficitaria del canto”¹ o la menos valiosa de las artes hasta la más elevada y perfecta manera de expresar la “esencia última de cualquier concepto”² puede resumirse esencialmente en si posee, como el lenguaje, capacidad proposicional, esto es, si es capaz transmitir información o no. No en balde, desde sus orígenes como disciplina esta propiedad se ha estudiado y comparado con todas las demás artes, en especial con la poesía y la literatura y, en tanto a ente independiente ergo música absoluta, con la música vocal. En algunas épocas, la música salía victoriosa y en otras, mal parada si no censurada. Dice Dahlhaus respecto a este devenir:

La música instrumental, hasta entonces una mera sombra [...] de la música vocal se elevó a la dignidad de un paradigma estético -a la esencia de lo que es realmente la música-. Lo que parecía una carencia de la música instrumental, su falta de concepto y objeto se dilucidó entonces como un mérito. (Dahlhaus, 1999, p. 10)

Es tal la relación entre música y lenguaje que el término griego *musiké* abarcaba tanto la música como el lenguaje al describir ambas “la longitud y tono invariables de las sílabas [del griego clásico]” (Neubauer, 1992, p. 22). No sería hasta el siglo V a. C. que se escindiría la dimensión musical del lenguaje puro al especializarse esta primera por la “revolución musical [donde] los improvisadores instrumentales comenzaron a utilizar efectos de sonido ajenos al lenguaje [...] oscureciendo así a la parte vocal [...] y quedando cada vez más reservada para los virtuosos profesionales de gran capacidad técnica” (“música pura” en Latham, 2008). Desde entonces el cisma entre música y lenguaje ha permanecido abierto ya que pareciera que no hay concilio dada la tan marcada brecha existente entre las actuales instituciones que soportan la música y los estudios de la lengua en sentido amplio, respectivamente, el conservatorio y la academia. No obstante, existen aproximaciones desde el conservatorio a la dimensión narrativa o semiótica que exceden la técnica instrumental (Tarling, 2004; Rink, 2006; Palacios Quiroz, 2012; López Cano, 2000, 2020) como al contrario, esto es, incursiones desde la teoría -sin pretensión práctica- al universo interpretativo (Nattiez, 1990; Almén, 2008; Hatten, 2018). Sin embargo, estas dos esferas tangentes entre sí no han engendrado ningún dispositivo teórico que resulte ni práctico ni útil a la hora de conciliar la teoría del lenguaje con la teoría y la práctica interpretativa.

A tenor de lo anterior, tal como sostienen Pinker (1994), Levinson (2003), Kivy (2008) o Patel (2003, 2008) y dado que el debate de fondo es estudiar la autonomía de la música respecto al lenguaje -más concretamente con la capacidad de éste de transmitir, generar o siquiera imitar contenido proposicional-, será más que relevante analizar esta

1 En La idea de la música absoluta (Dahlhaus, 1999, p. 10).

2 En El mundo como voluntad y representación (Schopenhauer, 2013, p. 258).

cuestión de manera paralela a la teoría del lenguaje para hallar un punto medio coherente con tal cuestión. Para ello, habrá que tener en cuenta la dimensión de formación de significado (semántica y semiótica), estructurales (morfológica y sintáctica) o de su mera capacidad proposicional (gramática general), así como en la relación filogenética que mantiene con el ser humano o sus paralelismos con otras disciplinas artísticas directamente relacionadas con el lenguaje.

Tratar esta cuestión es altamente complejo ya que tanto el lenguaje como la música no pueden ser estudiados debidamente sin atender a los agentes que los construyen, transmiten y reciben, así como a los códigos específicos que los cifran en el espacio y el tiempo en el plano estructural y discursivo. Para mayor complicación, están sumidos a un alto grado de relatividad cultural y subjetividad, a una naturaleza gnoseológica aún en estudio y hasta a factores de percepción que pueden ser alterados por el estado de ánimo o por factores meramente fisiológicos (patologías o lesiones). De este modo, se podría afirmar que “la música y el lenguaje son fenómenos variopintos que se pueden catalogar simultáneamente como fenómenos culturales, psicológicos y biológicos” (Igoa, 2010, p. 100) y, como tal, requieren de un gran número de herramientas para ser abordados. De tal manera, se procederá a realizar una revisión de los paralelismos en lo antes mencionado, así como de la arquitectura neurocognitiva de los sistemas encargada de procesar el lenguaje y la música con el fin de ver hasta qué punto son parecidos en su ontología y gnoseología y cómo se pueden aprovechar estas propiedades para el fin del presente artículo.

En una primera instancia, si se explora simplemente respecto a la mera facultad que poseyere el ser humano de transmitir y percibir música y lenguaje, reducidos ambos a expresiones sonoras intercambiadas entre individuos, la opinión académica parece estar unánimemente de acuerdo en que el ser humano posee una predisposición natural para ello, lo que Pinker (1994) llamaría un *instinto de lenguaje*; o Chomsky (2014, p. e. 1965) una *gramática universal* común en la psique de todos los seres humanos. De hecho, Nietzsche afirma en su ensayo *Sobre la música y la palabra*: “la música de cada pueblo comienza siempre unida a la lírica -palabra- y, mucho antes de que se pueda pensar en una música independiente, recorre en esa unión sus principales etapas de desarrollo” (Nietzsche, 2016, p. 864). De hecho, al atender a otros enfoques como el de una teoría evolutiva, se encuentran concordancias en lo relativo a su estrecha relación ontogenética con los primeros homínidos y a la tremenda ventaja evolutiva que proporciona a la especie (Hurton, 2001; Mithen, 2005). No en balde, la habilidad de transmitir contenidos proposicionales a través del sonido -aun en su estadio más básico como una mezcla no definida entre música y lenguaje, esto es, meramente información ordenada de manera sonora- lejos de ser propia de nuestra especie, es patrimonio de prácticamente todos los animales, en especial los mamíferos superiores³. Esto se debe a que, en el sentido más

³ Zbikowski (2006) afirma que son necesarias “capacidades cognitivas superiores” ya que “los estímulos auditivos precisamente organizados que se reconocen como música requieren de la actividad coordinada de diferentes módulos cerebrales con capacidades cognitivas diversas para extraer significados de mensajes no verbales”, lo cual, por mera capacidad computacional, está fuera de alcance para gran parte de animales -y seres vivos, por entendido- sin tal capacidad mínima.

primario, este tipo de comunicación a medio camino entre la música y el lenguaje no es otra cosa que una manera “altamente efectiva y cifrada de comunicar mensajes complejos, de servir de instrumento de control y organización del pensamiento o de planificación de la acción” (Carruthers, 2002, p. 670). De esta manera, es natural -nunca mejor dicho- que el lenguaje, en sus orígenes meramente prosódico -ergo música- se halle tan arraigado a la historia evolutiva o genética del ser humano.

Ahora bien, en un sentido más estricto, es evidente que en su estadio más primario el lenguaje no presenta aspiraciones estéticas como sí ocurriría posteriormente con la música pese a compartir estructura neurocognitiva en su recepción, procesamiento y producción. De hecho, ambos no son más que el resultado de un proceso de imitación -en primera instancia- y refinamiento progresivo de sonidos (Jarvis, 2006). Igualmente, se ha postulado que, más que desde su condición prosódica, la música se desarrollase desde y gracias a su propiedad rítmica, noción no tan relevante pero igualmente presente en el lenguaje (Patel, 2008). Entonces, ¿en qué momento ocurre el cisma entre música-lenguaje como método comunicativo y disciplina con pretensiones superiores? En estos mismos términos evolutivos, la música no parece ofrecer más ventajas que un lenguaje primitivo, véase el “canto” de los pájaros o de los macacos, más que ser una actividad energéticamente muy demandante (Doupe y Kuhl, 1999).

Los más férreos defensores de que la música es una respuesta adaptativa son el psicólogo de la música David Hurton, quien tiene numerosos escritos dedicados a tal cuestión. Entre ellos destaca *Is music an evolutionary adaptation?* (2001) en el que ofrece un estado de la cuestión recogiendo las principales pruebas por los que la música apunta a ser una adaptación evolutiva y las ventajas que ésta habría ofrecido a la especie humana⁴; y el antropólogo Steven Mithen, quien en su célebre libro *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body* (2005) y partiendo de la recientemente descubierta facultad de cantar de los neandertales sumada al hecho de ser los primeros homínidos en realizar actividades altamente simbólicas como rituales funerarios, sostiene que los ritmos y melodías realizados por los primeros grupos, por ejemplo, al realizar tareas de manufactura de manera grupal ergo más efectiva, imitación de ruidos del entorno para adaptarse a él o al desplazarse a un paso con la misma cadencia para escuchar, entre zancadas, el entorno, pasaron de ser una “acción ventajosa” o un “rasgo adquirido” a un elemento de ”cohesión de grupo que garantiza la supervivencia” y, como tal, un rasgo entitativo que sirve perfectamente como sustrato para una “inspiración para el desarrollo de la musicalidad”. Autores como Miller en su libro *Evolution of human music through sexual selection* (2000) sostienen que la aparición de la música como actividad compleja e independiente del lenguaje, esto es, independiente de su función únicamente comunicativa, puede ser entendida como una sofisticación de los métodos de cortejo mediante la exhibición de las facultades psicocognitivas necesarias para llevarla a

4 Respectivamente, “genetic evidence, neurological ev., ethological ev. y archeological ev.” y “mate selection, social cohesión, group effort, perceptual development, conflict reduction, safe time passing and transgenerational communication”.

cabo, muy en la línea del compositor, analista y pianista Enrique Rueda al afirmar que “la música sirve únicamente para ligar” (en Mora, 2021).

Sin embargo, sigue el interrogante de qué fue aquello que desarrolló la pretensión artística. Qué ventaja aportó. Qué necesidad tuvo que ir cubriendo la aparición de una actividad altamente demandante energéticamente -sin salir aun de los términos de la selección natural- previo a llegar al fin sostenido por Miller. Y, la más relevante, cómo y cuándo se dio el salto de lo meramente factual e inmanente a lo simbólico y abstracto. En este punto, aplicar un enfoque desde la biología o la teoría evolucionista parece ser insuficiente y viene a ser necesario acudir a otros insumos. De esta forma, se destacan dos corrientes que abogan por el salto a esta nueva dimensión “creadora” *ex nihilo* como la sostenida por el lingüista Noam Chomsky (2014, p. e. 1965) y su *impulso de creación innato*, o por el psiquiatra e historiador del arte Hans Prinzhorn (2012, p. e. 1922), con su *pulsión de creación compulsiva*.

Este último, en *Expresiones de la locura*: el arte de los enfermos mentales, además de tener como objetivo el “realizar un catálogo” del arte de los enfermos mentales -o, como se les llama en este libro, “alienados”-, perseguía uno mucho más ambicioso: hallar la “esencia del proceso creativo” ayudado de las condiciones de reclusión y aislamiento total al que estaba sometidos los pacientes psiquiátricos que estudió. Julia Ramírez, autora del prólogo, expone cómo Prinzhorn pedía por correspondencia a colegas suyos “dibujos, pinturas y esculturas de enfermos mentales que no sean meramente copias o recuerdos de sus días mejores si no una expresión de su experiencia [...] pura, incontaminada [y] catatónica” (ibid., p. 11-12). Así, desde este punto cero o tabula rasa identifica seis motivos o “fundamentos psicológicos” que generan esta pulsión (ibid., p. 47-51):

- 1. Necesidad de expresión:** exteriorizar cualquier proceso del mundo psíquico interno (emociones, pensamientos, recuerdos, sonidos, abstracciones...) sin ninguna finalidad concreta más allá de la constatación contingente y sin pretensiones referenciales del fenómeno representado.
- 2. Instinto de juego:** o “impulso a la acción”, es un sustituto de un entretenimiento y obtener de él placer o distracción.
- 3. Propensión ornamental:** afirma que viene dado por un “impulso de decoración del entorno” para sentir mayor comodidad y verse vinculado a las estancias más frequentadas (celda, habitación, salas comunes, etc.).
- 4. Tendencia al orden u horror vacui:** realizada generalmente en impulsos compulsivos, es una “propensión ornamental” obsesiva que suele seguir reglas racionales, patrones y simetrías.
- 5. Voluntad de copiar:** o “instinto de imitación”, es un impulso de hacer propios los objetos de la realidad que le rodea.
- 6. Creación de símbolos:** dotación de un significado superior a cualquier ente físico. Distinguía tres tipos de símbolos: el ídolo, un objeto con alguna propiedad distintiva al que se le atribuye propiedades mágicas (p. e., una bombilla o una tetera especialmente adornada); la imagen, esto es, la representación de un ente concreto al que se le dota de la presencia de lo representado (p. e., el dibujo de un animal o la estampa de un santo); y la efigie, un objeto arbitrario que es

dotado, dice Prinzhorn, de “espíritu” (p. e., una piedra o un árbol cualquiera).

Atendiendo a lo anterior, una teoría que une estas dos cuestiones (la evolución del ser humano y su paralela tendencia a aproximarse a lo simbólico o metatextual) es la que diera Schopenhauer en 1818 en *El mundo como voluntad y representación* en el cuarto tomo dedicado a la estética ya que parece tener bastante sentido respecto a determinados preceptos de Miller en relación con la evolución piscocognitiva que tuvieron los primeros homínidos debido a razones tan dispares y diversas como la capacidad de comer carne cocinada, de almacenamiento de bienes, la pertenencia al grupo, etc., esto es, con una mayor capacidad cerebral ergo de inducción, deducción y, más relevante, abducción y, en última instancia, la capacidad de representar mentalmente “conceptos”. Dice Schopenhauer:

Todas nuestras representaciones se diferencian principalmente por ser intuitivas o abstractas. Las últimas están constituidas por una sola clase de representaciones, los conceptos: estos son patrimonio exclusivo del hombre, que se distingue de todos los animales por esa capacidad para ellos que desde siempre se ha denominado razón. [...] Esta abarca todo el mundo visible, o el conjunto de la experiencia, junto con sus condiciones de posibilidad. (Schopenhauer, 2013, p. e. 1818, p. 83)

Evidentemente, lo anterior no tiene pretensiones de explicar el debate aquí sostenido y no resulta más que en los rudimentos de la primera teoría aplicada directamente a esta cuestión. Esta viene dada de la mano de la filósofa del arte Sussane Langer quien afirmó que, precisamente, esta facultad -la de representar virtualmente conceptos, o a lo que ella llama *símbolos*- es lo que nos diferencia de los animales⁵ (Langer, 1957) y que éstos, de expresarse, lo haría con un sistema “no gramatical”, esto es, sin vocabulario, y de manera aproximada mediante “intuición”⁶ sensible del término en cuestión. Esto abre camino a un nuevo sistema agramatical pero semántico que transmite conocimiento en el “plano de la representación” paralelo al lenguaje con sus propias reglas, medios y fines pero instrumento común: la voz. No en balde, Derrida en su libro *De la Grammatologie* (1967) afirmó que no existe aproximación al mundo sin mediación lingüística, ya sea de forma literal o simbólica⁷ mediante su célebre aforismo *l n'y a pas de hors-text* (“no hay un fuera del texto”) y, como consecuencia, toda contemplación o integración de cualquier agente externo pasa, indefectiblemente, por este plano simbólico o de representación mental.

5 Esta gran sentencia atribuida a Langer (“el hombre se diferencia de los animales en su capacidad de crear símbolos”) se antoja, como poco, en forma de ligera sofisticación y en otro campo de estudio de lo que ya dijera Schopenhauer. Cierto es que ella desarrollaría y traería a las aguas del molino de la historia del arte esta cuestión.

6 Traducción propia por el contexto. El término original es “insight” (Langer, S., 1942, p. 188), traducido por WordReference.com como perspicacia, intuición o evocación.

7 En la Teoría del Signo de Peirce (1935) , es una extensión simbólica a diferentes niveles de abstracción del propio lenguaje.

A tenor de lo anterior, el eminente teórico del arte y los símbolos Nelson Goodman en su libro *Los lenguajes del arte: una aproximación a la teoría de los símbolos* (2010, p. e. 1968⁸) fue pionero al demoler la distinción secular entre la aproximación epistemológica al mundo -ciencia a través del lenguaje- con su abordaje artístico y/o descriptivo -arte a través de los símbolos-. Afirma que “utilizamos símbolos en nuestra percepción, comprensión y construcción de los mundos de nuestra experiencia: las diferentes ciencias y las diferentes artes contribuyen por igual a la empresa de comprender el mundo” o, como diría Gadamer -desde la hermenéutica general-, “formas de experiencia que expresan una verdad paralela a la ciencia [...] a la que solo nos podemos aproximar mediante la experiencia del arte o el juego” (Gadamer, 1999, p. e. 1960, p. 25, adapt). Dice Goodman más detalladamente sobre esto:

La diferencia entre arte y ciencia no es la que existe entre sentimiento y hecho, intuición e inferencia, deleite y deliberación, síntesis y análisis, sensación y celebración, concreción y abstracción, pasión y acción, mediatización e inmediatez, o, más señaladamente, verdad y belleza, sino más bien una diferencia en el dominio de ciertas características específicas de los símbolos. (Goodman, 2010, p. 265)

Muy bellamente, el politólogo francés Jaques Attali concretaría este debate en la música afirmando lo siguiente en su célebre libro *Ruidos*:

Hay pues que imaginar formas radicalmente nuevas para hablar de la realidad. La música, organización del ruido, es una de esas formas. Refleja la fabricación de la sociedad; es la banda audible de las vibraciones y los signos que hacen a la sociedad. Es un instrumento de conocimiento que incita a descifrar una forma del saber. (Attali, 1995, p. 12, adapt.)

Así, la generación o aproximación asintótica al conocimiento dada por este abordaje sensible y artístico al mundo sigue, según Meyer (2001, p. e. 1956), la triple ecuación de “expectación=>emoción=>significado” entrando en juego la dimensión de lo simbólico en el segundo elemento de esta serie que produce reacciones afectivas o fisiológicas entendibles y manejables por el ser humano en forma de satisfacción, frustración o la incitación a actividad motora, entre otros. Si bien aún está muy lejos de ser un conocimiento complejo o siquiera efable, supone un primer precedente y, de facto, una manera de traer a lo real aquello producido por lo simbólico. No será hasta 1983 que se haga el primer estudio sobre qué es aquello que permite que esto ocurra enfocado directamente en la gramática y la sintaxis musical de mano, como no podía ser de otra manera, de dos discípulos del lingüista Noam Chomsky, el músico Fred Lerdahl y el filósofo del lenguaje Ray Jackendoff. Ambos desarrollaron el concepto de *Gramática-M* (“M” de musical) en su extenso tratado *Teoría generativa de la música tonal* (1983) en el que estudian los paralelismos entre la música y el lenguaje en lo relativo a la formación

8 Pese a que esta noción ya orbitaba su obra en años anteriores, haciendo su primera aparición en *Fact, Fiction, and Forecast* (1955).

de estructuras y significado y, más señaladamente, los significados sociales -el *contenido de verdad* de Adorno (2003)- que se encripta en la obra.

Esta teoría propone una base sobre la que estudiar la generación y percepción de significado en base a un exhaustivo análisis estructural y sintáctico de la música, manteniendo siempre un paralelismo directo con el lenguaje y asumiendo que lo extraído de la música (ya sean conceptos, referencias, emociones o sentimientos) “debe ser consideradas representaciones conscientes no proposicionales, esto es, no formas si no análogos de la semántica del lenguaje verbal explícito” (Rafmann, 1993, p. 33) y que lo que hace esta comunicación efectiva -se dote de significado- es una “correspondencia de representaciones musicales de tipo gramática-M entre compositor, intérprete y oyente [...] aunque éstas no puedan ser definidas [...] y constituyan sencillamente sensaciones cualitativas” (ibid., p 55). De hecho, para la última década del siglo XX es cuando se comienza a vislumbrar que la mayor problemática en la cuestión aquí sostenida es la brecha existente en lo relativo a los *significantes* musicales y lingüísticos, independientemente de que aludan o no a un *significado* común. Diría Igoa:

La sintaxis musical es expresión de relaciones armónicas y la sintaxis lingüística es reflejo de relaciones semánticas. [...] La configuración de estructuras musicales y lingüísticas se puede describir con base en principios generales semejantes que, sin embargo, operan mediante reglas de distinta índole. (Igoa, 2010, p. 110)

Ambos sistemas de comunicación, pese a mantenerse bajo las lógicas de *emisor-mensaje-receptor*, los *significantes* musicales muestran una distinción fundamental que expone el propio Jakobson en su artículo *Language in Relation to Other Communication Systems* (1971). Afirma que la música es un lenguaje “que se refiere a sí mismo” y no a cuestiones proposicionales de forma icónica más que de manera *indical* o “*metafórica*” (McPherson, 2022), esto es, la música es un lenguaje “capaz de expresar emociones pero no de representarlas” (Kivy, 2007, p. 220). No por nada es considerado el lenguaje de las emociones (Nattiez, 1990; Dahlhaus, 1999; Meyer, 2001) por encima de cualquiera de las demás artes llegando a poder representar cuestiones difícilmente asibles por el lenguaje (Langer, 1967; Nussbaum, 2008) al “captar la esencia última de todo concepto” (Schopenhauer, 2013, p. 258) pero nunca refiriéndose a él.

Esta dimensión en tanto que simulacro, símbolo no consumado o, como diría Adorno “narrativa sin narración”, no genera respuestas adaptativas (v. g., experimentar una sensación de tensión o terror fuera del ambiente de peligro o malestar que debería precederla), lo que Meyer denomina “inhibición de los mecanismos motores” (2001, ya identificado en 1956, en virtud de lo cual sentimos la necesidad de bailar, cabecear, movernos a ritmo, etc.) y es lo que resulta en demasiado gratificante recordando, como afirma Gadamer en el capítulo *El juego como hilo conductor de la explicación ontológica* [de la obra de arte], a la dimensión de simulacro del juego (Gadamer, 1999, II.4). Por ello el ser humano es capaz de escuchar música triste o ver cine de terror y disfrutarlo tal y como explora Davies (1995) en el capítulo de su libro muy adecuadamente titulado *Why listen*

to music if it make us feel sad? donde pone de manifiesto que sin padecer la pérdida de un valor o la frustración de un objetivo se pueden experimentar estas emociones negativas, “incluso de manera más intensa que producidas naturalmente”, a través de la música. Tal cuestión es patrimonio único de la música y responde, sin duda, al plano epistémico en el que opera la música, un “metatexto” (López Cano, 2022, p. 181) que trasciende estos significantes de en apariencia corto alcance.

De una forma muy parecida operan las narrativas, contenidos y símbolos musicales -ergo sociales- impresos en la obra ya que, ineludiblemente, se zambullen en un orden social y moral de su época y, como tal, descifrarlos desde la sociedad que los recibe -en el pasado o en el presente- es la única manera de acceder a ellos. No en balde y como se han percatado los intelectuales desde mediados del siglo XVIII⁹, existe y siempre ha existido una comunicación -dialéctica- entre la obra y el tiempo en la que está inmersa y, consecuentemente, tanto el orden social ha cambiado y condicionado determinantemente las artes de su tiempo como tales manifestaciones han cambiado sociedades (Martin, 1955; Said, 1983; Kuhn, 2006; Adorno, 2009; Paz, 2011; y, más señaladamente Claire, 2017), siendo este fenómeno tan antiguo como la propia civilización¹⁰. Como muestra de ello, merece ser expuesto un breve fragmento de *La República* de Platón donde ya se pone de manifiesto esta cuestión:

[Sócrates al músico y político Damón de Oa] Los que cuidan de la ciudad han de esforzarse para que esto de la educación no se corrompa sin darse ellos cuenta, si no que en todo han de vigilarlo, de modo que no haya innovaciones contra lo prescrito ni en la gimnasia ni en la música; antes bien, deben vigilarlo lo más posible y sentir miedo si [...] el poeta habla, no ya de nuevos cantos, si no de un género nuevo de canto y lo celebren. Porque no hay que celebrar tal cosa [...]. Se ha de tener, en efecto, cuidado con el cambio e introducción de una nueva especie de canto en el convencimiento de que con ello todo se pone en peligro; porque se cambiarán las más grandes leyes si cambian previamente los modos musicales. La gente celebra entre todos los cantos el más postrero, el más nuevo que viene a halagar sus oídos. (Platón, 2008, 424b-c)

De tal manera, es capital tener en cuenta qué ocurre sociológicamente con la obra artística, esto es, dónde se encuadra en la sociedad. Octavio Paz (1983), en la misma línea que Gadamer, afirma que la obra no es tanto un altar desde el que se emana un significado como una comunicación directa con el espectador quien, como Barthes (1967) o Benjamin (2015) afirman, es el encargado de completar y extraer su significado incluso a través de las generaciones¹¹. Estos significados interullan tanto al individuo como, presumiblemente, a la sociedad a través de la puesta en marcha de la *transvaluación* que proponen. Este estadio, articulado según las lógicas del *oyente ideal* tanto de Eco como de Adorno, es el más complejo de alcanzar dado que requiere, por un lado, un público que

9 Se tratará en 6. Interpretación como exégesis y 9. Música y significado.

10 Ver la cita en 6.2.1 de Sun Tzu del 400 antes de nuestra era.

11 N. p. 154.

capte su mensaje -y quizás, llevarlo a la acción- y, por otro, una obra capaz de codificar tales mensajes. Esto es, se necesita una sociedad “que esté a la altura”¹² (Adorno, 2003, 2004) y “una obra llevada a su más alto nivel” esto es, una fuerza transformadora, un “llamamiento a la acción” (Debord, 1995).

El darle una perspectiva sociológica a estas lógicas de producción y consumo artístico implica, necesariamente, un trato ético del producto cultural. Ríos de tinta se han vertido al respecto dada la extrema necesidad de estudiar el total desplome tanto en la valoración como el consumo de música o literatura “culto” ya que, tras un siglo de “ismos” y excesos altisonantes sumado a una explosiva evolución en los medios y modos de transmisión artística y a una industria cultural que se aprovecha de la rentabilidad de las lógicas de alienación y consumismo extremo en las que esté inmerso oyente, esta tendencia no parece mejorar si no empeorar a ritmo vertiginoso. Así, estudiar la estética de una época ha de ir de la mano de estudiar la dimensión ética y la sociedad en la que están inmersos, necesariamente. Sin embargo, la gran brecha en la concepción gnoseológica de los significantes musicales impide que tal “traducción” de estos significados se haga de manera efectiva. Como diría Beristain y Ramiro:

En toda traducción, en tanto transmisión de textos o mensajes de un sistema a otro, supone la existencia de relaciones unívocas que permiten esta operación. Sin embargo, cuando existen dos sistemas de distinta naturaleza (como la lengua y la música) se produce una situación de intraducibilidad. No hay lugar para una traslación exacta de significados. En su lugar surge una equivalencia aproximativa y condicionada por determinado contexto psicológico-cultural y semiótico, común a ambos sistemas. Entre ambos elementos que no han podido fusionarse en una traducción única que satisfaga la traducción unívoca se construye un elemento mediador, un tropo [...], una irregularidad que comparte marcas semánticas con ambos sistemas pero que impone sus particulares propiedades de uno al otro en un intercambio irregular pero harto productivo. (Beristain y Ramiro, 2008, p. 83)

La retórica musical, un posible punto de encuentro

A la luz de lo anterior, la solución más acusada para unir el mundo simbólico y alegórico de la música con sus *grafías* concretas ergo entendibles en términos del lenguaje ha sido la retórica musical. Con la aproximación de la música a la *poiesis* que estableciera Listenius en el siglo XIII, esto es, al proceso de creación -general en todas las artes- y al tener una fuerte inspiración en la “retórica” -del discurso- dado su estadio de evolución

12 En 1944 y tras el rotundo fracaso del proyecto de la Escuela de Frankfurt de estudiar a la sociedad y ayudarla para que la Gran Guerra -aún- no se repitiese, Adorno y Horkheimer afirmaron en Dialéctica de la ilustración que el pueblo alemán “no estuvo a la altura” al incurrir en las mismas lógicas que antaño les condujeron a otra Guerra Mundial (ibid., 1998). Evidentemente, parten del sustrato cultural, de ahí que traiga a este campo tal referencia.

para el siglo XVI -compárese con el canto gregoriano del siglo XI- (Blanning, 2011), se comenzó a tratar la música de manera paralela al lenguaje en el plano de la estructura con la arquetípica división de *inventio* (concebir la idea y sus atributos), *dispositivo* (el corpus de la idea), *elocutio* (qué artefactos y modo de comunicación usar) y *actio* (propuesta o conclusión). El maestro Leonard Ratner diría:

Las artes del lenguaje -poesía, drama y oratoria- además de dotar a la música de nociones tópicas y expresivas, le dio claves importantes para enmarcar estos valores. Estos se encuentran al atender a los paralelismos entre lingüística y retórica musical y al uso de términos comunes en el ámbito de la estructura del discurso. (Ratner, 1980, p. 32)

De hecho, estos primeros conatos de retórica aplicada al discurso son tan paralelos e inherentes a la propia estructura del lenguaje y de la música que muy fácilmente pueden pasar desapercibidos. Tal es el ejemplo del madrigal *Il bianco e dolce cigno* del madrigalista flamenco Jaques Arcadelt en 1539 donde, por poner dos ejemplos de esta primera y rudimentaria retórica, aparecen una hipotíesis¹³ de “final”, precisamente, finalizando la frase cuando el texto dice “*ed io [moro] giun’al fin del viver mio*” (“y yo alcanzo el fin de mi vida”); o una auxesis¹⁴ en “mil” en la frase “*se nel morir altro dolor non sento, di mille mort’il dì sarei contento*” (“si al morir no encuentro dolor, de mil muertes al día estaría contento”). Ambos recursos, en especial el primero, son interacciones música-lenguaje tan intrínsecos a la estructura que lejos de suscitar duda si son o no retórica opino que son, a mi juicio, su ejemplo primordial.

Tratados como Bartel (1980), Cano (2000) o Palacios Quiroz (2012) han intentado elaborar una concepción “práctica” de la retórica musical por mor de un acercamiento entre la música y el lenguaje en esta misma dirección que es casi tan antigua como la propia música como disciplina. Sin embargo, los intentos de traerlos a la práctica tanto de manera prescriptiva (Quiroz) como descriptiva (Cano), así como una meramente expositiva (Bartel) denotan que tal acometida se realiza de manera intuitiva respecto a tal relación -pese a haber un inmenso dispositivo teórico que lo sustente- y desconectada de su dimensión semiótica, esto es, de elemento musical que conecta *gestus* y acción proposicionalmente narrable. El culmen de la tesis de Quiroz consiste en exacerbar las figuras retóricas que se encuentren acorde a una presupuesta estructura totalmente paralela a la estructura retórica de Quintiliano en base a unas obras muy concretas que, efectivamente, cumplen de manera aproximada tal arquetipo pero exclusivamente circunscritas al Barroco y bajo un gran número de casuísticas que transforman su tesis en algo parecido a una propuesta interpretativa de tres obras; y que Lopez Cano, tras

13 Representación musical de algún concepto extramusical. Nótese también que cuando dice “piangendo” (“llorando”) utiliza un acorde de V7 sin fundamental y sin sensible en una inversión muy poco usual (“+2”, la -no- sensible o séptimo grado en el bajo, generando estrés en demasía).

14 Figura retórica que representa la abundancia o aumento mediante el fugado, estrecho u hoquetus -repetición de una nota o patrón en diferentes alturas o voces-.

trescientas páginas de rica exploración en lo relativo tanto de significado expresivo como de la retórica, emplea tal herramienta para analizar interpretaciones de músicos célebres -*a posteriori*- y construir retrospectivamente los caminos “emocionales” que nos harían recorrer tales interpretaciones. Con el máximo respeto al maestro mexicano, considero harto estéril realizar un análisis de una erudición admirable sobre un objeto concebido sin tal pretensión. Sería como buscar el sentido del deambular de un sonámbulo.

A mayores de esto, se pone de manifiesto que esta concepción retórica tiene algo que falla en el momento en el que deja fuera de su corpus elementos musicales que no se encuadren en su catalogación formal (ver López Cano, 2000, pp. 130-170). Si la retórica, tal y como es y ha sido definida históricamente, se toma como una herramienta a través y con la cual expresar emociones a través de la música -de sus figuralismos y su estructuración-, es incomprendible que un *significante* que lleve al paroxismo la tensión emocional como el presente en tal extracto quede fuera del departamento de la retórica con un pretexto formalista.

No en balde, la retórica como disciplina o siquiera herramienta se ha encuadrado definitivamente como objeto de (re)estudio desde el punto de vista histórico. El papel de esta disciplina para con la música fue sobrepasada por “corrientes más avanzadas” y científicamente formadas “pero menos complacientes” (López Cano, 2000, p. 31) como los estudios del lenguaje, la semiótica o la filosofía analítica en general. Desde entonces y con el origen de estos nuevos campos de estudio, la retórica fue objeto de análisis histórico e historiográfico más que ser tomada como herramienta o el método que fuera antaño y, en demasía, con ámbito circunscrito casi exclusivamente al periodo Barroco. De hecho, la inmensa mayoría de la tratadística se centra en esta época (Buelow, en Sadie 2001; Bartel, 1997; López Cano, 2000, 2020; Pérsico, 2011; Palacios Quiroz, 2012). Como tal, actualmente se encuentra en las vitrinas de los centros educativos, dentro del anecdotario académico como uno de tantos métodos de aproximación a la obra de arte, más como una herramienta para la “interpretación históricamente informada” o “interpretación retóricamente informada” -*Interprétation Rhétoriquement Informée, IRI*, introducida por Palacios Quiroz (2012)- que como una manera consistente y funcional de producir -*poiesis*- y comunicar -*rethor*- con el arte. De este modo, diversos autores han tratado la retórica como este artefacto de antaño, como un utensilio de análisis de las propias figuras retóricas, esto es, como un método de análisis que se definiría a sí mismo: la muerte epistemológica. Esta labor ha llevado de la mano la ardua tarea de clasificar dichas figuras de algún modo, lo cual, como se ha mencionado, ha redundado en constreñir a la propia retórica y su forma viva representada a una serie de criterios formalistas y taxonómicos.

Esto es, la rama tanto teórica como práctica encargada de estudiar la retórica musical en tanto que elemento histórico y de ordenación y estructuración del discurso (R) o la de su manifestación en música mediante las figuras retóricas (r) resulta en lo sumo inefectiva para conseguir extraer y, consecuentemente, expresar los *significados* encriptados en música mediante unos *significantes* que requieren una exégesis tan delicada. Una “interpretación” de los mismos basada en su ejecución literal -lo acometido en los conservatorios- resulta harto insatisfactoria. Un abordaje hermenéutico circunscrito a un

periodo histórico o a criterios taxonómicos formales, opera de manera castrada. Mientras, el mundo de *significados* se mantiene oculto y únicamente es notado al ser percibido tras una ejecución técnico-instrumental que, paradójicamente, no la tiene en cuenta. Esto, lejos de ser un “consuelo” que perpetúe el ciclo en el que está sumida la música clásica desde hace décadas, es razón de más para proponer un abordaje que se centre en esta dimensión semióticamente obviada.

Propuesta

Partiendo de todo lo expuesto en la problemática, procederé a exponer una nueva concepción de la retórica musical y de sus figuras (*r*) así como clarificar cómo se encuadra el papel de la retórica en tanto que ordenación estructural del discurso (*R*). Por un lado, conste que todos los elementos de *r* afectarán a dimensiones armónicas, melódicas o estructurales pero, por lo mencionado, no se tendrá en absoluto en cuenta para establecer una catalogación ontológica ya que tal cuestión formal -puramente taxonómica- poco o nada tiene que ver con la dimensión de su *significado*. Si una futura catalogación establece una conexión directa entre tales cuestiones, será más que bienvenida. De momento, se prima la pretensión semiótica a la taxonomía formal de tales figuras¹⁵. Cabe mencionar igualmente, que López Cano en *ibid.* 2020 p. 47 aprecia que existe un cierto paralelismo entre algunas figuras retóricas y su pretensión semiótica, lo que denomina una “interpretación expresiva” de las mismas. No profundiza en tal cuestión ya que dedica un párrafo a ello pero, en efecto, es un antecedente directo a esta perspectiva semiótica de la retórica musical ya que lo menciona.

Del mismo modo y siguiendo la dimensión simbólica que indefectiblemente posee la música -y todo sistema de comunicación-, se tomará toda música como *discurso* -término ampliamente utilizado desde la musicología en Nattiez (1990); Kivy (2007); Almén (2008); o Hatten (2018), entre otros, pero nunca permedo por la práctica instrumental-. Aunque no sea literalmente narrable como si pasase con una narración (*n*), la exégesis musical partirá de esta propiedad narratológica de la música (*N*)¹⁶. Esto no implica que una obra con una narrativa dada (*N*) no pueda ser “traducida” a lenguaje verbal con una narrativa (*n*) o que, como suele ocurrir, parte de ésta. Me remito, de nuevo, a la brecha de “intraducibilidad” directa expuesta por Beristain y Ramiro (2008) no como un obstáculo insalvable, si no como una virtud desde la que partir para construir una interpretación musical semiótica y narratológicamente coherente.

15 Véase, apariencia vs. identidad, forma vs. contenido.

16 Almén afirma: “entiendo narrativa como una articulación dinámica de posibles conflictos e interacciones entre elementos -sujeto narrativo-, generando una sucesión de eventos coherente coordinados en un todo interpretativo. (2008, p. 13). Hatten, en su teoría de la Agencia Virtual (2018), utiliza las mismas lógicas de “causa y efecto” percibidas por “lógicas gestaltianas” para denotar la existencia de entes narrativos en música (*ibid.*, p. 93).

Dicho lo anterior, partiré de una máxima y es que R viene dada y se construye por la propia estructura compuesta del conjunto r de la obra -dentro de N-. Esto implica que el acontecer “ordenado” -R- de una narrativa musical n o N y los r que lo construyen dentro del discurso musical -N- ya se estaría dando necesariamente, de facto, una coherencia R al estar ordenados acorde a las leyes de un discurso que es unívocamente percibido por el ser humano -independientemente de si es musical o verbal¹⁷-. Así, toda elaboración teórica aquí desarrollada se centra en llevar a la práctica tal dimensión intratextual no tanto al formar un discurso coherente *a posteriori* a través del texto musical tal y como se viene haciendo (expuesto anteriormente, incurriendo en la paradoja de que la interpretación técnico-instrumental o, más concretamente, su narrativa n ordenada en R dada por r, se construye en base a la causa de un consecuente) si no a cómo se adecúa toda figura r al R en el que está inmerso mediante un análisis *a priori* de la obra en su completitud a través del que se construya un discurso musical coherente -prescriptivamente-. Esto es, la aplicación musical partiría del departamento de la *elocutio*, el encargado de cómo se enunciaría todo el dispositivo desplegado previamente en la *inventio* -búsqueda de argumentos, aquí todos los *tropos*¹⁸ y todo elemento *significantes* de pretensión semiótica (r, que ve su reflejo en n por N, en R)- a lo largo de una *dispositio* -la célebre pentapartición del discurso en *exordio*, *narratio*, *refutatio*, *confirmatio* y *peroratio* (dicha R)- que dotaría la posibilidad de que se dé N y sus consecuentes, pudiendo ahora realizarse una interpretación coherente semióticamente hablando; más que adecuar la *inventio* a la *elocutio* o cualquier otra pируeta lógica que justifique a posteriori y sin conocimiento de causa el acontecer musical.

La equivalencia entre tal estructura R y la propiedad N vienen dada de manera retroactiva, esto es, dado un discurso n -formado por r-, ha de estar necesariamente ordenado en un R que le precede y sirve como sustrato ya que n es contenido por N y éste a su vez ordenado y estructurado necesariamente en R al no existir una capacidad narrativa N que, al ejercerse, no implique una estructuración coherente R al ordenar todas sus figuras r dentro de una narración definida n. Incluso, estructuras y narrativas deliberadamente desordenadas se construyen respecto a una ordenación normal, denotando subrepticiamente que tal estructura R se toma como referencia sobre la cual alterar el orden “normal” del discurso -véanse, figuras retóricas que alteran el orden natural del discurso-. De no ser así, una narrativa n sería totalmente aleatoria ergo respondería a un $N \neq R$ o un N que toma como patrón de ordenación R elementos aleatorios -ver música aleatoria- o matemáticos -ver dodecafonismo o serialismo-, ambos ajenos a una lógica del

17 Autores como Balkwill y Thompson (1999), Peretz y Coltheart (2003) Crespo-Bojorque (2022 -en humanos- y 2024 -entre humanos y animales-) demostraron cómo la percepción de la estructura musical -aquí R- y de las emociones que suscitan son percibidos universalmente si no están mediados por elementos de convención cultural.

18 De Beristain y Ramiro (2008).

discurso retórico y más señaladamente, a la lógica de la *Gramática universal* con la que opera el género humano ante cualquier discurso ergo a una comprensión gnoseológica que no deba ser mediada por algún código específico.

En suma, la tradicional concepción de concebir una ordenación de *r* previa de *R* implicaría incurrir en un proceso tautológico en el que la causa (*r*, aquí *R*) sería posterior a la consecuencia. Toda figura *r* y su desenvolvimiento en una narrativa *n* de *N* construye proceduralmente tanto la propia narración del discurso *n* como, por consecuencia, una ordenación en el tiempo acorde a unas leyes lógicas bajo las que se rige *R* que redundan y ven una realidad fenomenológica ineludible en tal *Gramática universal* de las que neurocognitivamente procesamos todo estímulo auditivo. Inferir otro ordenamiento implica asumir que los *significados* se construyen antes que la representación de los *significantes* o que tal ordenación *R* no existe. De este modo, conocer y estudiar todas los gestus y tropos *r* -figuras retóricas de pretensión semiótica- para encuadrarlo en una narración *n* es imprescindible para entender y deducir el marco *R* en el que se dan *r* y *n* gracias a la propiedad -y la pretensión- *N* para, a priori, adecuarlos a una interpretación coherente consigo misma tanto en el plano del discurso *N* como de su estructura *R* y no al contrario (*r* ⊆ *R* ≈ *N* → *n*, siendo *r* elemento constituyente de *R*, *r* → *R* pero contenido en él por lo anteriormente expuesto). Cada *signo* constituye al todo en el que está inmerso pero sólo el todo puede dotar de sentido pleno a cada *signo*.

Así, en primera instancia se hará una catalogación de *r* en los términos de significación aquí propuestos sirviéndose de la tripartición del *signo* -*significante*- de Peirce, esto es, en la distancia que guarda tal *significante* (*sp*) respecto a su *significado*, resumidamente expuestos en la *tabla 1*. Una labor de contextualización posterior encuadraría los mismos en una distancia que, culturalmente, mantiene con su *objeto*, séase, la catalogación de los *símbolos* de Frye¹⁹ (SF) -*tabla 2*. Evidentemente, esta catalogación dependerá del contexto y de la coherencia narrativa a mayores de la relación preexistente entre ambas categorías dentro de unas máximas lógicas de compatibilidad tales como que un *signo simbólico* -establecido por convención cultural- no va a ser nunca uno *análogo* -común interculturalmente-; o que un *símbolo literal* -representación literal de un *significado*- necesariamente ha de ser un *signo icónico* -idem. para sP-.

sp	RELACIÓN CON SU SIGNIFICADO
ICONO	Mímesis o de semejanza
ÍNDICE	Proximal, referencial o causal
SÍMBOLO	Cultural, arbitraria o por convención

Tabla 1. Resumen de los *signos* de Peirce (sp)

19 Concibe “símbolo” como “toda estructura literaria que pueda ser aislada y objeto de crítica” (Frye, 1971, p. 71). Establece tres distancias entre el significante y su cultura.

SF	REPRESENTACIÓN DE SU OBJETO
LITERAL	Directa
ALEGÓRICO	Intraestilística
MÍTICO	Intercultural
ANAGÓGICO	Universal

Tabla 2. Resumen de los *símbolos* de Frye (SF)

De este modo, haré tres categorías²⁰, las “figuras retóricas icónicas, indicales y simbólicas”. En las primeras estarán presentes todas aquellas figuras de pretensión explícitamente mimética o figuralista. Tal distinción se hará manteniendo un paralelismo directo con su equivalencia en el discurso hablado y su representación literal o la realidad a la que aluden; en las segundas -figuras retóricas indicales- todas aquellas que construyen su *significado* por lógicas alegorías o metáforas; y, por último, el tercer tipo de figuras -simbólicas, no confundir con el concepto de “*símbolo*” de Frye-, aquellas construidas con convenio tanto cultural como estilístico, incluso autoral. El encuadrar una figura en una u otra categoría vendría dado por un análisis de su papel en tanto que agente o su desenvolvimiento dentro de la narrativa. Un elemento diferenciador clave entre otras concepciones retóricas y la presente es que, como se ha mencionado, se antoja imposible catalogar una figura sin conocer su papel con el todo de la obra. Esta cuestión tan sumamente elemental desde el punto de vista del *significado*, ha sido totalmente obviada por consecuencia de tantas licencias semiótico-hermenéuticas propiciando la posibilidad de catalogar una figura sin atender a su contexto (ya que, como se ha mencionado, en esta concepción formalista o asemiótica existe la posibilidad de $R \approx N \rightarrow n \rightarrow r$ en lugar de $r \rightarrow R$, siendo $r \subseteq R \approx N \rightarrow n$).

Póngase el caso de expuesto anteriormente respecto a la ópera Wozzek o las cuatro primeras notas de la *Sinfonía nº. 5* de Beethoven. Si se desconoce de dónde se viene -Wozzek- o qué va a ocurrir con el tema en cuestión a lo largo de la obra -Beethoven- es literalmente imposible saber si se trata de un elemento casual, pasajero y una mera inflexión decorativa del discurso o, por el contrario, es un elemento de elevadísima carga patémica con la suficiente entidad propia para condensar entitativamente en una *agencia virtual*, ni decir tiene poseer carga simbólica.

Un último apunte que cabe hacer es respecto a concebir la propia estructura como un agente retórico, esto es, que un agente r opere en R (plausible en tanto que si $r \subseteq R, \exists r = R$). Otros sistemas de concepción y catalogación retórica como el de López Cano (2000) establecen que determinadas figuras pueden ejercer un efecto semiótico-retórico pese a pertenecer a la dimensión estructural R . Sin embargo, él hace una matización respecto a

20 Se ejercerá su definición etimológica: kata (1) - agorei (2), esto es, acusar explícitamente (2) a alguien (1), seáse, denotar qué realidad -significado- esconden.

considerar “procesos estructurales” como “portadores de significado”²¹ afirmando que se suelen confundir con frecuencia. Tal cuestión es suscrita en parte (únicamente en tanto que $r = R$ y no $r \subset R$) ya que, en efecto, no todos los procesos estructurales tienen una implicación directa en la narrativa. Sin embargo, al ser concebida toda música como discurso, tal fenómeno sí tiene relevancia. Negarlo sería análogo a afirmar -en literatura- que al existir siempre una estructura, séase, el *ciclo del héroe* inmerso en un desarrollo, nudo y desenlace, tal cuestión o una alteración de la misma no aporta significado más allá de ser un “proceso estructural”. Fruto del batiburrillo semiótico en el que está sumida esta cuestión o por causa de una perspectiva excesivamente taxonómica o formalista, en ocasiones se mezclan los planos epistémicos en los que se mueven las figuras retóricas r con el plano de su estructuración R y su papel con su desenvolvimiento a lo largo del discurso musical o, en otras, se separan inexcusablemente. De este modo, un proceso estructural quedaría efectivamente incluido en el departamento de la retórica r (además de R) con una implicación más o menos explícita atendiendo, de nuevo, a su contexto y papel a lo largo de la obra.

Quedando clara cual es la concepción tanto de r como de R y su interrelación entre sí y para con n y N , se pondrán ejemplos de un conjunto de figuras retóricas que expongan de manera lo más explícita posible la naturaleza de tales SF y para que se tome como modelo para futuros análisis. Insisto en que hacer una catalogación sistemática y cerrada es virtualmente imposible dada la interconexiones potencialmente existentes entre los diferentes *signos* tanto entre sí como para con SF fruto de la *mutabilidad*²² que padecen y al formar parte de un sistema de *significado* dependiente de un contexto semiótico mayor.

Figuras retóricas icónicas

Este tipo de figuras, análogas al *singo icónico* de Peirce, son aquellas que aluden de manera directa a su *objeto*, esto es, aquellas que poseen una *transducción intermodal* directa ya que se refieren mediante sus significantes a realidades comunes en música y la realidad -lenguaje-. Como se ha dejado patente fruto del efecto producido por la *mutabilidad del signo*, en muchas de estas figuras retóricas puede darse el caso de que: tanto una misma figura pertenezca a varias categorías sígnicas; como que varias figuras que aparentemente no presentan una alusión directa a un *objeto* posea, de facto, una pretensión *icónica*. De lo segundo, un ejemplo podría ser una *anáfora* o una *paronomasia*, un proceso eminentemente estructural que, a priori, no debería poseer una pretensión

21 En Cano, 2020, p. 46.

22 Esto es, un mismo significante puede ser signo de diferentes significados, véase, como señala Karbusicky (1987), en la Sinfonía nº. 1 de Mahler aparece un motivo muy característico de un cuco (*wie vorhin*). Este se puede interpretar como ícono en la medida que es una “representación literal de la avecilla”; índice como “indicativo de la llegada de la primavera”; y símbolo en tanto a “portador de alegría y paz”.

semiótica *icónica* de relacionar directamente un *significante* con su *objeto*. ¿Cómo un ente de una dimensión estructural puede operar a nivel particular? Desdeñar tal conato sin haber pasado por un estudio del significado como el propuesto en el siguiente apartado bajo los preceptos de los anteriores resulta, a todos los efectos, absurdo e imprudente ya que emitir una crítica desde un plano epistémico formalista que puentea la *intermodalidad* aquí tratada implica, pues, ser ajeno al plano del *significado* en el que se mueven tales *signos*. Sin embargo y para mayor paradoja, tales *signos* se suelen juzgar en términos de *significación*. Sea como fuere, se pondrán ejemplos de este tipo de figuras para plasmar cómo es la operatoria de su identificación, entre ellos algunos que, por lo anterior, “no deberían” pertenecer a esta sección.

De entre todas las figuras retóricas, hay una que destaca por parecer ser hecha *ad hoc* para esta dimensión de representación directa: la *hipotiposis*. Relegada al papel de “representación literal -*vivid music representation*, en Bartel (1997)- de un *objeto* en música”, ha venido operando como una suerte de carta blanca que puede abarcar desde la imitación de cualquier tipo de sonido o suceso del mundo real -onomatopeyas, sonidos de ambiente (*paisaje sonoro de Schaffer*), efectos intra o extradiegéticos a la obra, etc.- a cualquier tipo de “figuralismos”, acciones o pensamientos, esto es, desde anábasis hasta *prosopopeyas*, pasando por *epiphonemas* o *hipérboles*. Esta rapsódica catalogación, de entrada, se disuelve en pro de dotar de independencia semiótica a cualquier figura de pretensión mimética -*icónica*-, considerando que dividir diferentes tipos de *hipotiposis* en función de si representan acciones -*paragoge*-, pensamientos -*prosopopeya*- una pregunta -*interrogatio*- o sonidos -*asimilatio*-, etcétera²³, es el colmo del adecuacionismo a una de una materia viva como el *significado* a cuestiones formales, estructurales o taxonómicas. Es, a todos los efectos, poner puertas al campo. Así, figuras no necesariamente melódicas o de pretensión descriptiva como una *anábasis*, una *multiplicatio* o una *antítesis* pueden, de hecho, operar como este antaño concepto de hipotiposis.

En suma, lo que se pretende -tanto para este apartado como para el siguiente- es disolver todas las categorías propuestas en términos sistemáticos y formalistas en mor de una que tenga como criterio la pretensión semiótica de tales figuras para lo cual será necesario, como es lógico, un estudio del plano del *significado* para realizar una adecuación al mismo de estos recursos. Una exégesis posterior competente, multifocal y coherente será la encargada de juzgar si estas inferencias son “más o menos convincentes”, tal y como afirma Chiantore (2019) respecto a la manera de juzgar toda interpretación musical. Esto es, un método exegético abierto pero pautado bajo la máxima de que ningún criterio un análisis -descriptivo- debe partir de un paradigma prescriptivo, y menos, de aspiración meramente formalista. Dicho lo cual, procederé a poner una serie de ejemplos de *figuras retóricas icónicas*, esto es, que representen mediante los *significantes* musicales un *objeto* de manera directa²⁴. Nótese que la siguiente lista de ejemplos está compuesta por igual

23 Entre otros trece figuras que recoge Cano (2000).

24 Nótese que se van a castellanizar muchos términos en pos de una mejor comprensión. Así,

parte de piezas con texto o significado dado de antemano y otras que, por el contrario, no lo tienen -música “pura”-.

Anáfora



Ilustración 1. Ejemplo de anáfora

Consiste en la repetición de un elemento o estructura musical al comienzo de diversas frases a lo largo de la obra (X../X../X..). Un ejemplo bastante claro sería lo ocurrido en la *Sonata n°. 2 “Obsession”* de Ysaye en la que, al comienzo de cada frase, ocurre una intromisión de diferentes extractos de la *Partita n°. 3* de Bach -que el propio Ysaye marca con corchetes, como se muestra a continuación-. Aquí, gracias a la información que nos aporta el título junto a la impetuosidad histriónica de los temas que le preceden -antítesis o paréntesis- se puede inferir sin riesgo a equivocarnos que lo que están representando estos fragmentos son, literalmente, intromisiones en la mente de un pensamiento obsesivo -la obra de Bach-.

Anábasis

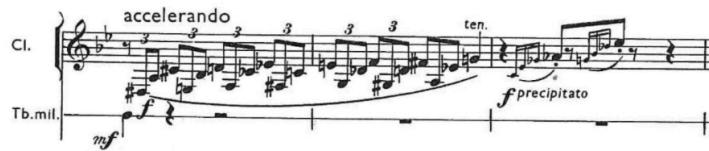


Ilustración 2. Ejemplo de anábasis

Consiste en la representación de un significado mediante una escala o figura musical de tendencia ascendente. Esta figura generalmente se asociaría a la segunda dimensión

figuras como “symploke” pasarán a ser símploque; “syncopatio catachresica” a síncopa catacrésica; o “parenthesis”, paréntesis; “prolongatio pathopoeia”, patopoyesis prolongada; etcétera.

semiótica -donde, de hecho, se presentará de nuevo-. En este caso, si en música se refleja un ascenso literal se estaría, a todas luces, ante una lógica *indical* ya que representaría de manera directa tal acaecer. En este caso, propongo el divertido ejemplo presente en *Pedro y el Lobo* de Prokofiev, concretamente el ascenso de Gato al árbol tras asustarse. Aquí, la música asciende, correlativamente, con el ascenso -literal- del felino al árbol, representando además lo que le cuesta hacerlo mediante una *gradatio* y haciéndolo “de golpe”, de la que aparece un golpe del timbal -*hipotíesis*- . Nótese que las acotaciones de Prokofiev enfatizan tal cuestión -*epifonema*-.

Catábasis



Ilustración 3. Ejemplo de catábasis

Siendo el proceso inverso de lo anterior, pongo como ejemplo lo ocurrido con la obra *Flow, my tears* del célebre laudista John Dowland. Aquí, con la alegría que le caracteriza, compone “caed, lágrimas mías, caed de su manantial, exiliado en esta profunda angustia” de la que dibuja, literalmente, cómo caen las lágrimas junto a esta primera parte del texto, dibujando además un basso lamento con tal bajada.

Antítesis

La antítesis consiste en la contraposición directa de elementos musicales muy diferenciados. Un ejemplo bastante ilustrativo podrían ser la irrupción del tema de la princesa -derecha- en la obertura del *Cazador furtivo* de Weber, transmitiendo serenidad tras la macabra aparición del diablo al cazador en la oscuridad del bosque -izquierda-. Apréciese el cambio de textura, instrumentación, matiz y ritmo armónico. Hay que mencionar que, en esta figura, los *leitmotifs* se presentan de manera *indical* -alegórica- pero operan con lógica icónica ya que presentan, de manera directa, la aparición de uno u otro personaje.

Multiplicatio



Ilustración 4. Ejemplo de antítesis



Ilustración 5. Ejemplo de multiplicatio

Consiste en la aparición acumulada y repentina de una misma o diferentes células rítmicas y/o melódicas. Un ejemplo por excelencia sería el presente en la *Sinfonía nº 4 “Lo inmortal”* de Nielsen, en la que, representando el caos de la guerra entre disparos, alarmas aéreas, gritos, y golpes de todo tipo, comienza a ocurrir una cascada de entradas de todo tipo de instrumentos en todo tipo de registros. Cabe mencionar una diferencia clave respecto a la *auxesis* -en la siguiente categoría- y es que la *multiplicatio* representa, literalmente y sin mayor pretensión simbólica, un caos mediante los recursos antes mencionados. Representa -de manera directa- eso mismo: el caos. Como el anterior, nótese el cambio de textura, matiz y la variación de instrumentación entre el fragmento de la izquierda y de la derecha -unos compases más adelante-, toda la metalería, viento

madera, percusión y cuerda aguda. Cada una de las líneas verticales representa la entrada de una voz o motivo rítmico. Si se considera excesiva tal apreciación, recomiendo encarecidamente que lo escuchen -final del 4º movimiento- para despejar toda duda.

Paréntesis

Consiste en la aparición momentánea de un motivo o célula en el transcurso normal del discurso. Un ejemplo paradigmático serían los truenos que interrumpen el sueño del pastor en el *Verano* de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi. Tal, podría ser perfectamente tomada como un “tipo” de aparición de *hipotiposis* -antaño catalogada en el remoto departamento del 3.1.2, en *Anexo III*. Representaría pues, sin mayor pretensión semiótica, la interrupción -literal- de un elemento ajeno al discurso.



Ilustración 6. Ejemplo de paréntesis

Hipotiposis



Ilustración 7. Ejemplo de hipotiposis

La hipotiposis es toda figura que traiga a música un elemento extramusical, como una metáfora en sentido amplio. Un ejemplo sería en la última sección de *Ondine* de Ravel, cuando el barquero, prendido de amor por el hechizo de la sirena, se acaba ahorcando. En música, se representa -literalmente- su balanceo en la horca (verde). Tras eso -y la aparición del tema del hechizo, perteneciente a la siguiente categoría-, la terrible ondina se ríe demoníacamente, lo cual también es traído a la música de manera literal (amarillo).

Asimilatio



Ilustración 8. Ejemplo de asimilatio

Esta figura, como las cinco siguientes, se podrían catalogar como diferentes tipos de *hipotiposis*. Además, se podría decir que esta figura es la que más directamente encarna el *signo icónico* ya que consiste en imitar en música un sonido mediante un instrumento o efecto sonoro concreto. Así, todas las imitaciones de sonidos (como los gritos agonísticos del pueblo japonés en *Threnody* de Penderecki), o cualquier *leitmotif* onomatopéyico sería casos de asimilatio. Como ejemplos de esto serían los presentes en la imagen siguiente, extraídos del prefacio de *Pedro y el Lobo* -obra con la que se podría hacer toda esta sección-, donde cada instrumento es encargado de interpretar a cada uno de los personajes en función de su afinidad tímbrica con él. Así, el oscuro y ronco timbre del fagot representa al abuelo; el nasal y estridente oboe -sin acritud- representa al pato; el elegante pero ágil clarinete, al gato; y al pájaro, la grácil y aguda flauta, quien además realiza una hipotiposis del canto del avecilla.

Prosopopeya

Una personificación o *prosopopeya* sería la representación -literal- en música de una acción o pensamiento humano. Como ejemplo, tomaré uno de los momentos más sublimes de la historia de la música, el aria *Komm, süsses kreuz de la Pasión según San Mateo* de Bach -con la que se podría hacer toda esta sección o, incluso, esta tesis-,

momento en el cual Cristo lleva a cuestas la cruz en un tortuoso camino hacia el monte Gólgota. Aquí, el Viejo Peluca compone una introducción para *viola da gamba* plagada de acordes en cuerdas distintas a la melodía que específica se interpreten arpegiados -uno de los pocos momentos que lo hace en toda su obra-. Esto hace que el intérprete, para ejecutar cada acorde, deba (1) recuperar arco rápidamente en una semicorchea para realizar un acorde (2) desde el talón en la cuerda más grave para realizar el *arpegiato* y (3) volver a recuperar todo el arco en una sola semicorchea para volver a interpretar el siguiente acorde. Esto es, en cada acorde debe descomponer toda su complejidad y recomponerse inmediatamente. Es, a todos los efectos, la mejor representación, tanto física como psíquica, del transitar por un camino tortuoso en el que cada paso supone un tropiezo al que no puedes sucumbir.

Nr. 66 Arie (Komm, süßes Kreuz)



Ilustración 9. Ejemplo de prosopopeya

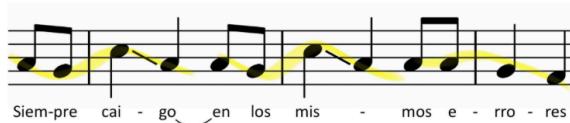


Ilustración 10. Ejemplo de prosopopeya, hipotiposis y circulatio

Pertenecen a esta dimensión retórica todas aquellas acciones del intérprete que encarnen -corporeicen- una acción que esté sucediendo en música. Así, en el ejemplo propuesto en el *pasus duriusculus* más adelante, cuando la soprano canta “*tremulos spiritus*” interpreta fonéticamente /trrrrrrrrrremulos/ estaría interpretando esto como una *prosopopeya*; o, siendo un ejemplo de aplicación retórica de primer orden pese a pertenecer a la “música popular”, la interpretación de la ranchera de Jose Alfredo Jiménez *El último trago* que hace la inmortal Chavela Vargas quien interpreta, literalmente llorando, su estribillo que reza “*caigo siempre en los mismos errores*” en el que, además, repite “el mismo” patrón rítmico y melódico en una *hipotiposis* de libro, siendo tal patrón una *circulatio* para mayor hincapié del ciclo en el que está sumida.

Paragogue

Este recurso, parecido al anterior, consiste en la representación de un proceso no humano, sin connotación alguna más allá de imprimir en música los sonidos y ruidos propios del mismo. Como ejemplo, se encontraría la célebre *Pacific 231* de Arthur Honegger, obra destinada a imitar todos los sonidos propios de la locomotora homónima, desde la maquinaria funcionando, como su surcar por los vientos o las vías, como sus

frenos, etcétera. A continuación, se representa la puesta en marcha del monstruo de metal, representado por un aumento progresivo de la velocidad.



Ilustración 11. Ejemplo de paragoge

Suspiratio



Ilustración 12. Ejemplo de suspiratio

Este recurso, siendo a todos los efectos una *hipotíesis* de un suspiro, ha sido tan ampliamente usado que ha adquirido entidad propia -por los motivos que se explorarán en la *Fase III*-. Así, dada la naturalidad con la que se puede imitar un suspiro en música, se encuentran en muy diverso número de lugares de carga patémica triste u oscura. Suele darse mediante la aparición de un intervalo ascendente anacrúsico seguido de uno descendente por movimiento conjunto, esto es, el dibujo natural de un llanto humano. Del mismo modo, suele existir un espacio entre figura y figura, tal y como se haría en la realidad. Tales son los casos de, de más explícito a más abstracto, el célebre Lamento de la *Ninfa* de Monteverdi, donde se dice “y ella hace un gran suspiro del corazón” (arriba);

del aria *Ella giamai m'amò -Ella jamás me amó-* de la ópera *Don Carlo* de Verdi en la que el protagonista lee una carta en la que su amada, recién fugada, le confiesa que no le fue fiel y que se va con otro hombre. Los violines que acompañan a toda esta aria realizan constantemente tal figura -arriba- (en medio); la Chacona de Bach, obra compuesta por la muerte de su mujer (abajo).

Hipérbole



Ilustración 13. Ejemplo de hipérbole

Muy parecida al *saltus duriusculus*, esta figura imita en música un grito o una exclamación mediante el uso anormalmente agudo o grave del registro normal de la voz que lo ejecute. El ejemplo por antonomasia de este recurso que, ademas, se presenta de manera doble -tanto por el registro agudo como por el grave- se da en la endiabladamente difícil aria *Ben io t'invenni...Anch'io dischiuso un giorno* del segundo acto de *Nabucco* de Verdi. En una pируeta imposible, Abigail ha de realizar un salto de dos octavas -!!!-, representando a la perfección la furia inmensa que tiene al ver ante sus ojos impotentes cómo su imperio se comienza a desmoronar. Tal salto lo ejecuta de la que canta “oh, fatal desdén!”.

Pianto



Ilustración 14. Ejemplo de pianto

Este tipo de figura es, como la anterior, un tipo concreto de hipotíesis del llanto. Al haber ascendido a la categoría de tópico -topoi, lugar común-, en una gran cantidad de ocasiones se representa para alegorizar el sufrimiento -esto es, lógicas indiciales- pero, en ocasiones, aparece representando literalmente el llanto humano dibujando e imitando -asimilatio- el contorno melódico del mismo. Así, en la Pasión según San Mateo, en el

aria So ist mein Jesus nun gefangen -“ahí va mi Jesus cautivo/maniatado”- en el que María llora al ver a su hijo secuestrado. Se representa musicalmente con melodías descendentes -lo propio de la prosodia verbal al llorar acompañadas por un ritmo que, igualmente, imita -literalmente- los sollozos

Figuras retóricas indiciales

En esta segunda categoría de figuras retóricas se presentan todas aquellas que, al contrario que las anteriores, tengan una pretensión metafórica (comparación entre el plano simbólico y el real), alegórica (suscitación entre idem.), metonímica (relación de contigüidad entre idem.) o sinecdótica (asumir tal interconexión), pudiendo ser apreciadas de manera universal ya que, de facto, aludirían a un *significado* intersubjetivamente comprensible mediante una recombinación coherente y reconocible de las propiedades -etiquetas- de tales *significante* pese a no tener una relación directa con el *objeto* representado. Como es natural y propio de la dimensión alegórica en la que se mueve la propia música, el grueso de las figuras retóricas se encuentra en esta dimensión, además de ser una que requiere un ejercicio de análisis de significado activo para poder desentrañar su significado, véase, cualquier poema con una densidad retórica alta. Si se obvia este plano de significación, el objeto artístico puede seguir funcionando autónomamente dada su corrección formal y coherencia interna mediante una lectura rápida e irreflexiva o una escucha superficial de cualquier obra.

Anábasis



Ilustración 15. Ejemplo de anábasis -indical-

Al contrario del ejemplo expuesto en el apartado anterior, una anábasis opera con lógicas *indiciales* cuando no ocurre una ascensión literal más que simbólica o metafórica que alegoriza victoria, esperanza o aproximación a lo divino. Tal es el caso del célebre *Lacrimosa* del *Requiem* de Mozart en el que el coro canta “[día de lágrimas] cuando resurja de las cenizas el hombre para ser juzgado”. Además, aparece un ejemplo paradigmático de *sispiratio*.

Catábasis



Ilustración 16. Ejemplo de catábasis -indical-

Con la misma lógica que la figura anterior, la siguiente catábasis no representa un descenso literal más que alegorizar la derrota, la caída a algo terrible. Un monumental ejemplo, sin salir de la forma del requiem, se encuentra en el segundo movimiento del *Requiem alemán* de Brahms, donde el coro canta al unísono que “la gloria del hombre y su carne es como la hierba, florece pero muere”, de la que todo el coro dibuja un claro patrón descendente.

Apócope

Este recurso retórico implica la omisión de alguna parte estructural o melódica -por mor de una intención expresiva-. Un ejemplo con el que es imposible que no se hiele la sangre es el presente en el último acto de *Madamma Butterfly*, cuando la joven geisha, totalmente desolada, se da cuenta de que su amado Pinkerton ni va a volver ni la quiso cuando estuvo por Japón tras varios años esperándole y, en su infinito dolor, se plantea suicidarse por primera vez en la ópera. Puccini representa tal momento con un apócope en tres dimensiones: por un lado en la textura, ya que solo se quedan la soprano

y los contrabajos -registros extremo opuestos, una *hipérbole* textural-; omite todo tipo de movimiento melódico; y más escalofriante, lo hace presentando un acorde de si menor sin tercera (bajos tocan la fundamental y la soprano, la quinta), la nota que le daría el modo al acorde. Esto es, Cio-cio San está tan destrozada que ni siquiera es capaz de imprimirlle “vida” o “alma” a su acorde. Así, apocopar la tercera de este acorde está siendo un total reflejo de lo vacía y desolada que se encuentra la pobre geisha. Si bien lo que sigue pertenece a lógicas simbólicas, mencionar que, tradicionalmente, el acorde de re menor suele representar la muerte (prácticamente, todos los requiem de la historia están compuestos en tal tonalidad), así que Puccini, para representar algo aún mas terrible y triste que la muerte -el suicidio-, escoge la tonalidad relativa “menor” de un modo que ya es menor: si menor (si♭ - re♭ - fa²⁵). Así, ya no solo no es trivial que cante en si menor, sino no que, precisamente, la nota apocuada es un re -♭-, la nota que representa la muerte por excelencia -de la geisha-. Así, además de hacer un retrato psicológico de la protagonista, este *apócope* está expresando -simbólicamente, pero mediante lógicas indiciales- que tiene intención de quitarse la vida -en algún momento, ya que la muerte no se ha hecho presente-. Así, dice “[debería] morir con honor, si no puedo conservar una vida con honor”.

Noema

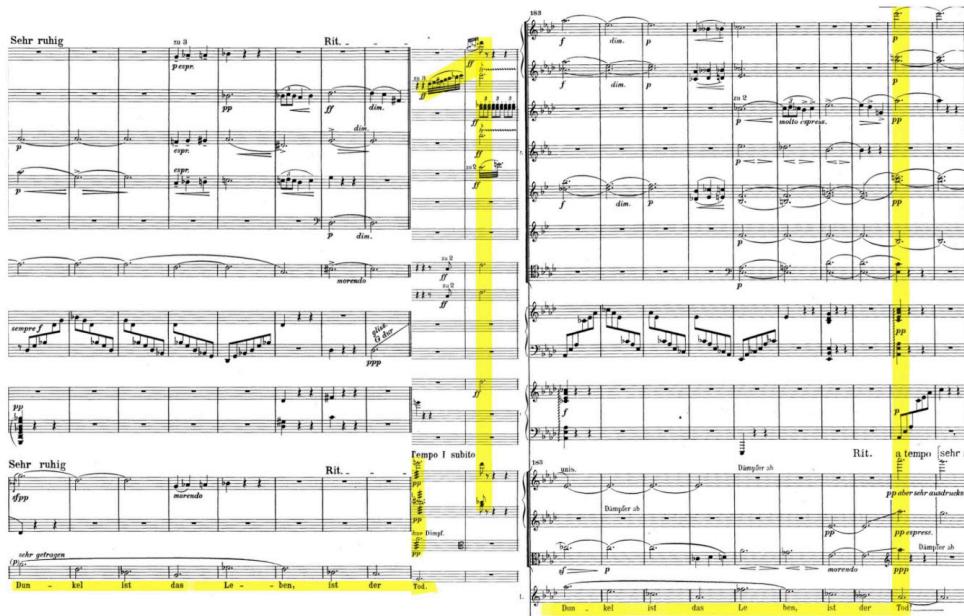


Ilustración 18. Ejemplo de noema

25 En esta ópera, los bemoles -el estar disminuido, relegado, por debajo de la nota natural- simbolizan a la geisha y los sostenidos, al americano Pinkerton.

Consiste en la utilización de la consonancia propia de una resolución en un contexto nuevo y diferente que la hace destacar. Un ejemplo muy ilustrativo de esta cuestión, tanto en una dimensión disonante como consonante, es el ocurrido en *La canción de la Tierra* de Mahler, concretamente la resolución de la frase del barítono de los compases 89 y 201 en *Das trinkleid vom Jammer der Erde*. En este movimiento, el barítono se queja del sinsentido de la vida, lo incierto de la muerte y el martirio que suponen esta incertidumbres. Al final de todas las secciones, acaba con la frase “*Dunkel ist das Leben, ist der Tod!*” -“*Dunkel es la vida, [dunkel] es la muerte!*” donde *dunkel* es una palabra alemana que significa tanto “oscuro, sombrío o tenebroso” como “misterioso, mágico y enigmático”. Así, Mahler utiliza la misma melodía con esta misma letra en dos contextos armónicos diferentes que colapsan, de manera inequívoca, una u otra acepción de la palabra, dando un aire terrible o, por el contrario, esperanzador. En la primera aparición (compás 89, izquierda) ocurre un *pianissimo subito* en el que toda la cuerda hace un trémolo en el que el “sol” con el que acaba la melodía anterior se introduce en un escalofriante acorde de séptima disminuida (do# - mi - “sol” - si), seguido de un inmenso *crescendo* a un *fortísimo* que trae el tema de la muerte en el viento metal. En la segunda aparición (compás 201, derecha), el la con el que acaba la melodía forma parte de un armónico y celestial acorde de La Mayor, acompañado por arpegios del arpa y melodías muy serenas en las cuerdas. Esto es, “*dunkel*” adquiere dos significados opuestos en función del contexto en el que resuelve la frase.

Epanalepsis

Esta figura retórica, operando a nivel de estructura, consiste en la aparición de un mismo motivo o frase al comienzo y al final de una pieza (X.../...X), en contraposición de lo que sería una *anáfora* (X.../X...). Este puede aludir a un nivel *indical* si evoca o pone sobre la palestra la aparición literal de dicho elemento. Del mismo modo que en la figura anterior, pondré un ejemplo en el que esta figura evoca diferentes emociones dentro de una misma obra, en este caso, la *Chacona* de Bach. Aquí, la primera variación -el tema principal de la obra- aparece en tres lugares: al comienzo (X..); al final de la primera sección menor (...X); y al final de la obra (...X), cada vez con una carga patémica diferente. Cabe mencionar que, encriptada numerológicamente en esta frase, se encuentra tanto el nombre como la fecha de la muerte de su mujer con lo que se está ante un momento musical altamente expresivo. En la segunda aparición -que da pie al modo mayor-, el tema tiene un cariz de consolación, casi de redención -por muy diversos motivos que se expondrán más adelante-; pero, por contra, en la última variación, tras haber acontecido el momento más trágico de la historia de la música, vuelve a aparecer tal frase evidenciando que, irremediablemente, “nadie escapa a la muerte” -coral que se referencia en esta variación-.

Auxesis



Ilustración 19. Ejemplo de auxesis

Este recurso, pudiendo analogarse al *multiplicatio* pero en una dimensión no solo motívica, evoca agitación, caos o bonanza mediante la acumulación de entradas de la melodía. Tales son los casos de los iracundos coros *Lass ihn kreuzigen!* -*¡Que sea crucificado!*- o *Sind Blitze, sind Donner!* de la *Pasión según San Mateo*, en el que todo el pueblo grita “¡cogedlo, atadlo!” a Jesús. Bach lo representa con entradas paulatinas de las diferentes cuerdas de ambos coros. Nótese el brutal incremento de densidad entre el comienzo del movimiento (izquierda) y diez compases después (derecha).

Sinonimia

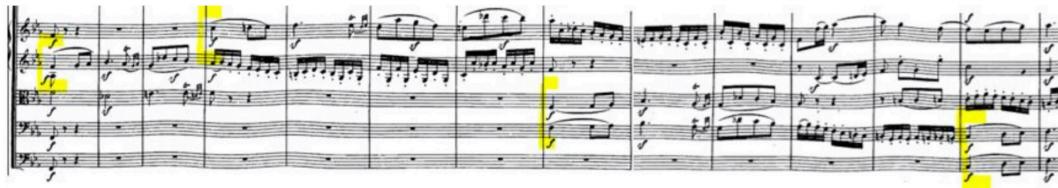


Ilustración 20. Ejemplo de sinonimia

La sinonimia consiste en la repetición literal de una frase, estructura o motivo en diferentes voces o alturas. A todos los efectos, si lo anterior fuese una repetición literal podría considerarse como tal. Un ejemplo sublime es el presente en el segundo movimiento de la *Sinfonía n.º 3 "Heroica"* de Beethoven, en el que este recurso representa a la perfección la inexorabilidad del destino trágico al que irremediablemente se verá abocado un héroe anónimo.

Gradatio

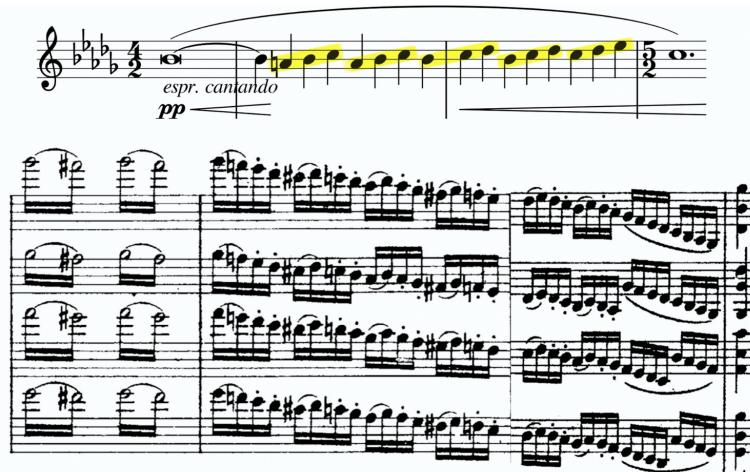


Ilustración 21. Ejemplos de *gradatio*

Esta figura consiste en la aparición de una progresión, tanto ascendente como descendente, para hacer especial hincapié en lo tortuoso de tal tránsito. Como ejemplo ascendente, propongo el comienzo del *Adagio para cuerdas* de Baraber (1936), el cual para Toscanini estaba “repleto de patetismo y pasión catártica [...] que difícilmente deja ojo sin lágrimas” (arriba); y, como ejemplo descendente, propongo el monumental Dies irae del *Requiem* de Verdi, explicativo por sí mismo (abajo).

Saltus duriusculus

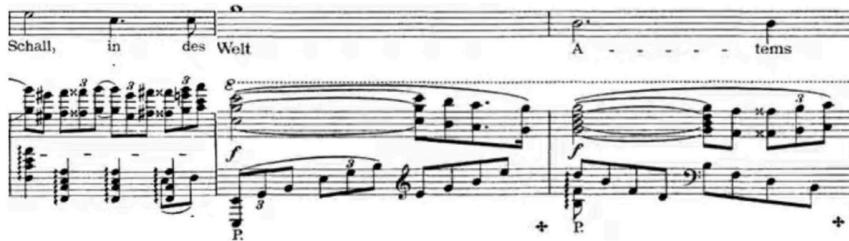


Ilustración 22. Ejemplo de *saltus duriusculus*

Este recurso, muy parecido a la *hipérbole*, implica un salto a un acorde disonante -lo cual lo distingue de este recurso al poseer, así, una carga metafórica-, generando inestabilidad, tensión y dolor. Si hay un ejemplo en la historia de la música, este es *La muerte de Isolda*, de la ópera *Tristan e Isolda* de Wagner. Nótese que el salto de la soprano

resuelve en un acorde apoyatura del siguiente, así como que la poca fuerza que le queda para ejecutar tal exclamación se va reduciendo en los siguientes saltos, cada vez de menos ámbito, hasta el final de la ópera unos compases más adelante.



Ilustración 23. Ejemplo de síncope

Este recurso consiste en el uso de una disonancia no esperada con fines expresivos. En 9.e.(3) se expone con más extensión todas las casuísticas posibles, irrelevantes al efecto y criterio aquí sostenido. Un claro ejemplo de *síncope* se da en la última nota del primer movimiento del *Stabat mater* de Pergolesi, simbolizando la pesadumbre y sufrimiento que porta consigo una madre llorando la muerte de su hijo mediante una disonancia de segunda menor en la resolución del último acorde.

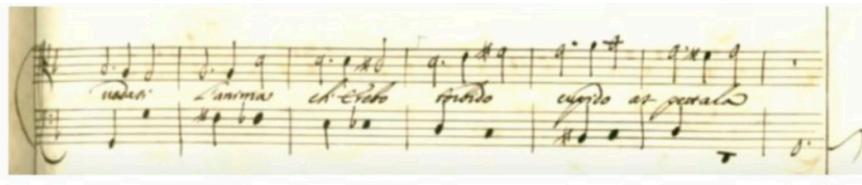
Patopoyesis prolongada

Este recurso, parecido al anterior, consiste en el uso persistente en el tiempo de una disonancia, generando así un gran desconcierto e incomodidad. Dos ejemplos excelentes que, en este caso, exceden la música académica son el tema del Joker en *The Dark Knight* de Zimmer y el estribillo de *Where is my mind*, de Pixies. En el primero, en cada aparición del Joker comienza a sonar un unísono que muy prolongadamente se divide en dos notas que se separan por movimiento opuesto, generando secuencias de varios minutos en los que se tiene por toda banda sonora un intervalo muy disonante que, poco a poco, se va abriendo. En lo relativo al tema de los Pixies, en cada estribillo -cada vez que el cantante se pregunta “¿dónde está mi mente?”- hay un coro que entra en disonancia de segunda menor durante toda la duración del mismo. No en balde, tal tema fue escogido para la secuencia final de *El club de la lucha*, momento en el que se destapa la locura y trastorno mental del protagonista.

Pasus duriusculus

Esta figura, muy común, aparece en forma de escala cromática descendente. Podría argumentarse que tiene un componente *simbólico* -de convención- pero, dada su similitud con la declamación humana, se considera universalmente entendible (visto al comienzo de este artículo). Suele verse circunscrita a las cuatro notas del *basso lamento*, esto es, I, VII, VIm, V, pero puede darse perfectamente sin este contexto armónico dada su independencia a toda función armónica por lo anterior. Pondré dos ejemplos, uno libre y otro con este encuadre funcional. Un ejemplo de esto segundo sería el presente en

la célebre y desgarradora aria del *Lamento de Écuba* en *La Didone* de Cavalli (1641, primera representación histórica de tales figuras aunadas), donde, de la que canta “*se derrumbarán y temblarán árboles, pórticos y templos, se volverán polvo, reducidos a cenizas*”, Cavalli emplea este recurso, aquí señalada este basso lamento con un corchete (arriba).



Butterfly prende il bambino, lo posa su di una stuoia col viso voltato verso sinistra, gli dà nelle mani la bandiera americana ed una pupattola e lo invita a trastullarsene, mentre delicatamente gli benda gli occhi. Poi afferra il coltello e, collo



Ilustración 24. Ejemplos de pasus duriusculus

Un escalofriante ejemplo de passus duriusculus libre se presenta en los últimos momentos de *Madamma Butterfly* cuando la joven geisha, decidida ahora a suicidarse, le da a su hijo una bandera americana -de su amado- y una mariposa -su símbolo-, coge un cuchillo y le tapa los ojos con un pañuelo para que no vea cómo se quita la vida. Mientras en escena hace esto, los violas tocan a unísono una escala descendente cromática. Encima, se especifican tales acciones que debe hacer la soprano (abajo).

Dubitatio



Ilustración 25. Ejemplo de dubitatio

Siendo otra de las figuras que están a caballo entre la dimensión icónica e *indical*, esta figura -muy similar a la *circulatio* salvo que la presente sólo varía entre una nota y no en movimiento circular entre las notas inferior y superior-, representa el propio temblor e indecisión de la voz en música. Un ejemplo paradigmático es el *Dies Irae* de Mozart, cuando el coro masculino plañe “¡cuánto temor habrá en el futuro!”.

Percusio redistributiva

Este recurso implica la transformación de una célula rítmica en parte estructural de melodía u obra. El ejemplo por antonomasia de esto se encuentra en la *Sinfonía nº 5* de Beethoven y en cómo las cuatro notas del comienzo se integran en todos los temas, inclusive en el desarrollo, de esta sinfonía.

Leitmotifs

Es de rigor mencionar a todo *leitmotif* ya que éstos pretenden asumir alguna o algunas características del personaje que representan. La mayoría, como los presentes en los ejemplo de *assimilatio* o *antítesis*, son muy evidentes ya que cada vez que aparecen -ergo alguna característica del personaje- es para darle presencia física o narrativa -por lógicas sinecdóticas, asumiendo el todo por una parte-. Incluso el acorde de Tristán -muy alambicado armónicamente-, representa también a su protagonista, en este caso con lógicas más *simbólicas* pero que operan de manera totalmente *indical*.

Huelga decir que encuadrar los *leitmotif* dentro de un departamento retórico es, como poco, polémico. Todo elemento musical de pretensión simbólica (SF) se construye, conceptualiza y opera de manera totalmente equivalente respecto al *objeto* que representa, ya sea éste el barritar de un elefante, una súplica al destino, la forja de una espada o un personaje. De nuevo, si existe desconcierto respecto a cómo cabe encuadrar la representación de un personaje al mismo nivel simbólico que lo anterior se debe, sin duda, a una discordancia entre la inferencia significativa -semántica- percibida, en este caso, de manera directa ergo intuitiva entre sonido y personaje; y la inferencia semiótica en la que tales *signos* operan. No se debería confundir una aproximación intuitiva al fenómeno musical que puentee toda la operatoria aquí sostenida con un análisis semiótico del mismo.

Tópicos

Como último elemento retórico aquí expuesto -insisto, hay muchos más ejemplos y tipos de figuras, atender a Cano (2000) o Bartel (1999)-, se podrían encuadrar todos los -conjuntos de- recursos que pretendan producir un efecto evocador o de correlación enmarcado en una situación intersubjetivamente compartida -*topoi*, “lugar común”-. Se podría afirmar que los *tópicos* son un dispositivo de figuras retóricas que operan conjuntamente para generar un determinado efecto en la escucha por una lógica *indical* -por lo que pueden ser encuadrados en esta categoría-. Así, si se utiliza un ritmo ternario, una textura suave, predominancia de las cuerdas y la madera y melodía muy cantable, se está introduciendo en un *tópico* pastoral -con las connotaciones que ello implica- si es que tal cuestión es pertinente por y para la trama.

Del mismo modo que ocurre con la dimensión anterior, encuadrar la Teoría de los Tópicos aquí es, como poco, polémico más cuando se atiende a que esta cuestión se encuentra en el ojo del huracán en la actualidad. López Cano (2020, p. 211) critica el batiburrillo en el que está inmersa tal cuestión, encuadrándose en la categoría de *tópico* “texturas” como el bajo Alberti (Agawu en ibid.); “estéticas” como lo sublime (Allanbrook, en ibid.); “recursos retóricos” como el *pianto* (Monelle, en ibid.); “referencias

interestilísticas” como el uso de la forma *boutré* (Ratner, en *ibid.*); etcétera. Todo ello, póngase, un bajo Alberti -aparentemente muy alejado de una pretensión semiótica-, tiene evidente e indefectiblemente una pretensión simbólica. Si puede “*ser entendible, es lenguaje*”, si posee tales *significados* puede ser plasmado de manera directa o alegórica en *significantes* ergo al usarse se están empleando tales *significados* se quiera o no. La serenidad, elegancia y ligereza -todo ello etiquetas- que aporta un bajo Alberti jamás será utilizado en una escena que represente el paroxismo del sufrimiento, la agonía y el terror -ídem-. Esto es, tal “textura” operaría con una lógica *indical* al llevar impresos ergo suscitar tales *significados*. Las causas de un posible desconcierto al respecto, si lo hubiere, se remiten a lo mismo.

Figuras retóricas simbólicas

Por último, se encuentran las figuras retóricas que operan de manera *simbólica* -entendido como el *símbolo* de Peirce-, esto es aquellas figuras o recursos que, por sí solos, no guardan una relación con su objeto más que de manera cultural, convencional o, en definitiva, pre establecida. Las dos categorías anteriores mantenían una relación o de alusión directa -*iconos*- o simbólica -*índices*- . Ahora, habrá que buscar un referente intermedio para establecer tal conexión perdiendo la propiedad de producir efecto universalmente y circunscribiéndose así a un ámbito intracultural e incluso, de un mismo compositor u obra. Tales serían los casos, por ejemplo, de referencias interestilísticas, interartísticas o inter culturales que, por sí mismas, no generan una posición de *sujeto* con la que todo oyente pueda empatizar o que transmiten un *significado* al receptor que necesitaría de una labor de contextualización previa para extraerlo²⁶. Tal sería el caso de la cita de que se presenta al comienzo de esta sección.

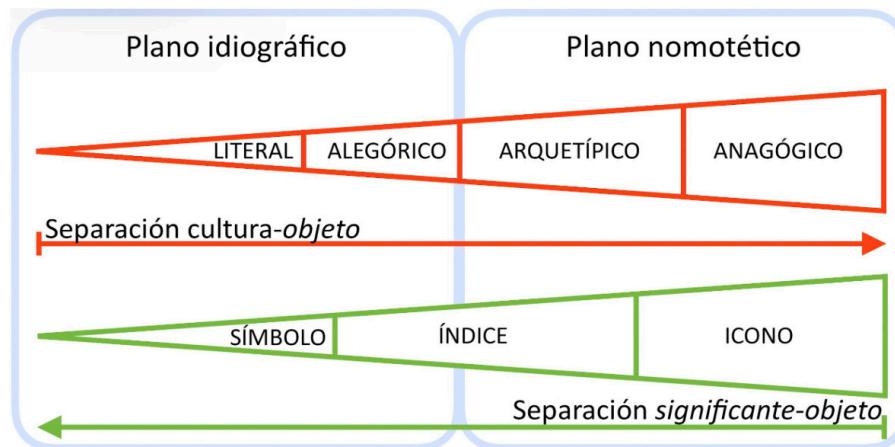


Ilustración 26. Comprensión universal del s_p (verde) y S_e (rojo)

26 Esto no riñe con lo expuesto respecto a la necesidad de concebir todo elemento retórico en su contexto. Un elemento retórico r puede tener -y transmitir de manera más o menos directa- un significado con o sin necesidad de ser puesta en relación con otro elemento.

En efecto, aquí se invierten las categorías simbólicas propuestas por Frye respecto a las de Peirce ya que, en las de Frye, cuanta mayor distancia se guarde con la cultura de la que parte el *objeto*, mayor será su entendimiento universal llegando al epítome de símbolos anagógicos que representan, directamente, “verdades universales que trascienden la naturaleza humana” -representado con mayor área-; mientras que, en el caso de Peirce, cuanta mayor sea la distancia del *significante* respecto a su *objeto* menor será su entendimiento unívoco. Así, esta categoría opera en el último nivel de Peirce (tabla 1) pero en el primero de Frye (tabla 2).

Hepanortosis



Ilustración 27. Ejemplo de hepanortosis

Esta figura retórica es una retrogradación o inversión de un tema -con pretensión semiótica-. En efecto, si no existe un antecedente sobre el que subvertir unos u otros *significados*, no tendría efecto alguno. Un ejemplo muy claro se presenta en, de nuevo, la *Pasión según San Mateo* de Bach, en la mencionada aria *So ist mein Jesus nun gefagen* -“Ahí va Jesus cautivo/maniatado”-, que posee un claro ánimo derrotista y de lamento -*pianto*- (arriba). Más adelante, se presenta en *hepanortosis* para dar una mínima esperanza (abajo) que luego se verá respaldada por los coros que gritan “*;deteneos, no lo atéis!*”. Así, esta inversión no es una cuestión formal, si no que posee de facto un *significado*. Nótese como el tema invertido, al ser una suerte de petición -en lugar de ser un hecho- se presenta, naturalmente, de manera más breve.

Suplicatio

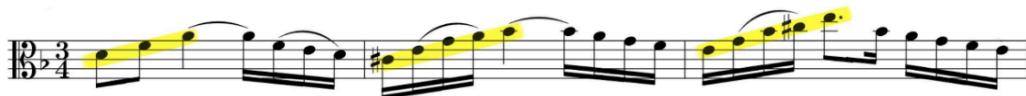


Ilustración 28. Ejemplo de suplicatio

Esta figura retórica, asociada a la súplica y la agonía, se suele presentar en forma de paulatinos arpegios ascendentes que cada vez aumentan su altura. Suele presentarse junto a las figuras de *pianto* o *dubitatio* en tanto a que, formalmente, afecta a la dimensión

melódica. Como se ha dicho, tal cuestión pasaría a tenerse en consideración, si acaso, tras su estudio como SF y comprobar así que responden a lógicas *simbólicas* diferentes. Mientras que el *pianto* o la *dubitatio* tienen relación de contigüidad para con su *significado* en tanto que imitan algunas de sus propiedades de manera más o menos literal, la *suplicatio* no guarda una relación más que por convenio. Un ejemplo se encuentra en el preludio de la *Suite nº 2* para viola de Bach, obra se estima compuesta durante la estancia del “Viejo Peluca” en la cárcel.

Epifonema

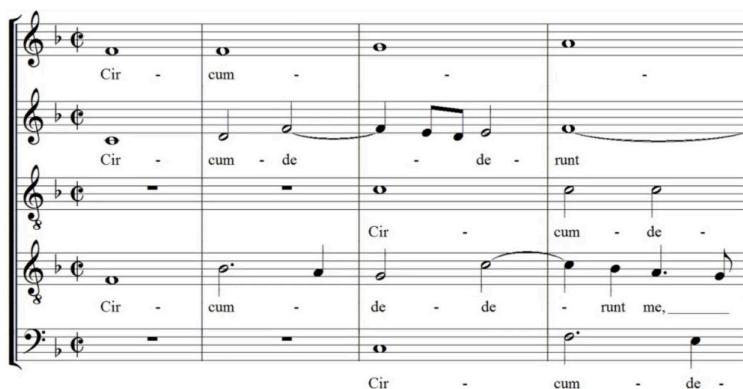


Ilustración 29. Ejemplo de epifonema

Este recurso, siendo el de más reciente incorporación al léxico retórico, fue definido por Kierkendale (1980) como un elemento de texto que prescribe significado a la música que le sigue. Si bien ella se refiere, concretamente, a las acotaciones que Bach escribe encima de cada movimiento en su *Ofrenda Floral*, hay otros elementos textuales que, de facto, prescriben un significado -siendo incapaces de transmitirlo sin convención previa-. Tales serían los casos de utilizar formas compositivas concretas -tales como una giga- para representar clases sociales, como en la cantata *Mer hahn en neue Oberkeet “Del campesino”* de Bach; utilizar elementos técnico musicales que prescriben significado, como lo realizado por Mozart en *Cosi fan tutte o Rapto en el Serrallo* al asociar peyorativamente un compás de 2/4 -el compás más simple- a respectivamente, las mujeres y los árabes en estas óperas; el uso del intervalo de 4A como símbolo del *diabulus in musica* o la muerte -ver lo que se denominan “las cuartas de la muerte” en Bartok”; o, de manera mucho más ilustrativa, el uso de modos o tonalidades concretas con este mismo fin. Sin bien es cierto que desde Grecia ya se apreciaba que diferentes combinaciones de notas suscitan uno u otro estado de ánimo -cuestión más que evidente en la actualidad al atender a la escala de tonos enteros, modo mayor, menor, locrio, etcétera-, existe un componente de convención cultural. El uso de re menor como símbolo (de Peirce) de la muerte de manera sistemática es un ejemplo velado de esta cuestión -recogido en detalle por Kirnberger en el S. XVIII-. No obstante, presento un ejemplo paradigmático con la obra de Cristobal de Morales *Circumdederunt me*, obra compuesta para ser interpretada en el lecho de muerte

de Felipe II de España. Esta obra, cuya terrible letra es “*Circumdederunt me gemitus mortis, dolores inferni circumdederunt me, praeoccupaverunt me nimis laquei mortis; Domine, miserere*” - “me rodearon los gemidos de la muerte. Los dolores del infierno me rodearon, casi me atraparon los lazos de la muerte. Señor, ten piedad.”- está compuesta, no obstante, en un perfectamente armonioso y alegre Fa Mayor, tonalidad que -entonces- estaba asociada a la muerte de manera directa.

Remisiones intertextuales



Ilustración 30. Ejemplo de remisión intertextual

Del mismo modo, pueden ser catalogadas como figuras retóricas *simbólicas* todas las remisiones intertextuales, esto es, las referencias a fragmentos de otras obras o dentro de la misma pieza con, de nuevo, pretensión semiótica. Tales serían los casos del uso de la melodía del *Dies irae* en tanto que alegoría de algo terrible en la *Sinfonía fantástica* de Berlioz; la mencionada *Sonata nº. 2 “Obsession”* de Ysaye; o innumerables bandas sonoras, entre las que destaca la BSO de *El resplandor* de Kubrick. Un ejemplo de remisión intertextual dentro de un mismo autor -aparte de, en literatura, la cita expuesta al comienzo de esta sección-, se encuentra, por ejemplo, en el *Invierno* de *Las cuatro estaciones* (1723) de Vivaldi -obra con la que, de nuevo, se podría hacer toda esta sección-. El tema del llamado “frio invernal”²⁷ de tal obra (arriba) es utilizado por Vivaldi en óperas posteriores, tales como *Siroe Rey de Persia* o, más señaladamente en *Farnaces II rey de Ponto* (1727, abajo). Aquí, en un momento de la ópera Tamiri, esposa del rey tirano, es obligada a asesinar a su hijo. Tras cometer el espantoso acto, canta en una escalofriante aria: “*siento mi sangre como hielo corriendo por cada vena, la sobra sin vida de mi hijo es una carga de terror y para empeorar mi agonía, me doy cuenta de que fui cruel con*

²⁷ Vivaldi escribe “aggiacciato tremar trà nevi algenti al severi spirar d’orrido vento” (“helado tiritar entre la nieve plateada al severo soplo del horrible viento”).

un ama inocente, con el corazón de mi corazón” mientras que la orquesta le acompaña, naturalmente, con el *Invierno* de *Las cuatro estaciones*. Nótese como, del mismo puño y letra de Vivaldi, quiere que se utilice el mismo tipo de textura, articulación y armonía.

Remisiones interartísticas

De nuevo, una remisión a un objeto artístico de otra disciplina (música-teatro, música-pintura) puede poseer un gran componente semiótico. Como se ha explorado en 7.1.j, autores como Schering sostienen que Beethoven componía algunas de sus sonatas teniendo en cuenta la prosodia de obras de teatro de Shakespeare; de manera más directa -dentro de esta dimensión referencial- es lo ocurrido con obras como *Cuadros de una exposición* del ruso Mussorgski, obra totalmente inspirada en la galería de arte de un amigo suyo en Moscú; o, de manera sublime, lo ocurrido con la *Chacona* de Bach que se explorará más adelante. Como es evidente, tanto estas obras como las anteriormente mencionadas son totalmente autosuficientes e independientes de su contexto, dicha referencia o “por qué” simplemente enriquece su *significado* percibido.

Remisiones interculturales

Por último, mencionaré aquellas referencias a estereotipos culturales que, no obstante, se podrían encuadrar en alguna dimensión anterior. Tales son los casos de todos los *leitmotifs* basados, en lugar de alguna característica intrínseca e intransferible de su protagonista, en su procedencia o etnia. Así, toda alusión a sonoridades nacionalistas, véase, *leitmotif* de la princesa china Turandot en la ópera homónima, con presencia de sonoridades pentatónicas; el del americano Pinkerton en *Madamma Butterfly*, tema que es, textualmente, el himno de América -muy representativo de este apartado-; o de la princesa persa *Sherezade* en la obra homónima, repleta de intervalos de segunda aumentada; etcétera.

Prospectiva y conclusiones

Esta nueva concepción plantea varias diferencias respecto a la concepción tradicional de la retórica musical y es que, en lugar de estar circunscrito al Renacimiento y Barroco; tomar como único criterio elementos formales y taxonómicos; y hacer una interpretación, naturalmente, encuadrada en un estilo, aquí se propondrá un criterio que parte de la *intermodalidad* de la música y el lenguaje, esto es, de sus propiedades prosódicas y declamatorias comunes; encuadrado en un orden narrativo y *significativo* más que formal; y con una pretensión puramente expresiva aun a riesgo de exceder los límites establecidos por la interpretación histórica o estilística, de tal modo que lo propuesto en la presente tesis sea universalmente aplicable.

De este modo, cada decisión interpretativa sobre cualquier *significante* -cualquier grafía de la partitura- tendrá como referencia el *significado* que encarna dentro del orden narrativo y retórico antes explorado, pudiendo expresarse de manera totalmente libre sin

constricciones estéticas, estilísticas o historicistas de ninguno tipo. Así, habría que recurrir a todos y cada uno de los paralelismos existentes entre música y lenguaje en las dimensiones de su concepción, producción y percepción. Esto es fundamental para establecer los límites del alcance de la acción del músico a la hora de abordar la interpretación de la obra musical con el método aquí propuesto; y conocer la plasticidad en la que ambas disciplinas pueden entreverarse sin tensar esta conexión por encima de su punto de ruptura. De esta manera, sería perfectamente legítimo -y, de hecho, muy expresivo- acudir a recursos o técnicas fuera de estilo o técnicas extendidas si es que la dimensión semiótica así lo requiere. Tales podrían ser los casos de interpretar una *exclamatio*, literalmente, rasgado el sonido del instrumento (en virtud de las propiedades tímbricas y declamatorias en común entre ambos modos); una *hipotiposis* de llanto recurriendo al uso del *portatto* o *glissando* -no escritos- (ídem.); incluir elementos corporales como agachar o levantar el instrumento -muy recurrente ya que tal cuestión se da de manera intuitiva- cuando haya una *catábasis* o una *anábasis* (en virtud del mecanismo de “inhibición de mecanismos motores” expuesta anteriormente por Meyer); etcétera.

Como se ha expuesto anteriormente, el discurso musical se encuadra y organiza naturalmente en un orden jerárquico en el que determinados *significantes* guardan una relación más directa -*intermodalmente* hablando- con su *significado*; y del mismo modo habrá otros *significantes* que, ya sea por su lejanía con cualquier vector narrativo, *agencia virtual* o pretensión semiótica, se encuentran en una posición subordinada -y- más alejada respecto al orden discursivo en el que están inmersos, estando sujetos a la relatividad interpretativa expuesta en el apartado anterior. Así, en el plano *narrativo* cuanto mayor o menor sea tal relación -mayor semejanza entre música y lenguaje- más o menos literal, correlativamente, deberá ser la mimesis del lenguaje que hacemos con el instrumento y sus posibilidades técnicas. Acorde a ello, se distinguirán tres dimensiones en las que puede ocurrir: una semejanza tal entre ambos *modos* por su proximidad con el *objeto* que representan que la mimesis entre música y lenguaje venga dada de manera casi literal (en azul en la *Ilustración 31*); una semejanza considerable -no directa más que referencial- ergo tal mimesis ha de operar en un plano de metaforización²⁸ (en rojo); o una semejanza considerablemente alejada, estableciendo una relación para con su *objeto* por convención ya que sus *significantes* y los *significados* que forman están alejados del mismo (verde). Así, cada uno de estos planos, que operan bajo las diferentes categorías retóricas, verán su reflejo en la realidad instrumental respondiendo directamente a esta realidad semiótica en la que se mueven. Nótese que tal ilustración analoga el plano de la *significación* musical a la lingüística, que ambos mantienen una relación equivalente pero especular para con su objeto y que este acercamiento se realiza de manera asintótica.

Nótese que tales dimensiones o planos miméticos son los presentes en la concepción y catalogación retórica propuesta en la presente tesis. Nótese que, además, están puestos al servicio del encuadre de todo *SímboloF* para con su propio papel en la narrativa, esto es, tanto el plano en el que opera la mimesis en lo *micronarrativo* como

28 Tómese metáfora como un proceso de desplazamiento (-phorein) del significado de un significado a un plano no literal (meta-).

la traducción -retórica- a música dada por la pretensión semiótica de cada *SímboloF* son entitativamente idénticos para con su *singo* y, consecuentemente, reflejos fieles de la dimensión de su *significado* para con la obra. De esta manera, una adecuación a la técnica, semiótica y narrativamente informada de cada *SF* a la realidad interpretativa implicaría que su presencia en la obra se exacerbaría al corporeizarse -el *embodiment* de Hatten (2018)- o materializarse de una manera fiel y coherente a su *significado* dentro de la misma. Tal adecuación debe realizarse necesariamente desde el nivel simbólico al que pertenece (distancia *significante-objeto*) y acorde a los paralelismos existentes en la *inferencia intermodal* para ser coherente con lo antes mencionado y estar, de este modo, dentro de tal campo de acción *intermodal*. Así, tal espacio de maniobra colaborará de manera directa con el fin propugnado en la *Fase IV*, esto es, ser capaces de poder adecuar la interpretación -en todos su sentidos, inclusive aquí el técnico instrumental- a diferentes contextos musicales, sociales y culturales. De no ser así, se puede incurrir en postergar la dinámica que viene teniendo la música desde hace décadas, esto es, operar en un plano de *significación* ajeno para con su audiencia ergo contexto.

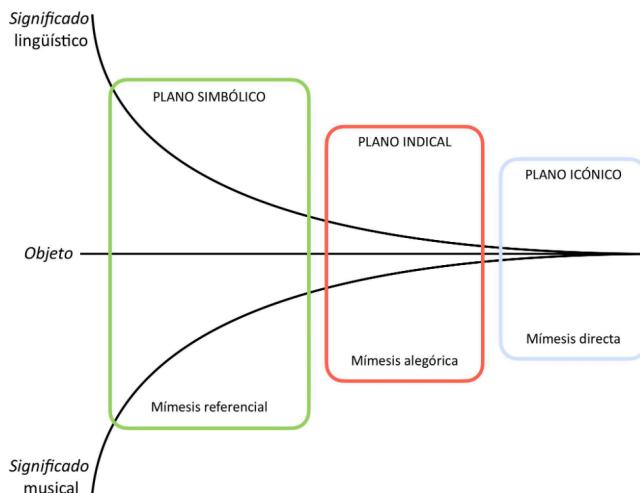


Ilustración 31. Planos miméticos en la interpretación intermodal

De esta manera, la retórica semiótica y narratológicamente informada conseguirá que toda acción exegética realizada desde una perspectiva retórica (único abordaje posible tal y como sostienen Beristain y Ramiro, 2008) se convierta en una herramienta expresiva que, por un lado, desengrane cualquier *significado* oculto en lo abstracto de los *significantes musicales* y, por el otro, resulte útil expresivamente más que un método de análisis de perspectiva histórica. Además, ser coherente con el plano semiótico y narrativo redundar, en última instancia, en el público, mostrándose así, además, como un nuevo método para (re)establecer una conexión con él ya que, como afirma Rafmann (1993, p. 55), una concordancia entre el músico y el público sólo es posible cuando se establecen concordancias en el plano gramatical del lenguaje expuesto: la música.

Referencias

- Adorno, T. W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Akal.
- Adorno, T. W. (2004). *Minima moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Akal.
- Adorno, T. W. (2009). *Disonancias: introducción a la sociología de la música*. Akal.
- Agawu, K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400861835>
- Allanbrook, W. (1983). *Rhythmic Gesture in Mozart: La Nozze di Figaro and Don Giovanni*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226437712.001.0001>
- Almén, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Indiana university Press.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo Veintiuno.
- Balkwill, L., & Thompson, W. (1999). A Cross-Cultural Investigation of the Emotion in Music: Psychophy and Cultural Cues. *Musical Perception*, 12(1), 43–64. <https://doi.org/10.2307/40285811>
- Bartel, D. (1997). *Musica poetica. Musical rhetorical figures in german baroque music*. University of Nebraska Press.
- Beard, D., & Gloag, K. (2005). *Musicology, The Key Concepts*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203503492>
- Beristain, H., & Ramiro, G. (2008). *El cuerpo, el sonido y la imagen*. Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM.
- Besson, M., Faïta, F., Peretz, I., Bonnel, A., & Requin, J. (1998). Singing in the brain: Independence of lyrics and tunes. *Psychological Science*, 9, 494–498. <https://doi.org/10.1111/1467-9280.00091>
- Carruthers, P. (2002). The cognitive functions of language. *The Behavioral and Brain Sciences*, 25, 657–674. <https://doi.org/10.1017/S0140525X02000122>
- Chomsky, N. (2006). *Language and Mind*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511791222>
- Chomsky, N. (2014). *Aspects of the Theory of Syntax*. MIT Press.
- Chua, D. (2009). *Absolute music and the construction of meaning*. Cambridge University Press.
- Cirva, F. (1991). *Musica poetica. Retórica e musica nel periodo della riforma*. LIM.
- Cook, N. (1998). *Music: A Very Short Introduction*. Oxford university Press.
- Cook, N. (2001) *Between Process and Product: Music and/as Performance*. Society for Music Theory, 7. <https://doi.org/10.30535/mto.7.2.1>
- (2014). *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford University Press.
- Crespo-Bojorque, P., Cauvet, E., Pallier, C., & Toro, J. (2024). Recognizing structure in novel tunes: differences between human and rats. *Animal Cognition*, 27. <https://doi.org/10.1007/s10071-024-01848-8>

- Crespo-Bojorque, P., Celma-Miralles, A., & Toro, J. M. (2022). Detecting surface changes in a familiar tune: exploring pitch, tempo and timbre. *Animal Cognition*, 25, 951–960. <https://doi.org/10.1007/s10071-022-01604-w>
- Cross, I. (2005) *Music and meaning, ambiguity and evolution*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198529361.003.0002>
- Dahlhaus, C. (1999). *La idea de la música absoluta*. Idea Música.
- Díaz, J. L. (2010). Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral. *Salud Mental*, 33.
- Doupe, A., & Kuhl, P. (1999). Birdsong and human speech: Common themes and mechanism. *Annual Review of Neuroscience*, 22, 567–631. <https://doi.org/10.1146/annurev.neuro.22.1.567>
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Lumen.
- (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge University Press.
- Frye, N. (1971). *Anatomy of criticism; four essays*. Monte Ávila Editores.
- Fubini, E. (2020). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Música.
- Gadamer, H. G. (1999). *Verdad y método*. Sigueme.
- González Aguado, F. (2003). *El significado musical y la emoción de la música*. Atopos.
- González, R. A., & Hornauer-Hughes, A. (2014). Afasia: una perspectiva clínica. *Revista Hospital Clínico Universidad de Chile*, 25, 291–308. <https://doi.org/10.5354/2735-7996.2014.72731>
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte*. Paidós.
- Hansen, F. E. (2006). *Layers of Musical Meaning*. Museum Tusculanum Press.
- Harnoncourt, N. (2006). *La música como discurso sonoro*. Acantilado.
- Hatten, R. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Indiana University Press.
- Hatten, R. (2018). *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*. Indiana University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv512trj>
- Huron, D. (2001). Is Music an Evolutionary Adaptation? *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930, 43–51. <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.2001.tb05724.x>
- Igoa, E. (2020). *Análisis musical I*. Academia.
- Igoa, J. (2010). Sobre las relaciones entre la música y el lenguaje. *Epistemus*, 1, 97-125. <https://doi.org/10.21932/epistemus.1.2703.0>
- Jackendoff, R., & Lerdahl, F. (1983). *A generative theory of tonal music*. MIT Press.
- Jakobson, R. (1960). Linguistics and Poetics. In *Style in language* (pp. 350–377). MIT Press.

- Jarvis, E. (2006). Learned Birdsong and the Neurobiology of Human Language. *Annals Od the New York Academy of Sciences*, 1016, 749–777. <https://doi.org/10.1196/annals.1298.038>
- Juslin, P. (2005). From Mimesis to Catharsis: Expression, Perception, and Introduction of Emotion in Music. *Musical Communication*, 85–116. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780198529361.003.0005>
- Juslin, P., & Laukka, P. (2003). Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code? *Psychological Bulletin*, 129(5), 770–814. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>
- Juslin, P., & Sloboda, J. (2001). *Music and emotion: theory and research*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780192631886.001.0001>
- Karbusicky, V. (1987). The index sign in music. *Semiotica*, 66, 23–35.
- Kelly, M., & Rubin, D. (1988). Natural rhythmic patterns in English verse: Evidence from child counting-out rhymes. *Journal of Memory and Language*, 27, 718–740. [https://doi.org/10.1016/0749-596X\(88\)90017-4](https://doi.org/10.1016/0749-596X(88)90017-4)
- Kivy, P. (2001). *New essays on musical understanding*. Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198250838.001.0001>
- Kivy, P. (2007). *Music, language and cognition*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199217663.001.0001>
- Koelsch, S., Gunter, T., Friederici, A., & Schröger, E. (2000). Brain Indices of Music Processing: “Nonmusicians” are Musical. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 12, 520–541. <https://doi.org/10.1162/089892900562183>
- Kramer, L. (1996). *Classical Music and Postmodern Knowledge*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/9780520918429>
- Kramer, L. (2011). *Interpreting music*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520267053.001.0001>
- Langer, S. (1957). *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Harvard University Press.
- Langer, S. (1967). *Sentimiento y forma*. UNAM.
- Levinson, J. (2003). Musical thinking. *Journal of Music and Meaning*, 2(27), 59-68. <https://doi.org/10.1111/1475-4975.00072>
- Levitin, D. (2008). *Tu cerebro y la música*. RBA.
- López-Cano, R. (2000). *Música y retórica en el Barroco*. Unam.
- Lopez-Cano, R. (2022). *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. esmuc.
- Marrades Millet, J. (2000). Música y significado. *Teorema*, 19, 5–25.
- McPherson, G. (2022a). *The Oxford handbook of music performance*, Volumen 1. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190056285.001.0001>

- McPherson, G. (2022b). *The Oxford handbook of music performance*, Volumen 2. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190058869.001.0001>
- McClary, S. (1991). *Femenine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- McClary, S. & Leppert, R. (1987). *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge University Press.
- Meyer, L. (1994). *Music, the art and ideas: patterns and predictions in twentieth-century culture*. University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226521442.001.0001>
- Meyer, L. (2001). *Emoción y significado en la música*. Alianza Música.
- Minguet, V. (2016). Música y semántica: de la hermenéutica a la semiótica musical. Una panorámica abierta al s. XXI. *Artseduca*, 15, 48–68.
- Mithen, S. (2007). *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind, and Body*. Harvard University Press.
- Nattiez, J. (1990). *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton University Press.
- Neubauer, J. (1992). *La emancipación de la música: el alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. La balsa de la Medusa.
- Okiñena, J. (2021a). Cómo afrontar un proyecto de investigación artística en música [Conferencia]. RCSMM y UCM.
- Okiñena, J. (2021b). *La interpretación musical como proceso artístico y científico*. Deusto.
- Palacios Quiroz, R. (2012). *La pronuntiatio musicale : une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*. [Tesis doctoral]. Universidad de la Sorbona, París.
- Palmer, C., & Hutchins, S. (2006). What is musical prosody? *Psychology of Learning and Motivation*, 46, 245–278. [https://doi.org/10.1016/S0079-7421\(06\)46007-2](https://doi.org/10.1016/S0079-7421(06)46007-2)
- Patel, A. D. (2003). Languaje, music, syntax and the brain. *Nature Neuroscience*, 6, 674–681. <https://doi.org/10.1038/nn1082>
- Patel, A. D. (2008). *Music, Languaje and the Brain*. Oxford University Press.
- Patel, A. D., Peretz, I., Tramo, M., & Labrecque, R. (1998). Processing prosodic and musical patterns: A neuropsychological investigation. *Brain and Language*, 61, 123–144. <https://doi.org/10.1006/brln.1997.1862>
- Paz, O. (1983). *Los signos en rotación y otros ensayos*. Alianza Editorial.
- Peirce, Ch. (1935). *Logic as semiotic: The Theory of Signs*. Dover Publications.
- Peretz, I., & Coltheart, M. (2003). Modularity of music processing. *Nature Neuroscience*, 6, 688–691. <https://doi.org/10.1038/nn1083>
- Pinker, S. (1994). *The language instinct*. William Morrow. <https://doi.org/10.1037/e412952005-009>

- Prinzhorn, H. (2012). *Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales*. Cátedra.
- Rafmann, D. (1993). *Language, Music, and Mind*. MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/4120.001.0001>
- Ratner, L. (1980). *Classical Music: Expression, Form and Style*. Macmillan USA.
- Rink, J. (2006). *La interpretación musical*. Oxford University Press.
- Said, E. (1983). *The World, the Text, and the Critic*. Harvard University Press.
- Said, E. (2007) *Elaboraciones musicales. Ensayos sobre la música clásica*. Debate.
- Saussure, F. (2018). *Curso de Lingüística general*. Akal.
- Sloboda, J., & Juslin, P. (2001). Psychological perspectives on music and emotion. In *Music and emotion. Theory and research*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780192631886.003.0004>
- Sontag, S. (1966). *Against interpretation and other Essays*. Ferrar, Straus and Giroux.
- Thornborrow, J, & Wareing, S. (1998) *Patterns in Language: an introduction to language and literary style*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203979747>
- Vattimo, G., & Rovatti, P. (1988). *El pensamiento débil*. Cátedra.