



**Universidad Autónoma de Querétaro**

**Facultad de Bellas Artes**

**RETÓRICA MUSICAL, *WORD-PAINTING* Y LA CONSTRUCCIÓN DE  
NARRATIVA EN LA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÁNEA.**

**TESIS**

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Licenciatura en Música  
con línea terminal en composición.

Presenta:

**Sergio Castañeda Olvera**

EXPEDIENTE: 113233

Dirigido por:

**Dr. Sergio Rivera Guerrero**

**C.U. Cerro de las campanas S/N**

Santiago de Querétaro, Qro.

Agosto de 2018



Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de  
Información



Retórica musical, word-painting y la construcción de  
narrativa en la música popular contemporánea.

**por**

Sergio Castañeda Olvera

se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional](#).

**Clave RI:** BALIN-113233-1021-918



**Universidad Autónoma de Querétaro**  
**Facultad de Bellas Artes**

**RETÓRICA MUSICAL, *WORD-PAINTING* Y LA CONSTRUCCIÓN DE NARRATIVA  
EN LA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÁNEA.**

**TESIS**

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Licenciatura en Música con  
línea terminal en composición.

Presenta:

**Sergio Castañeda Olvera**

Dirigido por:

**Dr. Sergio Rivera Guerrero**

**SINODALES**

**Dr. Sergio Rivera Guerrero**

Presidente

**Esp. Ismael Vázquez Rivera**

Secretario

**Mto. Juan Félix Huerta Pulido**

Vocal

**Centro Universitario**

Querétaro, Qro.

Agosto de 2018

México

## RESUMEN

El presente trabajo es un esfuerzo por analizar el papel que tiene la figuración retórica musical sobre la construcción de narrativas textuales en canciones de música popular contemporánea así como establecer una comparativa con la práctica histórica de la retórica musical y el *word-painting*, en particular el de los periodos del Renacimiento y Barroco, en *aires* nacionales, música eclesiástica y madrigales barrocos. A partir del análisis se pretende averiguar si existe la figuración retórica en la música popular, y si ésta sirve para enfatizar la narrativa contenida en el texto cantado de una pieza musical en particular. Lo anterior para comprender a profundidad los mecanismos a través de los cuales las ideas, conceptos, sentimientos y demás representaciones simbólicas planteados por el texto son reforzados a través de recursos y dispositivos composicionales como el *word-painting*, el *madrigalismo*, las figuras retórico-musicales, la teoría de los afectos y en general cualquier correspondencia músico-textual que refuerce y delinee el contenido temático y narrativo en la composición de música popular contemporánea.

Para dar solución a la problemática de esta investigación se presenta una base teórica referencial que abarca los distintos temas de la investigación (La retórica musical y el *word-painting*) desde distintas disciplinas como lo son la musicología, la teoría literaria y la semiología musical. A partir de dicha base teórica se elaboraron análisis musicales y textuales de las piezas musicales.

En el análisis de dos ejemplos de música popular contemporánea, *Bohemian Rhapsody* de Queen y *Penny Lane* de The Beatles se encontró el empleo de figuración retórica en la forma de *word-painting* así como la manipulación de la tonalidad para apoyar la estructura narrativa del texto cantado.

(Palabras clave: **retórica musical**, ***word-painting***, ***figuralismo***, **música popular**)

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a todos los maestros y maestras de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro que me han inspirado un profundo interés por los temas aquí desarrollados a lo largo de la carrera y por su capacidad inagotable de asesoría, apoyo y acompañamiento.

En particular al Dr. Sergio Rivera Guerrero, el Esp. Ismael Vázquez Rivera y el Mto. Juan Félix Huerta Pulido, por su generosidad y atención.

A la Dra. Evguenia Roubina Milner, violonchelista e investigadora de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, por su increíble e inspirador curso de Estética Musical.

# ÍNDICE

<b>RESUMEN</b>	<b>III</b>
<b>AGRADECIMIENTOS</b>	<b>IV</b>
<b>ÍNDICE</b>	<b>V</b>
<b>ÍNDICE DE TABLAS</b>	<b>VII</b>
<b>INDICE DE FIGURAS</b>	<b>VIII</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>X</b>
<b>Planteamiento del problema</b>	<b>X</b>
<b>El análisis musical desde la semiología</b>	<b>XII</b>
<b>Justificación</b>	<b>XVI</b>
<b>Hipótesis y objetivos</b>	<b>XVIII</b>
<b>Objetivo general</b>	<b>XIX</b>
<b>Objetivos específicos</b>	<b>XIX</b>
<b>Metodología</b>	<b>XX</b>
<b>ANTECEDENTES</b>	<b>23</b>
<b>El estudio de la retórica de la antigüedad a la época moderna</b>	<b>23</b>
<b>La retórica musical y el word-painting en la actualidad</b>	<b>26</b>
<b>Sistemas de organización de figuras musicales</b>	<b>27</b>
<b>El word-painting y su función narrativa. Un puente entre la literatura y la música.</b>	<b>37</b>
<b>Análisis formal y estructura musical de la canción popular.</b>	<b>43</b>

<b>CAPITULO I</b>	<b>46</b>
<b>Los cánones retóricos en Mattheson y la estructura de la canción contemporánea.</b>	<b>46</b>
<b>La Rapsodia Bohemia y el juicio ‘retórico’ en el inframundo</b>	<b>50</b>
<b>CAPITULO II</b>	<b>65</b>
<b>Implicaciones retóricas de la modulación en la estructura narrativa.</b>	<b>65</b>
<b>Word-painting, hermetismo y melancolía en la época isabelina de John Dowland.</b>	<b>76</b>
<b>Elementos de retórica musical en el Bossa-Nova</b>	<b>78</b>
<b>CAPITULO III</b>	<b>81</b>
<b>El análisis semiológico y la teoría tripartita de J.J. Nattiez.</b>	<b>81</b>
<b>Ámbito tonal, modulación, retórica y su impacto narrativo en la música popular contemporánea</b>	<b>84</b>
<b>Proto-retórica musical, música poética y post-retórica</b>	<b>91</b>
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>96</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>101</b>

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1. De los distintos ‘afectos’ y como expresarlos según J. Mattheson</b>	<b>32</b>
<b>Tabla 2. Las distintas tonalidades y sus ‘afectos’ correspondientes según López Cano.</b>	<b>34</b>
<b>Tabla 3. Figuras gramaticales y pictóricas.</b>	<b>35</b>
<b>Tabla 4. Figuras afectivas.</b>	<b>36</b>
<b>Tabla 5. Clasificación de figuras musicales de Cuenca.</b>	<b>41</b>
<b>Tabla 6. Intro, Verso 1 y 2 de <i>Bohemian Rhapsody</i>.</b>	<b>51</b>
<b>Tabla 7. Relación de afectos, escenas y letra.</b>	<b>52</b>
<b>Tabla 8. Letra de la sección intermedia de <i>Bohemian Rhapsody</i>. El ‘descenso órfico al inframundo’.</b>	<b>59</b>
<b>Tabla 10. Verso 3 y <i>solo</i>.</b>	<b>73</b>
<b>Tabla 11. <i>Coro 3</i> y <i>Coro final (Coda)</i>.</b>	<b>74</b>
<b>Tabla 12. Estructura formal y análisis armónico de <i>Penny Lane</i>.</b>	<b>75</b>

## INDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1. Pasos para el análisis.</b>	<b>xxii</b>
<b>Figura 2. Jerarquía de figuras retóricas musicales de acuerdo con la clasificación propuesta por Buelow (2001, pág. 798)</b>	<b>28</b>
<b>Figura 3. Anabasis</b>	<b>29</b>
<b>Figura 4. Catabasis</b>	<b>29</b>
<b>Figura 5. Circulatio</b>	<b>30</b>
<b>Figura 6. Fuga</b>	<b>30</b>
<b>Figura 7. Influencias textuales sobre la música.</b>	<b>39</b>
<b>Figura 8. Ejemplo de esquema de la estructura formal contemporáneo.</b>	<b>44</b>
<b>Figura 9. Primeros tres compases de <i>Bohemian Rhapsody</i>.</b>	<b>53</b>
<b>Figura 10. Análisis de los compases 3 al 6.</b>	<b>54</b>
<b>Figura 11. Anábasis-Catábasis, <i>Passus duriusculus</i> y <i>Circulatio</i> en los compases 10 y 11.</b>	<b>55</b>
<b>Figura 12. Primer parte del primer verso de <i>Bohemian Rhapsody</i>.</b>	<b>56</b>
<b>Figura 13. Bajo de lamentación en Queen y Vivaldi.</b>	<b>57</b>
<b>Figura 14. Bajo de lamentación del final del solo de guitarra.</b>	<b>59</b>
<b>Figura 15. Motivos rítmicos en la sección operática.</b>	<b>61</b>
<b>Figura 16. Figuración retórica en ‘Galileo’ y ‘Magnífico’.</b>	<b>62</b>
<b>Figura 17. Punto de clímax de la sección operática.</b>	<b>63</b>
<b>Figura 18. Figura 18. Modulación hacia el coro de <i>Penny Lane</i>.</b>	<b>68</b>
<b>Figura 19. Regreso a la tonalidad original en el verso.</b>	<b>69</b>
<b>Figura 20. Estructura narrativa y formal de <i>Penny Lane</i>.</b>	<b>71</b>

<b><i>Figura 21. Antecedente del verso 1.</i></b>	<b>72</b>
<b><i>Figura 22. Consecuente del primer verso.</i></b>	<b>72</b>
<b><i>Figura 23. Motivo descendente cromático de seis notas en Forlorn Hope Fancy de J. Dowland.</i></b>	<b>76</b>
<b><i>Figura 24. Verso de Please Please Me.</i></b>	<b>89</b>
<b><i>Figura 25. Coro de Please Please Me.</i></b>	<b>89</b>
<b><i>Figura 26. Puente o 'bridge' de Please Please Me.</i></b>	<b>89</b>
<b><i>Figura 27. Propuestas para el acorde inicial de 'A Hard Day's Night'.</i></b>	<b>90</b>

# INTRODUCCIÓN

## ***Planteamiento del problema***

La práctica de crear correspondencias simbólicas entre un texto y la música que lo acompaña para enfatizar ideas, sentimientos e incluso reforzar la narrativa se remonta por lo menos a la Edad Media y es evidente en los patrones melódicos que representaban ideas de orden teológico en el canto llano o gregoriano, como por ejemplo, un movimiento melódico descendente para representar la humillación y muerte de Cristo, el texto en el latín Bíblico es musicalizado con patrones bien definidos:

“...las notas FA-MI significa ‘menosprecio’ mientras que SOL es la nota de la ‘resurrección’ y FA-MI-SOL-LA musicaliza el texto ‘*et libera*’ en el introito del *Sexagesima Sunday* que significa el acto de Cristo al liberarnos del pecado a través de su muerte y resurrección...” (M. Clement Morin, 1993, pág. 68)

En la actualidad se utiliza un procedimiento similar para musicalizar una escena, idea o concepto que ya no necesariamente tendría connotaciones religiosas pero que igualmente se conoce como ‘*word-painting*’ o ‘*figuralismo*’.

Figuralismo, ‘*word-painting*’, madrigalismo, y música poética o figuración retórica musical son conceptos refieren a dichas correspondencias músico-textuales pero desde distintos enclaves históricos.

La retórica musical surge a partir de la aplicación de los conocimientos de oratoria y retórica literaria-poética a la composición musical y sus preceptos teóricos están contenidos en un vasto corpus de tratados escritos entre 1535 y 1792. (Cano, 2000, pág. 7)

Es solo un área en específico de la retórica musical la que es de mayor interés para esta investigación y es la que tiene que ver directamente con la *figuración* que apunta directamente al concepto de *figuralismo*. Así como en la retórica literaria se utilizan distintas ‘figuras’ o ‘recursos’ para lograr efectos

estilísticos, tales como la hipérbole, anáfora, etc., también en la música existen 'figuras' retóricas musicales análogas.

La figuración retórica durante el Renacimiento y el Barroco fué sólo una forma histórica de crear correspondencias músico-textuales que fue evolucionando y aparece profusamente en la composición de *madrigales* a partir del siglo XVI hasta caer en desuso durante el periodo Clásico y Romántico.

Durante el siglo XIX y XX los compositores de música programática musicalizaban escenas de manera descriptiva haciendo corresponder motivos rítmico-melódicos con movimientos corporales, sonido de animales y efectos climatológicos.

A todo esto, la pregunta generadora de esta investigación se puede formular de la siguiente manera: ¿Cómo se utiliza en la música contemporánea el *figuralismo* o *word-painting* y qué relación guarda con conceptos cercanos como *figurenlehre*, *affektenlehre*, retórica musical, *música poética*, *madrigalismo*?

Responder este cuestionamiento es el principal objetivo de la presente investigación al cual se llegará a través del análisis comparativo, así como averiguar de qué manera es utilizada la retórica musical actualmente pensando en ella como recurso compositivo.

Al incorporar la dimensión retórica en la composición de música contemporánea, y más concretamente en canciones se puede hablar también de la construcción de una *narrativa*. Se habla de retórica musical cuando el texto cantado de una pieza musical se hace corresponder con los elementos estrictamente musicales ya sea para apoyar, enfatizar y delinear una idea central, una evocación emocional o una descripción física de la acción que se narra. Entonces el problema que se plantea resolver es precisamente el averiguar cómo es que funcionan estos mecanismos, tanto por sí mismos hoy en día, como en su relación con la retórica musical y el *word-painting* histórico.

## ***El análisis musical desde la semiología***

La aproximación al análisis musical se hace tomando en cuenta las consideraciones sobre métodos analíticos planteadas por Nicholas Cook (1987) que habla de seis aproximaciones diferentes al análisis: 1) Tradicionales, 2) Schenkeriano, 3) Psicológico, 4) Teoría de conjuntos, 5) Semiótico y 6) Comparativo. Para la presente investigación, se tomarán con especial interés el análisis formal semiótico y el comparativo por ser los más pertinentes.

En el análisis formal que menciona Cook se codifica la música en símbolos y se deduce la estructura a partir de los patrones que se puedan encontrar. Uno de los tipos de análisis formal que menciona es el que se hace desde la **semiología musical**. Cook (1987, pág. 151) lo resume así: "...analizar semiológicamente una obra musical significa primero cortarla en pedazos y segundo analizar la manera en la que estos están distribuidos para descubrir los principios que gobiernan dicha distribución..." (A este tipo de análisis le llama distributivo). Es importante notar que el autor considera los métodos del semiólogo musical Jean-Jacques Nattiez por ser la figura central de la disciplina.

La técnica del análisis semiótico que describe consiste en varias etapas:

La primera etapa conocida como *análisis paradigmático* consiste en extrapolar *unidades de estructura significante* que resulta en una lista de 'tipos' paradigmáticos excluyendo en una primera instancia el aspecto temporal de la música.

La segunda etapa es la de *análisis sintagmático* en donde se retoma la temporalidad. Se analiza la distribución de las *unidades paradigmáticas* para descubrir las reglas que subyacen a dicha distribución. Entonces el objetivo del análisis semiótico es encontrar una regla general que 'gobierna' la distribución de unidades musicales significantes dentro de una pieza musical.

La separación por etapas de lo paradigmático -que no contempla la dimensión temporal- y lo sintagmático -que si la contempla – es consistente con la visión de la lingüística moderna de Saussure.

El profesor Alberto Guzmán Naranjo en el texto que acompaña su curso de maestría en la universidad EAFIT, pone en contexto el trasfondo teórico del método analítico de Nattiez:

“...El sujeto del análisis se amplía y ya no es solamente la partitura [...] sino, además, lo que pasa con el compositor, las experiencias del oyente, el significado de la obra en términos de una hermenéutica musical...” (Naranjo, 2016, pág. 2)

Para Saussure en el lenguaje existen las relaciones *in praesentia* y las *in absentia*, las primeras son ‘sintagmáticas’ y las segundas ‘asociativas’ después conocidas como ‘eje paradigmático’. Comenta el autor que Ruwet introduce una metodología de análisis similar que consiste en:

“...reescribir, unas encima de las otras, las unidades análogas o idénticas de una melodía con el fin de hacer aparecer la organización estructural de la pieza según una serie de reglas precisas que permitan construir el paradigma”. (Naranjo, 2016, pág. 3)

Continúa Guzmán Naranjo:

“Nattiez propone que es necesario complementar las dos grandes familias del análisis, la taxonómica y la lineal (derivada de los métodos de Schenker) que no se ocupa de lo que segmenta sino de lo que une al tejido musical”. (Naranjo, 2016, pág. 4)

Abona adicionalmente el autor al decir que Jean Molino, semiólogo y profesor de Nattiez, elaboró la teoría de la tripartición en la que considera el objeto estudiado desde tres posturas: a) El objeto arbitrario aislado, b) algo que es producido y c) algo que es percibido, es decir, una concepción triple de la obra musical, a saber: 1) El texto, 2) los procesos compositivos y 3) los procesos de interpretación y percepción. Mientras que la tradición formalista se ocupaba únicamente del hecho musical, la semiología aporta otros dos procesos: la creación y la recepción. Los tres niveles son llamados: **1. Nivel neutro o inmanente, 2. Nivel poiético y 3. Nivel estésico.**

Finalmente comenta el autor que es Jean-Jacques Nattiez, musicólogo y etnomusicólogo francés, quién más ha explorado las posibilidades de la teoría de Molino. El enfoque de Nattiez basado en el estructuralismo taxonómico de Ruwet y la tripartición de Molino puede considerarse como 'post-estructuralista' puesto que propone incluir formas de análisis lineal-psicológico - como el Schenkeriano, según argumenta Nicholas Cook - y por otro lado, permitir que lo 'histórico' también informe al análisis.

El modelo tripartito de Nattiez incorpora los siguientes aspectos:

- 1) Analizar las estructuras inmanentes por sí mismas.
- 2) Tener en cuenta el proyecto del compositor a partir de la partitura para formular ciertas hipótesis.
- 3) Utilizar la musicología histórica para buscar correspondencia, diarios, bocetos etc. y ponerlo en relación con las estructuras del texto. Lo que Nattiez llama *poïesica externa*.

En el contexto de la música popular contemporánea los postulados de Nattiez pueden ser utilizados con una mínima adecuación. En el caso de la música Pop y Rock del siglo XX y XXI que es pensada principalmente para ser grabada y reproducida, el material a trabajar es tanto la transcripción como la grabación y en el caso de la 'correspondencia' y los 'bocetos', la musicología histórica tendría que atender a entrevistas del artista para revistas musicales, programas de televisión, versiones previas de estudio de la canción en cuestión, escritos, manuscritos de letras y todo aquello que sea igualmente pertinente como evidencia.

Cook plantea que como investigador, para 'escapar' de los juicios intuitivos y hacer descubrimientos objetivos sobre la estructura musical se puede proceder por dos vías. La primera es formulando una teoría que permita explicar la música en base a ciertos principios organizativos, la segunda es adoptando un **método comparativo**. Advierte también que si el análisis pudiera realmente ser científico y objetivo podría hacerlo una computadora y no requeriría del juicio intuitivo.

El autor propone un ejemplo de análisis comparativo en el que se trata de establecer la autoría de un segmento *Et in Spiritum* de la misa *L'homme armé* de Josquin Desprez que contiene una cantidad inusual de 'triadas' completas, comunes para mediados del siglo xvi cuando aparece por primera vez en los manuscritos el segmento, pero no para cincuenta años antes cuando fue compuesta la misa. El análisis comparativo permite escuchar la música de manera diferente y lograr un descubrimiento musical, así como el análisis Schenkeriano, con el que se puede descubrir algo sobre la música. El autor observa que aunque la intención del análisis musical pretenda ser objetivo es imposible escapar del juicio intuitivo a la hora de seleccionar el material que el investigador considera más importante o relevante.

Hannenbergh (2016) analiza los efectos de la modulación en la construcción de narrativa en la música de rock. Analizando la canción "One Foot" del grupo *Fun*, afirma:

"El tag de "One Foot" repite la misma frase final pero regresa armónicamente a la tónica original: "Una tonalidad que había sido asociada con el sentimiento de parálisis ineludible". (Hannenbergh, 2016, pág. [2.6])

## **Justificación**

En la música popular contemporánea es frecuente encontrar pasajes que incluyen figuración, quizás más simples en su aplicación y en su pretensión que los que se pueden encontrar en el Barroco pero que sin duda están ahí.

Por lo anterior surge el interés de encontrar y analizar procedimientos similares, que se pueden llamar simplemente ‘figuralismos’, ‘madrigalismos’ o ‘*word-painting*’ en la música contemporánea así como hacer un estudio comparativo-histórico de la *figuración* que se hacía en el pasado y la que se hace en la actualidad, particularmente en la música pop y rock del siglo XX y XXI y los subgéneros que han venido sucediendo. Primero porque es un tópico que históricamente ha sido poco estudiado y segundo porque le añade una dimensión más al análisis teórico, que ayuda a entender el componente humano detrás de la composición musical y no se queda simplemente en la descripción a posteriori que ofrece el análisis tradicional. Los compositores –tanto académicos como populares- no componen pensando en numerales romanos sino haciendo coincidir ideas literarias con ideas musicales y ejerciendo sus conocimientos teóricos de manera espontánea puesto que quien domina un oficio opera de manera tal que sus conocimientos son puestos en práctica automáticamente como una ‘segunda naturaleza’.

Sería imposible comprender la composición musical a partir de reglas prescriptivas sin tomar en cuenta el momento de la *poiesis* o de creación-inspiración en el que un compositor abreva de todo el conocimiento a su disposición para crear una obra pero sin hacer demasiado hincapié a priori en el corpus teórico. Al momento de componer, de alguna manera se tienen que olvidar todos los preceptos teóricos para poder crear con libertad.

La canción contemporánea se nutre de imaginaria poética y hace uso de esta para modelar el entorno sonoro que acompaña al texto, hacer uso de este procedimiento parece otorgarle a la palabra cantada mayor proyección y dotarla a su vez de mayor cohesión y congruencia interna que se ven reflejadas en el

producto musical final. Es decir, no se habla solo de música al hablar de canciones sino de todo un ejercicio interdisciplinario de poesía, métrica, lingüística, retórica y al construir una historia cantada también se recurre a técnicas similares a las que dan estructura al arco dramático en una obra de teatro o una cinta cinematográfica, es decir, también en la música existe una **narrativa**.

Al indagar las posibles conexiones de fenómenos compositivos musicales antiguos con la práctica musical actual y ver que en realidad son parte de una evolución continua de técnicas y saberes musicales, se entiende mejor la disciplina como un fenómeno integral y se hace menos necesaria la división –que es común en el ambiente escolarizado-, de estudiar por separado lo que se considera música académica o seria, por un lado, y música popular o comercial por otro. El entramado y la configuración interna de ambas expresiones musicales es el mismo, comparten un origen y tradición histórica y por lo tanto no es necesario estudiarlas por separado.

El corpus de *papers* académicos que se han venido desarrollando en los últimos años en torno a la música popular son evidencia suficiente de que los estudios de música popular no deben de minimizarse en el aula y deben ser incluidos en los programas de estudio con igual o incluso mayor énfasis. Lo anterior debería ser justificación suficiente para proponer investigaciones encaminadas a profundizar el conocimiento teórico detrás de la música popular.

En los últimos años se han incorporado al campo de la musicología disciplinas como la semiología, la hermenéutica y la lingüística que ponen en evidencia la necesidad y la importancia de profundizar el análisis en torno a la música popular toda vez que se ha ampliado el campo hacia nuevos conceptos interdisciplinarios que toman en cuenta ya no solo el análisis armónico funcional tradicional sino también las implicaciones simbólicas, la interpretación hermenéutica y la cuestión de la significación.

## ***Hipótesis y objetivos***

Para el presente trabajo se trabajará con los supuestos teóricos siguientes:

1. Existe figuración retórica en la composición de música renacentista y barroca y ésta se utilizaba para reforzar y construir la narrativa del texto correspondiente a la pieza musical, como ha sido estudiado por la musicología.
2. También es posible encontrar figuración retórica musical (*word-painting*) en la composición de música popular contemporánea y su utilización es generalmente producto de la casualidad y no por una convención y un estilo de la época como sí lo era en el periodo Barroco.
3. Existe una similitud entre la práctica histórica de la retórica musical con la figuración retórica que se puede encontrar en la actualidad en la música contemporánea.

Por lo tanto, la hipótesis de trabajo es la siguiente:

Hipótesis cierta si se realiza la figuración retórica en la música popular contemporánea entonces se logra la diversificación de la disciplina musical popular.

Hipótesis nula si no se realiza la figuración retórica en la música popular contemporánea entonces no se logra la diversificación de la disciplina musical popular.

Entonces la pregunta generadora de investigación es la siguiente:

¿Existe figuración retórica en la música popular?

Debido a lo anterior surgen las siguientes preguntas de investigación específicas:

¿Cómo funciona la figuración retórica musical en nuestros días, particularmente en relación a la composición de música popular contemporánea?

¿Existe una similitud en la manera en la que se hacía *word-painting* a como se hace en la actualidad?

¿Funciona el *word-painting* como un recurso retórico composicional para reforzar la narrativa contenida en el texto de una canción? ¿De qué manera?

### **Objetivo general**

Se pretende explorar los mecanismos de correspondencias músico-textuales, retórico-musicales y de *word-painting* a través de los cuales se logra construir y/o reforzar una narrativa contenida en piezas de música popular contemporánea y analizar comparativamente estas técnicas en otras formas musicales históricas. Profundizar sobre la relación que guardan entre sí distintas prácticas similares de figuración a través del análisis comparativo de obras históricas y contemporáneas que incorporan a su vez elementos de *word-painting* o *figuralismo* retórico musical.

El propósito de estudiar a profundidad dichos mecanismos y las similitudes con las que se han implementado históricamente y en la actualidad es el de lograr un estudio exploratorio del tema y poder así preparar el terreno para otras investigaciones que puedan surgir a partir de los conocimientos que se obtengan, así como establecer un punto de partida para la elaboración de un corpus teórico de estudios sobre la retórica musical contemporánea y su importancia en la práctica compositiva.

### **Objetivos específicos**

Presentar fragmentos musicales de distintos géneros históricos que pudieran contener figuración/*word-painting* (canto llano (gregoriano), motetes y otros géneros renacentistas, *madrigalismos* barrocos, música programática del clásico y romántico, música incidental, ópera cómica o ligera, música popular de principios del siglo XX, etc.) para observar y analizar la manera en la que se utilizaban y cómo funcionaban las correspondencias músico-textuales.

Presentar ejemplos musicales contemporáneos en los que se ponga en evidencia la existencia de dichas correspondencias músico-textuales.

Plantear las similitudes y diferencias entre la manera en que suceden estas correspondencias en la música de otras épocas con la manera en que suceden en la música popular contemporánea para evaluar la importancia que pudiera guardar dicha similitud.

En la medida en que se logre encontrar similitudes se puede trazar las siguientes conclusiones tentativas: 1. La forma de utilizar la figuración retórica en la actualidad está inspirada en la práctica antigua y 2. A partir de lo que se sabe de retórica musical en la antigüedad se puede realizar un análisis de música contemporánea que incorpore la dimensión retórica y los referentes simbólicos para comprender mejor la composición de música popular.

### ***Metodología***

Para esta investigación se procederá con un método de razonamiento de tipo inductivo en el que los argumentos presentados pueden ser ‘fuertes’ o ‘débiles’ puesto que nacen desde una perspectiva intuitiva, y no válidos o inválidos según el método deductivo.

Se tomará en cuenta la teoría de la tripartición de Nattiez que permite el análisis musical desde tres dimensiones: el nivel neutro (el objeto en sí), la *poiesis* (proyecto del compositor) y la *estésis* (la interpretación y recepción de la obra musical).

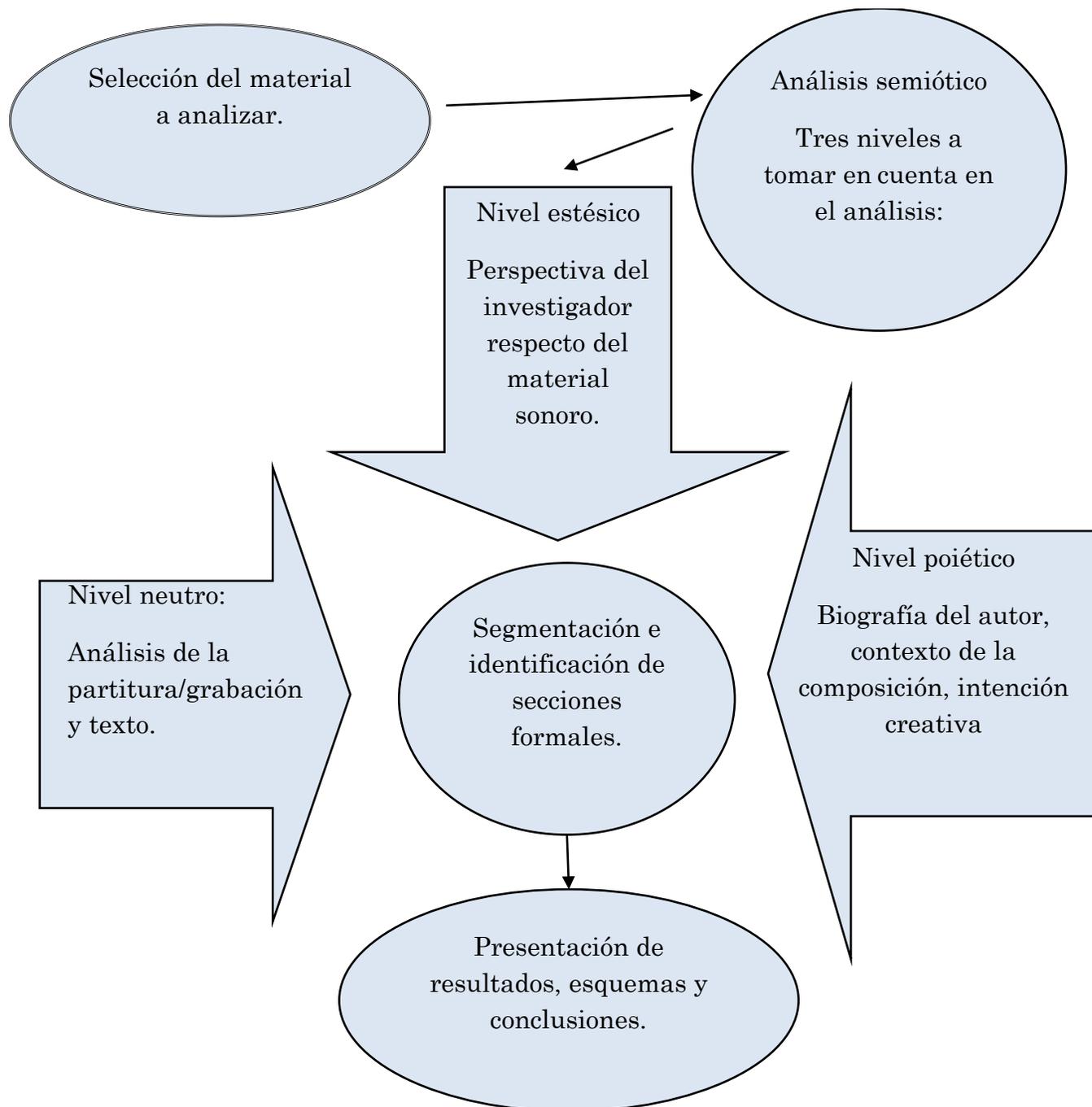
Para contrastar la figuración retórica de obras musicales históricas con obras contemporáneas se buscarán ejemplos donde sea más evidente el empleo de figuración, principalmente de tipo *word-painting* (hypotyposis). El material a utilizar serán partituras para obras musicales antiguas, letras y traducciones.

Igualmente, en el caso del material contemporáneo en los casos en los que sea posible acceder a la partitura o transcripción y se utilizara con referencia a la grabación original en su versión de estudio y tomando en cuenta elementos visuales en el caso de que exista un videoclip asociado a la música emitido por el mismo artista(s). En primer lugar, se comparará el material de la época más antigua en la que se atestigua el uso de *figuralismo*, a saber, la música cristiana de canto llano o gregoriano y de ser posible se tratará de localizar una pieza musical popular contemporánea en la que aparezca una figuración similar. La figuración en la música medieval se prevé que sea simple y casi siempre en referencia a la altura como la que se encuentra en los primeros géneros de música popular que derivó de la opera ligera y el vaudeville de finales del siglo xix: Pop tradicional, *show tune* británico y americano, la música del *tin pan alley*, el pop de *brill building*, la *chanson* francesa; el minstrel, *blues* y folk americano.

El mismo método se llevará a cabo con ejemplos musicales renacentistas y barrocos, principalmente *madrigales* que contengan figuraciones retórico-musicales y se contrastarán con alguna pieza musical popular contemporánea. En especial se busca grupos musicales del denominado *barroque pop* y *pop-rock* de los años sesenta y *hard rock* clásico de los años setenta por su fuerte inclusión de elementos orquestales clásicos y barrocos, contenido simbólico y técnicas compositivas como la fuga, el contrapunto y el *word-painting*. El mismo procedimiento se plantea para otros géneros y épocas a lo largo del capitulado.

El análisis retórico consistirá en identificar las formas de utilizar figuración musical, los tipos de *word-painting* que se puedan observar y su repercusión narrativa, en concordancia con la historia que se plantea en el texto y la intención poética y discursiva.

Figura 1. Pasos para el análisis.



Fuente: Elaboración propia.

## ANTECEDENTES

### ***El estudio de la retórica de la antigüedad a la época moderna***

El conocimiento del que se dispone sobre esta disciplina se remonta a la cultura griega y a posteriores autores romanos, aunque también es posible encontrar algunos antecedentes aislados en la antigua Mesopotamia en los escritos sofisticadamente retóricos de la alta sacerdotisa Enheduanna del año 2300 antes de la era moderna, en los cuales utiliza diferentes personas gramaticales para crear efectos narrativos entre otros recursos literarios o 'retóricos'. Durante el imperio Neo-asirio en los anales del rey Sennacherib que gobernó del 705 al 681 a.e.c., se puede encontrar la utilización de figuras de repetición que "resaltan la presencia y la inmediatez del derecho al trono" que exige el mismo Sennacherib y en el texto se puede encontrar una estructuración retórica que ayuda a mostrar unidades narrativas con coherencia interna. En los géneros literarios del antiguo Egipto cuya escritura apareció alrededor del año 3000 a.e.c., la figura central de la diosa *Maat* funge en los textos como una especie de 'superdestinatario' al cual los escritos como las correspondencias y las 'instrucciones' (género literario egipcio) se dirigían para reforzar tanto el concepto como la persona de la diosa. (Carol S. Lipson, 2004, pág. 14)

En Europa en la antigua Grecia, Aristóteles describe la pericia para la metáfora en Empédocles, (490 al 430 a.e.c.) y Homero en su famosa *Poética* y continúa a través de la obra describiendo las virtudes de los poetas clásicos como artistas del lenguaje con habilidad para la métrica y demás recursos poéticos. (Aristóteles, 2002, pág. 35)

Existen argumentos a favor de situar el origen de la retórica en Sicilia de la mano de Corax de Siracusa y su discípulo Tisias en el siglo V a.e.c., como un instrumento que solucionaba los conflictos políticos al persuadir y convencer con la palabra. (Major, 2013, pág. 58)

El conocimiento de la retórica migraría después hacia Atenas vía los educadores itinerantes conocidos como *sofistas*: Giorgias, Protágoras e Isócrates. Éste último sería fundador de la primera escuela ateniense permanente, es decir, ya no itinerante, antecedente directo de la Academia de Platón y después del Liceo de Aristóteles.

Ya en el siglo IV a.e.c., el mismo Aristóteles escribe su famosa *Retórica* en la cual identifica tres oficios, a saber: La invención, el arreglo y el estilo así como las 'pruebas' retóricas *ethos*, *pathos* y *logos*.

Más tarde Cicerón (106-43 a.e.c.), el gran retórico romano describe cinco cánones de la retórica: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* y *Pronuntiatio*, así como los tres objetivos del orador: *docere* (probar tu tesis), *delectare* (deleitar a la audiencia) y *movere* (mover o emocionar a la audiencia). (Cicerón, 2001) Aristóteles, Cicerón y Quintiliano sentarían las bases de lo que se conoce hoy en día como retórica musical.

Durante la Edad Media se pueden encontrar algunas expresiones retóricas en la música cristiana, ya en el canto gregoriano existe, por ejemplo, la representación de una pregunta terminando la nota final del texto un semitono más agudo (Vickers, 1984) y después con el *madrigal* italiano renacentista, acciones como subir o elevarse se representaban con melodías ascendentes o en registro agudo. (Cano, 2001)

En 1416, el redescubrimiento del *Instituto oratoria* de Quintiliano provoca la unión de la retórica y la música entre los teóricos y músicos del siglo XVI en adelante, principalmente en Alemania. El objetivo era proporcionar al orador, en este caso al compositor y el ejecutante, las herramientas para 'mover los afectos' del oyente. (Buelow, 2001) La unión entre retórica y música se genera a partir de la Edad Media y durante el Renacimiento con la inclusión de la retórica en los programas educativos europeos; la música estaba incluida en las disciplinas matemáticas junto a la aritmética, la geometría y la astronomía (*Quadrivium*), a su vez la gramática, la retórica/poesía y la dialéctica (*Trivium*) formaban lo que se

conocía como las siete artes liberales. Fueron los teóricos y compositores alemanes del siglo XVI los que aprovecharon y unieron notablemente ambas disciplinas (retórica y música) y comenzaron a llevar la composición musical al nivel de ciencia. (Buelow, 2001)

En 1537 Listenius introduce una nueva categoría de teoría musical llamada *música poética*, añadiendo a la dualidad previamente postulada por Boecio de *música theorética* y *música práctica*. (Buelow, 2001)

Joachim Burmeister propone una base teórica para la retórica musical o música poética en su *Hypomnematum musicae* (1599), *Música autoschediastike* (1601) y *Música poética* (1606). Su teoría incluye la idea de las 'figuras musicales'. (Buelow, 2001)

Johannes Nucius considera a Dunstable como el primer compositor que demuestra expresividad retórica en su música en *Músices practicae* (1613) junto con Binchois, Busnois, Clemens non Papa, Crecquillon, Isaac, Josquin, Ockeghem y Verdelot mientras que Orlando di Lassus es el teórico a quien la mayoría de los tratadistas señalan como el maestro de la música retórica. (Buelow, 2001)

En 1739 Mattheson expone un plan de composición racional y organizado relacionado con los preceptos teóricos necesarios para encontrar y presentar argumentos: *inventio*, *dispositio*, *decoratio* y *pronuntiatio*. Durante más de un siglo los teóricos alemanes tomaron de la terminología retórica para asignar a sus 'figuras musicales' con nombres griegos y latinos, pero también inventaron nueva terminología. El catálogo de Unger enlista 160 figuras diferentes. (Buelow, 2001)

*Figurenlehre* o la 'teoría de las figuras musicales', en su término alemán fue creado por musicólogos alemanes, primero Schering y después Brandes, Unger y Arnold Schmitz y se refiere a la relación entre las figuras retóricas del discurso con figuras musicales análogas. Sin embargo desde la primera sistematización de figuras de Burmeister a principios del siglo XVII y hasta la fecha no existe verdaderamente una teoría unificada. (Buelow, 2001)

La costumbre de describir musicalmente ideas, conceptos, sentimientos o acciones que aparecen en el texto se puede encontrar en varios puntos de la historia y desde distintas tradiciones; en el canto gregoriano del medievo; el madrigal renacentista; la *música reservata* italiana y del sur de Alemania; las composiciones barrocas de G.F. Haendel y J.S. Bach; la música catalana y valenciana del siglo XVII; los ‘tonos-humanos’ (cantatas profanas) de compositores españoles en el siglo XVII (Cano, 2001); la música programática del periodo clásico y romántico que ofrece una búsqueda de textualidad aún en obras puramente musicales (sin texto) al tratar de representar imágenes con música y hacer correspondencias músico-textuales (*Word-painting*). Ejemplos notables son la *Symphonie fantastique* de Berlioz y *Cuadros de una exposición* de Musorgsky.

### ***La retórica musical y el word-painting en la actualidad***

Como afirma López Cano (2000), la musicología ha redescubierto en los últimos años la importancia del estudio de la retórica musical para el análisis de obras renacentistas y barrocas y las investigaciones se han aproximado desde diversas disciplinas complementarias como el estructuralismo científico, la lingüística, la semiótica y la psicología experimental entre otras.

Al encontrar correspondencias músico-textuales y simbolismo retórico en la música popular contemporánea se toman en cuenta los estudios retóricos de la música medieval, renacentista y barroca en la que también ocurría este fenómeno, lo que ahora se estudia bajo el membrete de ‘Teorías de la Retórica Musical del Barroco’ (por sus siglas TRMB) (Cano, Bases semióticas para una Neoretórica musical; Interdisciplinareidad y postmodernidad de la retórica, 2000) y como sugiere el autor al incluir los estudios retóricos dentro de un marco más amplio de estudios semiológicos y hermenéuticos se puede hablar de una ‘neoretórica’ aplicada a la música.

Otros estudios han surgido en recientes años que tratan el problema de la ‘narratividad’ en la música, la función simbólica de ciertos recursos compositivos y

la misma relación texto-música en canciones contemporáneas: Elizabeth Sayrs (Sayrs, 2003) señala que en la canción *The Hanging Tree* (El árbol del ahorcado) de Marty Robbins (1959), el séptimo grado se deja sonando o 'colgando' como apuntando hacia un inminente evento de ahorcamiento y cuando éste se logra evitar se vuelve a escuchar el mismo séptimo grado pero ahora como nota sensible que se resuelve armónicamente hacia la tónica. La correspondencia de este séptimo grado 'colgante' con el texto de la música guarda una función retórico-simbólica.

Hannenbergh (2016) analiza cómo la modulación armónica afecta la narrativa en el *Rock* y advierte la imposibilidad de hallar "correspondencias 'uno a uno' entre una narrativa musical y patrones organizados de material tonal" y en lugar de eso y a través del análisis encuentra cinco arquetipos que describen cada uno una función narrativa diferente apoyados por la modulación.

Existe una fuerte influencia del *figuralismo* del periodo romántico en la música incidental que acompaña al cine del siglo XX y XXI. Otra forma de representación y sincronía 'música-imagen' llevada al extremo en lo que se conoce como *mickey-mousing* cuyo nombre hace referencia directa a las producciones de Walt Disney orquestadas por Max Steiner en los años 30 y 40 como afirma Kalinak (1992) y Wegele (2014).

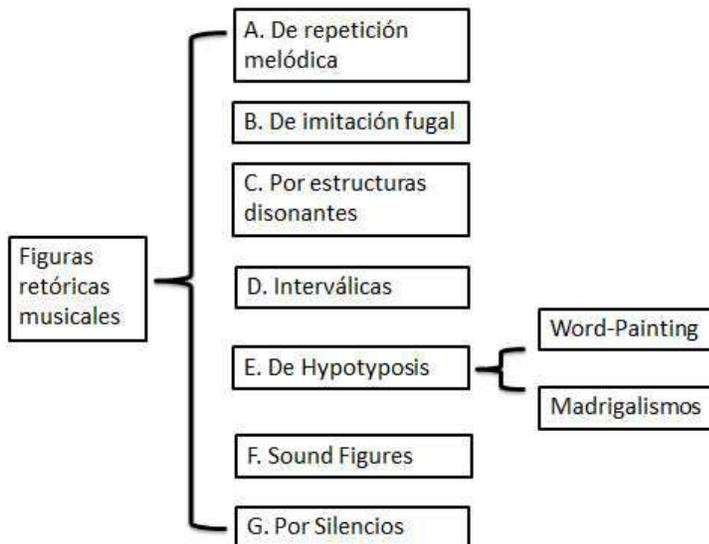
### ***Sistemas de organización de figuras musicales***

Los intentos por sistematizar la vasta cantidad de tratados barrocos por autores como Brandes, Unger y Schmitz han acabado por proponer un grupo arbitrario de siete categorías (Buelow, 2001): a) figuras de repetición melódica; b) figuras basadas en la imitación fugal; c) figuras formadas por estructuras disonantes; d) figuras por intervalos; e) figuras de hipotiposis; f) *sound-figures* (figuras sonoras); g) figuras formadas por silencios.

El autor señala que 'figuras de hipotiposis' es como se debe llamar a los *madrigalismos* y al *word-painting*. Las figuras por hipotiposis son aquellas que sirven para ilustrar palabras o ideas poéticas y que frecuentemente refuerzan la naturaleza pictórica de las palabras.

Según Burmeister se pueden ubicar los conceptos clave de *madrigalismos* y *word-painting* (o *figuralismo*) dentro una organización jerárquica:

Figura 2. Jerarquía de figuras retóricas musicales de acuerdo con la clasificación propuesta por Buelow (2001, pág. 798)



Fuente: (Buelow, Rhetoric and Music, 2001, pág. 798)

Buelow (2001, pág. 798) cita siete figuras por hipotiposis:

**Anabasis:** Del griego *ana* (hacia arriba) y *bainen* (marchar), 'marchar hacia arriba', la palabra se refiere a una expedición hacia el interior de un país, **subiendo** desde la línea costera. Ocurre cuando una parte vocal o pasaje musical refleja la connotación textual de ascenso.

Figura 3. Anabasis

Anabasis

So stehe denn, du Gottergebne Seele, mit  
So stehe dann, du gottergebne Seele, mit  
Mit Christo geistlich auf!

¡Alma entregada a Dios,  
levántate con Cristo espiritualmente!

Fuente: (Buelow, Rhetoric and Music, 2001, pág. 798)

**Catabasis:** Lo opuesto a anabasis (descenso):

Figura 4. Catabasis

Carissimi: Jonas, 'Miserunt ergo sortem'

Catabasis

Et prae-pa - ra - vit Do - mi - nus ce - tum gran - dem, ut de - glu - ti - ret Jo - nam.  
Et praeparavit Dominus cetum  
grandem, ut deglutiret Jonam

Se preparó una gran ballena  
que se tragó a Jonás

Fuente: (Buelow, Rhetoric and Music, 2001, pág. 798)

**Circulatio/Anaphora:** La descripción musical del movimiento circular o de cruce hacia el otro lado.

Figura 5. Circulatio

Bach: Cantata no.131, Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir

Circulatio

wir ist die Ver-gesung, dass man dich fürch-  
Thee there is for-giveness, that we may fear

...Pero contigo hay perdón...      ...para que puedas ser temido.

Fuente: (Buelow, Rhetoric and Music, 2001, pág. 798)

**Fuga:** En sentido de fugarse, no como fuga imitativa. Ilustra huida, escape, etc.

Figura 6. Fuga

Cavalieri: Rappresentazione di Anima, et di Corpo

ANIMA

A - ma il mon-dan pia-cer l'huom sag-gio ò

Fuga

fug - ge? fug - ge?

Fuente: (Buelow, Rhetoric and Music, 2001, pág. 798)

**Hipérbole:** Un pasaje melódico que excede el ámbito normal de un modo hacia arriba o abajo.

**Metabasis/Transgressus:** Un cruzamiento de una parte por otra.

**Passagio/Variatio:** Embellecimiento vocal enfatiza un texto (*accento, cercar della nota, tremolo, trillo, bombo, groppo, circolo mezzo y triata mezza*). También puede ser la ‘amplificación’ musical del texto.

Becerra Schmidt (1998, pág. 6) define la **figura retórica musical** como: “...toda desviación, alteración, excepción, contravención a las expectativas del auditor, llamando así su atención o desarrollándola o incrementándola consecuentemente.” A su vez el autor destaca una lista de 59 figuras que aparecen en el diccionario de la música de Riemann por ser una lista concisa y breve y por lo tanto más fácil de utilizar como referencia. También dice Schmidt que no es conveniente separar la teoría de las figuras o *figurenlehre* del efecto que producen en el oyente, el *affektenlehre* o teoría de los afectos.

La siguiente tabla muestra las instrucciones (en la columna de la derecha) que dispone Mattheson (Harriss, 1980) para expresar los distintos *afectos* (columna izquierda), tomados de los distintos capítulos de la primera parte de su *Vollkommene Capellmeister*:

Tabla 1. De los distintos 'afectos' y como expresarlos según J. Mattheson

Alegría	<p>“Como por ejemplo, la alegría es una <b>expansión</b> de nuestra alma, entonces se sigue que racional y naturalmente puede ser mejor expresado este afecto con grandes y expandidos intervalos”</p>
Tristeza	<p>“En cuanto a si uno sabe que la tristeza es una <b>contracción</b> de estas sutiles partes de nuestro cuerpo, entonces es fácil ver que los pequeños y los más pequeños intervalos son los más apropiados para esta pasión”</p>
Esperanza y desesperanza	<p>La esperanza es una <b>elevación</b> del alma o de los espíritus; pero la desesperanza es una <b>depresión</b> de esta/os. Especialmente cuando las otras circunstancias (tempo en particular) contribuye su parte. Y de esta manera uno puede formarse un sensible concepto de todas las emociones y componer de acuerdo a esto.”</p>
Orgullo, arrogancia	<p>“El orgullo y la arrogancia y otras similares, son también usualmente representadas o expresadas con sus colores especiales en notas y sonidos, para lo cual el compositor usualmente echa mano de un estilo atrevido y pomposo. Entonces tiene la oportunidad de usar todo tipo de figuras musicales majestuosas que requieren seriedad y movimiento grandilocuente especial pero nunca debe permitirse usar una línea musical fugada, desfalleciente, sino siempre ascendente”</p>

Enojo, ardor, venganza, ira, furia	<p>“...Y otros afectos violentos son mejores para acceder a todo tipo de invenciones musicales que las gentiles y complacientes pasiones que son manejadas con mucho mas refinamiento. Aun así no es suficiente para las primeras (las violentas) si uno solo retumba fuertemente, hace mucho ruido y expresa ira: notas con muchas ‘colas’ (muy breves) no serán suficientes, como muchos piensan; pero cada una de estas cualidades violentas requiere sus peculiares características y a pesar de la expresión de fuerza, aún debe poseer una cualidad cantable agradable: como nuestro principio general, al cual no hay que dejar de ver, lo demanda expresamente.”</p>
Miedo, abatimiento, fracaso, terror	<p>“Aquello que hasta cierto grado es lo opuesto a la esperanza y consecuentemente da como resultado una composición de sonidos contrastantes”</p>

*Fuente:* Primera parte del tratado ‘*Vollkommene Capellmeister*’ de Johann Mattheson (1739) en la versión traducida y comentada por Ernest C. Harriss. (1980). Traducción al español propia.

López Cano ofrece un cuadro más detallado que incluye las consideraciones de M. A. Charpentier (*Résumé des Règles Essentielles de la Composition et de l’Accompagnement*, 1670), Johann Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713) y Jean Philippe Rameau (*Traité de l’Harmonie*, 1722) sobre las “cualidades afectivas de cada tonalidad”, aunque advierte que son apreciaciones generales y que el mismo Mattheson afirma que ninguna clave por sí misma puede ser tan triste o alegre que no pueda representar un sentimiento totalmente opuesto:

Tabla 2. Las distintas tonalidades y sus 'afectos' correspondientes según López Cano.

	<b>CHARPENTER</b>	<b>MATTHESON</b>	<b>RAMEAU</b>
Do mayor	Alegre, guerrero	Cólera, enfado, impertinencia	Avivado, regocijante,
do menor	Deprimido, triste	Dulzura desbordante, intensa tristeza	Ternura, lamentación
Re mayor	Gozo, enfado	Terquedad, agudeza, escándalo, beligerancia, animación	Avivado, regocijante
re menor	Solemne, devoto [religioso]	Calma, religiosidad, grandilocuencia, alegría, refinada	Dulzura, tristeza
Mi bemol mayor	Cruel, duro	Patetismo, seriedad, reflexión, lastimoso	
mi bemol menor	Horror, espanto		
Mi mayor	Enfadado, escandaloso	Tristeza desesperada y fatal; agudamente doloroso	Magnificencia, canciones tiernas, alegres o grandilocuentes
mi menor	Afeminado, amoroso y lacrimoso	Reflexión, profundidad, tristeza, expresa dolor	Dulzura, ternura
Fa mayor	Furia, cólera	Generosidad, resignación, amor	Tormentoso, rabia
fa menor	Deprimido, lloroso	Ansiedad, desesperación, tibieza, relajación	Ternura, lamento, deprimente
fa# menor		Tristeza profunda, soledad, languidez	
Sol mayor	Dulce, jovial	Insinuación, persuasión, brillantez, alegría	Canciones tiernas y alegres
sol menor	Severo, magnificente	Gracia, complacencia, nostalgia moderada, alegría y ternura templadas	Ternura, dulzura
La mayor	Jovial, pastoral	Lamentación, conmovedor, tristeza	Viveza, regocijo
la menor	Tierno, lacrimoso	Llanto, nostalgia,	

Sib mayor	Magnificante, jovial	dignidad, relajación Diversión, alarde	Tormenta, rabia
Sib menor	Deprimido, terrible	Extroversión	Canciones tristes
Si mayor	Duro, lacrimoso		
Si menor	Solitario, melancólico	Raro, temperamental, melancolía, cambia de humor constantemente	

Fuente: Rubén López Cano, *Música y Retórica en el Barroco* (2000) pp.67

Kloppers (1984) hace un listado de figuras basado en los tratados de Unger (1941) y Arnold Schmitz (1955) en la que subdivide las figuras y 'tropos' en tres tipos: a) Gramaticales; b) Pictóricas y c) Afectivas:

Tabla 3. Figuras gramaticales y pictóricas.

<b>Gramaticales y pictóricas</b>	
Anabasis	Escala ascendente (ej., 'ascenso de Cristo)
Circulatio	Movimiento circular
Katabasis	Escala descendente (ej., descenso, depresión, humillación.
Hypotyposis	' <i>Tone painting</i> ' (pintura tonal) (imitación musical de sonidos, movimientos, gestos de cualidades específicas de algún objeto)
Passus duriusculus	Progresión melódica disonante (ej., el tritono)
Saltus duriusculus	Intervalo disonante (ej., intervalos aumentados y disminuidos)

Fuente: (Kloppers, 1984) Traducción propia.

Tabla 4. Figuras afectivas.

<b>Afectivas</b>	
Anaphora (Repetición)	Y otros tipos de repetición: Extendida (Paronomasia), enfática (Epanalepsis), variada (Variatio), divergente (Polyptoton), con frases conclusivas similares (Epistrophe)
Antitheton	Antítesis (cualquier contraste musical, ej., un motivo invertido)
Aposiopesis	Pausa general, silencio (Para representar la muerte, suspiros, profunda tristeza, admiración)
Congeries	Acumulación de la misma idea
Dialogismus	Diálogo musical (ej., el estilo antifonal, concertó grosso, diálogos de órgano)
Distributio	‘Análisis’ de la idea principal, el fraccionamiento de un tema en motivos pequeños.
Dubulatio	Expresión de duda e incertidumbre (ej., modulación dudosa, parálisis súbita)
Ellipsis	Elipse, una ‘conclusión errónea’ (Progresión ilógica, interrupción de una idea, cadencia falsa o engañosa)
Emphasis	Énfasis (Acento, acorde enfático)
Exclamatio	Exclamación musical, ej., por medio de una nota o acorde que no se sostiene sino que se rompe.
Gradatio, Clímax	Clímax musical, ej., por voces paralelas ascendentes
Hyperbaton	Orden ‘incorrecto’ de notas, distorsión de un tema o motivo por la excitación
Hyperbol	Hipérbole, exageración en la música

Interrogatio	Pregunta o pregunta retórica (ej., una apoyatura ascendente en una media-cadencia.
Metalepsis	Conclusión prematura (Entrada prematura de una voz o motivo)
Mimesis	Ridículo musical (ej., repetición en un dialogo a distinta altura tonal.
Parrhesia	Dura expresión de ira, conflicto, angustia, dolor por medio de progresiones de disonancias o progresiones de acordes disonantes.
Pleonasmus	Una repetición redundante de una idea por el involucramiento emocional
Polysyndeton	Se pospone la cadencia final
Tmesis	Disrupción de una línea melódica al insertar silencios (Como una expresión de profunda tristeza y suspiro)

Fuente: (Kloppers, 1984) Traducción propia.

### ***El word-painting y su función narrativa. Un puente entre la literatura y la música.***

La relación entre el ***word-painting*** y la construcción de narratividad en poesía y literatura es examinada a detalle por Rhoda Leven Flaxman (1982). La autora propone tres distintos niveles de complejidad entre técnicas de *word-painting*.

El primer ***word-painting* cinético/pintoresco** interrumpe el flujo narrativo al introducir una descripción detallada de una escena o paisaje que establece una atmósfera particular. La autora ejemplifica este tipo *word-painting* en la descripción de los disturbios de Gordon de 1780 que aparece en el *Barnaby Rudge* de Dickens, en cuya novela se describe el movimiento y la animación de una acción

histórica. Una versión más sofisticada serían el **word-portrait** y el **verbal tableaux** en donde las descripciones se centran ya no tanto en describir un paisaje/escena sino en describir un personaje. El **word-portrait** describe personajes típicos en una serie de viñetas en prosa mientras que el **verbal tableaux** presenta una escena congelada en el tiempo en los momentos de mayor clímax para los personajes. Estas formas de *word-painting* comienzan a aparecer en *David Copperfield* y representan una evolución hacia el uso del simbólico en la construcción de narrativa de Dickens.

Finalmente, la autora enumera una tercera forma de *word-painting* que aparece en la novela *Little Dorrit* de Dickens, a saber, un tipo de figuración o **word-painting simbólico** que establece un sub-texto metafórico en la narración. En este nivel de figuración las descripciones de paisajes, escenas o personajes tienen una dimensión simbólica como por ejemplo la oposición luz-oscuridad en *Little Dorrit*, y este simbolismo tiene un peso fuerte en la narrativa.

Los tres niveles de figuración o *word-painting*...

- 1) **Cinético/Pintoresco**
- 2) **Word-Portrait** (Retrato) y **Verbal Tableaux** (Cuadro verbal)
- 3) **Word-painting simbólico** (Figuración Simbólica)

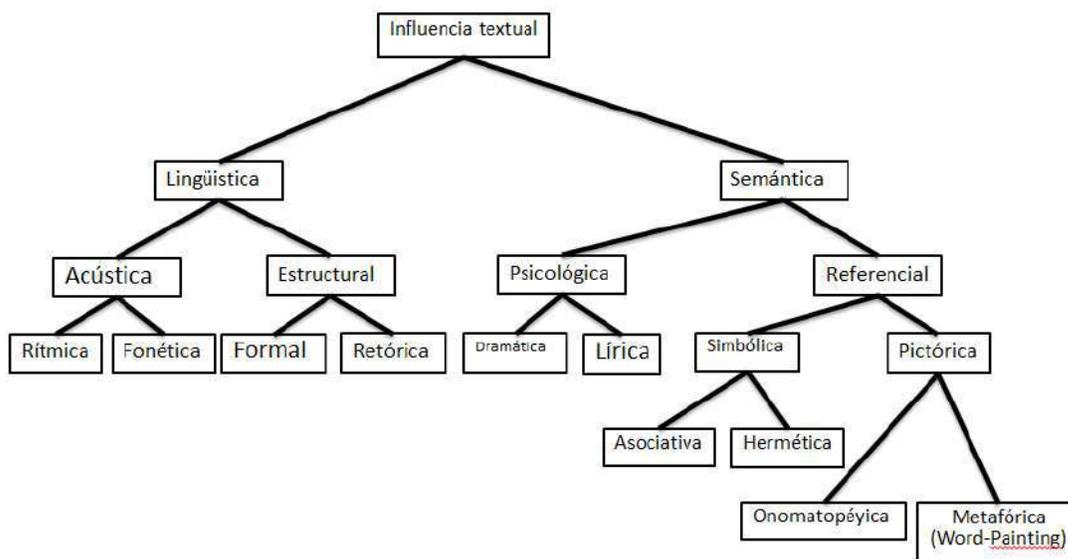
...que la autora define y explora en relación a la literatura victoriana pueden ser de gran utilidad para tratar de entender el *word-painting* musical.

En términos musicales los teóricos alemanes de los siglos XVI y XVII fueron los primeros en clasificar el *word-painting* musical, lo que ellos llamaban *música poética*, Joachim Thuringus en *Opusculum bipartitum* enumera tres categorías de palabras que pueden ser expresadas y 'pintadas' por medio de la música (Warren, 2001, pág. 528):

- 1) Palabras de afecto (llanto, risa, lástima)
- 2) Palabras de movimiento y locaciones (salto, 'echar abajo', paraíso, abismo)
- 3) Palabras de tiempo y número (rápidamente, 'dos veces')

Irving Godt (1984, pág. 119) define *word-painting* como la representación por medios exclusivamente musicales de algún objeto, actividad o idea que yace fuera del dominio musical en sí. En el origen, la asociación simbólica de las frecuencias graves con lo ‘bajo’ y agudas con lo ‘alto’ es arbitraria, señala el autor, y se debe a un vaivén histórico, ya que no fueron los griegos los que conquistaron musicalmente occidente, siendo que ellos asociaban a la inversa, sino los bárbaros del norte. Para el siglo XIX la música franco-flamenca distinguía los sonidos agudos → arriba y los graves → abajo, por la configuración vertical de la página que contenía la notación musical. El autor continúa poniendo en perspectiva la relativa importancia del *word-painting* y propone un diagrama que ilustra las distintas maneras en las que el texto puede influenciar la música en el que el *word-painting* es sólo una de ellas:

Figura 7. Influencias textuales sobre la música.



Fuente: Gráfico que ilustra los distintos tipos de influencia que ejerce el texto sobre la música (Godt, 1984)

Strykowski (2015, pág. 110) en un esfuerzo por determinar si el *word-painting* en los madrigales del siglo XVI ocurre realmente o si son mera coincidencia, explora a profundidad el fenómeno al que llama **text painting**, en un corpus de 201 madrigales de Luca Marenzio. En el estudio se advierte que dicha técnica sirve principalmente para ilustrar musicalmente la idea de 'altura', a la que se llega de tres formas posibles:

- a) **Por salto tonal**
- b) **Por grado conjunto y**
- c) **Por registro tonal extremo**

Todas mientras el texto hace referencia a la altura, ya sea hacia arriba o hacia abajo. El estudio analiza cuantitativamente el grado de certeza con el que ocurre el *word-painting* en cada una de las tres definiciones que se propone y calcula la frecuencia en la que aparecen y encuentra que si hay una correlación y que a) y b) ocurren con mayor frecuencia que c).

Se menciona también que Bizzarini atribuye a Marenzio su éxito a su maestría en tres elementos, entre ellos la 'imitación del discurso' (*imitazione delle parole*) o *text painting* (*word-painting*). El estudio incluye referencias al movimiento ascendente y descendente pero también a lugares y objetos con una característica de altitud como cuerpos celestiales, características geográficas y reinos imaginarios como el 'cielo' y el 'infierno'. Se analizan palabras sueltas, pero también frases enteras para captar la intención poética.

Se concluye que la menor incidencia de c) se debe a que puede no ser inmediatamente significativa para el oyente.

Cuenca Rodríguez (2013) hace un estudio sistemático del tratado *Música poética* de Burmeister (1606) en el que se enumeran los ornamentos retórico-musicales en compositores como Orlando di Lasso, Clemens non Papa, Andreas

Pavernage, Jacob Meiland, Giaches de Wert, Josquin Desprez, Heirich Isaac, Ludwig Senfl, Nicolas Gombert y Thomas Crecquillon.

La autora comenta que Burmeister define ornamento o figura como un pasaje tanto armónico como melódico que existe dentro de un periodo definido que comienza y acaba en una cadencia y establece tres tipos: armónicos, melódicos y armónico-melódicos:

*Tabla 5. Clasificación de figuras musicales de Cuenca.*

<b>Melódicas</b>	<b>Armónicas</b>	<b>Melódico-armónicas</b>
Parembola	Fuga realis	Congeries
Palilogia	Metalepsis	Homostichaonta
Climax	Hypallage	Homoiokineomena
Parrhesia	Apocope	Anaphora
Hyperbole	Noëma	Fuga imaginaria
Hypobole	Analepsis	
	Mimesis	
	Anadiplosis	
	Symblema	
	Syncopa o Syneresis	
	Pleonasmus	
	Auxesis	
	Pathopoeia	
	Hypotyposis	
	Aposiopesis	
	Anaploke	

Fuente: (Cuenca, 2013)

En la descripción de figuras de Cuenca del tratado de Burmeister, hay algunas que parecen tener mayor probabilidad de utilizarse en la actualidad puesto que su ámbito es más general y no tienen tanta dependencia con los elementos estilísticos barrocos y renacentistas: La *Pathopoeia*, *Hypotyposis*, *Palillogia*, *Climax* y *Aposiopesis*.

*Pathopoeia*: “Figura adecuada para excitar los afectos. Aparece cuando se introducen alteraciones que no pertenecen ni a la modalidad ni al género de la pieza.” (Cuenca, 2013, pág. 14) Si se atiende el texto de Hannenberg (2016), un recurso como la *pathopoeia* en la actualidad sería intentar un impacto narrativo a través de la modulación, la mixtura o la *tonización*, es decir, al salir del ámbito modal o tonal del material dado. Una desviación marcada hacia otros modos o tonalidades funciona para simbolizar un apartamiento hacia otro lugar o estado mental como en la canción “*Penny Lane*” de The Beatles de 1967 escrita por Paul McCartney en la que como nota Howard Goodall en la mini serie documental de la BBC (2004), el viaje armónico de siete modulaciones en total, simbolizan el viaje por la calle *penny lane* en Liverpool y al mismo tiempo un viaje a través de los recuerdos de la infancia del autor imbuidos de nostalgia, melancolía y optimismo.

*Hypotypósis*: En la descripción de figuras armónicas se ubica la Hypotypósis, que traduce “boceto” o “esquema” y se define como: ornamento mediante el cual la música describe el contenido del texto a modo de *music painting* (Cuenca, 2013, pág. 14). Aquí el término ‘*music painting*’ es análogo a *text painting* y *word painting* que varían en cada autor.

*Palillogia*: La repetición de la misma frase melódica o un paisaje en el mismo ámbito. Reiteración de un elemento para resaltarlo.

*Clímax*: Pasaje que repite la misma melodía o patrón en distintos ámbitos. Actualmente se denomina secuencia o progresión.

*Aposiopesis*: Impone un silencio general a todas las voces, significa reticencia o silenciamiento. Consiste en dejar incompleta una frase dando a entender el sentido de lo que no se dice, “...probablemente para dar suspense...”.

## **Análisis formal y estructura musical de la canción popular.**

Von Appen y Frei-Hauenschild describen adecuadamente la importancia de la forma y el análisis formal de la canción popular:

“...la tensión, el aburrimiento, la calma, la impaciencia, la partida y la llegada, orden e imprudencia, caos, cambio, sorpresa, satisfacción o incomodidad; todas dichas emociones pueden ser enfatizadas por la estructura formal de la canción.” (Ralf von Appen, 2015, pág. 2)

Según los autores mencionados, en referencia a la forma, la canción puede tener intención “paródica, irónica o nostálgica cuando se pone en un contexto atípico”, a su vez se puede intuir su aplicación funcional según ciertos criterios como “la longitud de la letra, la posición y la frecuencia de los estribillos (*refrains*) y los coros (*choruses*)”.

Se mencionan también tres modelos formales en los que pueden estructurarse la mayoría de las canciones populares, se mantiene aquí la terminología inglesa para evitar confusión:

**Forma ABA o de ‘verse / chorus’:** Un coro se repite mayormente sin cambio en la armonía o letra y varios versos que se mantienen idénticos en armonía y melodía excepto en letra. Las formas *verse/chorus* pueden ser ‘simples’: ambos componentes tienen misma progresión armónica pero no necesariamente la misma melodía; y ‘contrastantes’: verso y coro difieren armónica y/o melódicamente.

**Forma AAA, ‘strophic’ (estrófica) o ‘simple verse’ (verso simple):** El componente formal A se repite varias veces con letra distinta, la sección A puede terminar o empezar con la misma línea (que sería el ‘*refrain*’) pero no hay una segunda sección como en la forma *verse/chorus*. Las baladas narrativas y canciones de folk son ejemplos típicos.

*Forma AABA o 'American Popular Song Form' (Forma popular americana):*  
 Una sección A de 8 compases que usualmente contienen la letra del título al inicio o final e inmediatamente repetida con distinta letra después de su primera aparición. Después de dos instancias de A viene una sección contrastante B típicamente de 8 compases y después una sección A con variación en la letra para completar la unidad de 32 compases. Esta forma comenzó al inicio del siglo xx.

El autor propone un glosario de terminología para los componentes de las tres formas que se enlista de forma abreviada a continuación y que se utilizarán para el análisis posterior de las canciones musicales contemporáneas.

Para la esquematización del análisis de una canción popular es necesario establecer las siguientes definiciones operativas de sus componentes estructurales de manera que pueda segmentarse de la siguiente forma:

*Figura 8.* Ejemplo de esquema de la estructura formal contemporáneo.

tiempo	0:00	0:40	1:20	1:34	2:16	2:42	3:11	3:38
forma	Verse	Verse	Tag	Instrumental		Bridge	Instr.	Verse
tonalidad	F menor			F (mixto modal)		A <sup>b</sup> mayor		F menor

Fuente: (Hanenberg, 2016)

*Chorus (Coro):* Sección independiente que se repite sin variación en la letra, armonía y melodía, usualmente termina armónicamente cerrada. Incluye usualmente el título de la canción o el 'hook' (gancho rítmico-melódico) que la vuelve más identificable y cantable.

*Refrain (Estribillo)*: Se usa para referirse a una línea de texto y melodía recurrente que es parte de una sección formal. También puede usarse para referirse a los 32 compases de la forma AABA para lo que Covach (2005, pág. 70) sugiere utilizar 'sectional refrain' (sección de estribillo o estribillo seccional).

*Verse (Verso)*: En las formas AABA y AAA las secciones individuales A son los versos y pueden incluir una línea de '*refrain*' (estribillo). En la forma *verse/chorus* es la primera sección discreta que se repite con letra distinta.

*Bridge (Puente)*: Se refiere a la sección B en la forma AABA. También se le llama '*middle eight*' (en Inglaterra), '*release*' y '*channel*'. Puede ser también una tercera sección distinta en la forma *verse/chorus* que incluye nuevo material contrastante, este tipo de 'bridge' no se repite. También puede ser una sección transicional entre *verse* y *chorus*, comúnmente referida como el '*pre-chorus*'. En el *Berklee College of Music* se propone '*transitional bridge*' para el '*pre-chorus*' y '*primary bridge*' para el '*middle-eight*'.

*Outro (Conclusión)*: El final de la canción y puede ser por medio de un 'fade-out', un *ritardando* o con un **tag**.

*Tag*: Puede ser instrumental o instrumental/vocal, en el instrumental el cantante calla y la sección rítmica termina la canción. Un *tag* es usualmente un '**vamp**' (figura o sección que se repite). En el *tag* instrumental/vocal el cantante repite una sección de la canción como el '*chorus*' o incluso solo algunas palabras del *chorus* o una sola palabra.

*Elisión*: Una elisión es una sección de música donde diferentes secciones se entrecruzan por un periodo corto para crear tensión y drama usualmente para mantener la energía durante las cadencias (cuando la música llega a un descanso usualmente en dominante o tónica). También se pueden intercalar elementos del 'bridge' en un '*chorus*'.

## CAPITULO I

### ***Los cánones retóricos en Mattheson y la estructura de la canción contemporánea.***

En este capítulo se analiza el pensamiento del teórico Johann Mattheson y sus implicaciones en la estructura formal de la música contemporánea, así como un análisis bajo esta óptica de la canción *Bohemian Rhapsody* de la banda inglesa Queen.

Es claro que la intención creativa detrás de esta pieza conecta directamente con la teatralidad de la ópera ligera inglesa y los gestos musicales de la ópera y el teatro musical en general, pero también se puede advertir un cuidado especial en las formas, la estructura y la 'manera de decir' así como la clara intención narrativa del autor de contar una historia, crear personajes y situaciones. Todo esto hace una fuerte resonancia con la sofisticación retórica de los teóricos y músicos alemanes del periodo Barroco; especialmente Johann Mattheson.

En el capítulo once titulado '*sobre el sonido de las palabras*', de su tratado *El Perfecto Maestro de Capilla* (1739), Mattheson (Harriss, 1980), discute a detalle sobre las posibilidades de ilustrar ciertas palabras, sobre la pertinencia o no de musicalizar con sus propias 'figuras' y 'melismas' ciertos adjetivos y para ello apela al significado ulterior de las frases argumentando que no es razón suficiente que aparezca, por ejemplo, la palabra 'cielo' o 'lagrima' para hacerlas acompañar inmediatamente de su correspondiente figura retórica, respectivamente un movimiento melódico ascendente o uno descendente (de 'lamentación'):

"But if one will thoughtlessly never let the words: deep, high, heaven, earth, joke, suffer, joy, descending, ascending, tears and thousands of the like, pass by in the melody without having their special figures and melismas [...] then one makes a mockery of music. [...] **Keep me from falling into sin**, must not be indicated through the fall of the voice, and there could be more such observations which aim not at the words but at their meaning." (Harriss, 1980, pág. 416)

De esta manera Mattheson muestra tan pronto como en la primera mitad del siglo XVIII que la musicalización de las palabras o *word-painting* no es algo que debiera hacerse a la ligera pues esto haría una ‘burla’ de la composición, en lugar de ello, el autor aclara que esta técnica es mejor utilizarla atendiendo no a la literalidad superficial de los adjetivos sino al significado de las frases. Sin embargo, Mattheson aclara que en muchos casos, el *word-painting* superficial ocurre y en tal grado que el cantante en cuestión muchas veces “ríe cuando debería llorar”.

En el capítulo catorce, el autor habla sobre los cánones retóricos: Invención, disposición, elaboración y ornamentación (*Inventio, dispositio, elaboratio y decoratio*).

La *invención* a la cual dedica enteramente el capítulo cuatro, la define como la ‘fabricación de una canción [*song*] que complace al oído’ sin embargo rápidamente advierte el necesario acompañamiento de los demás cánones. La *invención* consiste, según el autor, de tres cosas: Tema, tonalidad y métrica o compás (*Thema, modus y tactus*).

En cuanto a la *disposición* (El buen ordenamiento de las partes y detalles de una melodía o de toda una composición melódica) obedece a seis partes: *Exordium* (introducción), *Narratio* (informe o narración), *Propositio* (discurso), *Confirmatio* (corroboración), *Confutatio* (refutación) y *Peroratio* (conclusión).

Si se toma en cuenta la descripción de Mattheson y se hace una extrapolación en la canción contemporánea, estas partes estructurales que se mencionan coinciden en menor o mayor medida debido a que conscientemente o no, se busca en la actualidad proveer un orden o estructura a las canciones y este orden obedece a un instinto creativo que se da de manera natural, como menciona Buelow (2001), los teóricos alemanes únicamente racionalizaron una práctica natural y común en el oficio de todo compositor. Por lo tanto, no es sorprendente encontrar una estructura semejante en las composiciones de música popular en la actualidad.

El *exordium* o introducción, al que el autor enfatiza como una introducción no-vocal se puede ver actualmente en el *intro* de una canción contemporánea.

La *narratio* (una narración, a través de la cual el significado y carácter del ahí contenido discurso es apuntalado) que ocurre “al comienzo de la parte vocal” podría entenderse en términos modernos como el verso (*verse*).

La *propositio* o ‘discurso’ de acuerdo al autor debiera ocurrir después de la primera cesura en la melodía, y aunque podría asociarse con un segundo verso, es claro por las palabras del autor que esta parte estructural se refiere a un juego común de la época entre el bajo y la melodía cantada que no parece ajustarse a una canción contemporánea.

Aunque Mattheson afirma que la *confirmatio* no son solo simples repeticiones, si se refiere a una “corroboración artística del discurso” a manera de repeticiones bien concebidas, fenómeno que ocurre, con sus diferencias, en el *coro* (*chorus*) de una pieza contemporánea como se ha definido previamente. Aquí Mattheson admite variación en las repeticiones de la *confirmatio* mientras que en un *chorus* contemporáneo es más común observar la repetición sin variación de esta sección.

La *confutatio* en palabras del autor es la refutación de ideas antitéticas las cuales pueden contener disonancias o síncopas y que se pretende resolver y subsanar así como puede ocurrir en un *punte* (o bridge), una sección de *middle-eight* en la que se presenta casi siempre una idea o motivo musical precisamente antitético o en el menor de los casos, claramente diferente al motivo principal, esta sección intermedia siempre se siente como la introducción de material nuevo que se aleja del origen solo para llegar nuevamente. Finalmente, la *peroratio* se describe simplemente como la conclusión de una oración musical, un *outro* o cadencia final.

En cuanto a la *elaboración*, Mattheson cuenta poco sobre el tema más allá de describir lo fácil o difícil que puede ser para el compositor dependiendo de su personalidad ya que es un arte que requiere “sangre fría y circunspección” al

contrario del “orden y medida” de la disposición y el “fuego y espíritu” de la invención.

Es en la *decoratio*, decoración o embellecimiento que el autor menciona la importancia de las ‘figuras’ o ‘tropos’ de la retórica, siempre y cuando estén “bien ordenados”. Aquí Mattheson habla de las ‘figuras’ o [*dictionis*] como similares a los cambios de registro en la altura tonal, su duración y su dirección ascendente o descendente, por un lado, y también de las [*figurae sententiae*] o figuras de oraciones o sentencias que tienen que ver más con frases completas, sus variaciones, imitaciones y repeticiones. Una distinción que se asemeja a los distintos tipos de *word-painting* en la obra de Dickens a los cuales alude Flaxman (1982) tipificados de acuerdo a su alcance ya sea una escena, un personaje o una atmósfera. De igual manera la distinción que hace Mattheson entre el *word-painting* que musicaliza adjetivos de manera superficial y el otro tipo de *word-painting* que recupera el sentido de las frases, su significación y simbolismo, recuerda también la distinción que hace Flaxman entre *word-painting* meramente descriptivo y aquel que tiene mayor profundidad simbólica. Mattheson reconoce al igual que Dickens la importancia de resaltar a través de recursos retóricos no solo las palabras sino frases enteras recuperando su significación y dimensión simbólica.

### ***La Rapsodia Bohemia y el juicio 'retórico' en el inframundo***

Como apunta Ken Mcleod (2001), la canción fue descrita por su autor Freddy Mercury como una '*tongue in cheek...mock opera*', la parodia de una ópera. La pieza requirió 180 sobre-grabaciones (*overdubs*) para los efectos corales y comienza con un grupo de voces *a capella* que sustituye lo que en ópera sería una obertura instrumental pero que no obstante recuerda el idioma vocal de un *madrigal* o un *coral*.

La pieza entera narra la historia de un joven que ha cometido un crimen, al parecer un asesinato que confiesa ante su madre, es llevado a juicio en el cual es declarado culpable después de una serie de alegatos para finalmente aceptar su destino. A partir del texto se pueden advertir los distintos estados emocionales o *afectos* que durante el proceso de duelo sufre el protagonista, así como las posibles locaciones de manera especulativa en las que se encuentra durante esta primera parte de la canción que abarca el *intro* y dos *versos*:

Tabla 6. Intro, Verso 1 y 2 de *Bohemian Rhapsody*.

<p>Is this the real life? Is this just fantasy? Caught in a landslide No escape from reality Open your eyes Look up to the skies and see I'm just a poor boy, I need no sympathy Because I'm easy come, easy go A little high, little low Anyway the wind blows, doesn't really matter to me, to me</p> <p>Mama, just killed a man Put a gun against his head Pulled my trigger, now he's dead Mama, life had just begun But now I've gone and thrown it all away Mama, oooh Didn't mean to make you cry If I'm not back again this time tomorrow Carry on, carry on, as if nothing really matters</p> <p>Too late, my time has come Sends shivers down my spine Body's aching all the time Goodbye everybody I've got to go Gotta leave you all behind and face the truth Mama, oooh (anyway the wind blows) I don't want to die I sometimes wish I'd never been born at all</p>	<p>¿Es esto la vida real? ¿Es una fantasía? Atrapado en un derrumbe Sin escape de la realidad Abre tus ojos Mira hacia el cielo y ve Solo soy un pobre muchacho, no pido piedad Porque, así como vengo fácil, fácil me voy Un poco hacia arriba, un poco hacia abajo Y a donde sople el viento, no importa realmente Para mí, para mí</p> <p>Mamá, acabo de matar a un hombre Puse una pistola en su cabeza Apreté el gatillo y ahora está muerto Mamá, la vida apenas empieza Pero acabo de tirarlo todo por la borda Mamá, oooh No quería hacerte llorar Si no regreso a esta hora mañana Sigue adelante, sigue adelante, como si nada más importara</p> <p>Muy tarde, mi tiempo llegó Manda escalofríos en mi espina El cuerpo duele todo el tiempo Adiós a todos me tengo que ir Tengo que dejarlos a todos y enfrentar la verdad Mamá, oooh (a donde sople el viento) No quiero morir A veces desearía no haber nacido nunca</p>
---	---

Fuente: *Elaboración y traducción propia. Bohemian Rhapsody © Sony/ATV Music Publishing LLC.*

Tabla 7. Relación de afectos, escenas y letra.

Afecto	Posible locación	Letra
Confusión	A la mitad de la calle / Posiblemente arrodillado y con los ojos cerrados	Is this the <u>real life</u> ? Is this just <u>fantasy</u> ? <u>Open your eyes</u> Look up to the skies and see... I'm just a poor boy, I need no sympathy Because I'm <u>easy come</u> ,
Indiferencia ante la vida	De regreso a casa	<u>easy go</u> A little high, little low Anyway the wind blows, doesn't really matter to me, to me
Reconocimiento / Realización	En casa con su madre	Mama, <u>just killed a man</u> Put a gun against his head Pulled my trigger, now he's dead  Mama, <u>life had just begun</u> But now I've gone and thrown it all away
Arrepentimiento / Temor	En casa todavía, despedida	Too late, my time has come Sends <u>shivers down my</u> <u>spine</u> Body's aching all the time Goodbye everybody I've got to go

Fuente: Elaboración propia.

Los primeros tres compases sitúan al personaje principal en un estado de confusión el cual es reforzado por una armonía inestable que no confirma de manera definitiva la tonalidad en B<sub>b</sub> sino que juega con cambiar hacia la

dominante (de B<sub>b</sub> a F), a través de la utilización de acordes en inversión y dominantes auxiliares de séptimo dominante de dominante (V<sup>7</sup>/V, C<sup>7</sup>). Esta progresión *quasi*-modulante o “modulación dudosa” de los primeros compases coincide con lo que Kloppers (1984) llama *Dubulatio* (Duda), una figura retórica musical de tipo afectiva que expresa “duda” e “incertidumbre” (ver tabla 3):

Figura 9. Primeros tres compases de *Bohemian Rhapsody*.

I <sup>6<sub>add6</sub></sup>	V <sup>7</sup> /V I <sup>6<sub>add6</sub></sup> vi <sup>6</sup> <sub>5</sub> V <sup>4</sup> <sub>2</sub> /V	V <sup>4</sup> <sub>3</sub> ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>
-------------------------------	---	--

Is this the real life?      Is-this-just fan-ta-sy      caught in a land-slide

Fuente: Elaboración propia.

Los tres compases siguientes parecieran ir matizando y aminorando el estado de incertidumbre y confusión, los acordes de tónica o primer grado que antes aparecían en inversión ahora aparecen en estado fundamental y de los acordes de dominante auxiliar que encaminaban el oído hacia una nueva tonalidad ahora sólo se encuentra uno. Además de esto, en el segundo compás al iniciar la frase ‘*open your eyes...*’ comienza un arpeggio de acompañamiento en el piano junto a un bajo a la octava en la mano izquierda que le otorga mayor fuerza y profundidad.

En la frase ‘*look up to the skies and see*’ (*mira arriba al cielo y vé*) la melodía pareciera estar haciendo un ligero *word-painting* con un movimiento ascendente cuando una voz le indica al joven que mire hacia arriba, hacia el cielo, aun cuando este ascenso solo ocurra en una de las voces. Es decir, se puede encontrar *word-painting* que denota movimiento y locación (dirigir la mirada hacia arriba, al cielo) según las categorías de Thuringus por grado conjunto (melodía sube una nota a la vez) y por medio de una figura de *anabasis* (ascenso):

Figura 10. Análisis de los compases 3 al 6.

I   ii <sup>7</sup> I   V <sup>6</sup> <sub>F</sub> /V   I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	ii <sup>7</sup> I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup>
No escape from reality	Open your eyes	Look up to the skies and see

Anábasis → 

Fuente: Elaboración propia.

En el compás 7, a partir de la frase ‘*I’m just a poor boy...*’, el personaje se describe indulgentemente culpando a la pobreza de su débil carácter, se describe como ‘*easy come, easy go*’ (lo que llega fácil, fácil se va) indicando su visión del dinero, de la vida y su postura general de indiferencia y de poco esfuerzo, quizá justificando su crimen puesto que la vida ‘viene y se va’ y no importa mucho. Precisamente sobre la frase ‘*easy come, easy go*’ es cuando se logra ver un juego retórico de *word-painting* en el que se representa este ‘vaivén’ subiendo y bajando por semitonos: se alcanza el B<sup>b</sup>/D bordeándolo primero desde un semitono

superior (B $\frac{1}{2}$ /D#) y luego inferior (A/C#) coincidiendo con varias figuras retóricas: *anábasis-catábasis*, *passus duriusculus* y *circulatio* (ver tabla 2).

El motivo melódico se repite tanto en ‘*easy come, easy go*’ como en ‘*little high, little low*’, igualando los términos ‘*come*’ con ‘*high*’ y ‘*go*’ con ‘*low*’. Si bien se puede advertir *word-painting* por figura de *anabasis* y *catabasis* o bien un bordado superior seguido de uno inferior para ilustrar el ‘ir y venir’ así como el ‘poco arriba, poco abajo’, en la palabra ‘arriba’ o ‘alto’ la melodía no sube sino baja, lo que también pasa con la palabra ‘abajo’ en que la melodía sube en lugar de bajar. Se puede ver también la figura de *passus duriusculus* por la melodía disonante que produce el movimiento por semitonos, un movimiento de *circulatio* que no describe aquí un “cruce hacia otro lado” sino ambas “caras de la moneda” del destino, como el dinero que “va y viene” o el viento que mueve la hoja “un poco arriba” o “un poco abajo”. Es claro que el afecto o estado emocional del joven ya no es la confusión sino el sentimiento de ambivalencia, de indiferencia ante la vida y de una profunda indulgencia consigo mismo:

Figura 11. *Anábasis-Catábasis*, *Passus duriusculus* y *Circulatio* en los compases 10 y 11.

The image shows a musical staff with two measures. The first measure contains the lyrics "Ea - sy come" and "ea - sy go". The second measure contains "Lit - tle high" and "lit - tle low". Above the staff, chord symbols are written: B/D# and B $\flat$ /D for the first measure, and B/D# and B $\flat$ /D for the second. In the second measure, A/C# and B $\flat$ /D are also indicated. Red arrows point from the first chord to the second in each measure, indicating the melodic movement. The words "come", "go", "high", and "low" are underlined in red.

Fuente: Elaboración propia.

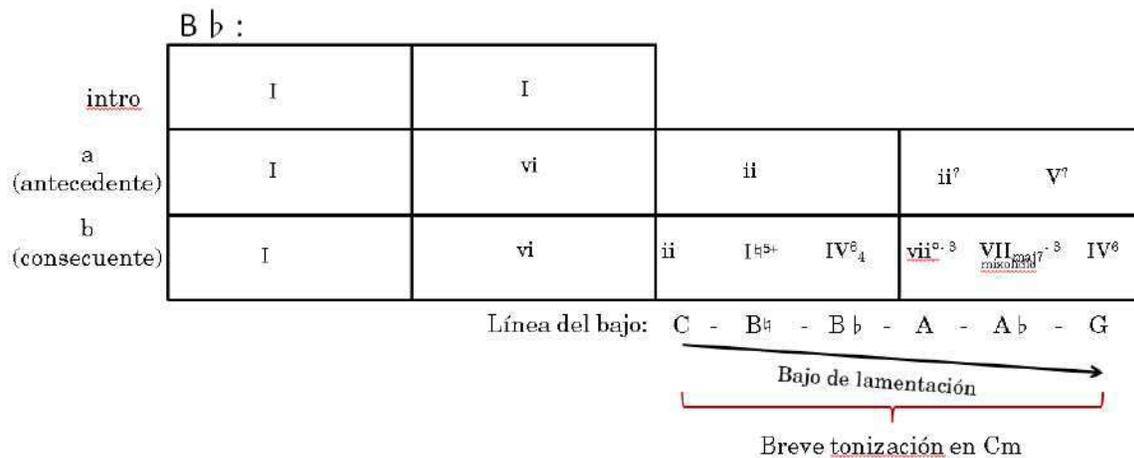
A continuación, comienza el equivalente a un *aria* o *lied* con acompañamiento de piano. Mcleod (2001) describe dicha ‘aria’ como una balada

de lamentación que describe a un joven suicida confesando el crimen de homicidio (O, como sugiere el autor, ¿Quizás su propio suicidio?).

Comienza con un acompañamiento de arpeggio en el piano que describe el momento de la confesión del joven ante su madre a la cual primero le cuenta lo que ha hecho “...*just killed a man*”, así como las consecuencias que comienzan a circular por su cabeza. Entonces se tienen dos fases del viaje emocional del protagonista, primero la de reconocimiento cuando cuenta el hecho a su madre y luego la del arrepentimiento.

El aria consta de 2 versos, el primero de ellos en la forma aa'bb' de 18 compases (2 + 4 + 4 y 4 + 4) y cuenta con 2 compases de introducción, una frase a de 'antecedente' de 4 compases que termina en séptimo de dominante y una frase de 'consecuente' de 4 compases que termina modulando hacia el cuarto grado (Eb), otras dos frases de 4 compases en la tonalidad de Eb que termina por revertir la modulación para dar paso al verso 2, se podría argumentar que el verso tiene dos 'periodos' y cada periodo su frase antecedente y consecuente:

Figura 12. Primer parte del primer verso de *Bohemian Rhapsody*.



Fuente: Elaboración propia.

En el tercer compás de la parte ‘b’ (consecuente) en la que la letra dice “...but now I’ve gone and thrown it all away...” (“He tirado todo por la borda”) comienza una progresión con un bajo descendiente, un *bajo de lamentación* que va de C a G, es decir, un tetracordio cromático descendente que en el bajo pasa por todos los semitonos de C hasta llegar a G. Esta técnica de bajo era muy usada por los compositores barrocos, especialmente de ópera Veneciana y sobre todo en su versión cromática (porque también la hay diatónica).

Brover-Lubovsky (2008, pág. 163) hablando de Vivaldi, señala tanto él como los demás compositores Italianos de la época hacían la función sintáctica del *bajo de lamentación* análoga a lo que sería la *peroratio* en retórica, con la función fraseológica de una peroración culminante o de clímax. Este uso, continúa el autor, se asemeja a la función dramática de los lamentos operáticos en las óperas de Cavalli y sus sucesores, en los que representan un clímax dramático y emocional.

Figura 13. Bajo de lamentación en Queen y Vivaldi.



Fuente: <http://www.queensongs.info>



Fuente: Dominio público.

Cita Lubovsky a Ellen Rosand al decir que típicamente las arias de lamento tenían la función de un clímax emocional al cual sigue su resolución, ya fuera un

soliloquio, un momento particularmente intenso para el protagonista o el *crux* o punto decisivo de una estructura narrativa.

Comúnmente un bajo de lamentación se construye sobre la tónica o fundamental de la tonalidad en cuestión y se desciende un tetracordio o cuarta justa hacia abajo hasta llegar a la dominante (Brover-Lubovsky, 2008), pero en este caso el hecho de que el lamento comience a media frase y en el *sexto grado menor* hace pensar que más bien se trata de una *tonización* o breve modulación hacia el relativo menor Cm (vi) pero de la dominante Eb (V). Viéndolo de esta manera se cumpliría la norma de comenzar el bajo de lamentación desde el primer grado hacia la dominante.

Es de notar también que tanto Charpentier como Mattheson y Rameau (ver la tabla 2) coinciden en el afecto de la tonalidad de Cm como *triste* y de *lamentación*. Pero existe una función más de este *bajo de lamentación* y es que apenas es el primero de varios durante el *aria* y parecieran representar un descenso paulatino cada vez más profundo, quizás un descenso al inframundo como propone McLeod (2001). Aunado a esto, cada vez que aparece esta 'lamentación' el descenso del bajo es marcado por una guitarra distorsionada de *hard-rock* que recuerda esta idea del infierno o de un juicio infernal que queda representado simbólicamente por el *ethos* del mismo subgénero musical.

Cada verso contiene dos descensos sumando cuatro en total siendo el último el que conecta directamente con el solo de guitarra. Precisamente en la última frase antes del solo el protagonista exclama el deseo de nunca haber nacido, lo cual pareciera conducirlo al lugar donde será juzgado, sea o no el 'inframundo'.

El segundo *bajo de lamentación* (más corto) ocurre en la frase 'b' del primer verso que ahora comienza en la tonalidad de Eb (una quinta justa descendente) y coincide con el texto: "...didn't mean to make you cry..." ("...no quise hacerte llorar...") con una referencia directa al llanto y a la tristeza, desciende de F a D cromáticamente.



El cambio súbito de tempo definitivamente refuerza la narrativa del texto, es indudable que el ritmo acelerado al doble remite a un nuevo escenario pero ¿Se puede considerar el cambio de tempo como un recurso retórico? Al menos en los listados de figuras retóricas no existe realmente una referencia directa hacia los cambios de tempo, que más bien podría entenderse como un recurso para ‘mover los afectos’, que pertenecería al ámbito no totalmente divorciado del *affektenlehre* o teoría de los afectos. En cuanto a figuras musicales, la de *Antitheton* (Antítesis) admite ¡cualquier contraste musical! Por otro lado, Adler (1965) asegura que los distintos *tempi* (Allegro, andante, etc.) están basados precisamente en el *Affektenlehre* y sirven como un recurso para indicar la expresión afectiva.

Mattheson habla de la importancia del tempo para representar emociones, especialmente en la parte I de su *Vollkommene Capellmeister*. Significativamente habla de la *esperanza* y la *desesperanza* como la **elevación** y la **depresión** del alma respectivamente. Por supuesto como afirma Buelow (2001) es importante tener en mente que recientemente se ha demostrado que no existía en la mente de los teóricos y los compositores del periodo Barroco (Y mucho menos hoy en día), un sistema de *figuras* que funcionaran de manera estereotípica para representar *afectos* específicos y que más bien la figuración era parte de la *decoratio*. Incluso los ‘afectos’ partían de las consideraciones subjetivas de cada compositor.

En esta sección también se puede ver un incremento en la complejidad cromática con acordes disminuidos y bemolados que contrastan con la armonía alegre mayor-tónica del principio. La voz de Mercury también cambia del estilo del aria de los versos iniciales a un recitativo con mucha repetición de notas (McLeod, 2001)

Como alude el autor, ahora el escenario es un juicio por homicidio en el inframundo y una voz solitaria surge cantando: “*I see a little silhouetto of a man, Scaramouch, scaramouch will you do the fandango?*” El autor menciona también la similitud con el estilo ligero de las *operettas* de Gilbert y Sullivan.

‘Scaramouche’, que es la voz francesa de *escaramuza* o ‘pequeña riña’ se refiere a un personaje de la *Comedia del arte* que se atribuye al maestro de Molière, Tiberio Fiorilli que se describía a sí mismo como alguien de ‘noble pero misteriosa cuna’, haberse codeado con príncipes y ser un juguete del destino que tan pronto lo enriquecía como le sumía en la pobreza (Salvat, 1983). Esta descripción parece encajar perfectamente con la que hace nuestro protagonista de sí mismo con la frase: “...easy come, easy go...”, una persona desenfadada e indiferente presa del destino, como *Scaramouche*. Entonces el sentido de la frase es claro, algún demonio le ha visto en la oscuridad y le pide hacer un ‘fandango’, que baile para él, como anticipando las torturas infernales por venir que le procurará. Ante esto pareciera nuestro ‘Scaramouche’ expresar el miedo que le provoca esta situación y cómo los ‘truenos’ y ‘rayos’ lo tienen espantado.

Entonces entra un coro demoniaco, los canticos ‘galileos’ que se repiten alternadamente en un intervalo de quinta y finalmente un arpeggio de séptima menor en el ‘magnífico’ que quizá podría ser el tribunal del inframundo entrando en sesión.

Esta sección operática comienza en una nueva tonalidad de *La mayor* (A) con la voz de Mercury ahora en un estilo recitativo y repetición de notas (McLeod, 2001). Estas repeticiones con ligeras variaciones coinciden con la figura retórica de la *anaphora* o repetición en sus distintas modalidades: *Paranomasia*, *epanalepsis*, *variatio*, *polyptoton* y *epistrophe*. Motivos que se desarrollan a partir de la variación de una idea musical de cuatro semicorcheas en *staccato*:

Figura 15. Motivos rítmicos en la sección operática.



Fuente: Elaboración propia.

En el compás 59 comienza un motivo imitativo a un intervalo de distancia de quinta con la palabra “Galileo” intencionalmente ridículo y fársico y que coincide con la figura retórica de la *Mimesis* en donde un dialogo se repite a distinta altura tonal (véase tabla 4). La frase termina con un *melisma* que forma en arpeggio un acorde de séptima menor (Cm<sup>7</sup>) en la palabra “Magnífico” que suena como una huida cobarde o una fuga (no en el sentido de composición fugal):

Figura 16. Figuración retórica en ‘Galileo’ y ‘Magnífico’.

The image displays a musical score with several staves and annotations. At the top, a vocal line in treble clef shows the lyrics "Ga-li - le-io", "Ga-li-le-io", and "Ga-li - le-io Fi-ga-ro". Red brackets above the first two phrases are labeled "Mimesis". A red arrow above the third phrase points to the right and is labeled "Fuga". Below this, a bass line in bass clef shows the lyrics "Ga-li-le-io" with a red bracket labeled "Mimesis" and the dynamic marking "fff". To the left, a red arrow labeled "Passagio/Variatio" points from the lower staves up to the vocal line. The lower section of the score consists of four staves in treble clef and one in bass clef, all in 2/4 time. The lyrics "Ma-gni-fi" are written below the first two staves. Dynamic markings include "sub. ff", "tutti", "f", "f co.", and "solo".

Fuente: Elaboración propia.

A continuación, el protagonista expone su argumento ante el jurado suplicando misericordia: “...*but I’m just a poor boy and nobody loves me...*” y luego una vez más pide que lo absuelvan pero con desenfado e irreverencia: “...*easy come, easy go, will you let me go...*”, y la corte niega rotundamente: “...*Bismillah, No! We will not let you go*”. En este punto y con la palabra “No” comienza una escala ascendente con voces paralelas hasta culminar en E $\flat$ .

Toda esta disputa jurídica transcurre en una ambivalencia armónica entre la tonalidad original B $\flat$  y la modulación que se escucha en la segunda parte de los versos y el solo: E $\flat$ , esta disputa textual de esta manera se vuelve musical al poner en disputa estas dos tonalidades, una modulando hacia la otra hasta que finalmente E $\flat$  prevalece. El Si $\flat$  [*magnificante-jovial-diversión-alarde-tormentarabia*] (véase tabla 2) del principio parece reflejar la personalidad del protagonista mientras que el *ethos* furioso y condenatorio del juez/demonio/tribunal parece más bien relacionarse con la tonalidad del E $\flat$ [*cruel-duro-patetismo-seriedad-reflexión-lastimoso*] (véase tabla 2), es decir con la cual se acompaña el descenso ‘órfico’ al inframundo durante el solo de guitarra:

Figura 17. Punto de clímax de la sección operática.

*Ep\_b\_rgn\*qi@\_v*

F#7   B $\flat$    E $\flat$

NO! NO! NO! NO!   NO! NO! NO!

NO! NO! NO! NO!   NO! NO! NO!

NO! NO! NO! NO!   NO! NO! NO!

Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, después del clímax operático llega la sección de *hard-rock* que comienza nuevamente en la tonalidad de E $\flat$  acompañada de un cambio de tempo de 72 a 144 congruente con el nuevo afecto de ira y desenfreno. Finalmente, una coda u *outró* que regresa al *tempo primo* y que concluye con una modulación hacia F repitiendo la frase que simboliza la resignación: "...nothing really matters to me...".

## CAPITULO II

### ***Implicaciones retóricas de la modulación en la estructura narrativa.***

Existen en el canon retórico referencias al ámbito tonal y modal en cuanto a su función expresiva, su capacidad de musicalizar ideas y sentimientos y por tanto reforzar las historias contenidas en los textos para la música del Renacimiento y Barroco como lo son la *hipérbole*, figura que los teóricos describen como un ‘pasaje melódico que excede el ámbito normal de un modo hacia arriba o hacia abajo’ (Buelow, 2001), sin embargo en la actualidad si bien sigue utilizándose la composición modal a la par de la tonalidad, no coinciden los modos antiguos con los del medievo, no así tampoco con la versión de la modalidad de los compositores barrocos y finalmente en la etapa contemporánea se utiliza una versión distinta de la modalidad, divorciada de las reglas con las que solía acompañarse, por lo tanto una figura retórico-musical de *hipérbole* en la actualidad no puede en realidad estar basada en ‘exceder un ámbito modal’ puesto que en las composiciones de música popular no se tiene un cuidado especial por cuidar los ámbitos tonales y más bien se compone según el gusto subjetivo rompiendo incluso a veces ‘todas las reglas’.

Si fuese posible transpolar un concepto retórico tan enraizado en su época como el de la *hipérbole* a nuestros días definitivamente sería el de la modulación, la *tonización* y los distintos tipos de mixtura puesto que precisamente su función (por lo menos musical) es salir del ámbito de normalidad creado al establecer una tonalidad principal, la idea de establecer un lugar de partida o una ‘casa’ para poder después ‘salir de ella’, juega un rol principal en la música popular, que como se verá, queda evidenciado en la canción *Penny Lane* de 1967 del grupo británico *The Beatles*.

Como se puede observar en el capítulo anterior, en el caso muy particular de *Bohemian Rhapsody* por su intención explícita de hacer una parodia de la ópera ligera y en general de las convenciones barrocas y clásicas es lógico

encontrar coincidencias con algunas figuras retóricas barrocas así como un paralelismo en la disposición y el plan estructural retórico de la pieza en general así como en el diseño de las frases, pero, ¿Qué pasa cuando una canción popular no se propone imitar o burlarse de la música clásica? ¿Recurre entonces también al *figuralismo* retórico para reforzar su narrativa? Es muy probable que sí lo haga puesto que es algo que se puede observar en otras disciplinas artísticas como por ejemplo en la literatura de escritores contemporáneos de géneros ‘menores’ como la ciencia ficción o el género policiaco, e incluso literatura menos formal como un artículo de revista o una crónica deportiva se encuentra a sí misma coincidiendo con los dispositivos retóricos de siempre y quizás otros nuevos y propios, ya sea por casualidad o intencionalmente, ¿Quién es hoy en día ajeno por ejemplo, a la metáfora

Howard Goodall (2004) en su serie documental para la BBC ‘*Twentieth Century Greats*’ dedica un episodio completo a la música de *The Beatles* y en particular a la sofisticada composición de la dupla Lennon-McCartney. Goodall reconoce acertadamente el importante rol que cobra un recurso como la modulación, en particular en la canción *Penny Lane* y habla sobre las posibilidades que tiene de reforzar el sentimiento de añoranza que McCartney siente por el suburbio de Liverpool. Así como la letra lleva al oyente a un viaje por sus calles suburbanas también lo hace la armonía y es esta congruencia lo que convierte a las modulaciones de McCartney en un recurso o dispositivo retórico-musical.

Goodall menciona la modulación que ocurre al entrar a cada *coro* de la canción en los versos iniciales en la tonalidad de ‘B’ que emulan un recorrido guiado por la calle *Penny* y justo al entrar a cada reiteración del *coro* como es común, la melodía asciende y se vuelve más álgida, lo curioso, como hace notar Goodall, es que al tiempo que la melodía asciende la modulación desciende un tono hacia ‘A’ lo cual tiene mucho sentido y es congruente con el *afecto* que se quiere representar de ‘*wistful longing*’ o añoranza, nostalgia y lamentación puesto que se observan los eventos con alegría (ascenso melódico) pero desde una

distancia de remembranza y ensoñación (modulación descendente), excepto en el *coro* final en el que la armonía original se mantiene elevando la melodía un tono completo. Como explica Goodall, la misma entrada al *coro* sin modulación hacia A suena muy plana, sin ese particular sentimiento de lejanía y la modulación final hacia la tonalidad inicial al repetir por última vez el *coro* vuelve mucho más festiva esta última sección. Las primeras apariciones de cada *coro* modulan hacia A creando un efecto de ascenso (melódico) y descenso (armónico) simultáneo:

Figura 18. Figura 18. Modulación hacia el coro de Penny Lane.

melodía ascendente

...and the banker never wears a mac, in the pouring rain, ...very strange ...peny lane is in my ears ...and in my eyes....

B:  $i^4_2$  add6  $bVI$   $V^7$   $V^7$   $V/VII$   $VII$   $VII^6$   $bIII$   
paralelo menor mixolidio mixolidio mixolidio

Bm6/G#	Gmaj7	F#7 <sub>sus4</sub>	F#7	E	A	A/C#	D
--------	-------	---------------------	-----	---	---	------	---

...fin del verso... → A: V I I<sup>6</sup> IV

modulación descendente

...coro...

Fuente: Elaboración propia.

Este efecto de modulación descendente tiene otra consecuencia, al avanzar al siguiente verso la tonalidad original regresa, haciendo (en palabras de Goodall) que este nuevo comienzo sea como un ‘nuevo día’, jovial y esperanzador:

Figura 19. Regreso a la tonalidad original en el verso.

verso

mean-while back in Pen-ny Lane \_ there is a fire - man with an hour

Fuente: The Beatles: 1962-1970. Editions Musicales Francaises, pp.143

Para revisar a detalle el impacto de la modulación en la pieza completa es necesario establecer la estructura del plan narrativo por un lado y la estructura formal armónica por otro, para ello se elabora un análisis comparativo del texto y el esquema armónico.

Como se puede observar a continuación (Figura 20) cada verso de los primeros cuatro introduce un personaje distinto, así como una situación o una parte distinta de la calle *Penny*, es decir, literalmente es un recorrido por la calle y los distintos personajes habituales.

En el verso 1 aparece un barbero que muestra sus fotografías, en el verso 2 aparece un banquero en su vehículo en la esquina y la información de que llueve. Al aparecer el primer coro se menciona la calle ‘bajo el cielo azul suburbano’.

En el verso 3 aparece un bombero con un reloj de arena y un retrato de la reina. Después aparece el solo de trompeta que al ponerlo en contexto con la descripción física y emotiva del recorrido de una calle evoca un desfile o una gran fiesta. La segunda reiteración del coro tiene un pequeño cambio en la letra, ahora en lugar del cielo azul aparece '*four of fish*' que se refiere a un platillo de pescado frito con papas de cuatro peniques y el '*finger pie*' que en el argot se refiere a una típica escena de adolescentes que se acarician sexualmente a escondidas.

En el verso 4 aparece una enfermera vendiendo cachorros creyendo que se encuentra representando un papel en una obra de teatro. Finalmente, en el verso 5 se reúnen tres de los personajes que anteriormente se habían mencionado, se puede observar al barbero que afeita a otro cliente, al banquero sentado esperando su tren y al bombero que entra rápidamente a guarecerse de la lluvia. Es decir, hay un retorno a la barbería en donde ha pasado el tiempo mientras se recorría la calle y ahora se vuelve al mismo lugar. De esta manera la letra de la canción asemeja un recorrido por la calle *Penny*, a través de las situaciones y personajes habituales para finalmente volver al inicio. A continuación, el *coro* regresa a su forma original de 'cielos azules suburbanos'.

El último coro sin embargo tiene una función especial, como menciona Goodall, en lugar de modular hacia una segunda descendente (A) como había ocurrido todas las veces anteriores ahora permanece en B forzando la misma melodía del coro a subir un tono completo, lo cual cierra la canción en un tono celebratorio.

Figura 20. Estructura narrativa y formal de *Penny Lane*.

SECCIÓN	LETRA	PERSONAJE / SITUACIÓN
VERSO 1	Penny Lane there is a <u>barber</u> showing photographs Of every head he's had the pleasure to know And all the people that come and go Stop and say "Hello"	Barbero
VERSO 2	On the corner is a <u>banker</u> with a motorcar, And little children laugh at him behind his back And the banker never wears a mac In the <u>pouring rain</u> , very strange	Banquero
CORO 1	Penny Lane is in my ears and in my eyes There <u>beneath the blue suburban skies</u> I sit, and meanwhile back	La calle bajo el cielo azul suburbano.
VERSO 3	In Penny Lane there is a <u>fireman</u> with an hourglass, And in his pocket is a portrait of the Queen He likes to keep his fire engine clean, It's a clean machine	Bombero
SOLO	SOLO DE TROMPETA	¿Un desfile?
CORO 2	Penny Lane is in my ears and in my eyes A <u>four of fish</u> and <u>finger pies</u> In summer. Meanwhile back	Four of fish = Cuatro peniques de pescado y papas. Finger pies = Adolescentes acariciándose
VERSO 4	Behind the shelter in the middle of the roundabout The pretty <u>nurse</u> is selling poppies from a tray And though she feels as if she's in a play, She is anyway	Enfermera
VERSO 5	In Penny Lane the <u>barber</u> shaves another customer, We see the <u>banker</u> sitting waiting for a trim, And then the <u>fireman</u> rushes in From the <u>pouring rain</u> - very strange	Barbero + Banquero + Bombero
CORO 3	Penny Lane is in my ears and in my eyes There <u>beneath the blue suburban skies</u> I sit, and meanwhile back	La calle bajo el cielo azul suburbano.
CORO / CODA	Penny Lane is in my ears and in my eyes There <u>beneath the blue suburban skies</u> Penny Lane!	La calle bajo el cielo azul suburbano.

Fuente: Elaboración propia.

Cada verso en *Penny Lane* parece estar distribuido en dos momentos, una frase de antecedente con un afecto esperanzador lleno de nostalgia positiva que se asemeja al de la *saudade* (un sentimiento de añoranza, melancolía o nostalgia que es supuestamente característica del temperamento

portugués y brasileño) que conduce a manera de guía turística a través de los recuerdos de McCartney firmemente anclada en la tonalidad mayor de B que refleja el carácter alegre y entusiasta pero aderezado con un bajo descendente diatónico durante el primer compás: B - B/A# - B/G# y B/F# que mezcla precisamente la alegría y la melancolía del recuerdo:

Figura 21. Antecedente del verso 1.

Penny Lane there is a barber showing photographs. Of every head he's had the pleasure to know



B:	I	I <sub>maj7</sub>	I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub>	I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	IV	ii <sup>7</sup>	V	I	I <sub>maj7</sub>	I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub>	I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	i <sup>7</sup>
----	---	-------------------	---------------------------------	-----------------------------	----	-----------------	---	---	-------------------	---------------------------------	-----------------------------	----------------

Bajo: B - A# - G# - F# - E

Bajo: B - A# - G# - F# - B

Fuente: Elaboración propia.

...y una frase final de consecuente en un tono más sombrío y misterioso de tipo lamentación, pero no tan trágica que hace una *tonización* hacia el paralelo menor Bm igualmente con un bajo descendente pero esta vez cromático: G# - G - F#:

Figura 22. Consecuente del primer verso.

And all the people that come and go ...stop and say "Hello"



Bm:	i <sup>4</sup> <sub>2add6</sub>	VI <sub>maj7</sub>	V <sup>7</sup> <sub>sus4</sub> V <sup>7</sup>
-----	---------------------------------	--------------------	---

Bajo: G# - G - F#

Fuente: Elaboración propia.

El *solo* de trompeta *piccolo* fue interpretado por David Mason a petición expresa de McCartney después de ver al instrumentista ejecutando el segundo concierto de *Brandenburg* en la BBC, elaborado sobre la misma estructura armónica que los versos 2 y 5, es decir, funciona estructuralmente como un segundo verso, después del verso 3 a manera de fanfarria:

Tabla 9. Verso 3 y *solo*.

VERSO 3	B:	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	IV ii <sup>7</sup> V	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	i <sup>7</sup>
	Bm:	i <sup>4</sup> <sub>2add6</sub>	VI <sub>maj7</sub>	V <sup>7</sup> <sub>sus4</sub> V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup> <sub>sus4</sub> V <sup>7</sup>
SOLO	B:	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	IV ii <sup>7</sup> V	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	i <sup>7</sup>
	Bm:	i <sup>4</sup> <sub>2add6</sub>	VI <sub>maj7</sub>	V <sup>7</sup> <sub>sus4</sub> V <sup>7</sup>	IV

Fuente: Elaboración propia.

El *coro 3* y el *coro final* están respectivamente en las tonalidades A y B haciendo a la melodía de la coda un tono entero más agudo y es esta modulación final la que le da un carácter celebratorio como se ha mencionado, así como un tono resolutivo a esta última sección lo que permite asegurar que el recuerdo es finalmente grato:

Tabla 10. Coro 3 y Coro final (Coda).

CORO 3	A:	I	I <sup>♯</sup>	IV	IV <sup>6</sup> <sub>4</sub>
		I	I	IV	V/ii ó V de B
CORO / CODA	B:	I	I <sup>♯</sup>	IV	IV
		I	I <sup>♯</sup>	IV	IV <sup>6</sup> <sub>4</sub>
		I			

Fuente: Elaboración propia.

A continuación se detalla la estructura armónica y formal de la canción:

Tabla 11. Estructura formal y análisis armónico de *Penny Lane*.

SECCIÓN / TONALIDAD		PROGRESIÓN ARMÓNICA			
VERSO 1	B:	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	IV ii <sup>7</sup> V	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	i <sup>7</sup>
	Bm:	i <sup>4</sup> <sub>2add6</sub>	VI <sub>maj7</sub>	V <sup>7</sup> <sub>sus4</sub> V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup> <sub>sus4</sub> V <sup>7</sup>
VERSO 2	B:	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	IV ii <sup>7</sup> V	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	i <sup>7</sup>
	Bm:	i <sup>4</sup> <sub>2add6</sub>	VI <sub>maj7</sub>	V <sup>7</sup> <sub>sus4</sub> V <sup>7</sup>	IV
CORO 1	A:	I	I <sup>6</sup>	IV	IV <sup>6</sup> <sub>4</sub>
		I	I	IV	V/i ó V de B
VERSO 3	B:	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	IV ii <sup>7</sup> V	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	i <sup>7</sup>
	Bm:	i <sup>4</sup> <sub>2add6</sub>	VI <sub>maj7</sub>	V <sup>7</sup> <sub>sus4</sub> V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup> <sub>sus4</sub> V <sup>7</sup>
SOLO	B:	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	IV ii <sup>7</sup> V	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	i <sup>7</sup>
	Bm:	i <sup>4</sup> <sub>2add6</sub>	VI <sub>maj7</sub>	V <sup>7</sup> <sub>sus4</sub> V <sup>7</sup>	IV
CORO 2	A:	I	I <sup>6</sup>	IV	IV <sup>6</sup> <sub>4</sub>
		I	I	IV	V/i ó V de B
VERSO 4	B:	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	IV ii <sup>7</sup> V	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	i <sup>7</sup>
	Bm:	i <sup>4</sup> <sub>2add6</sub>	VI <sub>maj7</sub>	V <sup>7</sup> <sub>sus4</sub> V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup> <sub>sus4</sub> V <sup>7</sup>
VERSO 5	B:	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	IV ii <sup>7</sup> V	I I <sub>maj7</sub> I <sup>4</sup> <sub>2add6</sub> I <sup>6</sup> <sub>4</sub>	i <sup>7</sup>
	Bm:	i <sup>4</sup> <sub>2add6</sub>	VI <sub>maj7</sub>	V <sup>7</sup> <sub>sus4</sub> V <sup>7</sup>	IV
CORO 3	A:	I	I <sup>6</sup>	IV	IV <sup>6</sup> <sub>4</sub>
		I	I	IV	V/i ó V de B
CORO / CODA	B:	I	I <sup>6</sup>	IV	IV
		I	I <sup>6</sup>	IV	IV <sup>6</sup> <sub>4</sub>
		I			

Fuente: Elaboración propia.

### ***Word-painting, hermetismo y melancolía en la época isabelina de John Dowland.***

El uso intensivo del simbolismo en las composiciones de John Dowland para representar ideas y sentimientos de melancolía y lamento, como advierte el musicólogo Robin Headlam. En el artículo *John Dowland and Elizabethan Melancholy*, Headlam reflexiona sobre el origen de la fuerte inclinación de Dowland por expresar tristeza y lamentación de manera tan profusa a lo largo de su obra, especialmente en sus tres libros de canciones. El autor comenta el argumento propuesto por el lautista Anthony Rooley 'New light on John Dowland's Songs of Darkness' de 1983 para la revista *Early Music*. Según Rooley la obsesión de Dowland por las pasiones 'oscuras' proviene de la curiosidad intelectual que sentían los artistas ingleses del siglo XVI por todo lo que tenía que ver con lo esotérico, el hermetismo y ocultismo que impregnó el arte, la música y la poesía:

"Rooley claims that Dowland's work is imbued with Hermetic principles, arguing that his interest in 'abstruse philosophy' may be seen most clearly in his use of the six-note descending chromatic motif in the Forlorn Hope Fancye and in the opening motif of the Lachrimae tune. These figures form a 'musical image of the Fall of Man from his pristine high estate to his present woeful condition' and represent the 'corner-stone of our understanding of the fundamental nature of his music as a means of divine gnosis.'" (Wells, 1985, pág. 518)

*Figura 23.* Motivo descendente cromático de seis notas en Forlorn Hope Fancy de J. Dowland.



Fuente: *The Lute Music of John Dowland*. London: Curwen, 1927. Dominio público.

El autor observa y analiza la tesis de Rooley quien afirma que las ideas herméticas fueron penetrando las artes para finales del siglo XVI:

“Following Yates, Rooley claims that ‘there was a wide circle of artists, poets and musicians who... persevered with the notion of inspired melancholy’ and that ‘by the end of the 16th century [Hermetic] ideas had become woven into art, music and poetry to varying degrees.” (Wells, 1985)

Headlam ubica el *Second Booke of Songs* de Dowland como la prueba definitiva de que el compositor era de hecho miembro del colectivo de artistas imbuidos por la ‘melancolía’ así como a haberle dedicado el libro a la condesa de Bedford, una figura central del culto poético a lo ‘oscuro’. Sin embargo, los poetas isabelinos, como asevera Headlam, tendían a ver la melancolía como una pasión maligna y los humanistas como una ‘abrogación de la esencia humana’ y los cristianos como un pecado cardinal.

Sin embargo el autor propone que no es gracias a un culto por el hermetismo que Dowland le haya dedicado tanta música a la melancolía sino que más bien podría ser simplemente una adherencia del compositor a las convenciones de la época.

Headlam ubica las primeras manifestaciones de una fuerte unión entre música y poesía en el medioevo y renacimiento inglés, particularmente en los ‘dramatic laments’ de las obras infantiles de los 1560’s y 70’s. El renacimiento no llegó a Inglaterra, afirma, sino hasta el *Shepherdes Calender* (1579) de Spenser y el *Musica Transalpina* (1588) de Nicholas Yonge y fue más bien a través de la secuencia del *soneto Petrarquiano* y el madrigal que los ideales expresivos del renacimiento tomaron forma en Inglaterra y la melancolía se ‘puso de moda’.

Se observa que, como indica el autor, no fue el ocultismo sino la retórica y el potencial atractivo de la ‘palabra elocuente’ lo que inspiró a los poetas y músicos isabelinos a partir de la introducción de libros de retórica como *De Copia* de Erasmo (1512), *Treatise of Schemes and Tropes* (1550) de Richard Sherry y el *Arte of Rhetorique* (1553) de Thomas Willson.

El autor explica que cuando llega el madrigal italiano a Inglaterra en la década de 1580, llega también un interés marcado en el 'pictorialismo' y nuevas técnicas para llevar a cabo efectos expresivos, como se aprecia en Puttenham (que discute la figura de auxesis en su libro III, capítulo 19) y Thomas Morley quien describe cómo expresar lamentación a través del uso de 'half notes', 'flat thirds' y 'flat sixths' (notas blancas, terceras y sextas bemoladas).

El autor confirma que a gracias al *madrigal* y los tratados de retórica fueron posibles composiciones musicales como *Come sable night* de Ward y la canción *In darkness let me dwell* de Dowland en donde 'el cromatismo y la disonancia son usados para explotar al máximo las posibilidades dramáticas del texto. Incluso comenta el autor que en ocasiones los compositores elegían textos para musicalizar que fuesen especialmente sugerentes y favorables para el *word-painting* o 'pictorialismo' como es el caso del último 'couplet' del *Sorrow stay* de Dowland que dice: "...but down, down, down, down I fall, / And arise I never shall...". Los aires al principio del *Second Booke of Songs* de Dowland, continúa el autor, contienen las expresiones más poderosas de melancolía.

### ***Elementos de retórica musical en el Bossa-Nova***

La música de Bossa Nova, surgió como una versión urbana, sofisticada e intimista de la samba a finales de la década de 1950. El subgénero brasileño llegó a superar en ventas a *The Beatles* desplazándolos al segundo lugar en 1964 con 'The Girl from Ipanema' para el álbum Getz/Gilberto. (Reily, 1996)

El término surge de la letra de la canción 'Desafinado' de Tom Jobim y João Gilberto de 1958 y así como lo indica el título de la canción, con la cualidad 'desafinada' de la voz intentaba 'atraer la atención su amada' al cantar de manera 'anti-musical'. El nuevo género contrastaba fuertemente con su directo antecesor la *samba-canção* que privilegiaba una voz casi operática y un baile alegre frente a una 'big band', con una piña en la cabeza, al contrario de la bossa-nova en donde los canta-autores en cuellos de tortuga y su suave voz acompañada de una sola

guitarra. (Reily, 1996) El contraste era tan grande como el que había con el *folk-rock* y el entorno *beatnick* de Seeger y Dylan en Estados Unidos a principios de la década de los 1960 y las big bands de hot jazz y swing.

Como menciona Reily (1996, pág. 4), la canción 'Desafinado' es altamente cromática, contiene un tritono en la tercera frase y una cantidad de intervalos inesperados. La armonía 'alterada' de Jobim fue concebida para hacer que el cantante suene precisamente 'desafinado' y al ocurrir esto el centro tonal se oscurece. La línea vocal mitad hablada mitad cantada des-enfatiza la sincopación sistemática de la melodía sobre un ritmo en la guitarra desplazada ante lo cual el que escucha no puede ubicar los acentos fuertes.

La Bossa Nova fue conocida en un principio como *samba bossa nova* y presenta algunas características similares al jazz norteamericano, del cual al parecer no tuvo realmente una influencia directa, sino que ambos géneros se desarrollaron a partir del encuentro de la cultura musical europea con las raíces africanas y el mestizaje colonial. La disonancia se crea en el *bossa nova* cuando la melodía de la voz completa un acorde de cuatro notas, frecuentemente una séptima o novena, lo cual se asemeja mucho a la armonía del jazz en donde también existe abundancia de acordes de cuatro o más notas. Esta disonancia que perturba la estabilidad tonal de la pieza, representa simbólicamente (o retóricamente) el sufrimiento y la agonía de la voz de alguien enamorado que expresa un desesperado y afligido interés romántico.

Como hacer notar Reily (1996, pág. 4) es 'Chega de Saudade' de 1958 la que logra conjugar por primera vez todos los elementos emblemáticos del género. La melodía es mucho más sincopada que otras formas de música popular brasileña, las modulaciones e intervalos sorpresivos se yuxtaponen a los acordes alterados compactos. Afirma también el autor, que el letrista Vinicius de Moraes, aun cuando sigue la tradición de utilizar las palabras por su cualidad sonora, como la frase '*qual é o pente que te penteia*' de la samba '*Nega do cabelo duro*' (1942) de Rubens Soares y David Nasser donde la misma frase imita el sonido de un

*shaker* (sacudidor), Moraes sin embargo lleva este recurso poético mucho más lejos y de manera muy sutil, similar a los poetas simbolistas del siglo XIX.

Otra elemento que menciona Reily (1996, pág. 5) es el de la guitarra 'tartamudeante' de João Gilberto, una técnica que consiste en introducir los acordes entre las frases sincopadas de la melodía evitando siempre la coincidencia entre las dos. Gilberto tomó los chasquidos superiores del acompañamiento de guitarra de los ritmos del *tamborín*, una percusión manual pequeña utilizada en ensambles escolares de samba, mientras que el bajo del pulgar lo tomó del *surdo*, el tambor de bajo de la samba.

## CAPITULO III

### ***El análisis semiológico y la teoría tripartita de J.J. Nattiez.***

De acuerdo a la metodología previamente planteada, los elementos a tomar en cuenta para el análisis de las piezas musicales son los que derivan de la teoría tripartita de Nattiez, es decir, se considera el análisis a partir de tres perspectivas consistentes con el enfoque particular de semiología musical del autor que son:

1. El nivel neutro (el objeto musical en sí, es decir, la partitura y/o el audio)
2. La *poiesis* (que se refiere a la perspectiva creativa del compositor) y
3. La *estesis* (la interpretación y la recepción de la obra)

En cuanto al **nivel neutro**, que se entiende como el objeto de estudio en sí o la obra musical en cuestión, en el caso de las dos piezas musicales analizadas se cuenta tanto con el audio original (el material que surge en primera instancia por tratarse de música popular) así como con la partitura que se deriva posteriormente a partir del interés del público en general y de la comunidad musical por obtener un registro en notación convencional para su estudio y reproducción.

Por tratarse de música popular, en la mayoría de los casos, el compositor vierte la obra directamente en un registro físico (la grabación en estudio) en lugar de escribirla en una partitura a manera de borrador como en la música clásica o académica. Siendo así, se considera el material sonoro como la fuente principal que constituye el objeto musical en sí y la notación musical posterior se considera para el análisis pero únicamente como un apoyo visual ya que no refleja la intención original del compositor.

La ***poiesis*** o intención creativa del compositor se analiza a partir de la evidencia biográfica que se puede obtener de entrevistas y cualquier otra evidencia física oral o escrita pertinente a la composición original, pudiendo ser algún borrador que contenga la letra o la estructura armónica, incluso alguna grabación previa parcial o total de la obra que contenga diferencias sustanciales

con el material final a partir de lo cual se puedan hacer inferencias pertinentes respecto a las consideraciones y decisiones creativas dentro del proceso de composición.

En cuanto a la creación conceptual original de la obra musical, se pueden extraer conclusiones importantes a partir de los dichos que pudieran existir como evidencia testimonial de los compositores involucrados en el proyecto. En el caso específico de *Bohemian Rhapsody* y su compositor Freddy Mercury, se cuenta con una descripción bastante clara cuando se refiere a la pieza como una 'mock opera' (Hodkinson, 1995), una burla-homenaje a la ópera y más específicamente a la ópera ligera inglesa, por ser una influencia temporal y geográficamente más cercana al grupo Queen.

En el caso de *Penny Lane* de The Beatles, se cuenta con evidencia biográfica que corrobora el contenido conceptual claramente identificado en la letra de la canción, en cuanto a la nostalgia por el antiguo vecindario en Liverpool de los miembros del grupo así como evidencia testimonial a partir de entrevistas y literatura biográfica como la entrevista para la *Rolling Stone* de 1968:

"We really got into the groove of imagining Penny Lane-- the bank was there, and that was where the tram sheds were and people waiting and the inspector stood there, the fire engines were down there. It was just reliving childhood." (Lennon, 1968)

"John and I would always meet at Penny Lane. That was where someone would stand and sell you poppies each year on British Legion poppy day... When I came to write it, John came over and helped me with the third verse, as often was the case. We were writing childhood memories-- recently faded memories from eight or ten years before, so it was recent nostalgia, pleasant memories for both of us. All the places were still there, and because we remembered it so clearly we could have gone on." (McCartney, 1994)

Más allá de lo que se puede inferir del material sonoro existente y lo que se puede leer en las diversas transcripciones en cancioneros, partitura y tablatura de las piezas musicales aquí analizadas, y haciendo a un lado igualmente las consideraciones autorales en cuanto a lo que quisieron expresar y cuál era la intención creativa de las personas involucradas en el proyecto musical, existe

también la dimensión **estésica**, que se refiere a la recepción de la obra por parte del público así como la interpretación que se hace a partir de lo que se escucha. En este nivel se encuentra el investigador que analiza la obra a partir de lo que realmente transmite el material sonoro al oyente. En cuanto a las piezas musicales aquí analizadas la dimensión *estésica* permite indagar sobre lo que realmente se percibe al escuchar el material sonoro. Es decir, aun cuando se pueda advertir que el autor se propuso enarbolar una cierta profundidad retórico-musical a la obra, si eso no se alcanza a transmitir al oyente no se podría hablar entonces de que se haya logrado realmente dicha *figuración*. Igualmente podría ocurrir que el investigador quiere escuchar correspondencias retórico-musicales en donde no las hay realmente o por lo menos nunca hubo una intención del autor de incorporarlas en su música.

Por lo anterior, la consideración *estésica* ayuda al investigador a procurar una perspectiva firmemente anclada en la realidad, tomando en cuenta tanto el objeto de estudio en sí como la interpretación que de éste se desprende. Entonces se pueden generar un conjunto de reglas básicas a considerar pertinentes a esta investigación en particular como pueden ser las siguientes:

Si el oyente (el investigador) no puede percibir el efecto buscado a partir de la figuración retórico-musical, la figuración retórico-musical entonces no existe.

A su vez, esta regla funciona en sentido inverso:

Si el oyente percibe una *figuración* retórico-musical en una pieza, pero no hay evidencia de que exista tal *figuración* a partir del análisis, entonces la figuración no existe.

## ***Ámbito tonal, modulación, retórica y su impacto narrativo en la música popular contemporánea***

El ‘efecto buscado’ por medio de la *figuración* retórico musical de acuerdo a lo planteado en la presente investigación se refiere a una manipulación de la narrativa contenida en el texto a partir de efectos estrictamente musicales que enfatizan o bien modifican la percepción del texto mismo y que produce una correspondencia textual-musical.

La modulación, como afirma Scott J. Hanenberg (2016) se ha utilizado en el *rock* para añadir efecto dramático, para clarificar una letra ambigua, reforzar el tema central de una canción o subvertir incluso el mensaje del cantante. El análisis de Hanenberg reconoce que la modulación marca eventos de importancia especial dentro de la narrativa de las canciones de *rock* y al mismo tiempo reconoce que no es posible encontrar correspondencias uno-a-uno entre la narrativa musical y patrones musicales específicos sino más bien sugiere cinco arquetipos potenciales que describen una función narrativa distinta, arquetipos que no son “definitivos ni exhaustivos”.

La modulación sorpresiva cerca del final de una canción usualmente moviéndose hacia arriba uno o dos semitonos, justo como la modulación final en *Penny Lane*, como afirma Hanenberg, ha sido reconocida por varios teóricos a lo largo de los años y cada uno la ha etiquetado de distinta manera: “crowbar modulation”, “truck driver’s modulation”, “shotgun modulation” y “pump-up modulation”.

Continúa Hanenberg:

“Una modulación en una canción de *rock* frecuentemente iniciará un evento importante o constituir uno por sí misma, al aislar un pasaje corto en una tonalidad no-tónica, denotando un punto de coyuntura formal o simplemente permitiendo un giro armónico evocativo.” (Hanenberg, 2016)

Este tipo de modulación, como sugiere el autor, por sus valores estéticos de producción ‘pasados de moda’ sirve hoy en día para identificar el género musical,

lo que anularía su potencial expresivo dentro de la canción misma como el 'intensificar la emoción del coro final'.

Otro punto a considerar es el que deriva Hanenberg (2016) de Almén (2008) en el que no es necesario solamente establecer 'eventos' musicales a través de la modulación pues éstos serían estériles a menos que estén informados de una 'relación jerárquica' que permita el juego semántico entre los distintos niveles. Así por ejemplo en una canción con una tonalidad inicial global o dominante, una modulación que se aleje de ésta puede realmente reflejar un cambio emocional del narrador o un cambio en la perspectiva de la canción.

En la canción *Penny Lane* las modulaciones que entran en cada coro, en las que se modula hacia la subtónica desde B hacia A precisamente marcan un evento y un cambio emocional puesto que cada *coro* anuncia repetidamente el nombre del barrio de manera nostálgica a través de un juego doble de ascensión melódica (propia de un *coro*) y al mismo tiempo un descenso armónico (en la modulación a la subtónica). De esta manera la modulación en *Penny Lane* queda codificada como de *nostalgia* a la cual se llega gracias a la figuración retórica/simbólica musical. Y justo al final de la canción el *coro* final se repite pero esta vez en la tonalidad inicial, reafirmando la idea de que el recorrido por la calle ha terminado y se ha vuelto al punto inicial, de igual manera al mantenerse la armonía en este *coro* final la melodía está obligada a subir lo cual le añade un elemento de júbilo a dichas últimas frases. De ésta manera funciona la condición que describe Almén, al establecer durante los primeros binomios verso/coro la modulación B-A que permite percibir en el oyente el cambio en el último binomio verso/coro/coda en el que ocurre una modulación distinta: B-A-B.

En cuanto a la información contenida en la letra de una canción, Hanenberg alude a la idea de Simon Frith que a su vez utiliza Burns (2004) en la que distingue que la voz cantante puede personificar cuatro voces distintas en cualquier momento de la canción: a) El narrador, b) un personaje en la historia, c) la persona pública del artista mismo y d) su identidad privada. Es decir, siguiendo la letra de *Bohemian Rhapsody* las primeras seis líneas podrían verse como una 'voz en off'

de un narrador omnisciente que conoce la situación del personaje pero no está inmiscuido en la trama:

*Is this the real life?  
Is this just fantasy?  
Caught in a landslide  
No escape from reality  
Open your eyes  
Look up to the skies and see*

Mientras que en las siguientes cuatro líneas podemos advertir claramente que se trata del personaje hablando y describiéndose a sí mismo:

*I'm just a poor boy, I need no sympathy  
Because I'm easy come, easy go  
A little high, little low  
Anyway the wind blows, doesn't really matter to me, to me*

Para Hanenberg, el entender cuál voz (Narrador; Personaje; Identidad pública del artista; Identidad privada del artista) es la que se hace presente es una pista para comprender la 'trayectoria narrativa' y el 'significado expresivo' en pasajes marcados por la modulación.

En *Penny Lane*, los versos parecer venir de un narrador que describe de forma impersonal a los personajes habituales y las escenas cotidianas que ocurren en el barrio:

*Penny Lane there is a barber...  
On the corner is a banker...*

Mientras que en los coros, cargados de emotividad y cercanía personal parecen filtrarse los sentimientos del artista (en este caso McCartney):

*Penny Lane is in my ears and in my eyes  
There beneath the blue suburban skies  
I sit, and meanwhile back*

La información biográfica coincide con el análisis ya que se sabe que para Lennon, quien era el único Beatle que de hecho vivía en *Penny Lane* (el distrito) los recuerdos son más vívidos y no representan más que su realidad cotidiana mientras que para McCartney quien tenía que visitar *Penny Lane* cada vez que se reunía con Lennon para trabajar en su música, los recuerdos de *Penny Lane* pudieran contener mayor significación emocional por lo que le haya parecido reforzar retóricamente las emociones descritas por la letra misma de la canción.

Las modulaciones contenidas en los versos que van de la tónica al paralelo menor (B-Bm) reflejan un cambio afectivo en la narración que pareciera al entrar en modo menor, una descripción más personal y significativa como si cambiara el punto de vista, ya no es el narrador el que habla sino el artista que extrae información de sus recuerdos:

Tabla 12. Perspectiva narrativa y tonalidad.

<b>Tonalidad</b>	<b>Perspectiva</b>	<b>Letra</b>
B	Narrador (impersonal)	<i>Penny Lane there is a barber showing photographs Of every head he's had the pleasure to know</i>
Bm	Identidad personal privada del artista	<i>And all the people that come and go Stop and say "Hello"</i>

Fuente: Elaboración propia.

Debido a lo anterior se puede confirmar que hay una tendencia a manipular la narrativa a través de recursos musicales, que en el caso de la canción de The Beatles se manifiestan a través de la correspondencia entre la música y el significado de las frases en la medida en que son estructuralmente importantes dentro de la narrativa por lo cual se encuentra una similitud con las sofisticadas técnicas de *word-painting* simbólico al que alude Flaxman (1982) en la obra de Dickens en la que se toma en cuenta el significado de las frases y el simbolismo resultante a diferencia del *word-painting* más elemental 'pictórico' que únicamente ilustra de manera descriptiva algunas palabras o frases sin tomar en cuenta el

contexto. Este *word-painting* no simbólico/significante se puede encontrar extensamente en la discografía temprana de The Beatles, que consiste mayoritariamente de *covers* de éxitos norteamericanos de *rhythm & blues* y *rock & roll*, y no fue hasta que la banda tuvo mayor libertad creativa que la figuración retórica más sofisticada comenzó a hacerse presente.

El primer LP de The Beatles, de 1963 cuenta con 14 pistas de las cuales solo 8 fueron compuestas por la dupla Lennon-McCartney y los demás temas son *covers* de artistas norteamericanos del *Brill Building* como Arthur Alexander, Carole King, Luther Dixon y Burt Bacharach entre otros. Para este primer álbum no se pensó demasiado en la composición, en las propias palabras de Lennon, él y McCartney "...sólo estaban componiendo canciones *à la Everly Brothers*, *à la Buddy Holly*, canciones pop sin pensar mucho más allá para crear un sonido. Y las palabras eran casi irrelevantes". (Sheff, 1981)

Para el segundo LP, *With the Beatles* de 1963, siguieron los covers pero se aprovecharon mucho más las técnicas del estudio de producción. De los 14 *tracks*, 8 fueron compuestos por integrantes de la banda incluyendo por primera vez temas de George Harrison y Ringo Starr.

En estos primeros dos álbumes el efecto de la modulación no se utiliza más que para crear una dicotomía afectiva entre secciones alegres o vivaces y otras secciones contrastantes melancólicas, tristes o simplemente más reflexivas aprovechando la convención armónica Mayor-Menor.

En *Please Please Me* de Lennon-McCartney del segundo álbum, los versos están firmemente anclados en la tonalidad mayor de E mientras que la voz cantante en primera persona (siendo la de un personaje o desde el punto de vista de la persona pública del artista) se queja del poco entusiasmo de su pareja por expresar sus sentimientos:

Figura 24. Verso de *Please Please Me*.

1.,3. Last night I said these words to my girl:

A lo anterior sigue una tonización muy breve hacia al IV grado (A) o una quinta descendente de E a A en el *coro* y la melodía asciende por secuencia repitiendo el mismo motivo mientras la voz repite la frase “*come on, come on*” a manera de súplica, rogando a la mujer que preste mayor entusiasmo y que le complazca, es decir, se alcanza el *climax* narrativo por vía de voces paralelas ascendentes:

Figura 25. Coro de *Please Please Me*.

Come on, (come on, \_) come on, (come on, \_) come on, (come on, \_) please please

Fuente: Elaboración propia.

Mientras que en la sección del *bridge* o ‘puente’ la armonía hace una progresión armónica ascendente de IV-V-I acompañando un movimiento de *circulatio* de la melodía a la vez que el cantante externaliza su sufrimiento y frustración:

Figura 26. Puente o ‘bridge’ de *Please Please Me*.

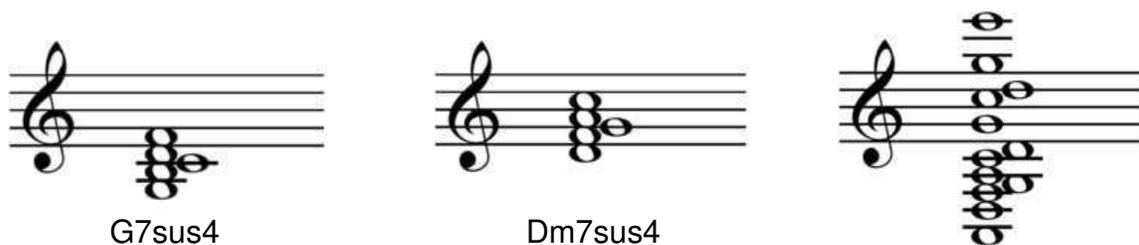
I don't wan - na sound com-plain-ing, but you know there's al - ways rain in my heart,

Fuente: Elaboración propia.

No es sino hasta el tercer LP *A Hard Day's Night* de 1964 que las composiciones del dueto Lennon-McCartney se vuelven más sofisticadas, dejando atrás los *covers* de *rock & roll*, y por primera vez todos los temas son compuestos exclusivamente por la dupla. El álbum es el primero en contener elementos fuertemente marcados de retórica musical, en donde se juega ya con elementos musicales para marcar momentos narrativos estructurales como se puede ver apenas comienza el primer acorde de la primera canción, *A Hard Day's Night*.

Mucho se discute sobre cuál es realmente el acorde que suena al inicio de la canción, el cual tiene una función dominante preparatoria pensada sobre todo porque además de que abre el disco, también marca el comienzo del filme del mismo nombre, es decir, el acorde en sí es importante puesto que con él comienza la película. Se han presentado varias propuestas a lo largo de los años:

Figura 27. Propuestas para el acorde inicial de '*A Hard Day's Night*'.



Fuente: Análisis de Jason Brown publicado en 2008 en "Mathematics, Physics and 'A Hard Day's Night'" (Brown, 2004)

Si por el contrario, el acorde fuera un Fadd9 como propone Dominic Pedler (2003) en las guitarras de Lennon y Harrison, el bajo de McCartney sonando una nota D alta en la cuerda D y Gorge Martin al piano tocando D2-G2-D3 o bien que el acorde sea un Dm7sus4, ambas opciones ya sea la primera (Fadd9) siendo una

subtónica o la segunda (Dm7sus4) siendo la supertónica suenan con la nota G (tónica) añadida funcionando como una anticipación. La canción contiene al final el mismo acorde pero en arpeggio a lo que George Martin, el productor atribuye una cualidad fílmica:

"Again, that's film writing. I was stressing to them the importance of making the song fit, not actually finishing it but dangling on so that you're into the next mood." (Rolling Stone, 2012)

### ***Proto-retórica musical, música poética y post-retórica***

Sobre la cuestión de llamar 'figuración retórica' o '*figuralismo*' a la tendencia que existe en la música popular y que se ha podido constatar en la presente investigación de manipular los contenidos narrativos a través de elementos musicales, es algo que queda a la discusión, sin embargo no se puede dudar de qué si hay una correspondencia músico-textual que explota la capacidad de la música para representar ideas y emociones.

Dado que la retórica es la disciplina que busca el 'bien decir', que se entiende como el arte de procurar la manera más adecuada o convincente de postular un argumento, no sería probable encontrar figuración retórico-musical en una obra en la que nunca se planteó utilizarla y físicamente no la hay, y si pudiese percibirse algo similar únicamente serían efectos secundarios no planeados por el compositor.

En el caso específico de la retórica musical, desde los orígenes históricos más remotos que se conozcan ha tenido la función de 'comunicar mejor' las ideas planteadas en el texto, por lo cual el elemento de la intencionalidad se entiende como una característica esencial del fenómeno, es decir, una condición *sine qua non* de la retórica musical misma puesto que por sentido común es sabido que si en una pieza musical el compositor no tuvo la intención de enfatizar una idea textual con la ayuda de algún elemento musical entonces no se puede hablar de que exista una dimensión retórico-musical en esa pieza ya que cualquier efecto similar involuntario que se pudiera encontrar carecería de una función discursiva.

Un ejemplo de lo anterior sería la identificación de un pasaje musical en el que haya un ascenso melódico a manera de *Anábasis* pero que no contiene ninguna repercusión narrativa, es decir, no hay ninguna referencia en el texto que pudiera ser ilustrado por tal ascenso melódico con lo que se hablaría de una decisión del compositor estrictamente estética pero no retórica. De igual manera si el investigador identifica un pasaje armónico notablemente disonante pero que no tiene ninguna justificación o relación de correspondencia con el texto y la narrativa planteada por éste, entonces el pasaje en cuestión no constituye un ejemplo de *figuración* retórica.

Debido al impacto que tuvo la aplicación de la retórica en la composición musical a partir de la baja edad media y durante el Renacimiento así como el hecho de que existan ejemplos de música medieval con elementos de retórica musical anteriores a la teoría retórica musical misma y a la búsqueda de una sistematización de figuras y escritos acerca de la teoría de los afectos, se puede hablar de tres momentos de la retórica musical, a saber, un periodo de **proto-retórica** que es anterior a la teoría que va desde la antigüedad hasta la baja edad media, un periodo en el que la teoría retórica, la sistematización de las figuras musicales retóricas y la aparición de la teoría de los afectos en forma de tratados extensos y específicos acompañan a la composición que comienza hacia el final de la Edad Media y durante el Renacimiento y el Barroco y finalmente un periodo posterior a la teoría a partir de la Ilustración y hasta la actualidad:



No se tiene evidencia física suficiente de la música de la antigüedad como para saber si contaba con elementos de retórica musical o alguna correspondencia textual musical, pero hay evidencia de figuración retórica en la música Medieval, particularmente en el canto llano, anterior a la teoría y los tratados de retórica-musical, probablemente debido a la inclusión de la retórica literaria y poética en la *currícula* académica europea por lo cual se puede entender

este periodo como de *proto-retórica* musical, puesto que carece aún de sustento teórico.

Posteriormente, con la aparición del corpus teórico de la retórica musical en el Renacimiento se puede hablar de un periodo de influencia mutua entre teóricos y compositores que buscaban un lenguaje poético profusamente discursivo y anclado en la disciplina.

Finalmente cuando el interés por la retórica comienza a menguar durante y después del Barroco en la búsqueda de un lenguaje musical de mayor claridad y racionalidad de acuerdo con los ideales de la Ilustración, la retórica musical pasa a ser un elemento presente pero de manera automática, heredada de compositor en compositor, de maestro a discípulo. Este tercer momento se puede definir como de una *post-retórica* musical.

Durante el periodo Romántico surge una tendencia a 'ilustrar musicalmente', un fenómeno conocido como *música programática*, que a diferencia de la *música poética* del Renacimiento y Barroco buscó recursos efectistas originales y diferentes, independientes de la antigua teoría retórica para musicalizar situaciones, estados de ánimo, personajes, sonidos de animales, etc. El resultado fue una música descriptiva que aprovechaba las posibilidades técnicas de la orquesta moderna y el ingenio de los compositores para 'pintar' con sonidos orquestales y lograr la ilusión en el oyente de que la música instrumental realmente podía transmitir ideas concretas, como si se tratase de un lenguaje más.

En la actualidad este problema es abordado por musicólogos y lingüistas con cierto consenso en cuanto a que la música instrumental no puede fungir estrictamente como un lenguaje sino que funciona como un meta-lenguaje que solamente sugiere ideas a partir de convenciones preestablecidas históricamente. Sin profundizar en esta polémica, la tendencia *pictorialista* de la música programática, puede verse como una variante *no-poética* de *word-painting* que surge durante el Romanticismo y siguió influyendo en épocas posteriores, en la

música post-romántica Wagneriana, el simbolismo e impresionismo musical francés de finales de finales del siglo XIX y finalmente en la música incidental del siglo XX y hasta la actualidad.

Esta periodización temporal de la retórica musical guarda una similitud con la periodización histórica que comúnmente se utiliza para dividir el fenómeno musical entendido como un lenguaje, esto es, por una parte, el periodo anterior a la consolidación de lo que se entiende como *tonalidad* o periodo pre-tonal/modal, luego un periodo común o *tonal* (conocido también como *periodo de la práctica común*) que va desde la consolidación del sistema tonal, entre otras cosas gracias a la introducción tecnológica del *temperamento igual* que permitió la incorporación de instrumentos transpositores y el uso efectivo de la modulación armónica, hasta la disolución misma del sistema tonal.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y hasta principios del XX los compositores fueron agotando el lenguaje tonal por medio de modulaciones cada vez más frecuentes y lejanas, el uso extensivo de la modalidad, escalas exóticas y superposición de tonalidades como puede verse por ejemplo en el caso del lenguaje musical hiper-cromático en R. Wagner que agotó efectivamente las posibilidades del sistema tonal, el exotismo del material armónico y la experimentación formal en Debussy y finalmente la desaparición por completo del 'centro tonal' con la *segunda escuela vienesa* que transitó por la atonalidad, la dodecafonía y el serialismo en un esfuerzo intencional por buscar un nuevo lenguaje que terminaría por desencantar al público masivo y alejarlo del gusto por la música orquestal, seria o académica allanando el camino en cierta forma al fenómeno comercial masivo de la música popular.

La música popular, a diferencia del folklor y la música académica, funciona a partir de una lógica mercantil y depende de una organización laboral compleja inseparable del sistema económico capitalista del cual surge, en el cual la materia prima son los artistas pero el objetivo es la masificación de productos musicales y extra-musicales derivados. Esta música 'popular' surge entre otras cosas a partir

de la migración de artistas rurales hacia las grandes ciudades (industriales) y la captación de los mismos por la industria discográfica.

La mayoría de los historiadores ubican el origen de la música popular en la segunda mitad del siglo XIX, con el surgimiento del *ballad opera* y el *music hall* en Reino Unido, el teatro de variedades y el *vaudeville* en Francia, y más tarde el *minstrel show* en Estados Unidos. Otros antecedentes de la música popular son el *Tin Pan Alley* estadounidense de Stephen Foster que se constituye como la primera industria musical, los *lieder* alemanes de Schumann, las *canzonette* italianas de Donizetti, la ópera ligera de París y luego Londres, los valeses de Strauss en Viena y la *opereta* española conocida como *zarzuela*.

La música popular contemporánea toma forma a partir de dos momentos, el surgimiento del *jazz* norteamericano en la primera mitad del siglo XX, particularmente gracias a la unión con el *blues* que dio origen a las pequeñas agrupaciones de *rhythm & blues*, que en esencia eran versiones miniaturizadas de las grandes orquestas de *big band* y *swing*, que se vieron obligadas (por razones de mercado) a reducir su tamaño a partir de la *gran depresión* de los años 30 y a constituirse en combos compactos de *jump-blues* en un principio y que estandarizarían el tamaño y la alineación promedio de una agrupación musical moderna. Un segundo momento fue el surgimiento igualmente estadounidense del *rock*, una versión étnicamente depurada del *blues* eléctrico de Chicago, el *Rhythm & Blues* de Nueva Orleans y las bandas campiranas de *western swing*, en la segunda mitad del siglo.

## CONCLUSIONES

Como resultado del análisis de dos piezas de música contemporánea (*Bohemian Rhapsody* de Queen y *Penny Lane* de The Beatles) se observa, en el caso de Queen, que la aparición de recursos retórico-musicales es más que evidente para la construcción formal de un plan estructural narrativo a la manera del Barroco que se inspiraba en las reglas del 'bien decir' de la oratoria y retórica, en este caso en una observancia similar a la *dispositio* del Renacimiento y Barroco pero entendida actualmente como simplemente el cuidado por presentar cada una de las partes, es decir, la disposición de las distintas secciones de las piezas.

Se concluye que siendo que *Bohemian Rhapsody*, en palabras de su propio autor, es una burla y al mismo tiempo un homenaje al género operístico, no es casualidad encontrar muchas de las convenciones musicales heredadas del *madrigal*, figuras de repetición, ampliación y exageración musical. Incluso se puede encontrar la utilización bien planeada del *bajo de lamentación* una técnica empleada profusamente en los madrigales venecianos de los siglos XVI y XVII, y las canciones o *aires* para laúd de Dowland. El uso del cromatismo y la modulación para reforzar una narrativa específica también forma parte de la composición de música popular, ya sea como un subproducto o una consecuencia de imitar el estilo clásico como en el caso de Queen, o como un recurso increíblemente astuto y sofisticado como en el caso de The Beatles.

Definitivamente existe una dimensión retórico-simbólica en ambas composiciones contemporáneas aunque se puede concluir que se trate de una conexión concreta con la retórica del barroco, no hay manera de probar definitivamente que haya una conexión de este tipo, es decir, que los compositores/ejecutantes de música popular hoy en día compongan su música con 'libro en mano', atendiendo las leyes de la retórica, una disciplina cuya influencia sobre la música fue perdiendo popularidad desde mediados del siglo XVIII, con la llegada del pensamiento claro y racional de la ilustración, poco a poco cualquier forma de rebuscamiento y refinación innecesaria fue reemplazada por la

claridad y la simpleza de los motivos musicales, incluso la música vocal fue desplazada – parcialmente- por la música puramente instrumental. Los compositores del clasicismo vienés como Haydn, Mozart o Beethoven usaban inadvertidamente muchos convencionalismos retóricos pero no de manera intencional, sino más bien por qué la manera de aprender a componer en esa época tenía más que ver con imitar a los grandes maestros hasta encontrar su propio estilo y menos con adentrarse en el extenso y poco accesible, poco legible incluso, corpus teórico de la antigua retórica.

Así como la disciplina y el pensamiento musical se independizaron de la filosofía en la antigua Grecia (A la cual principalmente Platón le atribuía incluso cualidades curativas y efectos sociales negativos) y de las matemáticas (Principalmente con los filósofos pitagóricos), y durante la Edad Media y el Renacimiento se entrelazó fuertemente con la cosmología, astronomía, astrología y hermetismo, con la *Ilustración* finalmente la música comienza a existir por sí misma y los compositores pudieron crear pensando en la belleza formal de su obra, separada de cualquier otra disciplina, corriente filosófica o cualidad extramusical.

Dicho esto, la música en la actualidad aunque libre del yugo de ideologías o funciones sociales, mágicas y normativas poéticas, aun así necesita ser ‘bien’ contada, tener una estructura lógica y sobre todo necesita convencer o persuadir al oyente, necesita ese cuidado estructural que solía estar bien reglamentado y definido en la época del Renacimiento y Barroco, así que intencionalmente o no, y ya sea por imitación – como ocurre con Queen- o por una alta sofisticación y maestría en el oficio musical – como en el caso de Lennon y McCartney, existe una dimensión simbólico-retórica en la música popular y se pueden encontrar artificios muy similares a los que se ocupaban en épocas anteriores, como el *word-painting* pictórico para ciertas palabras a través de movimientos ascendentes y descendentes, bajos descendentes a manera de *lamentación* en ciertos puntos de inflexión climáticos, narrativa y estructuralmente importantes, la utilización de la

disonancia, la modulación y la *tonización* para enfatizar 'afectos' o estados de ánimo, distintas situaciones, atmósferas, sentimientos, etc.

Tal como en épocas anteriores, previas a la invención de la tonalidad, se hacían movimientos melódicos o armónicos que excedían el ámbito normal de un *modo*, entendido como actualmente se entiende la tonalidad, es decir, el material armónico y melódico disponible, en la actualidad se hace algo similar con la tonalidad, la modalidad, la *tonización* y la *mixtura*.

Fue posible encontrar muchos ejemplos de un uso retórico y simbólico de la música, similar a la práctica antigua de retórica musical, que pareciera haber sido un fenómeno aislado, contenido en una época y geografía específica y ligado a unas reglas dogmáticas inamovibles y excluyentes, un fenómeno exclusivo de la élite occidental.

Sin embargo se puede apreciar que la capacidad de hacer figuraciones retórico-musicales y en general la posibilidad de entrelazar de manera simbólica ideas textuales con ideas musicales para conseguir una cierta profundidad 'extra-musical' y enriquecer narrativas y manifiestos conceptuales es algo que no únicamente le pertenece o perteneció a la cultura europea de siglos anteriores, sino que es un fenómeno que se da de manera natural como resultado de la capacidad de abstracción de la mente humana y la habilidad e ingenio de los músicos de cualquier época, en cualquier parte del mundo y en cualquier época es posible encontrar figuración retórica musical aun cuando los artistas involucrados desconozcan los procedimientos retóricos del Barroco.

En el caso de la bossa-nova brasileña existe una figuración retórica y una gama de recursos composicionales simbólico-poéticos desde la concepción misma del género, como el canto disonante, un poco desafinado de un enamorado para llamar la atención de su amada. Esto sumado al intento por un lado de 'esconder' el centro tonal con armonías alteradas y por otro de 'esconder' la métrica con la *sincopación* de la línea vocal resulta un subgénero musical plagado de

posibilidades retóricas y de recursos simbólicos que sin duda ayudan a establecer la narrativa de los textos.

Finalmente se puede adelantar que el estudio de la retórica musical aplicado a la música popular es posible y la base teórica para dar sustento a este campo de la musicología podría ser la que contiene el corpus de las Teorías de la Retórica Musical del Barroco pero también tendría que anclarse en nuevas perspectivas y disciplinas que ayuden a explicar el fenómeno semiológico, lingüístico y musical contemporáneo.

El análisis sobre la modulación en la música *rock* de Scott Hanenberg (2016) contiene la clave para el estudio de la retórica musical aplicada a la creación de música popular contemporánea al mismo tiempo que plantea algunas reglas indispensables como la condición indispensable de una 'jerarquía tonal' para poder utilizar de manera simbólica la modulación hacia otras tonalidades. También es clave reconocer que no sólo hay elementos de retórica musical en piezas contemporáneas sino que las distintas formas de figuración y representación simbólica, como afirma el autor, han pasado por una transformación estilística lo que ha dado lugar a que algunas formas de representación retórico-musical hayan perdido vigencia y por lo tanto, su capacidad para 'influir' en la *narrativa*.

Al estudiar el fenómeno de la representación retórico-simbólica en las canciones de Lennon y McCartney a través de la discografía de The Beatles se ha podido observar una evolución estilística hacia una mayor sofisticación a partir del tercer álbum del grupo, gracias a una cada vez mayor libertad creativa que les permitió prefigurar simbolismos retórico-musicales cada vez más complejos.

Así como en Dickens, Flaxman observa como las técnicas de *word-painting* que utiliza el novelista se vuelven cada vez más complejas, desde el *pictorialismo* descriptivo hasta la representación simbólica del *verbal tableaux*, tanto en The Beatles como en Queen coexisten recursos ingeniosos para crear correspondencias musicales con la narrativa del texto y viceversa que van desde

la modulación armónica representando diferentes situaciones afectivas hasta elementos como el *bajo de lamentación* utilizado para ilustrar un 'descenso hacia el inframundo'.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adler, K. (1965). *The Art of Accompanying and Coaching*. Minnesota: Springer US.
- Almén, B. (2008). *A Theory of Musical Narrative*. Indiana: Indiana University Press.
- Aristóteles. (2002). *Poética*. Madrid: Istmo.
- Becerra-Schmidt, G. (1998). La posibilidad de una retórica musical hoy. *Revista Musical Chilena Vol. 52 No. 189*.
- Brover-Lubovsky, B. (2008). *Tonal Space in the Music of Antonio Vivaldi*. Indiana: Indiana University Press.
- Brown, J. I. (2004). *Mathematics, Physics and A Hard Day's Night*. Dalhousie University. Obtenido de Dalhousie University
- Buelow, G. J. (2001). Rhetoric and Music. *Grove Dictionary of Music and Musicians*, 793-803.
- Cano, R. L. (2000). *Bases semióticas para una Neoretórica musical; Interdisciplinareidad y postmodernidad de la retórica*. México, México: Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM).
- Cano, R. L. (2000). *Música y retórica en el barroco*. México: UNAM.
- Cano, R. L. (2000). *Música y retórica en el barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cano, R. L. (2001). Los tonos humanos como semióticas sincréticas. *Seminario de semiología musical (UNAM)*, 1167-1185.
- Carol S. Lipson, R. A. (2004). Rhetoric before and beyond the Greeks. *State University of New York Press*, 25-46, 47-64,65-78,115-30,165-82.
- Cicerón, M. T. (2001). *El orador*. Madrid: Alianza.
- Cook, N. (1987). *A Guide to Musical Analysis*. Nueva York: W.W. Norton & Company Inc.
- Covach, J. (2005). *Form in Rock Music: A Primer*. In: *Engaging Music: Essays in Music Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Cuenca, M. E. (2013). Música y retórica en el tratado *Musica poetica* (1606) de Joachim Burmeister. *Sineris Revista de Musicología*.

- Flaxman, R. L. (1982). *Victorian Word-Painting and Narrative: Toward the Blending of Genres*. Providence, Rhode Island: Brown University.
- Godt, I. (1984). An Essay on Word Painting. *College Music Symposium Vol.24 No.2*, 118-129.
- Hanenberg, S. J. (2016). Rock Modulation and Narrative. *Society for Music Theory*.
- Harriss, E. C. (1980). *Johann Mattheson's Der vollkommene Capellmeister. A Revised Translation with Critical Commentary*. Ann Arbor: UMI RESEARCH PRESS.
- Hodkinson, M. (1995). *Queen: The Early Years*. Londres: Omnibus Press.
- Kalinak, K. (1992). *Settling the score: Music and the classical hollywood film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Kloppers, J. (1984). Musical Rhetoric and Other Symbols of Communication in Bach's Organ Music. *Man and Nature*, 3, 131-162.
- Lennon, J. (1968). Interview by Jonathan Colt, 23 de Noviembre. *Rolling Stone*.
- Lori Burns, A. W. (2004). Authenticity, Appropriation, Signification: Tori Amos on Gender, Race, and Violence in Covers of Billy Holiday and Eminem. *Music Theory Online* 10 (2).
- M. Clement Morin, R. M. (1993). *Gregorian Musical Words; Choral essays: A Tribute to Roger Wagner*. San Carlos (CA): Thomas House Publications.
- Major, W. (2013). Epicharmus, Tisias and the Early History of Rhetoric. *Harvard Studies in Classical Philology*, 55-72.
- McCartney, P. (1994). Billboard Interview.
- McLeod, K. (2001). Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music. *Popular Music Vol.20 No.2 Mayo*, 189-203.
- Naranjo, A. G. (2016). *Curso de análisis - Maestría en Teoría de la Música*.  
Obtenido de  
[https://issuu.com/albertoguzmann/docs/m\\_\\_todos\\_de\\_an\\_\\_lisis\\_-\\_nattiez\\_tri](https://issuu.com/albertoguzmann/docs/m__todos_de_an__lisis_-_nattiez_tri)
- Pedler, D. (2003). *The Songwriting Secrets of the Beatles*. Omnibus Press.

- Ralf von Appen, M. F.-H. (2015). AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus - Song Forms and Their Historical Development. *German Society for Popular Music Studies e. V.*
- Reilly, S. A. (1996). Tom Jobin and the Bossa Nova Era. *Popular Music, Vol.15, No.1 (Enero)*, 1-16.
- Salvat, R. (1983). *El teatro como texto, como espectáculo*. . Barcelona: Montesinos.
- Saysr, E. P. (2003). *Narrative, Metaphor, and Conceptual Blending in 'The Hanging Tree'*. Society for Music Theory.
- Schmitz, A. (1955). Figuren, musikalisch-rhetorische. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 173-83.
- Sheff, D. (1981). The Playboy Interviews with John Lennon and Yoko Ono. *Playboy*.
- Stone, R. (9 de Septiembre de 2012). 'A Hard Day's Night'. *100 Greatest Beatles Songs*. Obtenido de Rolling Stone: <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/100-greatest-beatles-songs-154008/a-hard-days-night-181135/>
- Strykowski, D. R. (2015). *Text Painting, or Coincidente? Treatment of Height-Related Imagery in the Madrigals of Luca Marenzio*. Buffalo: University at Buffalo.
- Unger, H.-H. (1941). *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik*. Würzburg: Triltsch.
- Vickers, B. (1984). Figures of rhetoric/Figures of music? *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric, Vol.2, No.1*, 1-44.
- Warren, C. (2001). Word-painting. *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, 528-529.
- Wegele, P. (2014). *Max Steiner: Composing, Casablanca, and the Golden Age of Film Music*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Wells, R. H. (1985). John Dowland and Elizabethan Melancholy. *Early Music, Vol.13, No.4* , 514-528.

**Recursos audiovisuales:**

Goodall, H. (Dirección). (2004). *20th Century Greats Episodio 1 "Lennon and McCartney"* [Película].