

**REVISTA**

ISSN 1515-050x



**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"**

Roberto Buffo - Silvia Glocer - Arletí Molerio Rosa - Julián Mosca -  
Marcelo Rebuffi - Carmelo Saitta - Juan María Veniard - Ricardo Salton -  
Pablo Kohan



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

**Rector.** Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

**Decano.** Lic. Ezequiel Pazos

## INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

### DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

### EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco y Dr. Julián Mosca

### COMITÉ EDITORIAL

Dr. Antonio Corona Alcalde (Universidad Nacional de México), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Luisa Vilar Payá (Universidad de California, Berkeley, EEUU y Columbia University, New York, EEUU).

### REFERATO

Dr. Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid, España), Dr. Oscar Pablo Di Lisica (Universidad Nacional de Quilmes), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dr. Antonio Formaro (Universidad Católica Argentina), Lic. Héctor Goyena (Instituto Nacional de Musicología), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Universidad Católica Argentina).

**DISEÑO:** Mariela Tzeiman //

MAGEN DE TAPA: Folio del manuscrito IIMCV Cusco 157, Archivo de Música Colonial Americana del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires".

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.



El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFG Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iimcv@uca.edu.ar

[www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)

# ■ HERMENÉUTICA EN MÚSICA: EL MONOMITO DE JOSEPH CAMPBELL Y LAS FUNCIONES DE VLADIMIR PROPP EN LA FORMA SONATA CLÁSICA

MARCELO REBUFFI

Conservatorio "Juan José Castro"

## RESUMEN

La finalidad de este ensayo es ofrecer una aproximación hermenéutica sistemática aplicada al lenguaje musical tonal y las estructuras morfológicas de él derivadas que permita "reconectar" a la música con la coyuntura socio-política a la cual siempre ha pertenecido, no en carácter de mera receptora sino también de manera activa, contribuyendo en la retroalimentación de un sistema ideológico patriarcal vigente aproximadamente durante los últimos cuatro mil años a la vez que, paradójicamente ofreciendo estrategias para deconstruir tal ideología.

**Palabras clave:** hermenéutica, monomito, sonata, simbología, subdominante.

## HERMENEUTICS IN MUSIC: JOSEPH CAMPBELL AND VLADIMIR PROPP THEORIES AND THEIR INFLUENCES ON THE CLASSICAL SONATA FORM.

### ABSTRACT

170

The purpose of this essay is to provide a systematic hermeneutic approach applied to tonal musical language and the morphological structures of its derivatives allowing to "reconnect" music with the socio-political situation of which it has always belonged, not in a receptive manner but also active, contributing to the feedback of a patriarchal ideological system existing for approximately the past four thousand years while, paradoxically offering strategies to deconstruct such ideology.

**Keywords:** hermeneutics, monomyth, sonata, symbology, subdominant.



### Introducción

Este ensayo consta de tres partes. En la primera de ellas me enfocaré en deconstruir la idea de la posibilidad de existencia de ejemplos de música pura en las obras (tonales) compuestas antes de la aparición del dodecafonismo. Una vez disuelto tal obstáculo, utilizaré la segunda parte para ahondar sobre las notables semejanzas estructurales y conceptuales que pueden establecerse entre la configuración de la forma sonata (desde su surgimiento y hasta los primeros años del siglo XX) con las ideas de Vladimir Propp y Joseph Campbell, entre otros, acerca de cómo las diferentes culturas (alejadas entre sí en tiempo y espacio) han generado narraciones mitológicas y religiosas similares en cuanto a estructuras y contenidos. La tercera parte será utilizada para exponer cómo el sistema propuesto se ajusta a la estructura de varias obras consideradas "maestras" por la tradición.

### Primera parte: El contrasentido de la música tonal pura

La primera pregunta clave que debemos hacernos es: puede el sistema tonal engendrar música "pura" o "absoluta"?

Mucho se ha dicho y escrito sobre las dos (presuntas) categorías de música pura y música programática. Si bien la frontera entre ambas ha resultado (no casualmente) un tema difícil de dilucidar, en general ha habido un consenso "grosso modo" para ubicar de uno u otro lado a los exponentes (tanto a obras como compositores). Así, óperas, ballets, canciones (Schubert y los Beatles incluidos), música de cine, poemas sinfónicos y una larga lista de etcéteras quedaron del lado de la "impureza", mientras que fugas, variaciones, sonatas y sinfonías (todas aquellas que por supuesto no ostentasen apodos tales como "*patética*", "*pastoral*", "*trágica*" y otra interminable lista de etcéteras) pasaron a formar parte del selecto bando de la inmaculada y absoluta pureza.

171

Esta división fue, curiosamente, bastante aceptada por los músicos "académicos" (compositores, intérpretes e intelectuales) especialmente durante el siglo XX, y en general (hay que decirlo) observada con cierta incredulidad silenciosa por músicos populares y melómanos. Lo notable es que cada vez que observamos y analizamos en detalle a los especímenes que integrarían el selecto y distinguido club de la música pura, nos topamos siempre con las impurezas que caracterizan al grupo de los especímenes contaminados con agentes extramusicales. Por ejemplo: ¿son puras manifestaciones musicales los movimientos de una suite de Bach? ¿No fueron acaso contruidos utilizando esquemas originalmente pensados para ser danzados? Suele argumentarse que tales piezas ya no eran danzadas en la época de Bach, pero ello no puede ser un argumento válido para legitimarlas como exponentes de la música pura puesto que de todos modos se hayan compuestas con estructuras rítmicas, formales y hasta de carácter diseñadas originalmente con fines extramusicales. Por lo tanto, el hecho de que se omita (posteriormente) el baile no le quita a la música el vínculo con su genealogía. Caso contrario, podríamos seguir avanzando embanderados con el endeble argumento y llegar a considerar música pura un ballet de Tchaikovsky toda vez que se ejecute sin bailarines en el escenario. No olvidemos que, en teoría, puede ser considerada música pura toda aquella obra instrumental que carezca de relación con lo extramusical.

Curiosamente, la dificultad para defender la categoría de la música absoluta queda patente en el "*Diccionario de Música de Oxford*". Cuando allí buscamos la definición de "música pura",<sup>1</sup> nos remite a "música abstracta"<sup>2</sup>. Entonces buscamos dicho término y, para sorpresa, nos envía de regreso a "música pura". Esto, puede ser considerado tanto un error como un elegante escape ante la complicación de dar sentido a una definición de por sí deficitaria. Cuando en cambio buscamos "música

---

<sup>1</sup> "Música pura". Véase música abstracta. Diccionario de música de Oxford, 2008 : 1025

<sup>2</sup> "Música abstracta" Término alternativo para música pura. *Ibid*, p. 999.

programática"<sup>3</sup> esboza (por oposición) una definición de lo que (no) es la música absoluta.

Voy a centrarme en este trabajo en la forma sonata clásica. Es de destacar que en torno a dicha forma fuesen tan habituales las referencias hacia los elementos femeninos y masculinos, y la tensión dialéctica que de ellos emana. En la página 275 de su *Tratado de la Forma Musical*, Julio Bas cuenta que Beethoven consideraba a los dos temas de la exposición frecuentemente como un principio opositor y otro implorante, y al conflicto entre ellos como un diálogo entre un hombre y una mujer, o entre un amante y su amada.<sup>4</sup> Es más sugerente aún el hecho de que incluso entre muchos de los teóricos que insisten en defender la existencia de la categoría de la música pura, se valgan usualmente de los conceptos "masculino" y "femenino" dado que no parecen muy "puramente" musicales dichos términos. Y ni que hablar de la terminología "puramente" musical usual: ¿cómo explicamos términos como "allegro", "vivace" o "scherzo"? ¿No aluden (y por ende significan) ellos conceptos extra musicales?

172

Un punto importante para entender el grueso error que han cometido (y siguen cometiendo) ciertos sectores intelectuales que afirman que existe música tonal pura es que aplican criterios "modernos" pero profundamente anacrónicos para analizar música del pasado. Porque podemos debatir acerca de si manifestaciones como el serialismo integral o el dodecafonismo pueden engendrar música pura, y en ese campo resulta razonable la discusión de si existe la posibilidad o no de emancipación del arte respecto de la imitación de la naturaleza (con todo lo que ello significa). En opinión de quién escribe este artículo no existe la música pura, pero explayarme sobre la música creada a partir de las premisas del dodecafonismo excedería por mucho los límites de estos escritos. Lo que es seguro, es que la música tonal jamás ha sido absoluta ni pura, y las huellas de lo extramusical se han grabado en la terminología de manera inequívoca.

Se ha pretendido que por ejemplo una obra como la "*Primavera*" de Vivaldi sea considerada música programática por llevar un apodo "no estrictamente musical", como si el término *Allegro* con que se titula a su primer movimiento no tuviese también una connotación descriptiva similar. ¿Por qué deberíamos considerar menos descriptivo lo alegre que lo primaveral? ¿Con qué criterio se traza la línea divisoria? No

---

<sup>3</sup> "Música programática". Música que expresa una idea extramusical de carácter narrativo, emocional o gráfico. Estrictamente hablando, la música programática debería estructurarse conforme a un plan textual y el término "programático", de acuerdo con la definición de Liszt, sería "todo prefacio narrado de una pieza de música instrumental, con el que el compositor busca orientar al oyente y evitar que malinterprete el sentido poético, dirigiendo su atención hacia el concepto poético total o parcial de una obra". El concepto es anterior a la definición de Liszt. *Ibid*, p. 1024.

<sup>4</sup> Bas, J., 1947

parece muy rigurosa la vara con la que hemos medido y delimitado pertenencias y filiaciones.

Pero el verdadero golpe de gracia a las ilusiones sobre la posibilidad de existencia de música tonal pura lo ha dado el concepto de tonalidad en sí mismo, porque cada una de las distintas tonalidades encerraba un significado particular, asociado a un estado emocional distinto del cual los compositores se valían a conveniencia. Se ha debatido mucho sobre las causas de tales diferencias entre las tonalidades. Lo más razonable es que los temperamentos irregulares generaban escalas con diversos tipos de intervalos, o sea objetivamente producían escalas distintas y no simples transposiciones de la misma escala (como sí hace el temperamento igual). Lo interesante, es que el temperamento igual no se aplicó sistemáticamente hasta entrado el siglo XX, lo que coincide (no azarosamente) con los primeros intentos de abolir la tonalidad. Por consiguiente, el hecho mismo de componer usando el sistema tonal, daba por hecho que los compositores (en su inmensa mayoría tecladistas) apelaban a las distintas características extramusicales que el material escalístico les ofrecía.

173

Se ha discutido también sobre el hecho de que no todas las tonalidades tenían el mismo significado para todos los compositores. Esto es cierto solo en parte, dado que ha habido notables coincidencias también respecto de ciertos tonos. Do mayor, por ejemplo, ha sido considerado casi siempre como un tono que reflejaba pureza, ingenuidad, etc. Y esto no es casual ya que los temperamentos irregulares usualmente estaban pensados y calculados meticulosamente para que Do mayor resultara la más consonante de las tonalidades. Re mayor, por su parte, era un tono relacionado con lo marcial, y de hecho sus intervalos eran menos puros que los de Do mayor. Esa dureza generada por las microtonales disonancias devenía en la evocación de un afecto totalmente distinto, y único. Pero de cualquier manera, ya sea en las notables coincidencias o en las esperables (y deseables) disidencias en torno al significado de cada clave, o inclusive, en torno a la idea de si realmente las escalas podían sonar lo suficientemente distintas como para objetivamente impactar de manera determinante en la psiquis de los compositores al extremo de que estos les asignaran propiedades, aún así, resultan particularmente acertadas las palabras de Rita Steblin, quien es una de las mayores autoridades en la materia. En su esclarecedor libro "*A History of Key Characteristics in the 18th and Early 19th Centuries*"<sup>5</sup> Steblin discute ampliamente el tema (que fue centro de atención de los compositores durante siglos) y se refiere a lo "inmaterial" de la discusión sobre si el fenómeno (del sonido propio de cada tonalidad) tiene validez científica o si se trata de una mera proyección psicológica (como si ello no fuese determinante en el arte!) dado que los compositores sí le asignaban un espíritu

---

<sup>5</sup> Steblin, R., 2002: 224.

o color propio a cada una de las escalas. Entonces, poco importa seguir intentando demostrar en qué grado las microtonales diferencias interválicas (objetivas en los temperamentos usados hasta el siglo XX) podían o pueden evocar afectos distintos, dado que de hecho los compositores objetivamente componían música distinta según el tono elegido, al igual en que en la música clásica de la India cada raga se usa con propósitos expresivos particulares. El célebre caso de Beethoven y su Do menor es tan solo uno de los innumerables que podrían citarse.

Toda esta información sobre los temperamentos irregulares ha sido durante años (casi todo el siglo XX) prácticamente silenciada, tildada de intrascendente y reducirla a meras anécdotas (como la de Beethoven con su Do menor). Creo que esto no es casual, puesto que justamente se atacaron los cimientos mismos de la vinculación entre música y significado, lo cual constituía la máxima prioridad de la música tonal. La enorme fascinación de los compositores en torno a lo que se denominó la "teoría de los afectos" (*Affektenlehre*) da cuenta de ello.

Producto de semejante ocultamiento de la evidencia devino en que incluso los músicos comenzaron a pensar como si el temperamento igual hubiese sido la norma desde siempre, cuando jamás lo fue. Así, se reescribió la historia forzando a la música del pasado a encajar en los anacrónicos cánones y premisas del serialismo, dado que el temperamento igual funciona de manera apropiada con la música atonal justamente porque hace sonar a todas las escalas mayores y menores similares entre sí, asignando idéntica proporción (y valor) a todos los semitonos. Pero esa "igualdad" (y carencia de color distintivo) no ha sido nunca el ideal estético de la música de los siglos anteriores.

Durante el siglo XX las opiniones de los mismísimos Mozart o Beethoven (por citar a dos eminencias entre tantos otros autores) sobre las tonalidades fueron desestimadas como si de pequeñeces se hubieran tratado, y de pronto sus músicas, creadas para representar las más variadas emociones e ideas, se volvieron totalmente carentes de otro significado que el sonido mismo. El caso extremo probablemente sea el de J.S.Bach, al punto de que se valieron de sus célebres 48 Preludios y Fugas del *Clave bien Temperado* para hacer apología del temperamento igual como si esa hubiese sido la intención original del compositor. De hecho hemos mayoritariamente aprendido en las clases de historia de los conservatorios cómo supuestamente J.S. Bach fue una especie de pionero en demostrar cómo podía componerse en todas las tonalidades gracias a las bondades del "nuevo" temperamento igual, cuando en realidad, y gracias a investigaciones como las de Owen Jorgensen<sup>6</sup> podemos comprender que el objetivo de su obra fue exactamente el opuesto, o sea, demostrar cómo se podía escribir en todos los tonos aprovechando el color único que los temperamentos irregulares otorgaban a cada escala. Esa es la razón por la cual en cada una de esas piezas se aprovechan determinados intervalos y se omiten otros, dado que según la escala en la

---

<sup>6</sup> Owen, J., 1991: 568-711.



que se componía, algunos eran más utilizables, y esto constituía un oficio muy bien conocido por todos los compositores profesionales hasta el siglo XX.

Por otra parte, además del silenciamiento del argumento clave, se generó una gran confusión respecto de ciertas declaraciones de algunos célebres personajes del pasado (particularmente del período romántico). Como veremos a continuación sus palabras fueron claramente tergiversadas y/o sacadas de contexto, en un intento por sugerir cómo los ideales y premisas del serialismo acerca de la pureza estaban (supuestamente) ya instalados como cánones para los compositores de música tonal.

175

María Dolores Escobar Martínez (2013) en su libro *"Lenguaje, música y texto: análisis de una relación interdisciplinar"* compila varias frases tales como:

— "En la música vive una substancia eterna, infinita, que no es del todo aprehensible". Beethoven.

— "La música es la más romántica de todas las artes, puesto que tiene por objeto lo infinito". E.T.A. Hoffmann.

— "La música tiene un acceso directo a la esencia de las cosas". Wagner.

— "La música es revelación del Absoluto bajo la forma del sentimiento". Hegel.

— "El compositor revela la esencia íntima del mundo mediante un lenguaje que su razón no entiende". Schopenhauer. (p. 51)

Ante todo debemos señalar que en todas estas frases se evidencia un énfasis puesto en ideas acerca de lo infinito y lo profundo. O sea, se refieren a cuestiones más cuantitativas que cualitativas. Pero centrémonos en los compositores. Respecto de la sentencia de Beethoven, cabe preguntarnos: ¿hay algún arte que hoy pueda ser considerado totalmente aprehensible? Particularmente luego de los aportes de pensadores como Jaques Derrida o Umberto Eco, no creo que ningún pintor o escritor serio pueda aceptar complacido ello. Por otra parte, la idea de "substancia eterna e infinita" suena más a descripción programática que a ausencia de ella. No imagino cómo un "purista" podría defender lo contrario de manera consistente. La frase de Wagner va en consonancia con el verdadero espíritu de la idea de pureza romántica, o sea el de superar a la palabra en cuanto a potencia descriptiva. Un "hablar más claro que con las palabras mismas". Y en efecto, la escritora cita inmediatamente (p. 53) que en opinión de Dalhaus, no fue Eduard Hanslik sino Wagner quien aseguraba: "que la

esencia de la más elevada música instrumental consiste en expresar con sonidos lo que es inefable con las palabras" lo cual era motivo para considerarla un arte superior al literario.

Se evidencia entonces otra enorme equivocación histórica referida al presunto nacimiento del concepto de la música pura como idea romántica, ya que la pureza a la que el romanticismo se refería, aludía al desafío de los compositores de escribir un cierto tipo de música que pudiese generar todo tipo de emociones y descripciones prescindiendo del lenguaje hablado. Nunca se refirió tal concepto a la idea estética que quisieron imponer los partidarios del serialismo, que es la de una música instrumental que nada expresa fuera del sonido mismo.

176

### **Segunda parte: El significado de la música y el monomito**

Si la música tradicionalmente ha evidenciado por lo menos hasta los comienzos del siglo XX claros vínculos con significados extramusicales, ¿cuáles han sido ellos? ¿Podemos sistematizarlos de alguna manera? El presente trabajo tiene por objeto relacionar de manera sistemática al lenguaje tonal con los esquemas heredados de la mitología. Para ello, es menester abordar las constantes mitológicas dominantes de la cultura en cuyo marco la música se inserta.

A lo largo de la historia de la cultura, las diferentes disciplinas artísticas (música incluida) han ostentado con orgullo su vinculación con el mundo de los símbolos. Ellos eran utilizados o bien para referirse a los más encumbrados misterios religiosos e iniciáticos, para aludir a los internos e intrincados laberintos de la psiquis humana, o simplemente para describir el mundo doméstico externo. Pero era una constante para el arte la utilización de símbolos al hablar del mundo "extra artístico" (permítasenos la expresión) porque justamente lo que siempre nos ofreció el arte fue poder hablar del mundo, o bien de un nivel más profundo del que normalmente el mundo doméstico habla, o bien de las cosas que el mundo se empeña en silenciar o minimizar. Estas dos tendencias o caminos pueden sintetizarse en los dos grandes rumbos que el mundo simbólico ha tomado. Si se utilizaban los símbolos para narrar historias "oficiales" y por lo tanto servían a los propósitos de sostener y legitimar los *statu quo* reinantes obtenemos lo que se ha denominado "mitos". Podríamos denominar a esta tendencia como "sacralizante". Por el contrario, cuando se han utilizado los símbolos para narrar historias no exentas de cierta dosis de "herejía" como reacción al mito dominante, estas han sido configuradas y reformuladas en general de manera colectiva por los pueblos durante siglos, y verdidas en lo que denominamos "cuentos maravillosos (o de hadas)", entre otras variantes. Esta tendencia la denominaremos "contracultural".

Varios de los pensadores más notables del siglo XX, tales como Sigmund Freud, Carl Jung, Claude Lévi-Strauss, Joseph Campbell, Vladimir Propp, Algirdas Greimas, Mircea Eliade, George Dumézil, han coincidido en que los esquemas heredados en mitos y cuentos maravillosos, sea a través de la religión u otras vías, no son reliquias de un pasado que ha muerto, sino que viven en nosotros en tanto realidades psicológicas que configuran, en lo individual y en lo colectivo todo lo que los humanos hacemos u omitimos; es decir, nuestra cultura. Así, tanto Jung como Freud y Campbell se han centrado en la interpretación del significado de las historias, mientras que autores como Lévi-Strauss, Greimas y Propp se enfocaron en demostrar cómo las historias se estructuraban de manera similar e incluso idéntica.

177

Ha sido la notable musicóloga Susan McClary quien pudo reinstalar en los círculos académicos la discusión acerca de si la música podía o no ser considerada un lenguaje puro. Sus profundos (y por ello controversiales) análisis sobre varias de las obras consideradas maestras por la tradición han logrado reanimar el debate. En su famoso libro "*Feminine Endings*"<sup>7</sup> explica desde una perspectiva feminista cómo la música contribuye a construir nociones de género retroalimentando así al sistema patriarcal. Luego de leer la obra de McClary es fácil comprender cómo la mera idea de la música pura es una estrategia del sistema patriarcal para invisibilizar su propaganda y maximizar entonces su efectividad, puesto que al desligar el lenguaje musical de un posible significado (más o menos encriptado) se estaría ocultando una fabulosa máquina de reproducción de códigos semióticos que garantizan la auto preservación del sistema dominante. Según su punto de vista, no es casual que en una sonata "típica" el segundo tema "(femenino)" sea conquistado y desplazado al tono del primer tema, el "masculino".<sup>8</sup> Esta idea, consolidada como estructura morfológica y reproducida incontables veces durante la historia de la música no haría si no legitimar los ideales de conquista y dominación propios del patriarcado. La inspiradora contribución de McClary nos ha abierto la puerta para (re)entender la música como metáfora. Después de todo, ese lugar de aparente privilegio en el que algunos intelectuales intentaron situar a la música respecto de las otras artes (el de la música absoluta) más que un privilegio resultaba un lastre que impedía comprender la música mucho más profundamente (y en consecuencia a nosotros mismos en tanto sus creadores y consumidores).

Por su parte, el brillante musicólogo Robert Walser ha logrado demostrar de manera contundente cómo los códigos semióticos extramusicales están presentes en la música popular. En su libro "*Running with the Devil*" aborda y profundiza exhaustivamente en el tema.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> McClary, S., 1991: 13-17.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Walser, R., 1993: caps. 2 y 3.

El gran pianista chileno Claudio Arrau comentaba que entre los discípulos de Liszt se daba por descontado la asociación de ciertas obras musicales con leyendas y mitos. De hecho Arrau fue discípulo de Martin Krause, uno de los últimos discípulos de Liszt, que por cierto había estudiado con Carl Czerny, y este, a su vez con Beethoven. Arrau era sin duda heredero de todo aquel pensamiento mítico implícito en la música a tal punto que resultaba innecesario explicitarlo en cada ocasión. Así; la *Sonata en Si menor* de Liszt era vinculada con la leyenda de Fausto, la *Balada en Si menor* (del mismo autor) con la historia de Hero y Leandro,<sup>10</sup> y el *Concierto para Piano N.º 4* de Beethoven con el mito de Orfeo y Eurídice.<sup>11</sup>

178

Después de todo, resulta extraño que haya tanto arte plástico retratando Cristos y Orfeos (entre otros) a la vez que (comparativamente) encontremos tan pocas obras musicales estructuradas en torno a esos tópicos, sobre todo teniendo en cuenta que para ambos artes los mecenas procedían de las mismas elites. El objetivo central de esta investigación consiste en demostrar cómo los códigos semióticos que han dado forma al lenguaje tonal están profundamente embebidos de la tradición mítica (sacralizante y contracultural) y han configurado las formas musicales mismas, al punto de que ellas ofician como recreadoras de las historias heredadas por la cultura de manera tal que en cada sonata se halla implícito el periplo de Orfeo (o cualquier otro semejante) y no sólo en los casos donde ello se explicita.

Por otra parte, la hermenéutica (en tanto herramienta que permite describir un significado) nos ha enseñado que los cuadros de los museos nos hablan mucho más que de Orfeos y Cristos, ya que una visión más profunda de ambos personajes nos revela que ambas historias comparten un trasfondo similar, si atendemos a sus aspectos fundamentales. Jung denominó "arquetipo" a aquella tendencia colectiva de crear imágenes similares, y este concepto resulta crucial para entender el arte como metáfora. ¿Pero, metáfora de qué?

En 1928 se publicó un libro fundamental en la historia del pensamiento: "*Morfología del cuento*", del estudioso del folklore ruso Vladimir Propp.<sup>12</sup> Allí el autor revela una estructura narrativa interna común a los cuentos maravillosos. Primeramente esa estructura fue deducida de los cuentos maravillosos rusos y aplicada a los mismos, pero rápidamente se le encontró una validez prácticamente universal, dado que cuentos y mitos de todas partes del planeta evidenciaban su presencia.

Dicha estructura está dada por una serie de 31 funciones o acciones realizadas por los personajes. No todos los cuentos pasan por todos esos puntos, siendo algunas acciones omitidas en ciertos casos. La tendencia lógica general es que cuanto más largo es el

---

<sup>10</sup> Horowitz, H., 1984: 163-173.

<sup>11</sup> Horowitz, H., 1984: 193-196

<sup>12</sup> Propp, V., 1968

cuento, más funciones tienden a aparecer, como si emergieran a la superficie desde lo profundo y, por el contrario, en relatos breves el esquema se simplifica como si se esbozara su imagen con menos *pixeles*. Pero curiosamente, casi siempre se mantiene el mismo orden básico estricto. El hallazgo fue sorprendente e influyó en pensadores notables como Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes, entre muchos otros.

En el año 1949 el antropólogo y mitólogo norteamericano Joseph Campbell publicó una obra fundamental para la mitología comparada: "*El Héroe de las Mil Caras*",<sup>13</sup> donde describe lo que se ha denominado "el periplo del héroe". Campbell coincide con Propp al hablarnos de un "monomito", es decir un mismo relato que se repite una y otra vez en la historia de la cultura de las distintas sociedades, separadas en tiempo y espacio. Campbell y Propp se complementan mutuamente con sus trabajos. De hecho, si tenemos en cuenta las notables coincidencias entre ambos, podemos apreciar cómo el monomito es una exégesis psicológica y hermenéutica de las funciones de Propp. A su vez, las funciones de Propp proporcionan una necesaria base científica a partir de la cual elaborar dicha exégesis.

¿Qué nos dicen Propp y Campbell respecto de ese viaje heroico? Básicamente que nuestro héroe o heroína emprenden una aventura a un lugar alejado y desconocido con el objeto de encontrar una solución a un problema que no puede resolverse en el mundo ordinario. La búsqueda puede tener por finalidad hallar un objeto mágico, alguna persona secuestrada o extraviada (la célebre princesa o un miembro de la familia), un sabio consejo etc., que permitan restablecer un equilibrio perdido (muchas veces causado por una fechoría causada por el enemigo).<sup>14</sup> Así, nuestro héroe oficia de representante del mundo real, que deposita en sus hombros la pesada pero noble tarea de salvarlo reconectándolo con la fuente extraviada. Obviamente esos mundos son el consciente y el inconsciente, que debe ser visitado y conocido para enriquecer la experiencia, porque a pesar de que es un mundo lleno de peligros singulares, es también el lugar donde ha de encontrarse la solución para las carencias del mundo consciente.

Lo interesante que nos muestran una y otra vez tanto los mitos como los cuentos maravillosos es la idea recurrente de que ese mundo oscuro al que se accede al cruzar el umbral es un paso ineludible del viaje en pos de una verdadera plenitud. Al dejar atrás la zona de confort del castillo de la experiencia cotidiana aburguesada, el mundo de la noche es normalmente regido por una bruja, una ballena o dragón que representan tanto a la madre devoradora, como el útero materno desde donde se habrá de renacer, siempre que se haya producido una necesaria muerte simbólica o literal del héroe. Así, el héroe debe reconectar el mundo nocturno, maternal y lunar con el solar, diurno y paternal que ha dejado atrás y al cual debe regresar luego de pasar por varias pruebas e iniciaciones que lo califiquen como apto para la tarea. Por ejemplo, ese umbral al que

---

<sup>13</sup> Campbell, J., 1959

<sup>14</sup> Propp, 1958: 16-21.

se refiere Campbell está custodiado por guardianes que determinarán la idoneidad o no del héroe para seguir adelante en su travesía.<sup>15</sup> Es sugerente que en la música nos topeamos usualmente al final de la exposición de una sonata con la doble barra, que es quizá la expresión más parecida que podría haberse encontrado a la idea de un umbral, puerta o portal que debe ser traspasado. Por supuesto la primera casilla representaría la negativa de los guardianes como consecuencia de que aún no estemos aptos para ingresar a ese mundo del cual nos protegen, a la vez que la segunda casilla mostraría la aprobación de ellos para dar un paso adelante en el periplo heroico.

180

Lo importante, es que se deja el mundo del padre para introducirse nuevamente en el de la madre para poder renacer. Aparece por lo tanto la alegoría del descenso o *catábasis* como condición para un nuevo nacimiento. Esta es la razón por la cual los cuentos maravillosos abundan en figuras como la de la cueva como expresión del útero materno, el vientre de la ballena devoradora o, sencillamente y como sublimación de lo anterior, la Diosa que debe ser tomada por esposa.<sup>16</sup>

Aquí es donde debemos adentrarnos en el funcionamiento del sistema tonal. Sabemos por Schenker, Schönberg, McClary y tantos otros, que el sistema tonal se rige por esa constante necesidad de restablecer un orden perdido (al igual que los cuentos maravillosos) representado como el afianzamiento hegemónico de una tónica, y esto no cual no puede garantizarse en tanto no suenen los tres grados tonales presentados en un orden apropiado.

La razón por la cual en una forma sonata los dos temas son expuestos en tonos distintos, es porque allí están siendo expresadas dos ideologías contrastantes. Recordemos que cada tonalidad representaba un sistema de significación único. Al igual que en cualquier telenovela de los mediodías, nuestros personajes femenino y masculino se encuentran imposibilitados de estar juntos, esto es, de sonar en la misma clave, de instalarse en un mismo sitio. Luego de limar las asperezas durante el desarrollo nuestros personajes se "reconcilian" en el tono de la tónica durante la reexposición, como sucede al final de las telenovelas. La carencia de la que hablaba Propp es así trascendida.<sup>17</sup>

Pero lo más interesante del asunto es que se habla también y de forma recurrente, del alejamiento de uno de los miembros de la familia. En el caso de Propp dicho alejamiento<sup>18</sup> constituye de hecho la primera de las funciones que él menciona como fundamentales en los cuentos maravillosos. Los cuentos comienzan usualmente con

---

<sup>15</sup> Campbell, 1959: 50-56.

<sup>16</sup> Campbell, 1959: 56-76.

<sup>17</sup> Propp, 1968: 34.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.12.

un alejamiento de uno de los miembros, e insisten con esa idea cuando el héroe deja el hogar,<sup>19</sup> cuando es transportado cerca del objeto de su búsqueda.<sup>20</sup>

Hemos mencionado cómo ese cruce del umbral representa un viaje al mundo materno. El viaje al pasado ha sido un tópico bastante usado en el cine y la literatura probablemente porque representa una búsqueda de esa madre primordial que todo lo satisfacía durante la vida intrauterina, pero también es posible que remita a cuestiones históricas concretas grabadas en nuestro inconsciente colectivo. En ambos casos, es sugerente, como afirma el psiquiatra Claudio Naranjo,<sup>21</sup> que tantas culturas compartan la idea de un paraíso del cual hemos caído por culpa de nuestro accionar. Hoy, muchas investigaciones antropológicas (sólidamente respaldadas por múltiples hallazgos de la arqueología) muestran que hace unos cuatro mil años la humanidad adoraba mayormente a diosas en lugar de dioses. Reveladores libros como el de Rianne Eisler *El Caliz y la Espada*,<sup>22</sup> o *El Mito de la Diosa*<sup>23</sup> de Ann Baring y Jules Cashford ahondan en este fascinante tema, acerca de cómo la humanidad cambió la imagen de sus deidades, adorando primero a diosas que representaban vida y fertilidad, para luego pasar a alabar a dioses de la guerra armados con rayos y espadas.

181

Al parecer dicho cambio fue propiciado porque ciertas condiciones climáticas favorables cambiaron radicalmente, propiciando que los pacíficos recolectores de frutos se tornaran impiadosos cazadores de animales y humanos. Es posible que se haya dado un efecto contagio, es decir, al comenzar a invadirse unos a otros, no quedó más remedio que adaptarse al uso general de la violencia. Como sea, es evidente que las elites comenzaron a crear mitos cosmogónicos que explicaran la supremacía del hombre (por su mayor fuerza física) en un detrimento tal de la mujer (y las características asociadas a ella) que incluso fue literalmente expulsada de panteones y (sobre todo) trinidades.

La Profesora de Religiones antiguas Francesca Stavrakopoulou<sup>24</sup> opina que la diosa Asherah era simbolizada con el árbol de la vida, lo que entonces demostraría que ha estado presente en la tradición bíblica desde los comienzos. Es posible que esta diosa de la fertilidad (llamada en ocasiones Astaroth, Ishtar, Astarté) haya tenido que ser silenciada (en tanto amenaza al ideal de conquista que entonces comenzó a imperar).

Los cuentos maravillosos han sido configurados por la sabiduría ancestral de los pueblos que, al narrarlos una y otra vez durante generaciones, supieron recrear un

---

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>20</sup> *Ibid*, p. 31.

<sup>21</sup> Naranjo, C., 200: 9.

<sup>22</sup> Eisler, R., 2003

<sup>23</sup> Baring, A., Cashford, J., 2005

<sup>24</sup> Khamneipur, A., 2015

refugio de la diosa arcaica. Aunque en dichos relatos mayoritariamente los héroes sean hombres y las brujas mujeres, tenemos suficientes ejemplos clásicos de heroínas como para inferir que un tipo particular de idiosincrasia está allí presente, en oposición a los mitos dominantes impuestos desde las estructuras de poder. Concretamente la idea de la mujer como personaje central y protagonista. Blancanieves, Cenicienta y hasta Caperucita Roja son célebres ejemplos de ello, entre muchos otros.

Susan McClary ha mostrado de manera contundente en *Feminine Endings* cómo la idea de lo "otro", lo femenino, lo bello, ha sido sistemáticamente eludido por la asepsia patriarcal, poniendo énfasis en lo sublime y trascendente antes que en lo bello y mundano.<sup>25</sup>

Este alejamiento de la naturaleza ha permitido avanzar sobre la misma eliminando la culpa del avasallador, dado que si la naturaleza y lo femenino dejan de pertenecer a lo sagrado, deviene en lícito por parte de los hombres el someterlas y conquistarlas impiadosamente. Por supuesto que ello produce un severo impacto en nuestra cultura, y los efectos sociopolíticos y ecológicos están a la vista.

Si repasamos la historia (registrada) de la música occidental, desde los antiguos griegos, pasando por *Musica enchiridis* y hasta el siglo XX, podemos ver cómo la relación interválica entre un sonido dado y otro situado a una quinta superior del mismo ha sido la relación armónica dominante, al punto que el término "dominante" se impuso posteriormente como natural. Esta "naturalidad", como tantas otras, es condicionada por la coyuntura cultural (en este caso) patriarcal. En suma, la distancia entre las notas iniciales de los dos tetracordios que constituían la escala era de una quinta en casi todos los casos, salvo cuando se interponía el fatídico tritono.

Es curioso pero muy significativo que la dominante no haya sido la tónica, tanto nominal como conceptualmente. Lo verdaderamente "dominante" era la cosmovisión teocéntrica y la figura de lo humano en tanto imagen y semejanza de lo divino. Seguramente por ello sonaba tan natural el hecho de que las voces se desplazasen a intervalos de quintas paralelas,<sup>26</sup> evidenciando cómo una voz debía seguir fielmente a la otra. Si deconstruimos la idea de la "dominante" y percibimos su alcance de una manera más profunda y amplia podemos percibir que la tónica no es sino lo humano en la tierra hecho a imagen y semejanza del creador "dominante". Y por lo tanto esa tónica debe desplazarse siguiendo minuciosamente los movimientos dictados por su dominante, que se sitúa por encima, en el cielo, siendo ésta última quien en realidad guía. Esta ausencia de libertad de las voces (en comparación con estructuras polifónicas posteriores) era una directa y casi obvia traslación de un esquema socio-político-

---

<sup>25</sup> McClary, 199: 80.

<sup>26</sup> En la técnica polifónica primitiva conocida como *Organum*.



religioso producto de una cosmovisión bajo la cual el ser humano debía aspirar a seguir a su creador.

La tensión dialéctica entre tónica y dominante, entre el arriba y el abajo, tomó aún mayor impulso con los aportes de Gioseffo Zarlino,<sup>27</sup> quien en un intento por demostrar la "naturalidad" de la tríada menor (y con ello de las escalas menores e indirectamente las subdominantes) esbozó la idea de los armónicos inferiores. Sabemos hoy que esto es una inversión matemática de la serie de Fourier, que aunque inexistente para la acústica, cobra fundamental sentido psicoacústico para comprender el funcionamiento del sistema tonal. Así, si invertimos la serie de Fourier a partir de un sonido cualquiera obtenemos un acorde menor (subdominante respecto de la nota fundamental) que se genera desde arriba hacia abajo y cuya nota (verdaderamente) fundamental es la quinta, o sea la dominante del acorde. Tengamos en cuenta que el modo dórico ha sido de capital importancia (probablemente el más importante) tanto para los griegos como para la Edad Media. Aún a pesar de que se refrieron con ese nombre a dos escalas distintas, permutando los nombres dórico y frigio, en ambos casos sus triadas construidas sobre la tónica eran acordes perfectos menores. Los modos griegos eran construidos de arriba hacia abajo, y las escalas y acordes menores descritos por Zarlino también se producían de esa manera, y eran generados, como dijimos, por la quinta de la tríada fundamental, o sea, la dominante de la escala. La dominante, así, solapadamente era el centro creador del sistema, o sea Dios. Vemos entre estos dos distantes puntos históricos un itinerario ideológico que revela un trasfondo inmutable.

Debo aclarar que estas propiedades no las tiene el sonido intrínsecamente, más ello no elimina la inevitable metáfora por cuanto la asociación es la norma de nuestra psiquis. Así como el color negro nos remite a la inseguridad de la noche con todos sus demonios psíquicos, así también determinados sonidos o combinaciones de los mismos son más propensos a reflejar ciertos significados que la psiquis proyecta. En consecuencia, la inversión de Zarlino es un hecho tan real como la serie de Fourier, y su demostración es la consonancia del acorde menor aceptada como tal durante siglos. Probablemente esta inversión de sentido sea una reacción psicológica construida matemáticamente, más esto no elimina su existencia en tanto psicológicamente verdadera.

Muchos músicos se sienten casi defraudados por la naturaleza cuando descubren que sólo los acordes mayores son presentados (de manera inmediata) por la serie "natural". Pero, acaso lo "psicológico" que invierte y compensa, no es natural también? No es la psiquis parte de la naturaleza? Caso contrario deberíamos contentarnos exclusivamente

---

<sup>27</sup> Fubini, E., 2002: 75.

con la música que nos pudieran ofrecer los "naturales" sonidos del viento o los pájaros. Ciertamente la música, tal como la conocemos, es bastante más que eso, y constituye un severo error, un simplismo, quitarle al arte la acción de la psiquis humana cuando ese es justamente su rasgo distintivo. El acorde menor y la subdominante están allí para mostrarnos desafiantes cuánto más hay de nosotros en la música. Por supuesto, para eso debemos terminar de aceptar que se trata de nosotros, y no de una pureza que nos es ajena y nos excluye.

Lo verdaderamente sugerente es que la idea de la subdominante, en tanto función estructural, haya estado tan eludida. Sabemos que la subdominante adquiere su nombre no por estar situada un escalón debajo de la dominante sino por ser verdaderamente una dominante inferior, simétricamente opuesta a la otra en relación equidistante de quinta (inferior) respecto de la tónica. Así, la subdominante resulta de una inversión de la dominante respecto de la tónica. Debemos comprender al círculo de quintas como una síntesis arquetípica colectiva entre la serie de Fourier y la inversión de Zarlino. Siguiendo esta lógica, la dominante es el primer escalón hacia el lado de los sostenidos. O sea, al elevarnos tonalmente a través del círculo agregamos en cada estación un sostenido (o un becuadro que neutraliza a los descendentes bemoles) y viceversa, al descender por el círculo agregamos bemoles o becuadros al asunto.<sup>28</sup>

Entonces, las célebres tres funciones tonales eran constituidas por una tónica y dos satélites que gravitaban en torno a ella.<sup>29</sup> Uno tendiendo hacia las alturas y otro hacia el abismo. Quien considere demasiado "poética", "metafórica" o "subjetiva" esta descripción debería recordar que estos temas eran de suma importancia para la época. Dare dos ejemplos por demás contundentes. En primer lugar, la palabra "escala". La etimología de la palabra proviene del término *scala* del latín, y significa escalera. ¿Escalera hacia dónde? La respuesta parece obvia. En un mundo teocéntrico como el medieval, es obvio que los términos "arriba" y "abajo" han significado el cielo y el infierno entre los cuales los humanos debían debatirse. La existencia humana entera giraba en torno a esos tópicos. Cualquier cuadro de la época lo representa de manera clara y contundente.

Sabemos que los antiguos modos griegos eran pensados y direccionados desde arriba hacia abajo mientras que los más modernos modos eclesiásticos comenzaban de abajo

---

<sup>28</sup> Resulta lógico que al ascender nos topemos con sostenidos y dobles sostenidos cuyas grafías representan las cruces propias de un pensamiento patriarcal, mientras que al descender nos encontremos con bemoles, cuyo diseño se parece tanto a una figura preñada, de carácter marcadamente femenino. Sería ingenuo creer a estas alturas que esos símbolos y signos pudieran haber representado esas funciones durante tanto tiempo si no hubieran estado en íntima consonancia con aspectos psicológicos individuales y colectivos profundamente arraigados a la psiquis.

<sup>29</sup> Evidenciando una concepción geocéntrica que, aunque errónea en lo astronómico, es siempre adecuada en lo psicológico. Todo individuo ve y construye al mundo desde sí, y esto es una verdad que se ha proyectado al firmamento. Es por lo tanto una verdad psicológica.

y se elevaban. Y la razón de este cambio es universalmente conocida: los modos, o escalas (escaleras) fueron invertidos porque debían conducir a Dios, elevarse hacia él (que por supuesto estaba en el cielo).

No es difícil entonces comprender que psicológicamente la dominante se sitúa en el cielo y la tónica en la tierra (donde habitan las almas que debían ascender por esa escalera.<sup>30</sup> Consecuentemente el papel infernal era asignado a la subdominante. Quien siga teniendo dudas acerca de la relación entre lo teológico y lo musical, recuerde que el tritono era considerado el "*diabolus in musica*".<sup>31</sup> Como puede apreciarse, terminologías todas que distan bastante de ser puramente musicales.

185

Los cuentos y los mitos abundan en imágenes de descensos a los infiernos que se producen sólo después de los intentos del héroe por escapar de la caída. En efecto, la transformación se termina produciendo a través del descenso y no al evitarlo. Consideremos que dentro de la tradición cristiana, el mismo Cristo debió morir y descender a los infiernos para volver a la vida victorioso. Pero esta "teología del descenso" estaba igualmente contenida en la *Parábola del Hijo Pródigo*,<sup>32</sup> donde la rebelde conducta de uno de los hijos que decide marcharse del lado de su padre es celebrada por este (tras un regreso humilde del desobediente) como un mérito mayor que la obediencia del otro sumiso hermano que nunca se marchó del lado del progenitor. Así, Cristo daba precisas "instrucciones" a sus seguidores sobre cómo trascender los obstáculos espirituales y psicológicos, y tales enseñanzas fueron posteriormente recogidas por varios de los más influyentes textos religiosos como *la Divina Comedia* de Dante Alighieri y *La Noche Oscura del Alma* de San Juan de la Cruz. Es lógico que estas estructuras hayan también cristalizado siglos después en las formas musicales, tal como propuso Lévi-Strauss.<sup>33</sup>

Entonces, atendiendo a la correspondencia arquetípica de las funciones tonales con las implicancias hermenéuticas sugeridas, la antigua lógica propuesta por la ortodoxia ascética y representada cabalmente por el hermano del hijo pródigo es sumamente relevante para entender el trasfondo de lo que la parábola pone en cuestión. Aquel hermano obediente era el hijo mayor, y repite esa idea que se da en los cuentos (en los cuales es siempre el menor el que triunfa).

---

<sup>30</sup> La libertad de la tónica respecto de la dominante fue gradual y colectivamente conquistada con el desarrollo de la polifonía, que coincidió con un arduo trabajo de desentierro de la función subdominante, como veremos después. Recién entonces la tónica pudo verdaderamente hacer uso de su libre albedrío.

<sup>31</sup> El intervalo denominado tritono se situaba entre las notas fa y si. Es importante notar que parte de lo demoníaco del intervalo fuese la subdominante, si consideramos que la escala típica mayor es la de Do mayor, y la nota fa su cuarto grado (subdominante). Más allá de que la escala mayor se haya constituido como tal en tiempos posteriores, no podemos dejar de señalar la obvia conexión entre esos hechos.

<sup>32</sup> Evangelio según San Lucas 15,11-32.

<sup>33</sup> Lévi-Strauss, C., 2000

Bruno Bettelheim, quien fuera uno de las máximas autoridades en la interpretación psicológica nos explica que en los cuentos maravillosos, a diferencia de los mitos, nos encontramos con héroes representados por personas normales que realizan gestas heroicas, y no por semidioses o dioses.<sup>34</sup> Las personas normales son más débiles y menores que los dioses. Esto puede ser interpretado como una exhortación de los cuentos a encontrar en la debilidad una fortaleza, en tanto crítica contracultural a la idea (en aquella época) dominante, de que el primogénito es más importante que los otros hijos. Los Evangelios abundan en esta idea de revalorización de lo que es aparentemente no tan importante. El particular interés de Cristo en predicar precisamente en las capas sociales consideradas menos dignas para el conocimiento, también darían cuenta de ello.

La exhortación a hacernos pequeños como el hermano menor, puede aludir a esa condición de ser como niños a lo que se refiere *la Biblia*, como también a recrear las condiciones intrauterinas de los meses de gestación y evocar así un nuevo nacimiento que es condición *sine qua non* para el héroe. No es casual que la cueva (como émulo del útero) haya sido elegida desde tiempos inmemoriales como santuario literal.

Pero también puede interpretarse al hermano menor como un intento posterior (y más afortunado) del mismo héroe que trató de encarnar y realizar el (o los ) hermano(s) mayor(es). El menor de ellos es retratado siempre como el más receptivo, asimilando los intentos fallidos previos. La exposición de una sonata nos muestra usualmente una repetición, con un primer intento que se apega a la dominante tratando de instalarse (infructuosamente) en ella (lo que equivale a la estrategia de los hermanos mayores) mientras que el último intento correspondería a aquel hermano menor que sí emprende el descenso representado por la segunda casilla, que se aleja del padre-dominante descendiendo hacia el desarrollo en busca de la subdominante. En los cuentos al igual que en la parábola queda claro cómo los hermanos mayores temen "humillarse"<sup>35</sup> y pecan siempre de orgullo.

Resulta retrospectivamente evidente que ha habido un "natural" rechazo cultural a la idea de catábasis o descenso. Las pruebas en torno a dicho fenómeno señalan a la inversión del sentido de los modos griegos como su piedra angular, pero también a muchos otros factores como la reticencia a integrar a la subdominante a la par de la dominante, sumado a todo el asunto del tritono, e incluso la "corrección" de los modos menores con la tercera de picardía en el último compás de las composiciones que comenzaban en tonalidades menores. Por otra parte, cualquier tratado escrito durante

---

<sup>34</sup> Bettelheim, B., 1994: 30.

<sup>35</sup> Humus en latín significa tierra. No casualmente comparte la raíz con la palabra humildad. En ambos casos se marca la idea del descenso. Recordemos que la tierra, como el agua eran los dos elementos considerados femeninos, en oposición al aire y el fuego.

el período tonal evidenciaba explícitamente la asociación entre los tonos menores y lo femenino.

Entonces, queda claro que la catábasis ha sido al menos desde los orígenes de la notación musical asociada a la región subdominante en tanto representante de ese temido descenso, y ha sido esquivada de manera sistemática hasta que fue comprendida como medio para el ascenso hasta que colectivamente y de manera gradual se pudo entender el significado de la catábasis. El lado humano de Cristo sin dudas representa un paso fenomenal en la historia del pensamiento por cuanto comienza a deconstruirse (y complementarse) la idea platónica de pureza.

Podemos vislumbrar de qué manera la mujer y lo femenino en general fue silenciado, y cómo ello ha devenido en la consolidación del conocido patriarcado. El filólogo e historiador francés Georges Dumézil llegó a la conclusión de que el *trifuncionalismo*<sup>36</sup> no se circunscribe exclusivamente a los antiguos pueblos indo-iranianos, y que no se manifiesta solamente en la organización social, sino también en la mitología, la ideología y la religión. De hecho nuestra "moderna" democracia consta de tres poderes, y sea esta tripartición derivada de una posible religión común ancestral o no, ello no elimina las coincidencias tripartitas de nuestras culturas posteriores. Las ideas de Jung respecto a un inconsciente colectivo son otra explicación posible, y altamente probable.

Es obvio que la música no ha escapado a esta trifuncionalidad, y especialmente en lo que concierne al parámetro de la altura (quizás el más importante en la música tonal) las trinitades adquieren fundamental importancia. Las "tríadas" han constituido durante el período tonal y gran parte del modal, la estructura armónica fundamental de los sistemas de escritura musical. Los acordes son combinaciones de tres sonidos a distancia de tercera (otra vez el número tres). Pero si ahondamos más en la manera en que el sistema tonal funciona, nos encontramos pronto con las tres grandes funciones tonales: la tónica, la dominante y la subdominante.

Cuál es el poderoso fundamento que se esconde atrás de las trinitades? sean producto de un legado cultural común o la manifestación de una actividad arquetípica colectiva involuntaria, ¿qué es lo que otorga tan tremenda fuerza al número tres como para constituir el núcleo mismo de arcanas sabidurías religiosas, míticas, iniciáticas?<sup>37</sup>

Mi hipótesis es que la trinidad no es una especulación intelectual abstracta, o una pura entelequia. Caso contrario jamás hubiera podido instalarse con la fuerza con que lo hizo, y con la "naturalidad" con que se manifiesta aún. La razón, estriba en que nuestra

---

<sup>36</sup> Dumézil, G, 1941

<sup>37</sup> Hasta la "profana" alquimia se basaba en dicho número. Las fases Nigredo, Albedo y Rubedo coinciden perfectamente con el recorrido del monomito y las funciones proppianas.

primera impresión al nacer, nuestra más inmediata idea del mundo es una trinidad de la cual somos parte, porque apenas nacemos tenemos una madre, un padre y a nosotros mismos. En consecuencia, es lógico y esperable que toda la psiquis se estructure en torno a tremenda experiencia cognitiva inicial. Por supuesto, todo esto es reforzado y retroalimentado por el hecho de que toda la cultura que automáticamente empezamos a absorber es trinitaria.

Que el arquetipo femenino ha inspirado al arte, es algo instalado en el saber popular desde hace varios milenios. Las (femeninas) musas griegas dan cuenta de ello. Pero al arte ha sido, a la vez, la posibilidad de darle a lo femenino nuevamente un lugar donde manifestarse y hasta reivindicarse, dada la represión patriarcal de los últimos milenios. Es probable que los compositores sintieran consciente o inconscientemente el desequilibrio interior y exterior que alimenta al sistema patriarcal, y en tanto seres sensibles y creativos, hayan desarrollado estrategias y formas que pudiesen contener a los arquetipos que el mundo doméstico desvalorizaba.

Como hemos dicho, esta integración de lo femenino ha sido gradual y colectiva. Porque más allá de que podamos establecer, por ejemplo en la historia de la música, hitos individuales como los de Haydn o Beethoven, el profundo y perdurable impacto de sus obras evidencia que la necesidad de tales formas de expresión fueron generadas por movimientos colectivos del cual los genios representan la vanguardia.

Bajo esta perspectiva socio-histórica y hermenéutica resulta natural que la sonata haya surgido luego que la fuga, en tanto necesidad narrativa. En la exposición de una fuga típica, las entradas del tema en sus versiones de sujeto y respuesta se dan en torno a tónica y dominante. Esto continúa la idea de la hegemonía de ese vínculo Padre celestial- hijos. La diferencia con el *organum* a la quinta es que en todo caso en la fuga las relaciones de quinta no son simultáneas sino sucesivas. La fuga presenta en diferido lo que antes sonaba superpuesto. La subdominante queda también excluida de la exposición fugal, aunque en su desarrollo, y particularmente con J.S.Bach, comienza a evidenciarse el poder que encarnará y desatará en el desarrollo de la sonata.

En la forma sonata se mantiene este esquema dual dado entre tónica y dominante. Pero en lugar de alternar entre ambos grados, la exposición permite al autor explayarse en cada uno de ellos conformando dos grandes áreas que de hecho dan a luz a temas distintos, verdaderamente contrastantes. Muchas sonatas de Haydn nos muestran exposiciones cuyos dos temas son variantes de una misma línea, lo cual constituye indudablemente el eslabón entre lo fugal y lo sonatístico. Clemens Kühn afirma en su *Tratado de la Forma musical*,<sup>38</sup> que los sujetos eran cláusulas, fórmulas a partir de las cuales se elaboraban las fugas, por ello eran asombrosamente parecidos entre sí, con anterioridad a Bach. Es lógico relacionar esa impersonalidad con lo divino, con la

---

<sup>38</sup> Kühn, C., 1992: 142.

trascendencia de lo personal en tanto humano. Por otra parte, los contrasujetos eran contruidos en contrapunto invertible, pensados para sonar simultáneamente con el sujeto, erosionando aún más el carácter individual de la línea melódica.

En cambio en la sonata los temas se presentan uno después del otro, o sea yuxtapuestos en lugar de superpuestos para que dispongan de su propio e individual espacio (y tiempo), y sean reconocidos precisamente como individualidades. La fuga, por su parte, es fundamentalmente monotemática. Si bien existen ejemplos de fugas con más de un tema, como las fugas dobles o triples, en ellas se manifiesta de todas maneras una unidad de afectos que opera como trasfondo único en torno al cual los múltiples temas no son sino caras o costados de una misma construcción. Así, la fuga se inserta en el marco de un pensamiento marcadamente teocéntrico mientras que la sonata representa lo antropocéntrico, explicitando los conflictos típicamente humanos que también se evidencian en la novela. Los temas de una sonata usualmente resultan transformados tras el desarrollo, mientras que en la fuga el sujeto se mantiene incólume, como Dios. Las diferentes manipulaciones contrapuntísticas como inversiones, retrogradaciones, aumentaciones, disminuciones, etc., simbolizan más un cambio de perspectiva del espectador que una real transformación del sujeto, dado que esas técnicas no generan cambios en las proporciones sino en los puntos de vista desde donde las apreciamos.

Hoy la física considera al *Big Bang* como el modelo cosmológico predominante para describir los comienzos del universo. La teoría afirma que el mismo se hallaba en un estado de muy alta densidad (una singularidad) para luego expandirse en todas las direcciones. En mi opinión no es casual que existan tantas coincidencias con lo que sucede en una fuga, siendo que allí también tenemos una concentración temática de orden máximo que una vez enunciada no deja de aparecer a través de todas las voces, expandida igualmente en todas las direcciones.

Lévi-Strauss (2000) afirmo:

Cuando el mito muere, la música se hace mítica del mismo modo que las obras de arte, cuando la religión muere, cesan de ser sencillamente bellas para tornarse sacras.[...]. Los órdenes de la cultura se relevan y, a punto de desaparecer, cada uno transmite al orden más próximo lo que fueron su esencia y función. Antes de sustituirla, las bellas artes estaban en la religión, como las formas de la música

contemporánea estaban ya en los mitos aun antes de que comenzase a existir.<sup>39</sup>

(p. 590).

Las palabras de Claude Lévi-Strauss resultan esclarecedoras para comprender estas transferencias, reciprocidades y paralelismos entre los diferentes órdenes de la cultura. El autor considera que en el momento en que el mito perdió su poder en el pensamiento del hombre moderno, alrededor del siglo XVII, la música asumía las formas de la mitología agonizante.<sup>40</sup>

190

Siguiendo este punto de vista, así como es entendible que las sociedades primitivas se preocuparan primero en relatar cómo su mundo fue creado (relatos cosmogónicos) para luego abundar en los pormenores (ciertamente más domésticos) de cómo sus héroes realizaron ciertas hazañas reafirmando ese mundo ya creado, es razonable que cuando la transferencia de la que habla Lévi-Strauss se produjo, los compositores hayan sentido la necesidad de crear formas musicales cosmogónicas primero, para posteriormente narrar las peripecias de sus (más humanos) héroes. Así como en el *Génesis* bíblico se narra primero la creación del macrocosmos y se deja para el final a lo humano, es lógico encontrarnos con esa misma secuencia en la historia de la forma musical. De esa manera y a grandes rasgos, las fugas creaban los universos a imagen y semejanza de cómo los dioses lo hicieron al principio de los tiempos, mientras que las posteriores sonatas se encargaron de mostrar los periplos que los héroes realizaron a través de esos mundos ya configurados.

Es precisamente en el desarrollo donde la sonata nos ofrece un medio para dar forma, abordar y exorcizar lo "oscuro" encarnado en la subdominante en tanto representante de lo que ha sido negado en la exposición. Bajo este punto de vista, ese miembro de la familia que se ha alejado, sea la madre cuyos costados oscuros personifican a la terrible madrastra o a la bruja, la princesa encantada o durmiente, etc., son todas imágenes de "lo que falta" de lo que es necesario llevar a casa, al mundo "real".

No casualmente tantas veces esa bruja sea una mujer vieja. Esto nos habla de algo que nos remite no solo a lo femenino sino también a lo antiguo, como probablemente es representado el matriarcado en nuestro inconsciente colectivo. Por otra parte, aquello que se refiere a lo durmiente también refleja de inmejorable manera la condición de la subdominante durante la exposición, en tanto latencia, potencialidad que debe despertarse. Ese despertar a través del beso pone el énfasis de cómo el héroe debe

---

<sup>39</sup> Lévi-Strauss, C., 2000: 590

<sup>40</sup> Bertholet, D., Miñana, I., y Aguado, J., 2005: 296



apelar a algo más que su fuerza y agresión (presentes en la exposición). Debe aprender a comunicarse con sus sentimientos, para así acceder a otro nivel de consciencia. En muchos cuentos la amabilidad de héroe termina siendo determinante para resolver los problemas. Entendido de esta manera, el beso despierta tanto al héroe como a la princesa. Y en realidad, la crítica que podemos hacerle a Campbell y a Propp respecto de la estructura simbólica fundamental que describieron, tienen que ver con la unilateralidad con la que son mirados los personajes en tanto conductores de la acción. Como dijimos, el beso cataliza un despertar tanto para uno como para otro, y más aún, habla de cierta sincronía de ambos personajes ahora listos para iniciarse en una realidad nueva, porque así como la princesa yacía dormida en un sueño del que no podía despertar, lo mismo podemos decir de la etapa del héroe previa al beso. Ambos están dando su feroz pelea a la vez que simultáneamente se hallan pasivamente dormidos.

191

Esto muchas veces no es advertido porque el sueño de la princesa parece más sutil que la batalla encarnizada del héroe con un monstruoso dragón lanzallamas. En todo caso, la asignación de características tan opuestas a sus respectivas sombras (por ejemplo: sueño para la princesa y dragón para el héroe) tienen que ver con la construcción de género que la sociedad tipifica a través de la cultura: al activo héroe se le adjudica una sombra agresiva que representa los impulsos inconscientes de su costado oscuro, mientras que la pasiva princesa sufre por una sombra que refleja e hipertrofia su exagerada latencia. Y ambas son producto de un patriarcado que los estereotipa tiranamente.

Por ello es útil analizar los cambios que se encuentran en ambos temas en una reexposición respecto de la exposición. Aún los aparentemente pequeños detalles suelen revelar profundas transformaciones de carácter.<sup>41</sup> La transformación del héroe es referida como apoteosis por Campbell<sup>42</sup> y como una transfiguración por Propp.<sup>43</sup> Este autor incluye una función anterior que habla de cómo el héroe es marcado<sup>44</sup> (usualmente durante un combate). Esto puede interpretarse como un principio de la deconstrucción de su identidad inicial, que luego será divinizada en la transfiguración, simbolizando una muerte de la identidad anterior en pos de otra nueva y superior.

Ese volver a casa se ha representado con la idea obvia de la reexposición en la cual finalmente todos los elementos son (re)ordenados debidamente. Campbell describe

---

<sup>41</sup> Nótese por ejemplo cómo W. A. Mozart en la reexposición del primer movimiento de su *Concierto para Violín en Re mayor k 218* decide omitir la primera parte del tema, que durante la exposición resulta el elemento más relevante (de hecho la obra se inicia con un tutti ejecutando ese motivo cuasi marcial, y el solista hace su entrada también con él). La omisión en la reexposición tiene un impacto claro en la obra, en tanto disminuye su carácter agresivo. En tal caso, la correspondiente modulación a Re mayor del segundo tema evidencia la transformación en el carácter del tema femenino mientras que el abandono de la agresión (y de la sección temática que la representa) evidencia lo propio para el primer tema.

<sup>42</sup> Campbell, 1959: 89.

<sup>43</sup> Propp, 1968: 41.

<sup>44</sup> Propp, 1968: 33.

este proceso en el capítulo denominado "El Regreso".<sup>45</sup> Por su parte, Propp enuncia que la función asociada al regreso<sup>46</sup> se da inmediatamente después de que la carencia o fechoría inicial haya sido reparada. En ambos casos podemos interpretar cómo la "gravedad" de la dominante se reactiva luego de resolver la gran prueba en el "oscuro" reino de la subdominante. Ahora, el ascenso (*anábasis*) hacia la dominante, al padre, es finalmente posible porque se ha cumplido con el descenso a la subdominante, lo cual prepara la conclusión de la obra, por cuanto comienzan a alinearse debidamente los grados tonales. De hecho, esa dominante que nos llevará hacia la reexposición, suele aparecer en los cuentos como una ayuda del mundo exterior que llega usualmente cuando el héroe es perseguido.<sup>47</sup>

Lo que sigue en una sonata clásica es la reexposición de ambos temas en el tono de la tónica. Esa vuelta a casa aparece en muchas sonatas de Haydn y de Beethoven como una "falsa reexposición" enunciada en un tono que no es la tónica para luego, compases después corregir el error y mostrarnos al héroe afianzado en su tono original.<sup>48</sup> Esa función parece estar relacionada con lo que Propp denomina como "Pretensiones engañosas de un falso héroe"<sup>49</sup>, que trata de apropiarse de los méritos conseguidos por el protagonista. Propp enuncia una función llamada "La llegada de incógnito"<sup>50</sup> para aludir a ese hecho tan común en los cuentos. Esto es algo que Brahms, entre tantos otros ejemplos, parece cumplir al pie de la letra con la reexposición del primer movimiento de la *Sonata para Clarinete y Piano op. 120 No. 1 en Fa menor*, donde el regreso se produce de manera casi mágica, enlazando mundos distantes.

La milenaria sabiduría contenida en la alquimia parecería corresponderse cabalmente con la estructura explicada por monomito y descripta por las funciones de Propp. La fase *Nigredo*, que representa la confrontación con lo oscuro, no podría tener mejor correlato que en el descenso al inframundo (o al desarrollo de la sonata), por cuanto lo oscuro representa lo sombrío lanzado fuera de los muros de la civilización. La siguiente fase alquímica, la *Albedo*, representa la boda arquetípica de lo femenino y lo masculino. Propp da particular importancia a este concepto por cuanto representa la última función que él propone como "Boda del héroe y ascenso al trono". En este caso Propp condensa en una función a dos acciones distintas.<sup>51</sup> La segunda de ella, el ascenso al

---

<sup>45</sup> "Cuando la misión del héroe se ha llevado a cabo, por penetración en la fuente o por medio de la gracia de alguna personificación masculina o femenina, humana o animal, el aventurero debe regresar con su trofeo transmudador de la vida. El ciclo completo, la norma del monomito, requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer los misterios de la sabiduría, el Vello de Oro, o su princesa dormida al reino de la humanidad, donde la dádiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos." Campbell, 1959: 113.

<sup>46</sup> Propp, 1968: 36.

<sup>47</sup> Véase arriba.

<sup>48</sup> Ver por ejemplo la reexposición de la *Sonata para piano n.º 3 en Do Mayor, Opus 2 n.º 3*, de Beethoven.

<sup>49</sup> Propp, 1968: 39.

<sup>50</sup> Véase arriba.

<sup>51</sup> Propp, 1968: 42.

trono, era representado en la alquimia como la *Rubedo*. No obstante la condensación hecha por Propp, es sugerente que se conserve el orden propuesto por la alquimia. Esto será nuevamente confirmado cuando nos reframamos a las ideas de Greimas, que hacen hincapié en la recurrencia de tres pruebas en los relatos.

En el caso de las sonatas, la idea de la boda se traduce en la recapitulación de los temas masculino y femenino en un mismo tono, mientras que la cadencia final alude al ascenso al trono mediante el cual la tónica puede finalmente ejercer su (otrora demorado) poder. Esto se manifiesta a través del nuevo equilibrio adquirido, basado en la afirmación que provee la sucesión de los grados tonales sin los impedimentos típicos de la exposición.

Otra de las funciones fundamentales descritas por el autor ruso se refiere a una "prueba difícil" que es impuesta al héroe.<sup>52</sup> El clásico y típico pasaje técnicamente difícil de la última hoja de la obra al que deben enfrentarse usualmente los intérpretes se condensa en esta arquetípica función. En muchos casos ese pasaje debe ejecutarse a solo, y esto es llevado a las últimas consecuencias en los conciertos para solista y orquesta, donde esta función es amplificadora, hipertrofiada y convertida en una cadencia que aparece sobre la segunda inversión del acorde de sexta y cuarta. Hermenéuticamente podemos interpretar al acorde de tónica que se apoya en los cimientos de su dominante, como la conquista del cielo que en los mitos siempre alude al trono del padre. Cuando se realiza sobre dicho acorde, la cadencia suele constituir el paso final antes de la conclusión triunfal del movimiento.

El notable investigador lituano Algirdas Greimas se ha referido a esta prueba final como uno de los eventos más importantes de la estructura que describió Propp.

La atención del lector de Propp no dejaba de ser atraída [...] por la recurrencia de las tres pruebas que articulan, como otros tantos tiempos fuertes, el conjunto del relato y que son: la prueba cualificante, la prueba decisiva y la prueba glorificante<sup>53</sup>

El esquema narrativo constituye una especie de marco formal en el que se inscribe el «sentido de la vida» con sus tres instancias esenciales: la cualificación

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>53</sup> Greimas, 1976: 9.

del sujeto, que lo introduce en la vida; su «realización» por algo que «hace»; finalmente, la sanción —a la vez retribución y reconocimiento— que es la única que garantiza el sentido de sus actos y lo instaure como sujeto según el ser.<sup>54</sup>

Si se sigue paso a paso al héroe del cuento maravilloso, se observa en efecto que éste, después de haber aceptado su misión, debe en primer lugar sufrir una especie de examen de paso [examen de passage] que le permite adquirir (o lo confirma como el detentador) de las cualificaciones requeridas para emprender una búsqueda que se acabará con el compromiso decisivo y la obtención del objeto de valor buscado; a continuación de estas hazañas, será reconocido y glorificado como un héroe<sup>55</sup>

194

Greimas asevera que la prueba glorificante aparece en el relato cuando la prueba decisiva ha sido efectuada en el modo del secreto.<sup>56</sup> Nada más parecido a lo que ocurre en una cadencia de concierto, donde el solista (que encarna al héroe) recibe la total atención de la comunidad para poder demostrar las habilidades desarrolladas durante el viaje y conseguir el reconocimiento merecido. Siguiendo esta lógica, es claro que la prueba decisiva para el plan tonal de una obra consiste en el hallazgo, recuperación y apoderamiento de la subdominante extraviada, lo cual sucede a las afueras del mundo conocido por la comunidad. Esto hace que la prueba decisiva, siendo la prueba capital, pase a veces como inadvertida, sea minimizada, o no genere aún la merecida aprobación general de la comunidad. La prueba cualificante estaría cabalmente representada por el cruce del umbral, cuando el guardián anteriormente mencionado considera apto (calificado) al héroe para la difícil misión (que es la prueba decisiva).

A estas alturas resulta casi obvio relacionar las tres pruebas propuestas por Greimas con las tres fases alquímicas, al punto de que cada una de aquellas parece una fachada detrás de la cual se esconden los antiguos principios alquímicos.

Bajo estos puntos de vista podemos afirmar que la forma sonata es no solo una propaganda más del patriarcado (con la apología de un tema conquistando y

---

<sup>54</sup> Greimas, A. y Courtes, J., 1979

<sup>55</sup> Greimas, A., 1976

<sup>56</sup> Greimas, A. y Courtes, J., 1979: 166-167.

arrastrando a otro a su tono). La forma sonata ofrece mucho más que ello, porque otorga también la posibilidad de deconstruir a ese patriarcado rescatando lo sepultado por el sistema. Porque al alejar a la subdominante despierta una necesidad y anhelo de ella. Y esto solo puede ser saciado con el viaje en pos de la plenitud que otorga la reparación de la fechoría o carencia. Como hemos dicho antes, esta fechoría y carencia no es otra que la proyección de la herida que como civilización le hemos infligido a nuestra cultura, reprimiendo lo femenino y todo lo que a dicho término le hemos endilgado. Una suerte de mutilación que el verdadero arte ha venido denunciando.

195

La profunda atracción que la tonalidad y las formas derivadas de su funcionamiento han generado durante siglos ha consistido no solo en la enorme capacidad de representar (y reproducir) la ideología patriarcal dominante, sino también una eficaz vía terapéutica para desactivar sus males.

Los desarrollos de las sonatas enseñan que no hay otra manera para alcanzar el paraíso de la reexposición que no sea por medio de la peligrosa travesía infernal. Así, una vez pasadas las necesarias pruebas, el ascenso se manifiesta con la fuerza de lo inevitable. El héroe regresa entonces a un mundo que se ha transformado, que ya no sufre de la carencia que motivó el viaje y una vez allí, los cuentos nos muestran cómo aquella función femenina (ese arquetipo del cual la *Beatrice* de Alighieri es uno de los cabales ejemplos) nos revela el paraíso anhelado y nos guía en su recorrido. Podríamos interpretar también que el cielo se manifiesta como tal solo cuando Dante está apto para escuchar su intuición, ese otro costado de la personalidad que es su ánima, en tanto arquetipo femenino que completa a su psiquis.

La sonata, consecuentemente, opera como un caballo de troya en tanto ofrece herramientas para cuestionar esa realidad hegemónica patriarcal invitándonos a visitar otras zonas de nuestras psiquis individuales y colectivas. Así, en cada desarrollo, en cada viaje, se ritualiza con sonidos la necesidad impostergable de rescatar algo muy nuestro (tanto en lo individual como en lo colectivo) que se ha extraviado y alejado de nuestro horizonte, con el consiguiente empobrecimiento de nuestra existencia.

### **Tercera parte: Itinerario de la subdominante en la historia de la forma sonata**

#### **La subdominante en el desarrollo**

En las páginas previas he sintetizado cómo el sistema tonal en general (y la forma sonata en particular) se ha conectado arquetípicamente con el monomito. He descripto así una forma sonata "modelo" en tanto dispositivo formal (como el monomito lo es para la mitología). He ahondado en a la sección central de la forma, el desarrollo, por

cuanto creo que ha sido la menos sistemáticamente estudiada de las secciones formales. En general se ha supuesto que en el desarrollo las reglas formales prácticamente desaparecían y primaba la fantasía, inventiva y creatividad sin límites del autor. Julio Bas (1947) opina en su *Tratado de la Forma Musical*, que "el desarrollo es la parte menos analizable de una forma cualquiera." (p.89). Esto no es cierto del todo, ya que como pudimos ver, lo que desaparecen son ciertas reglas que rigen en la exposición, que son las reglas "patriarcales". El desarrollo implica un ahondamiento en otro mundo, sostenido por sus propias reglas. Esas reglas son las del antiguo matriarcado probablemente, y son las que restablecen el poderío de la subdominante enterrada en el patriarcado. Si vemos cualquier desarrollo como la búsqueda (a veces desesperada) de la subdominante (y de las tonalidades que a ella se asocian al recorrer descendentemente el círculo de quintas hacia los bemoles) de pronto, los más disímiles desarrollos comienzan a parecerse y revelarse en tanto estructuras de compensación respecto de la exposición. Si entendemos este punto, comprenderemos la música de Beethoven no como una ruptura (como se repite hasta el cansancio) sino en cierto punto como de una verdadera continuación de la tradición heredada, aunque llevada hasta los límites de la hipertrofia. El particular énfasis con que aparece la subdominante en los desarrollos beethovenianos nos revela la imperiosa necesidad de (re)establecerla en el podio de los grados tonales. Por otra parte, es normal que en esas secciones sean revalorizados como determinantes ciertos motivos que se presentaban como actores secundarios en la exposición.<sup>57</sup>

Por eso insisto con que no se trata sólo de la subdominante, o de los bemoles, sino de la necesidad de reivindicación de aquello que no parecía importante. Por supuesto, siendo que la música tonal ha priorizado el parámetro de la altura, es lógico que la subdominante sea quizás el canal principal a través del cual el arquetipo irrumpie. Pero esto ocurre en todos los parámetros del lenguaje musical, aunque explayarnos en eso excedería los límites de esta publicación. De todas maneras, podemos señalar que este fenómeno de la reivindicación de la subdominante como representante de lo descartado es muchas veces subrayado, potenciado cuando lo temático es (re)expuesto en voces interiores, desafiando la usual primacía de la voz superior en la exposición. Tanto la voz interior como la inferior, remiten a cierta introspección y ensimismamiento de manera más contundente que la voz superior. Es usual que luego de la entrada en los bajos o en alguna voz interior, la voz superior exponga el tema en registros más altos que nunca antes, simbolizando cómo se alcanzan las alturas por medio de permitir el descenso en la textura también, y no solo en el plano armónico-tonal.

---

<sup>57</sup> Ver al respecto, por ejemplo, el desarrollo del primer movimiento del *Cuarteto de cuerdas N.º 12 en Mi b mayor Op. 127* de Beethoven. A partir del compás 147, Beethoven elabora insistentemente un motivo que podría considerarse como de menor importancia en la exposición del primer tema. No obstante, es a través de ese elemento previamente considerado menor que Beethoven introduce la subdominante y fuerza un cambio en la armadura de clave que a su vez prepara el inminente arribo a la reexposición.

Veamos distintos ejemplos de las maneras en que la subdominante manifiesta su influencia en los desarrollos de sonatas.

En ocasiones el abordaje de la subdominante se da de manera directa, cuando el primer tema aparece expuesto en la subdominante, como sucede con el último movimiento del *Cuarteto de cuerdas en Do# menor N.º 14, Op. 131* de Beethoven o en el primero de su Sonata "*Pastoral*" *No. 15 en Re mayor, Op. 28*.

Otras veces se aborda la subdominante utilizando fragmentos del segundo tema. En el primer movimiento del *Concierto para violín en Re mayor Op. 61*, Beethoven desarrolla un motivo final de la exposición del segundo tema y le otorga una relevancia fundamental al presentarlo en la subdominante menor. Basta con escuchar la obra para percibir que esa sección del desarrollo constituye verdaderamente el corazón del primer movimiento. El caso del *Cuarteto de cuerdas N.º 12 en Mi b mayor Op. 127* citado más arriba es otro claro ejemplo de lo mismo. En este caso Beethoven se vale de un motivo también "intrascendente" del primer tema.

Una de las sonatas para piano más importantes de la historia, la "*Hammerklavier*" (*en Si b mayor Op. 106*) de Beethoven, evidencia en el desarrollo de su primer movimiento la capital importancia de la subdominante. Apenas traspasamos la doble barra se cambia la clave y se instituye la de Mi b mayor, que es nada menos que la subdominante de la pieza, dejando en claro cuál será el centro a partir de allí. Entonces Beethoven insinúa una entrada del primer tema en la subdominante que se interrumpe como tal, pero que prosigue multiplicada, ramificada con numerosas entradas fugadas sobre material del primer tema. Desde el compás 130 hasta el compás 192 Beethoven mantiene la clave de Mi b mayor. A partir de ese punto las claves comienzan a virar hacia el lado de los sostenidos. Después de todo, 62 compases de subdominante parecen cumplir con lo que exige el monomito.

Algo similar ocurre en el primer movimiento de la *Sonata n.º 2 en La mayor Op. 2 n.º 2*, cuando sobre la subdominante en modo menor (lo que significa una profundización extra de lo descendente) activa también una serie de imitaciones cerradas que además aceleran el ritmo armónico (a partir del compás 180). Pero su tonalidad relativa (Fa mayor) inicia antes de ello toda esta serie de imitaciones al final del compás 160. Todo el pasaje debe entenderse como parte de los dominios de la subdominante menor. No obstante, es notable que cuando aparece la tonalidad de Re menor, o sea propiamente la subdominante, se intensifique el pasaje en varios parámetros sincrónicamente. A partir de este pasaje Beethoven comienza a trasladar las cosas hacia el lado de los sostenidos para finalmente reexponer.

He presentado algunas de las diversas estrategias usadas por Beethoven para hacer ingresar a la subdominante en el desarrollo, o más bien, para hacernos evidente su influencia. Por supuesto que esas mismas técnicas están presentes en otros autores. El

desarrollo representa al inframundo de los mitos y cuentos, y su tránsito requiere una literal o simbólica muerte y resurrección, tal como el monomito anuncia. Presentar al tema en la subdominante representa darle muerte y enterrarlo en sentido alegórico, por cuanto aquella entidad temática que aspiraba a la elevación de la dominante, es de pronto condenada a atravesar el inframundo de la subdominante. Bajo esta óptica, todo ese repertorio de variantes aparentemente distintas, podría resumirse en el mencionado concepto básico de la reivindicación de lo oprimido en la exposición. Luego ahondaré más en ello al analizar más detenidamente tres ejemplos en los cuales se demostrará cómo también otros grandes compositores repiten el esquema mítico heredado.

### La influencia de la subdominante en la reexposición

En ocasiones, la subdominante rebalsa los límites del desarrollo y genera, o bien un segundo desarrollo (lo que es habitual en Beethoven) o una reexposición del primer tema en la subdominante para luego recapitular el segundo tema en la tónica. De esta manera la sonata mantiene la relación de quinta prefijada en la exposición, pero descendida. Es innegable que este recurso no hace más que insistir sobre la idea de la reivindicación del cuarto grado. Este tipo de reexposición en la subdominante del primer tema debe entenderse como un "derrame" del desarrollo hacia la recapitulación. Ejemplos célebres de esto podemos encontrarlos en el primer movimiento de la *Sonata para piano n.º 16 en Do mayor, K. 545*, de Mozart (más conocida como *Sonata Facile*), y también en el primer movimiento del *Quinteto con Piano "La Trucha" en La mayor Op. 114* de Schubert.

En Haydn es usual que la reexposición sea enunciada de manera abreviada. Usualmente se le quita al primer tema su parte inicial (que suele ser la más característica) de manera que nos toma por sorpresa la salida del desarrollo. Esto parece condensar varias funciones de Propp. En primer lugar, señala un regreso,<sup>58</sup> pero además enfatiza el hecho de que el héroe no es reconocido al regresar.<sup>59</sup> Por otra parte en la mutilación del tema percibimos aquella función que se refería a la marca que recibe el héroe durante su periplo,<sup>60</sup> e incluso puede vincularse con la función que alude a cómo el héroe gana una nueva apariencia.<sup>61</sup>

Pero hay más, porque Haydn suele hacer coincidir el arribo a la reexposición (abreviada) a través del contacto con la subdominante, que al enunciarse cataliza una vuelta

---

<sup>58</sup> Propp, 1968: 36.

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 39.

<sup>60</sup> *Ibid*, p.33.

<sup>61</sup> *Ibid*, p. 41.



inmediata, casi por teletransportación hacia la reexposición. Nada casual resulta que los cuentos maravillosos abundan en la idea del objeto mágico que posibilita un traslado milagroso a tierras lejanas. Entonces, la reexposición abreviada, cuando es propiciada por la subdominante condensa también las funciones que hablan de cómo el héroe es ayudado en su regreso<sup>62</sup>. Un ejemplo de esto podemos apreciarlo en el duodécimo compás del desarrollo del primer movimiento de su *Sonata (Divertimento) en Mi b mayor, Hob.XVI:16*. Apenas suena en el desarrollo la subdominante de manera clara, literalmente aparecemos en medio de una reexposición que hermenéuticamente interpretada ya ha comenzado antes de que nos sumemos. Entramos en medio de la recapitulación de un primer tema cuando ha sido casi enteramente enunciado. Esto deviene en un aparente recorte del primer tema. Lo determinante es que la puerta de entrada a la reexposición y la de salida del desarrollo es la subdominante.

La *Sonata en Si b mayor Hob.XVI:17* de Haydn muestra un esquema similar en sus movimientos primero y tercero, donde el arribo a la reexposición elimina al primer tema. Debemos agregar que, en el primer movimiento, ambos temas de la exposición basados en material similar, presentado primero en la tónica y luego en la dominante. Este esquema deriva de la exposición de la fuga, sin dudas. El último movimiento también revela los vínculos con el pasado apegándose al esquema de la suite, donde lo monotemático está aún muy presente. En tal caso las modulaciones no tenían aún el poder de generar material nuevo respecto del que se expone en la tónica al comienzo de la pieza. En consecuencia, estos primeros ensayos de forma sonata son interesantes porque muestran la génesis de un pensamiento sonatístico que es también evolución de un estadio anterior. Haydn fue el más ilustre autor (entre muchos otros, claro) en quien recayó la responsabilidad de configurar la forma sonata tal como la heredarían luego Mozart y Beethoven. Y aún en estos intentos incipientes se revela la problemática arquitectónica en torno al siempre rebelde cuarto grado.

El primer movimiento de la *Sonata (Partita) en Sol mayor, Hob.XVI:6* de Haydn insiste con la idea de reexponer abreviadamente, obviando al primer tema. Aquí, una vez que en el desarrollo suena insistentemente la subdominante en el compás noveno a partir de la doble barra, nos dirigimos a la reexposición donde aparece directamente el segundo tema. La muerte del héroe típica del monomito, no podría ser más eficazmente representada.

Otra variante consiste en reexponer primero al segundo tema y luego al primero. Esto no hace más que relegar al primer tema haciendo foco en el segundo, e invirtiendo de ese modo la primacía otorgada a lo masculino en la exposición. Esto puede apreciarse en el tercer movimiento de la *Sonata en Do menor Hob.XVI:20* de Haydn.

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 36.

En el primer movimiento del *Divertimento para piano en Do mayor, Hob.XVI:3* del mismo autor aparece la variante de reexponer el primer tema en modo menor, expuesto inicialmente en modo mayor. Esta idea de mostrar a un primer tema bemolizado, menorizado, no hace más que señalar de otra manera un debilitamiento de la hegemonía masculina que también puede entenderse como una aceptación de aquellos costados oscuros que eran despreciados en la exposición.

Entonces, ya sea "hundiendo" al primer tema tonalmente en la subdominante o en el modo menor, eliminándolo o acortándolo, o ubicándolo en un lugar secundario, todas estas estrategias, siempre relacionadas con la subdominante y el costado descendente del círculo de quintas, no hacen más que relativizar la otrora primacía del aspecto masculino. En suma, nos revelan las marcas del necesario descenso.

### La influencia de la subdominante en la exposición

Cuando el tema femenino de una exposición se presenta en un tono ascendente, o sea virando hacia el lado de los sostenidos del círculo de quintas (lo que es la norma de la sonata) está representando cuán asociado está el objeto de la búsqueda al ascenso ascético simbolizado por el arquetipo del padre. La necesidad de unirse con la princesa y ascender al padre se somatiza arquetípicamente, como hemos dicho, en la última función de Propp. Pero lo que se evidencia hermenéuticamente en una exposición típica es el vacío de la existencia (representado con la idea de la carencia) que el monomito denuncia. El verdadero acceso a lo femenino sólo se da cuando el héroe desciende y permite ser transformado por ese descenso, lo cual coincide con el descenso de su princesa al tono principal.

Particularmente en lo que respecta a las sonatas en modo menor, sabemos que el segundo tema suele exponerse en el tono relativo del primer tema (en ocasiones, como en el primer movimiento de la *Sonata Kreutzer* de Beethoven) el segundo tema se presenta en la dominante). Aún en los casos en que el segundo tema se exponga en la tonalidad relativa mayor respecto del tono menor del primer tema, tras analizar cientos de casos, debemos concluir en que esto no cambia la lógica de la sonata en general en tanto dispositivo de compensación tonal. Aunque el segundo tema no sea presentado en la dominante, ocurre muchas veces que la primera casilla del final de la exposición lleva las cosas hacia la dominante principal para repetir la sección. Por lo cual, de manera explícita la función estructural de la dominante impone su autoridad en la exposición. Un ejemplo de esto es el primer movimiento de la *Sonata "Patética"* de Beethoven.

Otras obras, como la *Sinfonía "Inconclusa"* de Schubert revelan cómo ciertos planteos aparentemente heterodoxos de la exposición son resueltos siguiendo la lógica compensatoria. En ese movimiento, en Si menor, podemos ver a un Schubert desafiante de las normas introduciendo en la exposición un segundo tema en sol mayor. Este tono debe ser comprendido como la escala relativa de la subdominante principal (Mi menor). Esto es algo que el autor ya había hecho en otras de sus sinfonías anteriores, lo cual debe entenderse como una emancipación del arquetipo femenino de la dependencia del masculino.

201

Hemos dicho anteriormente que el típico beso del héroe a la princesa tiene por objeto propiciar un despertar en los dos personajes por igual, dado que ambos están librando batallas contra sus respectivas sombras. Comprendido de esta manera, el rol de la princesa deja de ser verdaderamente pasivo para representar también un viaje hacia la maduración psicológica y espiritual. En consecuencia, dicho viaje debería cumplir, por cierto, con los requisitos del descenso. Ambos deberían morir en cierto modo para revivir transformados. El mito de Orfeo y Eurídice lleva explícitamente a ambos personajes al infierno, mostrando cómo el monomito actúa simultáneamente en ambos protagonistas.

Y Schubert parece entender muy bien esa cuestión al mostrarnos a las princesas en tanto verdaderas heroínas, y no tan solo meras espectadoras. Así, al presentar al segundo tema en la subdominante nos está sugiriendo que ese tema femenino ya se halla avanzado en su viaje por el infierno. No olvidemos que, según el mito, Eurídice desciende antes que Orfeo. Schubert parece representar esa estructura idea en su exposición.

El mismo descenso a la subdominante que Beethoven mostraba en la reexposición del segundo tema del primer movimiento de la *Sonata "Patética"* (antes de que el tema se traslade a la tónica) es adelantado aquí a la exposición de la *"Inconclusa"*. Se adelanta la catábasis del segundo tema, lo cual muestra a una princesa emancipada de la tiranía del tradicional rol de espera. Así como mencionamos cuentos maravillosos donde las heroínas son mujeres, resulta natural que ese esquema halle un eco en la música. Estos son lujos que puede darse un compositor cuando la forma utilizada (incluso a veces hasta los límites del estereotipo) se halla sólidamente instalada en la tradición a través de generaciones.

Desde Haydn en adelante, ha sido el desarrollo el ámbito "natural" de la subdominante. No casualmente, como hemos dicho, ha sido descrito como un lugar sin reglas, libre, cambiante, sinuoso, etc., todas características también asociadas históricamente a lo femenino. El desarrollo, es la sección modulante y cromática por excelencia. Susan McClary ha demostrado de manera contundente la asociación de lo diatónico con lo

masculino, y de lo cromático con lo femenino.<sup>63</sup> Así, podemos analizar el itinerario recorrido por la subdominante a través de la historia de la música tonal en pos de su lugar en la trinidad original. Haydn abrió la puerta para que dicha función fuese albergada en una sección formal, recorriendo un camino él mismo durante toda una vida que va desde esas primeras sonatas donde la subdominante apenas tiene lugar incluso en el desarrollo, hasta las últimas donde el arquetipo ha sido desenterrado, ubicado y glorificado en nada menos que la sección central de una de las formas más importantes de la historia de la música universal.

202

Mozart heredó el esquema y perfeccionó el arte de la exposición con una inagotable proliferación de ideas en lo que concierne particularmente a los temas femeninos. En Beethoven, por su parte, podemos apreciar una verdadera explosión, un desborde de la subdominante hacia la reexposición, que muchas veces genera un segundo desarrollo o por lo menos una coda que enuncia enfáticamente la conquistada subdominante, a veces incluso recurriendo a cadencias plagales. El caso del último movimiento del *Cuarteto de cuerdas en Do# menor* antes citado es un claro ejemplo, entre muchos otros. Pero en Schubert, el mismo desborde romántico de la subdominante se da hacia la exposición fundamentalmente, inundando muchas veces al segundo tema.

Como antecedente célebre de estas exposiciones "contaminadas" por subdominantes en Beethoven, podemos citar el primer movimiento de su *Cuarteto de cuerdas N.º 11 en Fa menor, Op. 95*. Esta obra y el primer movimiento del cuarteto inmediato anterior (*en Mi b Op. 74*) sugieren en sus desarrollos de manera meticulosamente ambigua a la subdominante (o su escala relativa).<sup>64</sup> Evidentemente, han sido intentos de Beethoven por encontrar estrategias narrativas distintas a las heredadas, y de hecho el *Op. 95* logra ubicar a la subdominante (a través de su tonalidad relativa) en la exposición del segundo tema, mientras que en el *Op. 74* ese grado es casi evitado, de no ser por las genialmente ambiguas alusiones en los desarrollos que permiten etiquetarlos también como monomitos.

Beethoven abrió la puerta a Schubert con estas obras, sin dudas. Pero lo curioso es que ambos al final de sus vidas se reconciliaron con la vieja tradición heredada de Haydn. Pareciera que el regreso al padre del que nos habla el monomito podría también percibirse a gran escala, contemplando el desarrollo de la tradición mitológica en sus obras a través de los años.

Es sumamente interesante el caso del primer movimiento del *Concierto de para Violín en Si menor Op. 61* de Elgar. Podría considerarse un continuador del esquema schubertiano dado que presenta al segundo tema en Mi mayor durante la exposición orquestal. Pero

---

<sup>63</sup> McClary, 1991: 100.

<sup>64</sup> Para el *Op 74* ver el compás 113. Para el *Op. 95* ver compás 75. En ambos casos en sólo fragmentos del compás se enuncia la subdominante o su relativa.

esto no puede considerarse un descenso verdadero, porque más allá de que la nota Mi sea cuarto grado de Si, al estar en modo mayor ese cuarto grado representa un ascenso hacia los sostenidos y no un descenso tonal. Luego, cuando el solista expone ese tema lo hace en Sol mayor, o sea en la relativa de la subdominante, virando hacia el lado de los bemoles. De esta manera, podemos ver cómo se desarrolla un viaje del segundo tema a través del tejido tonal inclusive dentro de la exposición, siguiendo la lógica monomítica. Esta pieza reúne el esquema típico heredado de Haydn, combinado con los aportes de Schubert, y evidencia el progresivo incremento de la apreciación colectiva del valor de la función subdominante, lo cual coincide con una paralela valorización general de la independencia del tema femenino de su rol pasivo.

Frente a la contundente evidencia de que el sistema tonal replica al monomito, es razonable deducir que los modos mayores hayan recibido cierta herencia mítica contrastante respecto de los menores. Siendo que cada tonalidad tenía un significado distinto, es posible contemplar todo un abanico de posibilidades diferentes para plasmar al monomito. Porque, así como Orfeo, Ulises y tantos otros héroes masculinos (incluido el moderno Superman) adhieren a la estructura monomítica aún pese a sus diferencias (como las tonalidades mayores adhieren al modo mayor aún pese a las microtonales, pero relevantes divergencias) existe también todo un abanico de mitos femeninos y tragedias que, siguiendo con la cita de Lévi-Strauss debió igualmente haberse mudado y salvaguardado en la música. El sitio razonable sería el modo menor, por todos los argumentos expuestos anteriormente.

El modo mayor representa de manera natural al viaje del héroe. Consecuentemente, el modo menor debió alojar inmediatamente por proyección y a modo de compensación, los "restos" psicológicos que vivían en los mitos. Es probable que el modo menor implique una asimilación de ciertas estructuras míticas femeninas y trágicas, cuya actividad arquetípica haya quedado patente por ejemplo en las historias de Antígona y Electra.

Lo trágico y lo femenino parecen haber coincidido para occidente en las tríadas menores. Basta ver cualquier ópera escrita durante el auge de la tonalidad para constatarlo. Susan McClary deja estas asociaciones muy en claro cuando analiza a ciertos personajes operísticos que condensan lo femenino, lo irracional (la locura) y (consecuentemente) el destino trágico.<sup>65</sup>

Probablemente la tensión dada por la puja entre el antiguo matriarcado y el más moderno patriarcado, haya generado que Sófocles se sintiese atraído a describir cómo lo femenino comenzó a ser problematizado por la civilización. Esa problemática, lejos de

---

<sup>65</sup> McClary, S., 1991: 35-52.

desaparecer, ha estado vigente durante el período histórico en que se circunscribe la tonalidad.

Las problemáticas relaciones entre hermanos patentes en la tragedia Antígona revelan un énfasis puesto en ese vínculo familiar que probablemente se relacione con la tendencia de tantas obras escritas en modo menor a utilizar el tono relativo mayor para alojar a su segundo tema. Tonalidades hermanas parecen receptáculos arquetípicamente adecuados para representar relaciones de hermandad. Como hemos dicho, las obras en tonos menores se sujetan al monomito también, pero no sería ilógico aceptar que sean dos estructuras míticas las que convergen en la sonata en modo menor, como si se tratase de un contrapunto a dos voces a gran escala. Después de todo, el contrapunto ha surgido como herramienta para expresar distintas realidades de manera simultánea y coordinada, por lo que no sería nada extraño que la psiquis usara ese mismo dispositivo para simultanear dos (¿o más?) estructuras míticas distintas.

204

Además de todos los ejemplos que hemos invocado para explicar las diferentes maneras en que la subdominante impacta en la estructura formal, citaré tres ejemplos más. El criterio para elegirlos será el de incluir a tres de las más grandes obras del repertorio sinfónico de la historia de la música: La *Novena Sinfonía de Beethoven*, la *Sinfonía "Inconclusa"* de Schubert, y la *Sinfonía "Júpiter"* de Mozart. De esta manera evito utilizar un criterio basado en mis gustos personales, así como hurgar en obras consideradas de menor relevancia.

Debo señalar que todo este complejo sistema de traspaso del pensamiento mítico al lenguaje musical sugerido por Lévi-Strauss (en citas anteriores) y desarrollado en estas páginas gracias a los aportes de tantos notables pensadores del siglo XX, no sugiere una actividad consciente por parte de los compositores en todos los casos. Evidentemente, en la mayoría de los casos la actividad arquetípica monomítica ha viajado por canales inconscientes. Pero lo inconsciente jamás significa carencia de sentido, ni es producto del azar. La psicología ha aportado mucho al explorar los dominios psicológicos que están fuera del alcance de la consciencia, y la lógica que guía su conducta.

Analizando profundamente las ideas de Lévi-Strauss, y valiéndonos de las herramientas que Propp, Greimas, McClary y Campbell (entre otros) nos legaron, podemos afirmar, como hemos dicho, que los compositores han utilizado inconscientemente al monomito como una estructura para crear música. Pero ese mismo monomito fue utilizado como vara también inconsciente por el público y los músicos en general para evaluar la "calidad" de las obras de los compositores. Esto explica por qué las obras consideradas "maestras" por la tradición se ajustan, incluso más que las restantes a la norma monomítica.

En los tres ejemplos que siguen podremos observar cómo los mismos patrones aparecen una y otra vez, sin importar las diferencias estilísticas y demás. Por razones de

espacio me centraré exclusivamente en los movimientos escritos en forma de sonata, localizando inmediatamente la aparición de la subdominante durante el desarrollo y señalando el impacto en la estructura que se evidencia por el cambio inmediato en la escritura cuando dicha función emerge.

Comenzaré con el primer movimiento de la *Sinfonía n.º 41 en Do mayor, K. 551, Júpiter*.

En el compás 161 vemos una entrada contundente del primer tema que coincide con la aparición de la subdominante. Esta idea omnipresente del héroe ingresando en la cueva, encontrando a la diosa, etc., es representada de la manera más directa por Mozart, al punto de que al oír la pieza podemos suponer casi una reexposición en la subdominante, que luego descartamos cuando la verdadera recapitulación (en el compás 189) es manifestada. A partir del compás 161, verdadero epicentro del movimiento, comienzan a darse secuencias ascendentes, evidenciando un gradual ascenso hacia la reexposición, como dicta el monomito, dado que el retorno del inframundo es usualmente representado como un escape ascendente del abismo, pozo, fondo del mar, etc. También podemos encontrar el itinerario descendente que se dio hacia ese epicentro desde el cruce mismo de la doble barra, donde utilizando fragmentos del segundo tema (femenino) se aborda el tono de Mi bemol mayor. Mozart compensará esto presentando al primer tema en la reexposición en Do menor en el compás 212, y no parece causal la relación tonal de escalas relativas establecida entre ambos. Por supuesto todo esto es parte de las marcas que produce en los temas el desarrollo a partir del cruce de la doble barra y del tránsito por el lado oscuro del círculo de quintas, el del descenso.

El cuarto movimiento, por su parte, evidencia un descenso (desde el cruce de la doble barra) representado por la aparición de los bemoles, que contrasta con la "natural" tendencia ascendente de la exposición. Podemos establecer tres lugares clave en este desarrollo que manifiestan el poder de la subdominante para invertir las estructuras y direcciones de la escritura (algo que aquí sucede con un nivel de literalidad pasmoso). En primer lugar, en el compás 165 se usa el Fa (nota subdominante) como transición para hacer una nueva entrada del primer tema, y resulta sugerente que Mozart no haga sonar ningún otro elemento simultáneamente a ese Fa en el contexto de un movimiento que se destaca por la sobreabundancia contrapuntística. Visto este "vacío" con un criterio hermenéutico, nos permite comprender la enorme importancia que Mozart da a ese sonido (la subdominante) en el marco de una sección cuyo objeto es reivindicar la función que ese sonido representa, y asimismo compensando la escasez con la que ese grado tonal aparecía durante la exposición.

Mozart hace sonar inmediatamente un Sol y luego al Fa. Ese desplazamiento condensa toda la lógica de una sonata cuando cruzamos la doble barra; es decir, un desplazamiento del centro de gravedad desde la dominante (Sol) hacia la subdominante (Fa). La sensibilidad extraordinaria de Mozart percibe la eficacia de presentar a la subdominante sonando sin interferencias, a sus anchas. La subdominante eclipsa así a todo el

entramado polifónico circundante y lo silencia simbólicamente, erigiéndose como el elemento fundamental.

El compás 170 vuelve a introducir el Fa en los bajos (esta vez dura dos compases) y ahora el poder de la subdominante provoca una inversión en uno de los elementos temáticos pertenecientes al primer grupo de la exposición. Nos referimos a la serie descendente de corcheas luego de la figura apuntillada.

Hemos mencionado cómo la subdominante ejerce el poder de invertir la dirección tonal durante el desarrollo y atraer hacia sí como un agujero negro a todos los elementos que en la exposición tendían hacia la dominante, y el ascenso en general. La idea de la inversión, arquetípicamente comprendida, es clave para comprender la lógica de un desarrollo de sonata. La inversión se manifiesta tanto en el plano tonal como en el melódico, y como veremos (y por sorprendente que parezca) la misma lógica aparece también en otros parámetros.

Aquí Mozart invierte el sentido del flujo de las corcheas (que venía siendo descendente) y lo torna ascendente justo en el momento en que los bajos tocan la nota Fa y activan la función subdominante. Es de destacar que a este Fa de los bajos llegamos también por inversión del motivo melódico respecto de cuando dicho elemento apareció por vez primera en los violines en la exposición, entre los compases 5 y 6 (coincidiendo con la entrada de los bajos en la subdominante allí también). Se invierte también la textura (respecto de esa exposición) por cuanto se traslada a la voz inferior lo que antes era expresado en una voz superior. Resulta una constante en esta pieza (como en la historia de la música tonal) que alrededor de la subdominante el resto de los parámetros también se inviertan.

Pero el verdadero epicentro del movimiento es el compás 186. Aquí se amplifica arquetípicamente lo que sucedió en el compás 170, dado que hacia este punto se llega mediante cuatro secuencias por quintas descendentes partiendo desde La. En el preciso momento en que debería sonar la subdominante la secuencia tonal deja de descender para comenzar a ascender desde el Fa hasta el La. Pero coincidentemente, incluso las líneas melódicas son invertidas también y se tornan nuevamente (casi siempre) ascendentes (como ocurría en el profético compás 170). El significado de esto parece claro, las líneas melódicas podrán ascender (hacia la reexposición) si se permite sonar a la función subdominante que fue reprimida durante la exposición.

Pero hay más, porque ahora los vientos de madera pasan a tener un rol preponderante e inédito en el movimiento a partir del epicentro señalado, dado que hacen sonar el primer tema (el tema del héroe) luego de muchos compases de ausencia del mismo, y preanunciando una recapitulación que se produce pocos compases después. Hasta el parámetro tímbrico es afectado por el impacto de subdominante.



Vemos entonces cómo estos tres puntos de la pieza analizados aisladamente pueden (y deben) unirse para, al igual que una constelación, revelar un diseño, que es un itinerario de la actividad subyacente de la subdominante en este desarrollo, que evidencia gradualmente y con cada aparición un incremento de su influjo en la obra, al punto que partiendo (en el primer caso) de la mera enunciación en el "vacío" se apodera del plano melódico (en el segundo caso) para terminar impactando luego en lo armónico-tonal, e incluso lo tímbrico.

Adjudicar todo esto a meras coincidencias sería en mi opinión, cuando menos imprudente. Pero para disipar cualquier duda, citaremos algunos otros puntos clave de la reexposición, que evidencian las marcas del descenso y el poder transformador de la subdominante de la cual la tonalidad ahora se ha apropiado por estar en la reexposición. En el compás 243, cuando los bajos tocan el Fa, toda la secuencia de la cuerda se invierte nuevamente, deviniendo ahora en descendente la progresión armónica antes ascendente. Pero las maderas también invierten su línea, tornando ascendente su diseño justo a partir del mismo compás. Por otra parte, se activan además imitaciones canónicas entre ambas filas de violines. Una vez más todo cambia cuando "ella" (la subdominante) aparece.

Por último, entre los compases 304 y 305 toda la sección de las cuerdas se eleva una octava ascendente en medio de una secuencia descendente, y esto sucede en el momento en que suena Fa mayor. Otra vez se nos manifiesta la subdominante como puerta a la que se llega descendiendo pero que nos abre el camino al ascenso. La boda y el ascenso al trono constituyen la misma función en el esquema de Propp, como hemos visto. Y ello no podría ser más cabalmente representado en esta obra.

Este pasaje parece también compensar al pasaje anterior (compás 243) dado que, en aquel, la subdominante era aplicada al primer tema y aquí al segundo tema. Como hemos dicho, ambos temas son héroes y princesas al mismo tiempo, realizando viajes que, aunque sincronizados, son también individuales. Demasiadas coincidencias dentro de una obra maestra como para que sean consideradas fruto del azar o del capricho.

Analicemos ahora el primer movimiento de la *Sinfonía en Si menor, D. 759 "Inconclusa"* de Schubert:

Esta obra maestra es quizás más obvia aún que la de Mozart en cuanto a la manera en que la subdominante aparece reclamando un sitio que no tuvo en la exposición. Apenas cruzamos el umbral de la segunda casilla, Schubert insiste con esos pizzicatos descendentes de la cuerda, casi como si estuviéramos bajando escaleras cuidadosamente. En efecto, allí en el fondo aparecen en el compás 114 los bajos enunciando la melodía perteneciente al primer grupo temático, pero ahora sonando en la subdominante, mostrada sin tapujos. Monomito en su más pura expresión.

En el compás 122 una variación de esa línea es tocada por los violines (ambas filas en octavas). La conjunción simbólica de una línea que estuvo confinada al registro grave (lo inconsciente) con el registro agudo (lo consciente) tiene por objeto señalarnos tanto un ascenso del oscuro inconsciente, como un descenso de la aguda y elevada consciencia, que ahora se preocupa en enunciar lo otrora considerado indigno. Este procedimiento, hartado explotado por la técnica del contrapunto invertible, tiene por objeto satisfacer la necesidad arquetípica de representar esa comunicación entre los planos psicológicos.

Así, esta entrada de los violines representa una gradual comprensión de la trama antes oculta, permitiendo ascender a esa subdominante a través del registro y manifestarse plenamente. He señalado que la subdominante suele causar inversiones melódicas, y usé ejemplos de Mozart para demostrarlo. Aquí el compás 134 de los violines ejemplifica la misma actividad arquetípica, dado que la serie de notas del tema en la subdominante son espejadas melódicamente, mientras en los bajos comienza a surgir una resistencia representada por la dominante.

Todo el próximo pasaje puede entenderse como una pugna entre las fuerzas dominantes (relacionadas con los sostenidos) y las subdominantes (expresadas con bemoles) que quieren integrarse. Gradualmente los bemoles van tiñendo el pasaje hasta que en compás 170 los bajos retornan en fortísimo con el tema nuevamente en la subdominante, ahora impulsados por la ayuda de los violines. Todo el pasaje va ascendiendo trabajosamente (esto recuerda a la huida y la persecución descritas por Propp)<sup>66</sup> hasta que se llega a la dominante, la cual naturalmente enlaza con la reexposición.

He decidido dejar para el final a la que quizás sea considerada como la más grande de todas las sinfonías de la historia. Sin lugar a dudas se trata de uno de los más grandes íconos de la historia de la cultura mundial. El primer movimiento de la *Sinfonía n.º 9 en Re menor, Op. 125* de Beethoven adhiere a la estructura monomítica de cabo a rabo. Y asigna en el desarrollo a la función subdominante un lugar de privilegio casi sin precedentes en la literatura sinfónica.

El compás 160 es el punto de inflexión donde comienza el desarrollo. La manera en que arribamos al compás 160 representa de manera literal esa caída o catábasis, ese "bajar un escalón" respecto de donde se estaba. Hay que señalar que ese descenso es melódico, pero no se refleja aún en el plano tonal. La armadura de clave que aparece en el compás 164 evidencia la pérdida de un bemol, lo que representa un regreso ascendente en el plano tonal. Pero esto es una ilusión, porque Beethoven "amenaza" con repetir la exposición, pero finalmente ello no sucede. El hecho de que no haya una

---

<sup>66</sup> Propp, 1968: 36.

repetición literal hace que Beethoven se sienta forzado a emularla durante pocos compases.

Se evidencia también la tan arquetípica necesidad de colocar una doble barra para aislar las secciones, cuando se materializa en el compás 164. Arribamos entonces a un lugar similar al del comienzo, construido sobre la dominante principal, y con la misma armadura de clave. Pero este paradigma comienza a desmoronarse cuando los bajos en el compás 170 introducen el Fa#, porque ello activa la necesidad de resolver en la subdominante, lo que sucederá de manera inexorable en el compás 178. El trémolo se mantiene, pero comienza a derrumbarse la hegemonía de la dominante al caer primero hacia la tónica y luego hacia el casi predestinado cuarto grado. Al igual que ocurría en la "Júpiter" apenas la subdominante es abordada, eso repercute en cambios en el plano tímbrico por cuanto comienza a evidenciarse un inmediato y considerable aumento de la actividad lineal y temática de los vientos. Cuando uno vislumbra estas cosas llega a comprender arquetípicamente por qué las antiguas diosas eran consideradas deidades de la fertilidad y de la vida, pero también del cambio constante. Recordemos que la asociación de lo femenino con las cambiantes fases de la luna evidencia una relación psicológica profunda entre todas esas cuestiones.

Hasta el compás 201 la música se instala en la subdominante, y luego, hasta el 240 extiende su influjo valiéndose de su escala relativa o de alguna inflexión en Do menor, que debe entenderse como una extensión hacia el descenso a través de la puerta o grieta que se abrió con la subdominante. Luego de cumplido el requisito del descenso, Beethoven comienza a ascender esforzadamente en el plano tonal, representando la esperada *anábasis*. A partir del compás 301 ingresamos en la reexposición, y como siempre, los temas han sido transformados. El trémolo que en la exposición (y al comienzo del desarrollo) se valía de la dominante, ahora es trasladado a la tónica (en modo mayor) lo cual refleja un claro descenso tonal. Así, ha ganado la reexposición la capacidad para descender tonalmente, generando de ese modo un equilibrio más profundo del sistema tonal, en comparación con la siempre incompleta (y por consiguiente inestable) exposición. Como podemos ver, tal es la metáfora que se encuentra implícita en la siempre arquetípica sonata.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**BAHRING, Anne y Cashford, Jules**, 2005, *El mito de la Diosa*, Madrid, Ediciones Siruela.

**BAS, Julio**, 1947, *Tratado de la Forma Musical*, Buenos Aires, Ricordi Americana S.A.E.C.

**BERTHOLET, D., MIÑANA, I., y AGUADO, J.**, 2005, *Claude Lévi-Strauss*, Valencia, Universitat de València.

**BETTELHEIN, Bruno**, 1994, *Psicoanálisis de los cuentos de Hadas*, Barcelona, Crítica.

**CAMPBELL, Joseph**, 1959, *El Héroe de las mil caras*, México, D.F. Fondo de Cultura Económica.

**DUMEZIL, Georges**, 1941, *Jupiter, Mars, Quirinus. Essai sur la conception indo-européenne de la société et sur les origines de Rome*, Paris, Gallimard.

210

**EISLER, Rianne**, 2003, *El Cáliz y la Espada: Nuestra historia, nuestro futuro*, Madrid, Cuatro Vientos.

**ESCOBAR-MARTINEZ, María Dolores**, 2013, *Lenguaje, Música Y Texto: Análisis De Una Relación Interdisciplinar*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

**FUBINI, Enrico y CUENCA, Maria Josep**, 2002, *Los enciclopedistas y la música*, Valencia, Universitat de Valencia.

**GREIMAS, Algirdas Julius**, 1976, "Les acervo et les projets" en Courtés, Joseph: "Introducción a la Sémiotique narrative y discursive", París, Hachette.

--- 1983, *Du sens II*, París, Seuil.

--- 1989, *Del sentido II*, Madrid, Gredos.

**GREIMAS, A. J. y COURTES, Joseph**, 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, vol. I*, París, Hachette.

--- 1982 *Semiótica. Diccionario razonado de las Ciencias del Lenguaje*, Madrid, Gredos.

**GRUN, Anselm y DUFNER, Meinrad**, 2000, *Una Espiritualidad desde Abajo*, Madrid, Narcea.

**HOROWITZ, Joseph**, 1984, *Arrau*, Buenos Aires, Javier Vergara.

**JORGENSEN, Owen**, 1991, *Tuning: Containing the Perfection of Eighteenth-Century Temperament, the Lost Art of Nineteenth-Century Temperament and the Science of Equal Temperament*, Michigan, Michigan State University Press.

**KHAMNEIPUR, Abolghassem**, 2015, *Zarathustra*, Victoria, Friesen Press.

**KÜHN, Clemens**, 1992, *Tratado de la forma musical*, Barcelona, Editorial Labor.

**LAFRANCE, Jean**, 2000, *El poder de la oración*, Madrid, Narcea.

**LATHAM, Alison**, 2008, *Diccionario Oxford de la Música*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.

**LEVI-STRAUSS, Claude**, 2000, *El hombre Desnudo*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XXI.

**MCCLARY, Susan**, 1991, *Feminine Endings*, Minnesota, University of Minnesota Press.

**NARANJO, Claudio**, 2000, *El Eneagrama de la Sociedad*, Valencia, La llave.

**PROPP, Vladimir**, 1968, *Morphology of the folk tale*, Austin, University of Texas Press.

**STEBLIN, Rita**, 2002, *A History of Key: Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, New York, The University of Rochester.

**WALSER, Robert**, 1993, *Running with the Devil*, New England, Wesleyan University Press.



## MARCELO REBUFFI

Profesor Superior de Violín egresado del Conservatorio Juan José Castro. En 2005 fue galardonado con el Premio Carlos Gardel, otorgado por el CD "La Vida y La Tempestad" grabado en vivo en Japón en 2004. Desde 2003, como miembro de Quatrotango ha realizado presentaciones en salas de los cinco continentes (Opera House de Sydney, Teatro Joyce de New York, BBC de Londres y Petronas Tower Philharmonic Hall de Malasia, entre otras) con repercusión en la crítica especializada (*New York Times*, *Los Angeles Times*, *Sydney Morning Herald*, *BBC de Londres*, etc.). Además de su faceta como concertista ha realizado investigaciones en el campo de la hermenéutica, lo que lo llevó a dictar conferencias en universidades de Estados Unidos, México y Argentina.