

Tonos humanos y análisis musical **una asignatura pendiente**

Rubén López Cano

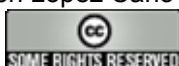
Seminario de Semiología Musical (UNAM)

SITEM (Universidad de Valladolid)

lopezcano@yahoo.com

www.lopezcano.net

Rubén López Cano 2002



Los contenidos de este texto están bajo una licencia [Creative Commons](#).
Consúltela antes de usarlo.

The content on this text is under a [Creative Commons](#) license.
Consult it before using this article.



Attribution. You must give the original author credit.



Non-Commercial. You may not use this work for commercial purposes.



No Derivative Works. You may not alter, transform, or build upon this work.

Cómo citar este artículo:

How to cite this article:

López Cano, Rubén. 2002. "Tonos humanos y análisis musical: una asignatura pendiente"; *La ópera en España e Hispanoamérica*, CASARES, Emilio y TORRENTE Álvaro (eds.); Madrid: ICCMU; pp. 193-203. Versión *on-line*: www.lopezcano.net
(Consultado o descargado [día, mes y año]) (Accessed [Day Month Year of access])

0. Preámbulo

Una mirada general a las investigaciones sobre la música que interviene en las creaciones escénicas del siglo XVII, en particular las canciones o *tonos humanos*, revela una pronunciada tendencia de aquéllas a priorizar el estudio de dos áreas fundamentales: 1) la resolución de problemas relacionados con el entorno y contexto histórico de este repertorio y 2) la detección, recuperación y transcripción de las obras que lo integran para incrementar el corpus de este género musical. El contenido general de las comunicaciones presentadas en este congreso dan prueba fehaciente de ello. Hemos de admitir que, más allá de la necesidad indispensable de esta labor, se han descuidado otras áreas de trabajo sumamente importantes para el conocimiento cabal de las funciones de los *tonos* en las piezas dramáticas así como en los otros contextos donde éstos se practicaban. En este sentido, se echa de menos el desarrollo de herramientas analíticas adecuadas para estudiar el entramado interno de este género. Nos parece que sólo un análisis sistemático de este corpus, fundamentado en una o varias metodologías rigurosas y con orientaciones y objetivos bien explicitados, sería capaz de ofrecer información indispensable para completar el rico mosaico de información que los valiosos estudios historicistas nos han legado. En esta comunicación señalaremos algunas razones que han ocasionado este descuido musicológico, algunos de los problemas y obstáculos que han generado y proporcionaremos algunas ideas sobre las rutas que en esta dirección se podrían habilitar para resarcir este abandono. Haremos especial referencia a las consecuencias que ha tenido la ausencia de un discurso teórico-analítico poderoso, en la comprensión de las funciones comunicativas y de significación de estas canciones consideradas individualmente o en su interacción con los sistemas dramático-representativos a los que se vinculan.

1. Las colecciones y el "comentario analítico"

Una parte importante de los estudios sobre los *tonos humanos* del siglo XVII lo ocupan las colecciones de transcripciones de cancioneros y grupos de obras encontradas en diversas fuentes. En estos trabajos es posible encontrar, además de las transcripciones de las obras musicales, información sobre las

fuentes musicales y literarias de cada canción, las *concordancias* detectadas por el editor, es decir, la enumeración de textos o música similar o relacionable con cada tono transcrito que existen en otras fuentes musicales o literarias, datos sobre los autores identificados de textos y/o música, los criterios de la edición de las partituras y algún tipo de "comentario analítico" para cada uno de los tonos y/o el conjunto editado.¹ Por lo regular, este "comentario" forma parte de la introducción a la colección o de la notas que acompañan el comentario individual de cada tono. De este modo, tenemos que las consideraciones analíticas aparecen fragmentadas dentro de la exposición general de los argumentos del investigador. No logran constituirse en un discurso coherente, bien formado y desarrollado. Al no haber discurso analítico, no existen categorías analíticas estables que permitan distinguir los diversos elementos y procedimientos que rigen en estas composiciones. Esto produce la aparición intermitente de conceptos vagos y ambiguos. La ausencia de discurso imposibilita, también, la discusión de sus contenidos. Así, los términos analíticos que puedan llegar a proponerse, son incapaces de discutirse, desarrollarse, perfeccionarse, unificarse, volverse más finos y especializados.

Por otro lado, en el contexto de este tipo de investigaciones, se observa un fenómeno que no deja de tener consecuencias epistemológicas: el hecho de que al "comentario analítico" le siga la reproducción total del objeto musical "analizado", el cual constituye la información más importante y priorizada que ofrecen estos libros. Esto genera una relación de dependencia y subsumisión del "comentario analítico" con respecto a la música que se supone debería "explicar". Así las cosas, este comentario no alcanza la solidez ni la autosuficiencia que se esperaría. No es capaz de describir ni aprehender, por sí mismo y con el uso de medios meramente metalingüísticos, las características estilísticas de una canción individual o del género. Es obvio que estos trabajos de *preservación patrimonial* no han tenido el objetivo de desarrollar un discurso analítico que ofrezca una descripción detallada de las características estilísticas de la música que pretenden rescatar. Sin embargo, el no valorar la necesidad de producir un examen minucioso de los *tonos* al mismo tiempo que el corpus se acumula en nuevas ediciones, hace más azarosa la propia actividad de los transcriptores-editores que,

presumiblemente, deberían poseer un conocimiento solvente de las características estilísticas de la música que recuperan.

2. El corpus general más que los casos individuales

Por otro lado, cuando los investigadores intentan hacer un balance de las características de este género, existe una preferencia a observar el corpus entero como si se tratara de una unidad compacta y homogénea, descuidando el estudio de piezas concretas y casos individuales. Este procedimiento es aplicable a estudios comparativos muy generales. Por ejemplo, los escritos de Miguel Querol en los que enumera, muy *grosso modo*, las similitudes y diferencias que distancian el "villancico" Barroco del de los siglos XV y XVI². Sin embargo, esta ruta resulta inoperante para estudios más profundos, que busquen en ámbitos estilísticos más restringidos y niveles analíticos más precisos. Efectivamente, ha existido mayor interés en definir rasgos estilísticos globales cuya postulación se pretende válida para todos y cada uno de los elementos del corpus. Sin embargo, la práctica demuestra que tan pronto se propone un rasgo estilístico común, los investigadores deben aceptar la existencia de casos que contradicen esa norma. Esta metodología de arriba a abajo genera caracterizaciones estilísticas en exceso generales y ambiguas. Las categorías y conceptos son, también flojos e insatisfactorios, inoperantes para estudios a profundidad e incapacitados para dar origen a teorizaciones ulteriores más potentes.

3. Dependencia de categorías y esquemas de la poesía y literatura

Las letras empleadas en los tonos humanos forman parte fundamental y protagónica del complejo de literaturas que proliferaron en el Siglo de Oro y de sus particulares dinámicas de gestación, producción, propagación y consumo. De este modo, es indispensable que el estudio de estas canciones contengan consideraciones adecuadas sobre su perfil literario. Para el análisis de las letras, el musicólogo echa mano de una serie de herramientas que la crítica literaria ha perfeccionado e institucionalizado a lo largo de muchos años de tradición analítica. Pero una vez establecido el modelo analítico de la literatura,

el análisis musical no se desarrolla de manera independiente sino que queda atrapado en las categorías y metodologías literarias. Una esquematización comparativa entre letra y música puede presentarse como propone Luis Robledo (1989: 85-6) en el "análisis" del tono *Entre dos álamos verdes* de Juan Blas de Castro (figura 1)³.

	Forma poética	Forma musical	Procedimiento
Romance	8a	A	homofónico
	8b		
	8c	B(+C= 8b)	homofónico + contrapunto florido
	8b		
[romance]	[Estrofas 2 y 3]	D(+E=5b)	D=homofónico/E=contrapunto florido
<i>Estribo</i>	7d		
	5b		
	7d	F	homofónico
	5b		
	7d	G(+H= 5b)	homofónico
	5b		
	7b	I+J	I=imitación canónica/J= homofónico
	5b		
Copla [del estribo]	6e	K	homofónico a dúo
	5f		
	6e	K	homofónico a dúo
	5f		
	7f	L	homofónico a dúo
	5b		
	7d	F	homofónico
	5b		
	7d	G (+H= 5b)	homofónico

5b		
7b	I+J	I=imitación canónica/J= homofónico
5b		

Figura 1. Esquemmatización formal de el tono *Entre dos álamos verdes* de Juan Blas de Castro según Luis Robledo .

Este tipo de esquematización formal confrontada nos informa eficazmente de 1) la métrica del poema, 2) la disposición de las rimas, 3) si es rima consonante o asonante, 4) las "secciones" musicales que, en este caso, el investigador identifica con la forma, 5) el tipo de textura musical. Sin embargo, esta construcción es insuficiente. Deja de lado aspectos formales sumamente importantes. Por los criterios que prioriza, este esquema subsume la descripción de la canción entera a la estructura métrica del poema. Sin embargo, como cualquier ejemplo puede demostrar, en estas canciones la regularidad métrico literaria de las letras siempre es alterada en mayor o menor medida por el compositor por medio de procesos de encabalgamiento, atomización y repetición de porciones de letra y otras manipulaciones musicales. Entonces tenemos que el criterio básico de la esquematización se fundamenta en una reducción métrica que no corresponde siquiera a la configuración de la letra tal y como ésta aparece en la canción. Otros problemas siguen a esta deficiencia metodológica: 1) La segmentación del continuo musical es inconsistente y demasiado arbitraria. Las diversas "secciones" resultantes son, desde el punto de vista musical y del poema manipulado musicalmente, de dimensiones muy desiguales y en consecuencia inservibles para inferencias analíticas posteriores. 2) No permite apreciar los vínculos internos de cada "sección musical": ¿qué une o distingue A de H? Es dudoso que una mera enumeración de 17 "secciones" (!) constituya una esquematización formal útil. Sólo una adecuada correlación de los rasgos formales al interior de cada sección obtenida con criterios de segmentación estables y bien fundamentados, es capaz de producir un verdadero esquema capaz de aprehender, operativamente, las características globales de la forma.

3) Enuncia la textura que presentan las voces pero no da cuenta del procedimiento contrapuntístico o armónico empleado. Una vez más, el "comentario analítico" se vuelve dependiente, en este caso de los esquemas métrico-formales de la poesía, impidiendo el desarrollo de categorías musicales propias y adecuadas. Además, esta práctica no hace sino poner en evidencia la debilidad del discurso analítico-musical: a la vista, el discurso analítico literario resulta más preciso, claro y generoso que el musical.

La absorción metodológica de las tipologías formales estipuladas en los estudios literarios, lleva a la identificación de cada tono con algún "género"-forma literaria a partir exclusivamente de la métrica del poema. El riesgo de esta reducción queda de manifiesto en trabajos como los de Etzion donde los esquemas poético-formales son considerados erróneamente como "géneros"⁴. Los problemas de esta confusión emergen inmediatamente: ni el contenido de las letras, ni los procedimientos compositivos y elementos musicales se articulan coordinadamente en una noción de género tan vaga y frágilmente construida como ésta. Para la estipulación de clases de objetos musicales que funcionen verdaderamente como géneros poético-musicales, deben considerarse muchos otros elementos del contenido, trama e historia relatada en las letras, así como de la disposición, materiales y procedimientos musicales que privan en la canción considerada como un todo orgánico: un *complejo sonoro formado por la convergencia de dos sistemas semióticos distintos, uno literario y otro musical*. Donde ambos sistemas se articulan y coordinan para dar lugar a una nueva *entidad sistémica* de características y funcionamiento distintos⁵.

4. Un estilo unificado, una musicósfera cerrada

4.1. Obras de autor u obras de la tradición.

La historiografía musical nos ha proveído de un buen número de nombres de compositores que, según testimonios y documentos de la época, gozaban de un prestigio y admiración tal, que los distinguían de otros autores de su tiempo. Así, tenemos información de la excelencia musical de un Mateo Romero (c. 1575-1647) y de las adulaciones que la música de un Juan Blas de Castro

(1561-1631) despertó en Lope de Vega, por mencionar dos autores de la primera mitad del siglo XVII. También poseemos numerosos datos que nos informan de la maestría e importancia capital que para la música teatral tuvo el trabajo de un Juan Hidalgo (1614-1685) en la segunda parte del mismo siglo. Sin embargo y pese a estos importantes hallazgos histórico-documentales, la obra de estos autores parece que aún no es capaz de hablarnos por sí misma. Debido al estado de la investigación de las particularidades estilísticas de los tonos humanos del siglo XVII, no somos capaces de distinguir los estilos individuales que caracterizaban a uno u otro compositor. En su artículo "La música de Juan Hidalgo" (1970), Jack Sage expone 21 "rasgos" melódicos y dos armónicos cuya presencia, solos o combinados, remitiría "relativamente, [a] cualquier perfil individual que tenga" la música de Juan Hidalgo. Sin embargo, advierte el musicólogo, "su estilo puede mentir [...] Tal vez no hay una sola característica de las composiciones vocales de Juan Hidalgo que no se pueda encontrar en las obras de algún otro compositor español o italiano de la época"⁶.

Ante esta situación, surgen dos hipótesis: 1) dadas las metodologías y objetivos que han privado en la investigación de los tonos humanos del siglo XVII, desconocemos aún los elementos que permitan una distinción cabal de las características estilísticas individuales de cada compositor debido al pobre desarrollo de herramientas analíticas que permitan su adecuada detección o 2) las marcas estilísticas de autor simplemente no existen y estamos en presencia de un corpus musical sumamente homogéneo cuya relevancia estilística se ubica en un nivel superior a las de autor (cf. figura 2)⁷. Es muy probable que las distinciones estilísticas finas (hasta ahora invisibles para las metodologías analíticas que se les ha aplicado) que permitan una diferenciación autoral eficaz, se escondan en niveles más profundos (y menos evidentes) de los textos musicales. Pero hemos de reconocer que el concepto de *autor*, con el cúmulo de connotaciones que el término es capaz de detonar en nuestros días, es un producto fraguado en el seno del siglo XIX y exportado por la historiografía musical a otros períodos históricos donde la aplicación de esta noción es, por lo menos, más arriesgada. Es posible que la función de los compositores de la España del siglo XVII sea muy distinta de la que podríamos

esperar. Es menester realizar una distinción precisa entre los estatus de *autor empírico* y *autor modelo*, tal y como lo define Umberto Eco en su concepción pragmática de la recepción del texto estético⁸. Es probable que sea vano empecinarse en la búsqueda de marcas estilísticas de autor en el repertorio de tonos humanos. La literatura especializada con frecuencia deja en el lector una imagen de que la música Barroca del mundo hispánico similar a una pesada maquinaria cultural que: 1) apenas evoluciona, 2) deglute todo rastro de personalidad individual de los compositores y 3) produce, una y otra vez, objetos sonoros homogéneos dotados de una similitud desesperante. Quizá este corpus musical esté regido por dinámicas de producción, recreación, difusión y consumo similares a las que privan en las prácticas musicales populares, tradicionales o de transmisión oral (ver *infra*) y su relevancia estilística no pueda nunca caer en la órbita de un creador individual. Quizá no podamos nunca individualizar las características estilísticas de este género mucho más allá de las franjas que se extienden por debajo de las relevancias de *estilo o género de una época* según el cuadro propuesto por Nattiez (cf. figura 2)⁹. Lo más probable es que para su convincente resolución, la investigación musicológica deba de estudiar este problema como una particularísima combinación de las dos hipótesis enunciadas más arriba.



Figura 2. Diagrama de relevancias estilísticas según Nattiez

4.2. ¿Versiones o variantes?

La investigación documental ha revelado la existencia, al menos potencial, de múltiples *concordancias* (v. *supra*) para cada uno de los tonos. Sabemos que diversas prácticas de *contrafactum*, reelaboración y reciclaje de materiales

poéticos y musicales son una característica fundamental de la dinámica de creación de la época. También conocemos el uso recurrente que se hacía de textos, tipos melódicos, danzas, canciones y romances populares, popularizados o tradicionales para la composición de los tonos. A estos fenómenos se añade el intercambio continuo de materiales o canciones completas entre las esferas religiosa y profana¹⁰. Estas características producen, una vez más, la sensación de una poderosa unidad y homogeneidad de estilo en el corpus de tonos y canciones del siglo XVII. Así mismo, la posibilidad de que estos vínculos devinieran en complejas redes intertextuales nos induce a considerar la existencia de una especie de *garantía comunicativa* que permeaba a toda la *musicósfera* hispana del Barroco. Esta garantía saldría en auxilio del escucha durante su trabajo de recepción: no importa a qué objeto sonoro se enfrentase, el oyente siempre tendría la posibilidad de generar sentido a través de una estrategia intertextual activada por medio de su *competencia musical*, cualquiera que fuera el tipo o características de ésta.

Al confrontarse con un tono del cual se conocen múltiples fuentes, que por lo regular coinciden y divergen unas de otras en diversos grados y elementos, los investigadores tratan de establecer lazos genealógicos entre cada "versión", intentando determinar cual antecede a otra y, sobre todo, cual ha servido de modelo para la producción de las subsiguientes. La mayoría de las veces se asume que diversas versiones o variantes tienen un "ancestro" común. Con frecuencia se llega a la conclusión de que este "ancestro-modelo" no es sino alguna canción, melodía o tipo melódico tradicional, popular o popularizado, la mayoría de las veces transmitido oralmente. Para articular árboles genealógicos que determinen el parentesco cronologizado de cada una de las versiones y variantes encontradas, la metodología documental requiere de la localización de registros datables. Huelga decir que al postular la hipótesis según la cual ancestros populares o tradicionales transmitidos oralmente dan origen a algunos tonos, la búsqueda de documentos donde se registre tales modelos es imposible. Por esta razón, los investigadores se basan en algunos rasgos estilísticos y el grado de elaboración de cada canción para determinar su ubicación cronológica. Sin embargo, la debilidad de la conceptualización estilística, sin duda, entorpece esta tarea.

En primer lugar creemos necesario la distinción de dos conceptos que las investigaciones etnomusicológicas se han ocupado en aclarar: *versión* y *variante*. La *versión* supone la existencia de un objeto musical perfectamente establecido, de algún modo institucionalizado y reconocible. Con frecuencia su "institucionalización" se apoya en la existencia de un registro gráfico o sonoro. Los sucesivos objetos musicales a los que el "original establecido" da lugar y con el cual se relacionan en virtud de sus semejanzas y transformaciones, se llaman *versiones*. La *variante* es más compleja. En este caso no existe un objeto musical institucionalizado. Los objetos relacionables son puestos horizontalmente y se vinculan entre sí en virtud de sus semejanzas pero no en referencia a un objeto único. La *variante* es común en los procesos de tradición oral.

Recordemos que, como hemos dicho: 1) las tradiciones musicales en las que la composición de tonos se fundamenta continuamente, posee mecanismos de difusión y transformación particulares que caracterizan a los procesos de las culturas orales por lo que la misma canción, tipo melódico o danza que servía de base para la constitución de varios tonos correlacionados (concordados) entre sí, no necesariamente poseen la misma configuración estructural exacta: cada autor pudo escuchar variantes distintas de la misma canción o danza. La transmisión oral admite una gran posibilidad de variación y 2) la composición de tonos en la España del siglo XVII semeja una pesada maquinaria cultural que produce objetos musicales sumamente parecidos entre sí, sin importar el autor que los compuso.

Numerosos estudios tratan implícitamente a los tonos concordados como *versiones* de un tono-modelo. Para nosotros, un conglomerado de tonos concordantes funciona en su interior como una serie de *variantes* vinculadas orgánicamente entre ellas, pero a partir de articulaciones múltiples e inestables. Las concordancias nos indican que cada tono no es sino la *ocurrencia* de un *tipo* que no puede ser definido con exactitud y que es producido por una suerte de *competencia musical* que regula los *procesos generativos*, limitando los elementos y procedimientos que rigen esta producción, sin llegar a definirlos del todo. Esta última consideración obligaría un estudio a profundidad no tanto en los rasgos físicos que se aprecian en los tonos existentes sino en los

procesos de producción de los mismos a partir de una *gramática generativa* entendida como "un conjunto finito de reglas que pueden generar un número infinito de ocurrencias consideradas como correctas para alguna competencia"¹¹.

A fines de los años setenta, Mario Baroni y Carlo Jacoboni realizaron una serie de estudios tendientes a especificar las reglas generativas que subyacen a la producción melódica en el contexto de los corales de J.S. Bach. Por medio de un ordenador previamente programado con estas reglas, los musicólogos pudieron generar muchas otras líneas melódicas que, cumpliendo con estas reglas, eran identificables con el estilo bachiano aunque no hubieran sido compuestas por él.¹² En trabajos posteriores los investigadores han aplicado este principio a investigaciones más amplias del repertorio barroco italiano¹³. Estudios similares se han realizado a partir de la célebre metodología de análisis distribucional-paradigmático propuesta por Ruwet¹⁴.

Una metodología de esta naturaleza, aplicada a diversos ámbitos de los tonos humanos, permitiría la detección de las bases generativas que subyacen en este género prescindiendo de la necesidad de modelos registrados documentalmente. De este modo seríamos capaces de prever configuraciones melódicas, armónicas, micro y macro formales, etc., que pudieran aparecer en ocurrencias aún no descubiertas y posibilitaría una reconstrucción más confiable de las piezas incompletas. ¿Pero esta metodología será capaz de aclarar el dilema de la autoría de los tonos?

5. Los tonos humanos y sus funciones en el teatro

En *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Louise K. Stein nos ofrece uno de los estudios mejor documentados y completos sobre el papel que jugaron los tonos humanos en las producciones teatrales del siglo XVII¹⁵. En nuestra opinión, algunos de los importantísimos datos e interpretaciones que ofrece este trabajo se potenciarían aún más si se contase con un estudio analítico-interpretativo riguroso y amplio del corpus de tonos. Por razones de espacio, mencionaremos sólo algunos de los puntos propuestos por Stein que se expandirían notablemente con un trabajo de esta naturaleza.

5.1. Ambigüedad del concepto de retórica.

Cuando escuchamos el término *retórica musical* entendemos vagamente que se habla de la construcción de significados específicos por medio de la música. Desde las teorizaciones de los tratadistas alemanes de la *Musica poetica* de los siglos XVII y XVIII, hasta los estudios recientes fundados en metodologías semióticas aplicadas a la música, se ha hablado indistintamente de retórica musical para referirse a un conjunto enorme de fenómenos disímiles y variados que tienen que ver con diversos procesos de producción de sentido musical. La misma retórica literaria es una macrodisciplina lo suficientemente vasta y compleja como para promover estas imprecisiones. Cada vez que este término aparece en el libro de Stein, una vez más, se "presiente" el sentido que se le pretende dar. Sin embargo, no quedan claros los objetivos, finalidades y mecanismos de lo que para la autora constituye la "función retórica" de los tonos humanos en el teatro. Es menester especificar claramente a qué tipo de fenómenos les damos el estatuto de "retóricos", describir en qué consiste su modo de operación y en qué contextos se originan. La fusión de sistemas distintos como el literario, visual y musical que se da en los diversos géneros teatrales del siglo XVII, produce una multiplicidad de procesos de significación y representación que actúan en muchos niveles y en diversos grados, desde el ámbito de la producción hasta la recepción histórica o actual. No todas las funciones de producción de sentido musical pueden ser echadas dentro del "término-saco" *retórica musical*. Se puede hablar de retórica sólo en algunos casos de producción de sentido. La elaboración de una *neoretórica musical* que sea capaz de proveer de categorías sumamente específicas y herramientas especializadas para la individuación y estudio de estos procedimientos especiales, es una tarea que aún queda por hacer¹⁶.

5.2. Topoi, estilemas y marcas

Para referirse a algunos rasgos estilísticos "estereotipados" que aparecen una y otra vez en los tonos humanos, algunos autores emplean el concepto de *topoi*.¹⁷ Este es otro término-saco que aparece intermitentemente

sin definirse nítidamente en los "comentarios" analíticos de los estudios de tonos humanos. El concepto de *topoi* proviene de la retórica clásica y, en principio, se refiere a los *lugares comunes* que los oradores empleaban para la elaboración de argumentos durante la fase retórica de la *inventio*. La aplicación musical de esta categoría retórica, sobre todo para el período clásico, se ha desarrollado gracias a los trabajos de Ratner, Agawu y Hatten¹⁸. Por el momento, nos limitaremos a señalar las inconsistencias más inmediatas que se aprecian del uso vago de esta categoría en el contexto de las investigaciones que estamos analizando: 1) no se distinguen los *topoi* de otros estilemas propios del género ¿cuándo un giro emblemático del estilo de los tonos puede considerarse *topoi* y cuándo no?; 2) por su carácter retórico, los *topoi* tienen funciones de comunicación y significación específicas que son ignoradas en este tipo de estudios; 3) si bien, como hemos visto, el corpus general de tonos humanos del siglo XVII se nos presenta como un compacto monolítico y homogéneo de una ostensible unidad estilística, es curioso que hasta el momento nadie se haya ocupado en sistematizar o, al menos enumerar, estos *topoi*, estilemas, recurrencias estilísticas o como se les quiera llamar y 4) a menudo, los *topoi* son signos o porciones de texto musical capaces de remitir a géneros o estilos específicos, bien diferenciados entre sí, a los cuales no pertenece necesariamente la música en los que se insertan. Y esta observación nos lleva a otra consideración.

5.3. Un continuo sin discretizar

Del conjunto de tonos humanos del siglo XVII, apenas distinguimos entre sus períodos históricos más amplios y evidentes. El corpus aparece como un gran *continuo* que requiere una *discretización* metodológica adecuada que permita trabajos analítico-teóricos ulteriores. Stein correlaciona tipos musicales (*song types*) con situaciones dramáticas, o personajes, específicos. Pero los géneros o subgéneros a los que apela son muy amplios y con características poco definidas: *lamento*, *danza*, *rústico*, *recitativo*, etc. Es necesario postular clases donde se agrupen y coordinen los tonos humanos en una suerte de géneros, subgéneros o microgéneros que nos permitan una manipulación más cómoda de este repertorio y de sus posibilidades de significación. En esta tarea

intervendría un cuidadoso análisis tanto del contenido, trama, historia y recursos narrativos de las letras, como de todos los elementos musicales y sus posibles correlaciones.

5.4. Potencial de significación individual

Efectivamente, en muchos de los tonos humanos se reproducen los microuniversos narrativos o *mundos posibles* que aparecen una y otra vez en las poesías, novelas y comedias del siglo XVII¹⁹. La falta de análisis de casos concretos nos ha privado de la auscultación del poder significativo de los tonos en su contexto individual, lo cual coadyuvaría a la articulación de subgéneros y a la detección de posibles nexos o potencialidades de insertarse en alguna escena de un contexto dramático.

6. Categorías emicas y éticas.

Una última nota. La metodología histórica ha pretendido emplear exclusivamente conceptos teóricos procedentes de tratadistas coetáneos a los repertorios analizados. Las intenciones de preservar categorías *émicas* (*emic*) pueden limitar un trabajo que pretenda dar respuesta a interrogantes que nosotros nos planteamos desde nuestra condición histórica. Problemas que probablemente no eran relevantes para los teóricos del siglo XVII. Además, la teoría musical tiene su propia tradición y discurso, y constituye una actividad musical independiente de la creación, aún cuando la realice la misma persona. No hay que olvidar que un teórico habla de lo que en su momento se considera pertinente con los elementos que el metalenguaje a su disposición le permite. Para nosotros es necesario implementar categorías de tipo *ético* (*ethic*) que permitan una individuación precisa de los problemas que nos interesa abordar, en virtud de que todo intento de comprensión de la obras o teoría musicales del siglo XVII, pasa por los mismos procesos y adecuaciones hermenéuticas como ha señalado puntualmente Christensen²⁰.

Valladolid, de Yucatán y de Castilla, enero-febrero de 2000

Notas

1. Un caso excepcional de este tipo de trabajos es el elaborado por Ramón Pelinski *Die Weltliche vokalmusik Spaniens am anfang des 17. Jahrhunderts, der Cancionero Claudio de la Sablorana* (Tutzing: Hans Schneider, 1971).

[Regresar al texto](#)

2. Miguel Querol: "El romance polifónico en el siglo XVII", *Anuario musical*, 10 (1955); pp. 111-20; *Tonos humanos del siglo XVII para voz solista y acompañamiento* (Madrid: Alpuerto, 1977) y *Música Barroca Española 3: Villancicos Polifónicos del siglo XVII* (Barcelona: CSIC, 1982).

[Regresar al texto](#)

3. Luis Robledo: *Juan Blas de Castro. Vida y obra musical*, (Zaragoza: Diputación provincial, 1989) pp. 85-6.

[Regresar al texto](#)

4. Judith Etzion (ed.): *El Cancionero de la Sablonara* (Londres: Tamesis, 1996).

[Regresar al texto](#)

5. Cf. Rubén López Cano "Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII"; en *Actas del V Congreso de la SibE, Rentería 1999* (Rentería: SibE, 2000), (En prensa).

[Regresar al texto](#)

6. Jack Sage: "La música de Juan Hidalgo"; en J.E. Varey y N.D. Shergold (eds.), *Los celos hacen estrellas* de Juan Velez De Guevara (Londres: Tamesis, 1970). p. 210.

[Regresar al texto](#)

7. En cualquier caso es necesario tomar en cuenta que en algunos casos es muy poco el material conservado atribuible con certeza a un autor específico.

[Regresar al texto](#)

8. Umberto Eco: *Seis paseos por los bosques narrativos* (Barcelona: Lumen, 1997).

[Regresar al texto](#)

9. Jean-Jacques Nattiez: *Music and Discourse, Toward a semiology of Music* (Princeton: Princeton University, 1990) p.136.

[Regresar al texto](#)

10. Cf. Carmelo Caballero: "*Miscent sacra profanis*: música profana y teatral en los villancicos de la segunda mitad del siglo XVII"; en María Antonia Virgili, Germán Vega, y Carmelo Caballero (eds.), *Música y literatura en la península ibérica: 1600-1750. Actas del congreso 20-22 de febrero de 1995*, (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997), pp. 49-64.

[Regresar al texto](#)

11. Gino Stefani: "Musical competence, analysis and grammar"; en Mario Baroni y Laura Callegari (eds.), *Musical Grammars and computer analysis* (Florenca: Leo S. Olschki, 1984), p 223.

[Regresar al texto](#)

12. Mario Baroni y Carlo Jacobioni: *Proporsal for a grammar of melody. The Bach Chorales* (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1978).

[Regresar al texto](#)

13. Mario Baroni, Rossana Dalmonte y Carlo Jacobioni: *Le regole della musica. Indagine sui meccanismi della comunicazione* (Torino: EDT, 1999).

[Regresar al texto](#)

14. Nicolas Ruwet: *Langage, musique, poésie* (Paris: Du Seuil, 1972).

[Regresar al texto](#)

15. Louise K. Stein: *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods; Music and theatre in seventeenth-century Spain*, (Oxford: Clarendon Press, 1993).

[Regresar al texto](#)

16. Cf. Rubén López Cano: *Música y retórica en el Barroco*; (México: UNAM, 1997); "Ars musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica", Actas del congreso *El horizonte interdisciplinario de la retórica*; (México: UNAM, 1998) y "La teoría de la retórica musical del Barroco: *poiesis, aesthesis* y traducción intersemiótica", *BAD*, 4 (1999), pp. 87-98.

[Regresar al texto](#)

17. Cf. Louise K. Stein: *Songs of Mortals...* p. 233 y Carmelo Caballero (ed.): *Arde corazón arde* (Valladolid: Edades del Hombre-Tratado de Tordesillas, 1998), p. 80.

[Regresar al texto](#)

18. Kofi V. Agawu: *Playing with Signs, A Semiotic Interpretation of Classical Music* (Princeton: Princeton University Press, 1991). Leonard G. Ratner: *Classic Music: Expression, Form and Style*, (New York: Schirmer Books, 1980). Robert Hatten: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

[Regresar al texto](#)

19. Cf. Rubén López Cano "Cuando la música cuenta....".

[Regresar al texto](#)

20. Thomas Christensen: "Music Theory and Its Histories", en Christopher Hatch y David W. Bernstein (eds.), *Music Theory and the Exploration of the Past* (London: The University of Chicago Press, 1993), pp. 9-39.

[Regresar al texto](#)