

■ DIMITRI SHOSTAKOVICH: ENTRE LA PASSACAGLIA, EL MONOMITO Y EL PATRIARCADO

MARCELO REBUFFI

University of North Dakota
marcelorebuffi@gmail.com

RESUMEN

El propósito de este artículo es demostrar que las estructuras subyacentes de la mitología indoeuropea están también presentes en el funcionamiento del sistema tonal, el cual opera como un dispositivo cultural colectivamente configurado con el propósito de ofrecer estrategias para integrar ciertos elementos que la ideología patriarcal ha reprimido y silenciado durante los últimos milenios. A los fines de elaborar una exégesis hermenéutica académicamente sólida, se recurrirá en todo momento a las herramientas provistas por el estructuralismo, las mismas que permitieron a la mitología comparada desentrañar ciertos aspectos medulares de los procesos mentales que configuraron la cultura indoeuropea. La obra elegida a tal efecto es la passacaglia del *Concierto para violín n° 1 en la menor, op. 77* de Dimitri Shostakovich.

Palabras clave: passacaglia, monomito, Shostakovich, hermenéutica, estructuralismo.

DIMITRI SHOSTAKOVICH: PASSACAGLIA, THE MONOMYTH AND THE PATRIARCHY.

ABSTRACT

86

The purpose of this article is to demonstrate how the underlying structures of Indo-European mythology are also present in the functioning of the tonal system, which operates as a collectively configured cultural device, whose purpose is to offer strategies to integrate certain elements that patriarchal ideology has repressed and silenced during the last millennia. In order to develop an academically rigorous hermeneutic exegesis, the tools provided by structuralism will be used at all times, since they allowed comparative mythology to unravel certain core aspects of the mental processes that shaped Indo-European culture. The work chosen for this purpose is the *passacaglia* of the *Violin Concerto No. 1 in A minor, op. 77* by Dimitri Shostakovich.

Keywords: passacaglia, monomyth, Shostakovich, Structuralism, Hermeneutics.

En el artículo *Hermenéutica en Música* (Rebuffi, 2017) he explicado cómo la forma sonata reproduce, a su manera, cierta lógica subyacente de los mitos y cuentos populares indoeuropeos. De hecho, los patrones estructurales de dicha mitología han sido estudiados exhaustivamente por académicos como Vladimir Propp, Algirdas Greimas, Joseph Campbell, Georges Dumézil y Claude Lévi-Strauss, entre muchos otros.

La estructura básica del relato indoeuropeo típico, conocido como monomito, es bien conocida: el mundo ha caído en desgracia puesto que se ha roto o perdido un cierto equilibrio original. Esto generalmente se expresa por medio de una ausencia y/o una carencia que deberá ser reparada a los fines de poder concluir la historia de manera satisfactoria. Es un hecho demostrado por la mitología comparada que los cuentos de hadas y los mitos suelen comenzar con ausencias y prohibiciones (Propp, 1969: 26). Esto motiva al héroe del relato a realizar una serie de acciones cuyo fin es adquirir las herramientas para resolver la carencia. No obstante, las historias generalmente muestran cómo fracasan los primeros intentos, debido a que el héroe elude el viaje necesario a lugares como el inframundo, el bosque salvaje, el fondo del mar, etc. En resumen, el héroe debe viajar más allá de los confines del (empobrecido pero conocido) mundo ordinario, e ingresar en otro mundo regido por leyes tan diferentes que

comúnmente son percibidas como invertidas en comparación con el primero. Por eso, en tantos relatos se nos habla de un mundo extraño, definido incluso como un “mundo al revés”. En este mundo aparentemente caótico, el héroe debe realizar una serie de tareas, obtener un determinado objeto mágico o una habilidad extraordinaria, y luego regresar al mundo ordinario para compartir los beneficios de su hazaña con la esperanza de reparar la falta con la que se inicia la historia.

En el ensayo *La sonata cíclica romántica como una contracultura oculta* (Rebuffi, 2018) he señalado que, en una sonata normativa, el elemento que está sistemáticamente ausente durante la exposición es el descenso tonal. Es decir, una exposición típica representa un ascenso tonal inicial por medio de la primera modulación, ya sea hacia la tonalidad de la dominante (en el caso de las sonatas en modo mayor) o hacia la mediente (en el modo menor). En cualquier caso, la norma es el desplazamiento hacia arriba, a través del círculo de quintas (de la tónica a la dominante) o de la escala (desde el primer grado hacia el tercero). En el caso del modo menor, la modulación hacia el tercer grado refuerza la idea del ascenso por medio del cambio de modo.¹

En este sentido, y tal como explicaron Hepokoski y Darcy es evidente que la forma sonata ha desarrollado a través de la praxis colectiva una serie de premisas, de opciones por defecto (Hepokoski y Darcy, 2011: 9). En mi opinión, los gestos esenciales que yacen detrás de esas opciones por defecto concuerdan, en términos estructurales, con el diseño de los mitos que han vertebrado el pensamiento indoeuropeo. Por lo tanto, la exposición normativa de la sonata prohíbe el descenso tonal y esto motiva a la segunda gran sección de la sonata (el desarrollo) a desplazarse hacia el único lugar que puede otorgar las herramientas para resolver la carencia: las áreas descendentes del círculo de quintas. De este modo, la prohibición de la exposición retrasa la realización de cierta totalidad que será consumada por la presencia de unos determinados materiales musicales estructurales, los cuales, además, requieren de un ordenamiento específico. Es decir, esta totalidad ordenada será normalmente expresada mediante la inclusión de la cadencia compuesta en la tonalidad principal hacia el final de la pieza. Pero ese procedimiento cadencial que enuncia las tres funciones estructurales de la armonía en un orden predeterminado no es posible en la exposición. Esto sucede justamente por medio de la “prohibición” de que la función estructural (subdominante), la cual representa la dirección hacia las zonas descendentes del círculo de quintas, se manifieste cabalmente en la primera mitad de la pieza, siendo que la música tiende a dirigirse tonalmente hacia “arriba”.

¹ Una larga tradición de dualismo armónico que va (al menos) desde Gioseffo Zarlino hasta Hugo Riemann explica los acordes menores, la función subdominante y las tonalidades menores en general como producto de una inversión hipotética de la serie armónica “natural”.

Cualquier estudio estadístico demuestra la obvia escasez de subdominantes en comparación con la sobreabundancia de tónicas y dominantes durante una exposición de sonata. Pero dicha tendencia es compensada a partir del desarrollo. Y en este sentido, es importante señalar que los desarrollos invierten lo que sucede en las exposiciones de múltiples maneras. Así, donde en la exposición había certeza armónica, el desarrollo lo deconstruye para mostrar la incertidumbre. Donde había claridad, el desarrollo privilegia la ambigüedad. De esa manera, el concepto de inversión es la clave para comprender en términos estructurales, el funcionamiento de la segunda sección de la sonata. Por otro lado, para el sistema hermenéutico-estructuralista que propongo explicar, la idea de la retrogradación es fundamental para analizar la tercera gran sección de la sonata, la recapitulación.

Para entender la íntima relación entre el monomito y las formas musicales derivadas del sistema tonal, es crucial considerar el círculo de quintas como un espacio simbólico que ha de ser recorrido a los fines de emular los periplos de los relatos míticos. Y en este sentido, es fundamental recordar que, desde la época de Rameau, las modulaciones ascendentes han sido definidas, tanto por compositores como teóricos, con adjetivos masculinos, mientras que las modulaciones hacia las zonas subdominantes fueron descritas como femeninas (Steblin, 2002: 97). De hecho, la asociación entre lo “femenino” y la función subdominante (como representante icónica de las áreas inferiores del círculo de quintas) ha sido una constante durante el período de la práctica común. En efecto, las sonatas recibieron como legado una serie de premisas compositivas que reflejaban la idiosincrasia de una tradición iniciada en tiempos impregnados por ideologías patriarcales y teocéntricas. Por ejemplo, la omnipresente y a la vez conflictiva relación entre la tónica y la dominante ha prevalecido en la música occidental desde el *organum* hasta los comienzos del siglo XX. De ese modo, cuando se consolidó el sistema tonal, las formas musicales continuaron manifestando la primacía de la relación tónica-dominante durante las exposiciones de las composiciones. Para verificar cuán privilegiado estaba ese recurso compositivo basta con observar cualquier fuga, movimiento de la suite, etc. Prácticamente todas las piezas escritas en dichos formatos comienzan exponiendo una situación inicial que denota una sobreabundancia de dos funciones estructurales (tónica y dominante), y una sorprendente ausencia de una tercera. Así, esa tercera función, la subdominante, que ha representado históricamente un papel femenino dentro del sistema, ha sido desplazada colectiva e inconscientemente hacia afuera de las exposiciones.

El análisis schenkeriano ha considerado la ausencia (o la marcada escasez) de subdominantes como un argumento suficiente para demostrar una especie de “natural” primacía de tónicas y dominantes, debido a su sobreabundancia dentro del sistema tonal. Sin embargo, Schenker no notó que el desplazamiento cuidadoso y sistemático del elemento ausente (la subdominante) es el verdadero propósito estructural de la pieza. En lo que respecta a un cuento de hadas, ningún lector (y mucho menos un erudito) se atrevería a socavar la importancia de la función del personaje de la prince-

sa secuestrada, o de la bruja de turno, simplemente porque ellas se hallan fuera del mundo ordinario. La escasez de la presencia de las princesas en la primera parte de un cuento de hadas no desvaloriza su importancia en el relato. Por el contrario, todos sabemos que son elementos cruciales de la trama precisamente porque son el catalizador del viaje del héroe. Por lo tanto, no hay historia sin ausencia, dado que esa ausencia es una presencia potencial clave que ha sido pospuesta, diferida a los efectos de la construcción de la trama. De la misma manera, la subdominante es una función crucial, que cuando es desplazada fuera de los límites de la exposición, genera la necesidad de un viaje que la redescubra y rescate (durante el desarrollo o las secciones de desarrollo) y la reincorpore (durante las recapitulaciones y desarrollos secundarios).

89

Es importante señalar que la función subdominante opera como una dominante inferior dentro del sistema tonal, situada una quinta por debajo de la tónica, en oposición a la función dominante (que rige por sobre el sistema entero, y de allí su nombre). Así, las tres funciones integran un esquema trinitario que representa tres niveles, los cuales en el marco de la teología cristiana han sido descritos respectivamente como el cielo, la tierra y el infierno. Desde al menos el Neolítico, pasando por *La Divina Comedia*² y llegando a la actualidad, el infierno fue descrito como un lugar lleno de connotaciones femeninas, mientras que el cielo ha sido el reservorio por excelencia de los valores masculinos. En medio, en la tierra, los héroes buscan una manera de acceder al cielo. Estos intentos, como he señalado, al principio de los relatos evitan sistemáticamente la posibilidad del descenso, y esta situación es representada en las exposiciones de las formas tonales por medio de las modulaciones ascendentes. Pero en un momento determinado, se vuelve imperativo cruzar el umbral (el cual en música es a menudo representado como una doble barra ubicada al final de la exposición) para ingresar al inframundo. En los relatos indoeuropeos, sólo es posible acceder a ese otro mundo a través de un doloroso descenso. Ese descenso se expresará musicalmente por medio de la inclusión de tonalidades ubicadas en la sección inferior del círculo de quintas, y esto constituye la esencia, la norma estructural de los desarrollos.³

² Dante Alighieri (escrita entre 1304-1321).

³ Esto, por supuesto, no significa que todos los desarrollos de las sonatas del período tonal hayan incluido un abordaje de la subdominante o de otras tonalidades representativas de dicho sector del círculo de quintas. De la misma manera en que exposiciones no normativas han sido en ocasiones escritas por compositores de dicho período, también podemos encontrar desarrollos no normativos, por así decirlo. En todo caso, lo que estoy afirmando es que la estadística nos muestra que ha habido una tendencia inequívoca que manifiesta una equivalencia con las estructuras normativas de los relatos indoeuropeos. Es más, en general, y al contrario de lo que a priori pueda pensarse, las llamadas “obras maestras” (así calificadas por la tradición) son las que más cabalmente han seguido la estructura del monomito.

El posterior ascenso hacia la recapitulación permite a los compositores enunciar la cadencia compuesta cerca del final de la obra. De esta manera, es triunfalmente alcanzada la última dominante, pero ahora erigida sobre las firmes bases establecidas por la subdominante. De este modo, la tónica representa el punto medio del sistema tonal, neutralizando las dos fuerzas básicas (opuestas y complementarias) del mismo: la ascendente y activa de la dominante, y la descendente y pasiva de la subdominante.

90

En este sentido, y con particular claridad y contundencia Robert Hatten advierte que “Una de las oposiciones más básicas en la música es entre arriba y abajo” (Hatten, 1994: 56).

Si nos enfocamos en el aspecto estructuralista del asunto, se puede asumir que la norma de los relatos y la tendencia del sistema tonal (como representación musical del monomito) es privilegiar el ascenso en la primera parte, reivindicar el descenso en la segunda y alcanzar un punto neutral y equilibrado en la tercera. Teleológicamente hablando, una pieza tonal, particularmente una sonata, funciona como un dispositivo cultural que busca un cierto equilibrio. Desde una perspectiva hermenéutico-estructuralista, es decir, desde una mirada que incorpore la historia, debido a la asociación de la función dominante con el dios-padre y de la subdominante con la diosa-demonio-madre, los cuentos populares y las sonatas han tratado de desafiar y deconstruir la violenta ideología patriarcal que ha reinado durante varios milenios.

En definitiva, el monomito propone que la única manera de alcanzar el cielo prometido es a través de un doloroso descenso. La razón es que dicho descenso obliga a la audiencia a abordar aquellos elementos de la cultura que han sido relegados, pospuestos, reprimidos e infravalorados. Y en el contexto de una ideología patriarcal, no es una coincidencia que estas características hayan sido asociadas indeleblemente con el género femenino. Por lo tanto, de manera paradójica, el monomito, ya sea en forma de un cuento o de una sonata normativa, opera no solo como una apología del patriarcado, sino también como un dispositivo contracultural que propone un cierto tipo de reivindicación.

La contribución académica de Georges Dumézil es especialmente significativa para comprender la ideología indoeuropea. Según Dumézil, los panteones indoeuropeos se caracterizan por un tipo de organización estructural que asigna a los dioses ciertas jerarquías y funciones específicas (Dumézil, 1999). De hecho, estas categorías también se denominan funciones y son (no casualmente) tres, como en la música tonal. La más importante de todas, la función soberana, fue representada por jueces y sacerdotes. Es seguida en el ranking por la función guerrera, vinculada a la fuerza y lo militar. La tercera función, nutricia-fecundante o productiva, estaba relacionada con la fertilidad, el trabajo y sus frutos, la riqueza, pero también se asociaba con la sensualidad, la sexualidad, la belleza, entre otras muchas ideas. Es decir, todos elementos considerados como típicamente femeninos. Por lo tanto, esta función representa el

nivel más bajo de la jerarquía trifuncional. Las religiones indoeuropeas, entre ellas la teología cristiana, fueron a su manera estructuradas en torno a esa misma ideología; y la música tonal, nacida en el seno mismo de estos conceptos, simplemente reprodujo dicho orden.

Es importante señalar que la trifuncionalidad indoeuropea es un sistema jerárquico que está atravesado por la idea occidental de la “metafísica de la presencia”. De esta manera, un término, el superior, el “dominante” subyuga violentamente a otro(s), obligándolo(s) a mantenerse en un estado inferior. Así como el lenguaje ha tendido a privilegiar el género masculino sobre el femenino, al reproducir y retroalimentar un esquema de fuerzas que ha estructurado el mismísimo orden social, la música ha tendido a hacer lo mismo con sus diferentes parámetros. En su libro *Musical meaning in Beethoven*, Robert Hatten ha desarrollado un sistema de análisis para el cual la idea de la interacción de ciertas oposiciones binarias asimétricas es crucial a los fines de comprender el funcionamiento del lenguaje beethoveniano. En mi opinión, la teoría lingüística de los términos marcados y no marcados (desarrollada por Roman Jakobson, pero aplicada en música por Hatten), es fundamental para explicar la dinámica subyacente entre las fuerzas dominante y subdominante. Es decir, resulta capital comprender que en un par de términos complementarios la relación suele no ser equitativa, dado que un término reprime violentamente a otro. Observando el esquema de fuerzas del sistema tonal, es claro que la dominante es la que domina y reprime, mientras que su opuesto, la subdominante es la dominada y reprimida. Y esto explica de manera general pero contundente la situación recurrente con la que se inician los cuentos y las sonatas. El siguiente texto es particularmente claro a los fines de explicar no sólo cómo operan estas cuestiones, sino el rol crucial de la deconstrucción propuesta por Derrida.

“Otro rasgo que surge del modelo estructuralista es la desigualdad de los términos que componen pares binarios opuestos como «joven/viejo», «hombre/mujer». Esta desigualdad se da entre un término *marcado* y un término *no marcado*. La mitad marcada del par aporta más información al habla que la mitad no marcada. [...] Es el término no marcado el que se abre con mayor facilidad al orden superior de la síntesis, una condición que resulta evidente si examinamos el binario «hombre/mujer», en el que «hombre» es la mitad no marcada del par (como sucede en inglés con «mankind», «chairman», «spokesman», etcétera). El hecho de que el término no marcado supere a su pareja y ocupe la posición de mayor generalidad otorga a ese término un poder implícito, instituyendo de ese modo una jerarquía dentro de la aparentemente neutra estructura del emparejamiento binario. Derrida decidió no seguir dejando que esta desigualdad pasara inadvertida, sino señalarla, «marcar» el término no marcado [...] Derrida llamó «deconstrucción» a este marcar lo no marcado, un dar la vuelta que sólo cobra sentido dentro del mismo marco estructuralista que desea poner en el centro de su actividad enmarcando ese marco”. (Foster, Krauss, Bois y Buchloh, 2006: 45)

La dominante sería, en el contexto de la música tonal, el término no marcado y por ello privilegiado dentro del sistema, mientras que la subdominante sería el marcado, y por lo tanto inferior. A la luz del texto anterior queda claro que el desarrollo de una sonata representa una especie de deconstrucción de los valores establecidos en la exposición.

92

Volviendo a las fuerzas básicas del sistema tonal, es sabido que la dominante está relacionada con la serie ascendente de los armónicos (siendo un producto “natural” de la misma) y, por lo tanto, con el modo mayor. No es casual que, de las tres funciones estructurales de la armonía, la función dominante sea la única que se presenta siempre en modo mayor. Pero también, y como consecuencia del principio del ascenso, la dominante como concepto se vincula con las líneas melódicas ascendentes, el registro agudo de las texturas y los instrumentos de viento de metal (Rebuffi, 2019). Por otro lado, la subdominante está relacionada con la serie invertida de armónicos explorados por Zarlino y Riemann, el modo menor, los registros graves, las líneas descendentes y los instrumentos de viento de madera. En el centro del sistema, la función tónica y los instrumentos de cuerda (de registro medio y agudo) operan como mediadores entre la acción de las fuerzas dominantes y subdominantes.

Tal como he explicado, en ciertas formas como la sonata o los movimientos de una suite, el círculo de quintas ha sido la herramienta fundamental para expresar los diferentes niveles, jerarquías y funciones de la trifuncionalidad indoeuropea. Sin embargo, uno de los interrogantes que concierne a este escrito es si otro tipo de formas o procesos compositivos han sido también utilizados para representar el monomito en música. Particularmente interesantes son aquellas formas en las que la modulación no es un recurso “por defecto” para el compositor. Es decir, ¿es posible un monomito sin modulaciones? ¿Es posible que un tema con variaciones (o algunas de sus variantes, como la passacaglia o la chacona), estructure el discurso musical siguiendo los requisitos de monomito? En ese caso, ¿puede establecerse un criterio que valide las comparaciones entre las estrategias compositivas de las sonatas y las de las variaciones “monomíticas”? ¿Responden todas esas múltiples estrategias a un mismo gesto subyacente?

Este artículo se propone demostrar que el monomito, en ciertos casos, también ha permeado la forma de los temas con variaciones. Como es sabido, en general, al escribir variaciones, los compositores tienden a evitar las modulaciones (mucho más habituales son los cambios de modo). En este sentido, los desplazamientos a través del círculo de quintas son, o bien descartados, o al menos limitados en tanto herramienta para representar el viaje a través de las diferentes regiones o niveles trifuncionales. Por lo tanto, el viaje debería estar simbolizado por otros parámetros, fundamentalmente: direccionamiento (ascendente o descendente) de las líneas melódicas, y registro donde son ubicados los temas o motivos. Por registro, me refiero tanto a la consideración del registro particular del instrumento al que el tema o motivo ha sido

asignado, así como también a la posición relativa dentro de la textura general. Es importante señalar que la asociación específica de ciertos de registros instrumentales y posiciones dentro de la textura orquestal con (por ejemplo) los distintos niveles de la teología cristiana no es una especulación nueva. William Kinderman (1985) analizó la asociación consistente del uso del registro agudo con la idea del cielo en la *Misa Solemnis* de Beethoven. Por otra parte, ese tipo de situaciones eran una práctica totalmente habitual en el Barroco.

En lo que concierne a los otros parámetros musicales, deberán tomarse muy en cuenta tanto los cambios dinámicos significativos, así como los recursos propios de la orquestación y el timbre.

“Como Roman Jakobson lo expresó, en el arte todo es pertinente. En la música, como en el arte, lo que es estructural es así debido a su significado expresivo, y lo que a su vez es expresivo depende de una estructuración que nos permite inferir (diferenciar, marcar por oposición, correlacionar e interpretar) su significado expresivo”. (Hatten, 1994: 278)

En el artículo *La sonata cíclica romántica como una contracultura oculta*, he explicado cómo, durante el desarrollo, la aparición de la función subdominante representa una especie de punto de inflexión después del cual el escenario cambia. De este modo, la irrupción de la subdominante es una bisagra que representa una cierta trascendencia, una vía de escape del ámbito sofocante generado por la relación dialéctica entre la tónica y la dominante (o cualquier otra tonalidad relacionada con un desplazamiento tonal ascendente). Dicha dialéctica es sacudida y resquebrajada después de la aparición de la subdominante y la consiguiente apertura hacia las regiones inferiores del círculo de quintas. Así, la inclusión de la función subdominante amplía y profundiza el campo de visión demostrando la posibilidad de un descenso más allá de la frontera de la tónica. De hecho, ese descenso es una condición *sine qua non* para permitir el ascenso triunfal del final. La aparición de la subdominante revela que la verdadera dialéctica del sistema tonal se da entre la ascensión y el descenso, o sea entre dominante y subdominante. Pero ese descenso es limitado durante la primera parte de la historia por medio de la prohibición del acceso a la subdominante. De hecho, cuando la exposición es repetida (en el caso de una doble barra), se desciende desde la dominante (arribada hacia el final de la exposición) hasta la tónica para luego repetir el ascenso hacia la dominante. En otras palabras, la música se atasca, y queda rebotando entre dos puntos de un segmento demasiado estrecho y limitado.

Pero la subdominante llama a buscar en otra parte, reclama la profundización en la dirección prohibida, atreviéndose a traspasar el límite inferior que establece la tónica. Es la tónica la que debe quebrar su resistencia al descenso. Y es por ello que, en los mitos y cuentos, la muerte simbólica o real del héroe (tónica) es una condición para el verdadero cambio. Así, la irrupción de la subdominante es un evento crucial que

normalmente viene acompañado de una serie de cambios estructurales que se manifiestan en el resto de los parámetros musicales. De hecho, a partir del desarrollo, ese tipo de “fenómenos estructurales” (Temko, 1994: 1) deben ser considerados seriamente en atención a su posible relación con la aparición de la función subdominante. Es decir, cuando aparece la subdominante, después de haber sido sistemática y cuidadosamente evitada (por ejemplo, mediante el uso de cadencias perfectas en lugar de cadencias compuestas), se rompe una especie de represa, permitiendo emerger de las profundidades una nueva energía. No por nada los cuentos y mitos aluden a transformaciones mágicas del mundo ordinario. De esta manera, es típico que, en el desarrollo, aparezcan nuevas posibilidades (ausentes en la exposición) producto de la inversión de los parámetros musicales. Si, por ejemplo, las dinámicas *p* o *pp* han sido evitadas en la exposición, tenderán a aparecer en torno a la irrupción de la función subdominante. Si en las escalas o diseños melódicos prevaleciera una dirección ascendente o descendente, la aparición de la subdominante tenderá a generar un cambio hacia su opuesto. Es por eso que los procesos de inversión del contrapunto son típicamente utilizados en el desarrollo. Pero esa inversión aparece de otras maneras, ciertamente menos obvias. Por ejemplo, si durante la exposición se ha priorizado el uso de una parte particular de un tema, o si se han enfatizado ciertas voces del complejo temático por sobre otras, el desarrollo tenderá a invertir dichas jerarquías y privilegiará lo que antes haya sido considerado como secundario.

En el caso del timbre y la orquestación, los vientos de madera tienden a adquirir una preponderancia especial, sobre todo si no han gozado de particular relevancia durante la exposición (como suele ser el caso). Existen razones acústicas y psicoacústicas muy específicas que explican por qué los vientos de madera han sido tradicionalmente asociados con ciertas imágenes o arquetipos femeninos (Rebuffi, 2019). Por eso, insisto, la deconstrucción de las jerarquías de la exposición es la norma para el desarrollo. El orden logocéntrico prevalece en la exposición, mientras que su reverso, su deconstrucción, opera en el desarrollo. Así, el desarrollo tiende a invertir las categorías de la exposición, y esto afecta directamente al conjunto de los parámetros musicales a través de la reivindicación de los elementos previamente silenciados.

En el caso de una serie de variaciones estructuradas bajo la influencia del monomito, debería prestarse especial atención a un eventual cambio de modo, o a un cambio radical en la textura. Un ejemplo típico de esto último sería, por ejemplo, en las pasacaglias, cuando el tema principal abandona el registro bajo y asciende a través de la textura. Un cambio de este tipo es especialmente significativo cuando se da luego de que el tema haya aparecido insistentemente asociado a un registro particular (normalmente el bajo, lo cual no es casual si se considera la asociación del registro grave con los niveles inferiores del esquema trifuncional indoeuropeo). Este tipo de trocado opera como una inversión. Es decir, la clásica imagen de los cuentos de hadas en la que la prueba principal consiste en desenterrar un tesoro, o rescatar una princesa del bosque o de un abismo, tiene un correlato con la idea de traer algo a la superficie,

algo que ha sido previamente enterrado y que, en consecuencia, permanece fuera del mundo ordinario. De este modo, ese gesto estructural de los relatos indoeuropeos halla su correlato en música con la aparición de la previamente sepultada subdominante, o mediante el ascenso de un tema antes confinado al registro grave. En este punto, es crucial entender que todas esas imágenes aparentemente distintas, son formas de representar un mismo gesto estructural. Es aquí donde la hermenéutica ayuda a reconocer la unidad del gesto a través de sus múltiples alegorías y metáforas.

Un cambio de modo es también una inversión, como ha postulado la teoría del dualismo armónico. Y resulta irrelevante sopesar la validez objetiva de los argumentos de Riemann. Lo que es verdaderamente importante es que el principio lógico y psicológico de oposición entre los modos mayor y menor, o la dialéctica dominante-subdominante ha estado presente en la mente de los compositores al momento de escribir su música. No sólo la acústica es relevante para la música. La psicología también cuenta, y esto es algo que muchos académicos parecieran esforzarse en relevar de sus agendas. En su libro *A History of key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Rita Steblin ha demostrado cómo esa lógica ha estructurado un complejo sistema de significados que fueron asignados a cada una de las escalas del sistema tonal. De hecho, esas asociaciones han sido tan poderosas que generaron que los compositores objetivamente escribieran de manera diferente en cada una de las tonalidades. El célebre caso de do menor en Beethoven es solo uno entre otros muchos ejemplos.

Volviendo a los temas con variaciones, en lo que concierne al nivel tonal-armónico, la subdominante suele mantener su relevancia particular. Es decir, en torno a su aparición en la trama, tienden a producirse con mayor índice de probabilidad ciertos cambios significativos en los otros parámetros. Esto es producto de la importancia inercial que dicha función tiene en la forma sonata.

La passacaglia que Shostakovich escribe como tercer movimiento de su *Concierto para violín n° 1 en la menor, op. 77* es un buen ejemplo de cómo el monomito puede ser exitosamente realizado a través de una forma diferente a la sonata. Para demostrar esto, analizaré este movimiento siguiendo paso a paso la lógica estructural del monomito. A tal efecto, primero es necesario identificar las tres grandes secciones del mito, que a su vez coinciden con las de la forma sonata. Así, las nueve enunciaciones del tema principal de esta passacaglia podrían agruparse en tres grandes secciones: exposición (enunciaciones 1-4), desarrollo (enunciaciones 5-7) y recapitulación (enunciaciones 8-9). A continuación, describiré cada una de las enunciaciones del tema principal de esta passacaglia. Por razones de espacio, el análisis no entrará en detalles referidos a sonidos específicos (excepto cuando sea ello sea estrictamente necesario), sino que se enfocará en describir las estrategias compositivas utilizadas por el compositor. Cuando sea necesario, utilizaré los números de ensayo de la edición de la partitura publicada por Boosey & Hawkes en 1994.

1. Exposición

1.1. Primera enunciación

La primera aparición del tema muestra una situación atípica con respecto a lo que tradicionalmente se ha considerado la norma para una *passacaglia*. En lugar de la exposición usual donde el tema principal es presentado sin acompañamiento, aquí el compositor expone de manera superpuesta a dos elementos temáticos contrastantes. El tema principal, tocado por contrabajos y violonchelos, aparece en simultáneo junto con otro que a su vez es ejecutado por los cornos. Claramente, estos elementos se manifiestan como dos fuerzas opuestas. En el artículo *Hermenéutica estructuralista y orquestación*, he explicado cómo, en el período de la práctica común, los instrumentos de la orquesta sinfónica han tendido a representar el esquema trifuncional indoeuropeo. Así, el poderío de los metales ha sido símbolo de lo dominante y represivo. En contraste, las cuerdas graves enuncian una línea sombría y oscura. Esta escena parece replicar las tensiones psicológicas que Freud explicó bajo los nombres de Superyó y Ello. Una fuerza oscura que quiere ser desatada (el Ello) y otro elemento opuesto que la reprime (el Superyó). Vale la pena recordar que entre las funciones de la tripartición indoeuropea existe una relación jerárquica. Cuando se habla de jerarquías, es necesario entender que en un mundo patriarcal el dios-padre (primera función) se halla en el cielo, es decir, reinando por sobre toda la creación. En el sitio opuesto, por debajo de todo, en el infierno, se encuentra la mujer y lo femenino en general (tercera función).⁴

Entre estas dos fuerzas sobrehumanas (las celestiales e infernales) se encuentra la tierra. Pues bien, los héroes (segunda función) se hallan inicialmente en la tierra. El héroe es el guerrero por excelencia, que debe obedecer la voluntad del padre, la cual en última instancia apunta al rescate de la madre. En un concierto para violín y orquesta, es claro que el rol del héroe estará naturalmente representado por el violín solista. Por lo tanto, el tema que el solista expone inicialmente será a partir de ahora denominado como F2 (segunda función). De los dos elementos restantes, he explicado que hay un personaje que aparece como represor, y otro como reprimido. En este sentido, no es difícil asignar la primera función (F1) a la melodía de los metales, y la tercera (F3) al tema interpretado por las cuerdas graves. Es llamativo que estos dos temas, aunque desempeñan funciones opuestas, están constituidos por un patrón rítmico similar. Es decir, el esquema rítmico de F3 está formado por una blanca y tres negras, mientras que el de F1 insiste con fanfarrias conformadas por series de tresillos

⁴ Aunque a veces no se mencione a la mujer directamente asociada a lo demoníaco, es importante señalar que la mitología indoeuropea ha tendido a considerar a la mujer, y lo femenino en general, como símbolos de debilidad (el “sexo débil”) e incluso de perdición (como ejemplo, basta con recordar los eventos que devinieron en la expulsión del paraíso narrada en el *Génesis* bíblico). La debilidad, la perdición, la tentación, la imperfección, etcétera, son todos conceptos con los que el patriarcado ha etiquetado a la mujer para vincularla a lo negativo, lo cual, en última instancia está ligado inextricablemente a lo demoníaco.

de corchea más una negra. Es decir, ambos temas están conectados por un mismo motivo rítmico, siendo F1 una disminución de F3 (o, si se quiere, F3 una aumentación de F1).

1.2. Segunda enunciación (número de ensayo 70)

La resolución de la tensión resultante del choque de fuerzas de la enunciación anterior es temporalmente pospuesta. La dinámica *p* de esta sección representa una especie de estado de latencia que impone un clima de tensa calma. La aparición del coral de las maderas enmascara, oculta al tema F3 (que se mantiene “cautivo” en el bajo). Esto bien puede entenderse como un alejamiento de F3. Es decir, como expliqué antes, los mitos y los cuentos de hadas comienzan con una ausencia. Y en música, esa ausencia o alejamiento debe entenderse de manera acústica. La forma de passacaglia genera dicho distanciamiento al agregar nuevos elementos en las voces superiores (que naturalmente se hallan más favorecidas desde lo acústico), mientras que el tema principal se mantiene en el registro inferior. En la primera enunciación, F3 es el primer elemento que aparece en la pieza, explícitamente expuesto en *ff*. Esta irrupción es inmediatamente reprimida por los cornos. Así, F3 es mantenido cautivo y oculto en el registro bajo, lejos de los registros medio y superior, donde el oído tiende a escuchar con mayor claridad (de hecho, esta es la razón por la que las melodías suelen ser expuestas en esas áreas). Habiéndose apaciguado F3 (aunque de manera transitoria) el superyó (F1) cesa su acción, y los cornos son consecuentemente silenciados. Este distanciamiento acústico de F1 está reforzado por el disminuyendo (el cual es continuado por los timbales).

Es importante recordar que este tipo de “anomia” al comienzo de una obra es usualmente representada en los mitos por medio de la idea de la ausencia de uno o ambos padres.⁵ Otra variante del mismo concepto se muestra cuando los niños son expulsados de los palacios para evitar el cumplimiento de una profecía que anuncia que el rey será destronado a manos del recién nacido. Al respecto de esto último, Propp dice que el tema de la profecía es típico de las narraciones de las sociedades patriarcales (Echavarría, 2001: 129). En definitiva, detrás de todas estas situaciones aparentemente diferentes, rige la norma de la ausencia de algún elemento estructuralmente importante.

⁵ Es más frecuente encontrar en las historias la ausencia de uno de los padres (generalmente la madre) que la de ambos.

1.3. Tercera enunciación (número de ensayo 71)

En esta sección entra en la escena el violín solista con el tema F2. Esta nueva melodía evita la imitación del patrón rítmico que vincula a F1 y F3. Es muy importante tener en cuenta que F2 aparece en el registro medio y agudo del violín. En mi ensayo sobre orquestación, expliqué cómo, dentro del sistema orquestal, los instrumentos de cuerda, especialmente aquellos que suenan en el registro medio y alto tienden a asociarse a la segunda función dentro del esquema trifuncional indoeuropeo. No parece casual que Shostakovich refuerce la entrada del violín (y consecuentemente la F2) con la entrada de las cuerdas en el acompañamiento, en reemplazo de las maderas. Es decir, el timbre general de la orquestación se basa exclusivamente en las cuerdas, las cuales remiten a la F2, según he explicado antes.

En los mitos y los cuentos de hadas, tras el alejamiento de los progenitores el joven héroe suele ser adoptado por una familia humilde. En estas historias se nos cuenta una y otra vez acerca de las aventuras del joven héroe para (consciente o inconscientemente) recuperar el perdido estatus social. En música tonal, estas acciones se corresponden con las primeras modulaciones ascendentes durante una exposición normativa de sonata. En esta passacaglia de Shostakovich, ya que técnicamente se evita la posibilidad de la modulación, esta situación estructural se representará mediante el uso de los diferentes registros del violín solista. Así, puede notarse cómo, desde la tercera enunciación hasta la octava, el registro superior del solista es sistemáticamente privilegiado. El sistema hermenéutico-estructuralista que propongo invita a observar todo aquello que sea sistemáticamente silenciado o evitado. En este caso, es evitado el registro grave del violín solista que, por lógica asociación representa el descenso. El héroe (representado por el violín) teme enfrentar un nuevo descenso (después de la expulsión del paraíso, el palacio, etc.). El uso casi exclusivo del registro agudo, además de la negativa a incorporar en su estructura melódica alusiones a F3, muestra un gesto inequívoco de eludir y negar el descenso en esta sección, tal como ocurre típicamente en el monomito durante estas instancias.

1.4. Cuarta enunciación (número de ensayo 72)

Esta enunciación prosigue con el esquema anterior en la medida en que el violín solista continúa desarrollando su línea en el registro superior. La novedad aquí, es que algunos instrumentos (dos fagots y un corno inglés) enuncian una versión del tema F2, pero (y esto es crucial) ellos se sitúan una octava por debajo del registro donde el violín lo hizo en la enunciación anterior. En mi ensayo sobre orquestación, he explicado cómo el fagot normalmente desempeña el rol de sabio consejero, una especie de escudero que guía al héroe cuando ingresa al inframundo (desarrollo). Un ejemplo

elocuente de esta idea es el personaje Virgilio⁶ en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri.⁷ Así pues, en esta sección hay una clara metáfora musical: el fagot (Virgilio) presenta el tema F2 en un registro ubicado una octava más grave que donde el violín lo hizo anteriormente. Esto representa objetivamente un descenso de dicho tema en el marco de la textura general, siendo que ahora el F2 se acerca al registro grave donde mora F3. Así, a medida que nos acercamos a la segunda gran sección (desarrollo), las fuerzas de la inversión y el descenso comienzan a mostrar su influencia. Mientras tanto, el violín persiste en ignorar dicho descenso. Por lo tanto, se evidencia una suerte de disociación de F2, un desgarramiento producido por la tentación de realizar el descenso y la duda producida por el temor a lo incierto. Mientras el temor se impone, el relato presenta una situación típica que Campbell definió como un “rechazo al llamado a la aventura” (Campbell, 1959: 41).

2. Desarrollo (“Inversión”)

2.1. Quinta enunciación (número de ensayo 73)

La situación inicial del violín solista insistiendo en el registro agudo, a la vez que evitando toda enunciación (total o parcial) del tema F3 ha regido hasta este punto de la obra. De hecho, en lo que concierne al solista, el esquema permanecerá inalterado hasta la séptima enunciación. No obstante, en el entorno orquestal las cosas comienzan a cambiar ahora, porque el tema asociado inicialmente con nuestro héroe-violín (F2) desciende otro paso más en el registro, penetrando en las profundidades del abismo, y poseyendo a la voz inferior de la textura (que en cada uno de los enunciados previos expresaba una y otra vez a F3). En este sentido, F2 profundiza la tendencia hacia el descenso que ya comenzaba a ser manifestada en la enunciación anterior. Pero ahora el paradigma cambia cuando simultáneamente, el tema antes confinado al abismo (F3) asciende por primera vez al registro medio. Esta inversión de la textura simboliza un adentrarse al “mundo del revés” de los cuentos. Así, por medio de la transformación de la textura se activa plenamente el proceso deconstructivo del desarrollo. Es importante mencionar que, como es habitual, la inversión se expresa también en el nivel del timbre y la orquestación, ya que ahora el F3 suena específicamente por medio del corno, instrumento al que se le asignó el papel (opuesto) de F1 al comienzo de la pieza. Recordemos que F3 y F2 son las fuerzas contrapuestas originales, cada una de las cuales era encarnada por timbres específicos que reforzaban su pertenencia a una u otra función.

⁶ Guía y consejero de Dante (protagonista del relato) a través del infierno.

⁷ La muy recurrente utilización del fagot como instrumento relevante durante las transiciones al final de la exposición y el comienzo del desarrollo es un recurso típico de la orquestación en obras sinfónicas a partir de Haydn (y hasta el siglo XX).

2.2. Sexta enunciación (número de ensayo 74)

Si la enunciación anterior implicaba una revolución en la trama de la obra, esta sexta enunciación representa una reacción contrarrevolucionaria que profundiza la negativa al descenso, como un intento de volver a la situación conocida del mundo ordinario de la exposición (como suele suceder al comienzo de los desarrollos de cuentos de hadas y sonatas). Esto es producto de la inercia del rechazo al llamado. El incremento general de la tensión es evidente. Los tresillos ascendentes del violín representan la negación por partida doble: por un lado, esa figura rítmica (F1) se deriva de los tresillos que el corno expresó en la primera enunciación. Por otro lado, la dirección ascendente de la línea refuerza la idea de un alejamiento del registro grave.

2.3. Séptima enunciación (número de ensayo 75)

Esta enunciación representa el punto crucial de la inversión, y probablemente de todo el movimiento. El tema F3, originalmente condenado al registro inferior, al abismo, ahora alcanza el punto más alto de la textura general (retomando la dirección ascendente sugerida en la quinta enunciación). Esto simboliza al héroe (violín) apropiándose del elemento reprimido, lo que ha sido representado en cuentos y mitos como el encuentro con la diosa, la boda alquímica, etc. El hecho de que el F3 suene en octavas espeja la forma en que se presentó ese elemento anteriormente en los bajos (octavas entre contrabajos y violonchelos).

Justo antes de que comience la siguiente enunciación, Shostakovich incluye una cadencia plagal. Como he explicado anteriormente, en la forma sonata, el monomito expresa a través de la función subdominante aquellos elementos que la ideología patriarcal reprimió y enterró. El propósito del desarrollo es desenterrar la función subdominante (y/u otros elementos que cumplan dicha función en términos estructurales). Dado que esta séptima enunciación representa la ascensión de los elementos reprimidos y silenciados, no cabría nada más apropiado que concluir esta variación con una cadencia plagal, siendo que dicho procedimiento privilegia explícitamente a la función subdominante.

3. Recapitulación (“Retrogradación”)

3.1. Octava enunciación (número de ensayo 76)

Las recapitulaciones representan simbólicamente un regreso a un lugar ya conocido. El monomito requiere que el héroe regrese al mundo de la exposición, pero de una manera transformada. En el artículo *La sonata cíclica romántica como una contracultura*

oculta, expliqué cómo el mecanismo de inversión gobierna la lógica estructural de la sección de desarrollo, mientras que el concepto de recapitulación es regido por la idea/fuerza de la retrogradación. Precisamente, Shostakovich representa aquí la recapitulación de una manera sorprendente, por medio de una especie de retrogradación formal muy simbólica, realizando un viaje hacia los inicios que recorre las distintas enunciaciones y funciones. Para comprender esto mejor, repasemos brevemente lo sucedido hasta este punto: la exposición en el monomito se caracteriza por un frustrado intento de ascenso, seguido de un descenso al inframundo que luego finaliza con un ascenso triunfal. Hasta la séptima enunciación, la idea de la ascensión frustrada del violín ha sido la norma. Pero a partir de esa enunciación la inversión es cabalmente realizada (dado que por primera vez el violín-héroe expuso F3).

101

Llegado a este punto, para confirmar la hipótesis de que esta passacaglia se ha estructurado siguiendo el patrón del monomito, lo que debería esperarse a continuación es, por una parte, un cierto ascenso y, por otra, un retorno o regreso de las estructuras previamente establecidas. Con respecto al ascenso, he mencionado antes que las funciones de Dumézil están organizadas de una manera jerárquica, donde F3 se sitúa en la base de una pirámide cuya cumbre es F1. Si la séptima enunciación ha representado una reivindicación del descenso (o de lo que ha sido descendido) por medio de la elevación de F3, lo que debería seguir a continuación es una exposición de F2, conforme ascendemos al siguiente escalafón. Pues bien, Shostakovich expone ahora F2 en el violín solista. Es fundamental destacar que esta recapitulación de F2 se da en el registro grave del violín, que fue el que estaba anteriormente vedado, prohibido debido a su asociación con el descenso. Una vez consumado el descenso en la enunciación 7, la posibilidad de acceder a dicho registro inferior fue desbloqueada. En ese sentido, esta enunciación es una repetición de la tercera enunciación, mientras que el acompañamiento provisto por el coral de vientos de madera es una repetición de lo que ocurría en la segunda enunciación. Así, el compositor superpone los eventos de la segunda y tercera enunciaciones. Este tipo de síntesis es una característica estructural de las recapitulaciones, equivalente al *stretto* al final de fugas y fugados, los cuales condensan el material temático previamente expuesto y desarrollado.⁸

Asimismo, puede resultar revelador analizar las diferencias entre este coral de maderas y el de la segunda enunciación. En la presente, Shostakovich silencia dos fagots y el corno inglés. Ellos quedan omitidos del conjunto. Entre las razones inmediatas que podrían esgrimirse para explicar esta decisión compositiva se impone la necesidad acústica, que indica que el compositor buscaría de este modo reducir la textura del coral (que oficia ahora como acompañamiento) para permitir que el solista sea escuchado más claramente. Esto es verdad, pero en mi opinión hay mucho más

⁸ Mozart, por ejemplo, lleva este tipo de superposición al extremo en la sección final del último movimiento de su *Sinfonía "Júpiter"*, donde combina simultáneamente los cinco elementos temáticos que durante el movimiento fueron tratados (en términos generales) de manera sucesiva.

detrás de esta decisión de Shostakovich. Es notable que los tres instrumentos silenciados son precisamente los encargados de haber encarnado a la F2 durante la cuarta enunciación. Es decir, en aquel momento esos instrumentos interpretaron a dicha función en un registro que invitaba al violín solista a un descenso por entonces peligroso. Siendo que ahora el solista ocupa ese lugar sin restricciones, aquellos instrumentos se tornan simbólicamente “prescindibles”, por cuanto su función ha sido asimilada por el violín. Por otro lado, los fagotes, como expliqué antes, escenifican en la trama orquestal el rol que el personaje Virgilio desempeña en *La Divina Comedia*. Como se sabe, Virgilio es el guía de Dante en su viaje hacia el inframundo y dentro del mismo, pero en tanto guía, no puede llegar al cielo. Esta es una situación que es típica de los mitos. Entonces, aquel grupo de instrumentos ahora silenciados siguen al pie de la letra el mandato del monomito, según el cual, una vez cumplida la función de inducir al héroe a realizar y conducir el descenso, se hacen a un lado de una u otra manera. En este sentido, la sorprendente decisión de Shostakovich permite por un lado alivianar la textura orquestal a la vez que cumple a rajatabla con los eventos estructurales del monomito. En una obra maestra, este tipo de coincidencia no es producto del azar sino de la correspondencia con las estructuras profundas de la mente.

3.2. Novena enunciación (número de ensayo 77)

He explicado que la lógica de la recapitulación se basa, al igual que en el monomito, en las ideas del retorno y la ascensión. Estas dos situaciones han sido activadas en la enunciación anterior, y se consuman ahora de manera definitiva. Con respecto al retorno, en la enunciación anterior Shostakovich expuso nuevamente el material de las enunciaciones 3 y 2, y ahora propone una recapitulación de la primera enunciación. La situación presente, considerando el esquema polifónico, es casi idéntica a la primera enunciación (F3 y F1 sonando simultáneamente). Sin embargo, la dinámica *piano* indica aquí que las tensiones han sido resueltas. Algo ha sido íntimamente transformado. Las dos fuerzas principales del comienzo se presentan nuevamente, con la diferencia de que ahora el violín encarna a la F1 por primera vez. Recordemos que la F1 representaba la fuerza represiva del padre. El cambio radical de carácter en esta enunciación se debe al hecho de que el violín, el héroe, ha internalizado esta fuerza (como lo requiere el monomito) y, por lo tanto, la misma deja de ser percibida como un agente represivo y abrumador (es decir, representado por esa “otredad” que encarnaba el corno cuando ejecutaba a la F1). Después del encuentro con la madre (séptima enunciación), el monomito exige este encuentro pacífico entre el héroe y el padre. Y Shostakovich lo representa cabalmente en esta última enunciación.

De esta manera es representado el retorno por medio de la recapitulación del esquema de la primera enunciación, pero a la vez, también se simboliza el ascenso final a la

F1 cuando su tema característico es apropiado e interpretado por el solista. Así, durante las últimas tres enunciaciones, el violín toca sucesivamente F3, F2 y F1, en el preciso orden que requiere el monomito. Esto suele representarse por medio de la inclusión de la cadencia compuesta de segundo aspecto en la tonalidad principal hacia el final de las piezas escritas en forma sonata. Es decir, dicha cadencia esta constituida por la sucesión de subdominante (que en el esquema trifuncional es la F3), tónica en segunda inversión (F2), y dominante (F1) antes de que finalmente se arrije a la tónica en posición fundamental. Lo que importa no es la cadencia compuesta en sí, sino lo que ella representa en el marco de la ideología trifuncional. Shostakovich representa la misma síntesis simbólica que implicaría el uso de una cadencia compuesta de segundo aspecto, mediante un similar ordenamiento de los elementos con los que el representó las funciones indoeuropeas. Una vez cumplida la tarea que implica reunir los elementos fundamentales y reordenarlos según la jerarquía trifuncional, los cuentos y mitos indoeuropeos concluyen, o generan las condiciones para un nuevo viaje. La passacaglia como tal finaliza en tanto queda liberada de la necesidad de la repetición de su melodía principal (F3).⁹ En este sentido, esta passacaglia (entre muchas otras) ritualiza la necesidad de desenterrar un tema sepultado en el bajo, así como la sonata normativa simboliza la búsqueda de la subdominante, hundida en las zonas inferiores del círculo de quintas. En definitiva, dos maneras de simbolizar un mismo gesto estructural.

4. Conclusiones

A modo de conclusión, se puede afirmar que hay suficientes datos para corroborar la hipótesis de que esta passacaglia está estructurada por la lógica estructural del monomito. La evidencia muestra que, en la sección que he descrito como desarrollo, los procesos de inversión tienen un impacto significativo en los lugares normativamente esperables para un monomito. Por otro lado, la recapitulación muestra un viaje que representa un retorno al punto inicial de la pieza. A partir de la séptima enunciación en adelante, las funciones aparecen en el orden que prescribe el monomito, desde la F3 hasta la F1. Esto representa una ascensión simbólica (que es otro requisito del monomito), dado que las funciones son parte de una jerarquía, producto de un ordenamiento vertical específico de las mismas. Jean Joseph Goux demostró que los mitos indoeuropeos requieren que el héroe salga victorioso en tres tareas sucesivas, cada una de las cuales se refiere a una de las funciones de Dumézil, y estas pruebas siguen un ordenamiento que comienza con la tercera y termina con la primera (Goux, 1998). Así, el héroe puede finalmente ser coronado rey (instancia que en música tonal estaría relacionada con el arribo a la última tónica tras el enunciado

⁹ Lo que sigue a continuación es una extensa cadenza que tiene como objetivo enlazar el final de esta passacaglia con el último movimiento del concierto.

de la cadencia compuesta). Entonces, lo que en la forma sonata se manifiesta normalmente por la conformación final de la cadencia compuesta en la tonalidad principal durante la sección final, en esta passacaglia es representado por un ordenamiento equivalente de las funciones encarnadas por temas específicos. Por lo tanto, la acción de las fuerzas de inversión y retrogradación son empíricamente detectables en esta pieza. Es importante tener en cuenta que estos mecanismos deben entenderse como expresiones de ciertas necesidades lógicas y psicológicas profundas de la mente humana. Aunque las retrogradaciones e inversiones se han considerado en general en sus manifestaciones más directamente observables (como producto de la manipulación contrapuntística de temas y motivos), son mucho más que solo eso. Al respecto, Hatten escribe “la manipulación del material musical no es un simple juego, sino que esta motivado por las interpretaciones que esas formas puedan sugerir en el devenir del discurso expresivo de la obra” (Hatten, 1994: 111).

Esas técnicas encarnan fuerzas poderosas de la mente, cuyo accionar ha sabido estructurar no solo las formas musicales durante el período de la práctica común, sino la cultura indoeuropea y su mitología misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPBELL, Joseph. 1959. *El Héroe de las Mil Caras*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DUMÉZIL, Georges y COUTAU-BÉGARIE, Hervé. 1999. *Los Dioses Soberanos de los Indoeuropeos*, trad. David Chiner. Barcelona: Herder.
- ECHAVARRIA, Guillermo. 2001. *Una Vida de Héroe: Función y Significado del Mito*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- FOSTER Hal, Krauss, Bois y Buchloh. 2006. *Arte Desde 1900*. Madrid: Akal.
- GOUX, Jean-Joseph. 1998. *Edipo Filósofo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- GREIMAS, Algirdas Julien y COURTÉS, Joseph. 1982. *Semiótica, Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- HATTEN, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- HEPOKOSKI, James and Warren Darcy. 2011. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-eighteenth-century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.

KINDERMAN, William. 1985. "Beethoven's symbol for the deity in the Missa solennis and the Ninth Symphony". *19th-Century Music*, Vol. 9 no.2; 102-18.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2012. *Mito y Significado*. México: Alianza Editorial.

PROPP, Vladimir. 1969. *Morphology of the Folktale*. Austin, TX: University of Texas Press.

REBUFFI, Marcelo. 2017 "Hermenéutica en Música" *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, No 31: 169-211. Versión electrónica disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/revista-instituto-carlos-vega-31.pdf>

_____. 2018. "The Romantic Cyclic Sonata as a Hidden Counterculture". Versión electrónica disponible en:
https://es.scribd.com/document/396573211/The-Romantic-Cyclic-Sonata-as-a-Hidden-Counterculture?secret_password=LbM2UvaFs4q7j91u9hfQ

_____. 2019. "Structural Hermeneutics and Orchestration". Versión electrónica disponible en:
<https://es.scribd.com/document/408298518/Structural-Hermeneutics-and-Orchestration>

SCHENKER, Heinrich. 1954. *Harmony*. Translated by Elisabeth Mann Borgese. United States of America: The University of Chicago Press.

SHOSTAKOVICH, Dmitri D. 1994. *Violin Concerto No. 1, Op. 77, Op. 99*. Erscheinungsort Nicht Ermittelt: Boosey & Hawkes.

SPENCER, Peter y TEMKO, Peter M. 1994. *A Practical Approach to the Study of Form in Music*. Prospect Heights, IL: Waveland Press.

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

WILSON, Elizabeth. 2006. *Shostakovich: A Life Remembered*. London: Faber.

MARCELO REBUFFI

Revista del IIMCV Vol. 34, N°1, Año 34 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article



MARCELO REBUFFI

Marcelo Rebuffi nació en Buenos Aires. Actualmente se encuentra radicado en USA, becado por la University of North Dakota para realizar un posgrado en música. Es Licenciado en Artes Musicales egresado de la Universidad Nacional de las Artes de Argentina (UNA) y Profesor Superior de Violín, título obtenido en el Conservatorio Juan José Castro, Buenos Aires, Argentina. Su investigación se orienta hacia los campos de la hermenéutica y el estructuralismo aplicados al lenguaje tonal, orientado al análisis. Ha dictado conferencias en universidades de Estados Unidos, México y Argentina.