“La retórica de los cráneos”
Creación poética a partir del análisis de figuras retóricas en la música de Charles Mingus

Maira Alejandra Dávila Calderón
20132188032
Autora

Isabel Borja
Directora

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Ciencias y Educación
Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Educación Artística
Bogotá D.C., noviembre de 2018

“La retórica de los cráneos”
Creación poética a partir del análisis de figuras retóricas en la música de Charles Mingus

Maira Alejandra Dávila Calderón
20132188032
Autora

Proyecto de investigación en creación artística para optar al título de Licenciada en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística

Isabel Borja
Directora

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad De Ciencias y Educación
Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Educación Artística
Bogotá D.C., noviembre de 2018

Dedicatoria

A Ponyo.

Agradecimientos

Mi enorme gratitud para el increíble maestro, magnífico músico y virtuoso ser Adrián Hidalgo.

Contenidos

1.	Introducción		Pág.
	1.1	Aspectos generales	7
	1.2	Objeto de creación	9
	1.3	Justificación	9
	1.4	Objetivos	11
2.	Marco teórico		12
	2.1	La Retórica	12
	2.1.1	Aproximación al concepto de Retórica	13
	2.1.2	Las figuras retóricas	16
	2.2	El arte monumental: lo interdisciplinar	18
	2.3	Sobre la retórica de Joan Sebastián Bach	20
	2.4	El bajo continuo: Bach y Mingus	24
3.	Estudio musical, base para el trabajo de creación poética		26
	3.1	Aproximación a Goodbye Pork Pie Hat	26
	3.2	Aproximación a Blue Cee	33
	3.3	Aproximación a Pithecanthropus Erectus	41
4.	POEMARIO “LA RETÓRICA DE LOS CRÁNEOS”		50
	Prólogo		51
	Apartado técnico		52
	Blue Cee		54
	Goodbye Pork Pie Hat		56
	Pithecanthropus Erectus		58
	Rutas de acceso		59
	Conclusiones		62
	Referencias		63

Resumen

El presente trabajo de creación poética es el resultado del análisis de los hechos musicales discursivos presentes en la obra de Charles Mingus. A partir de estudios de retórica se da respuesta a la problemática de la interdisciplinariedad de las artes, en específico de las artes musicales y literarias encontrando como punto coyuntural la intención presente en el proceso discursivo, creativo e interpretativo, su forma de articularse y de convertirse en un sistema susceptible de análisis gracias a la categorización de las figuras retóricas, sin dejar de lado la subjetividad como agente indispensable en el acto artístico. Como obra creada, se presentan tres textos poéticos.

Palabras clave: Charles Mingus, Retórica, Creación Poética, Intención.

1. **Introducción**

1.1 Aspectos generales

Para abordar la problemática de la interdisciplinariedad en el arte asumimos la música y su respectivo análisis partiendo de una teoría referencialista desde la cual se defiende la capacidad semántica de la música en tanto es posible conectar el significado musical con un referente, es decir que "La música *significa* a través de sus mecanismos imitativos o de la expresión emotiva" (Alonso, 2001, p. 21); enfatizamos en el aspecto del carácter, la comunicación de unos humores e intenciones que posibilitan el acto comunicativo inherente a la obra artística. A esto se suma el concepto del Arte monumental según el cual, el diálogo entre las herramientas de las artes posibilita el fin último de la obra, acrecentando los efectos que busca conseguir (Kandinsky, 1997). Todo esto por medio del estudio de las figuras retóricas formuladas desde el período musical barroco y que encuentran su paralelo en la retórica literaria gracias al análisis de las formas, estructuras y discursos que apoyan el fin de la retórica y de la obra de arte: el acto comunicativo, la elocuencia.

La elocuencia se reconoce como la capacidad de ser efectivos y verosímiles con el discurso a presentar, llevar la intención de una sensación al público, aprovechando los recursos que cada una de las artes ofrece al espectador, lector u oyente.

La retórica es uno de los recursos que comparten las artes musicales y literarias en pro de la elocuencia en el acto comunicativo. Se busca en este análisis el equilibrio del análisis formal y el análisis de carácter emotivo, reconociéndose uno en función del otro y poniendo en evidencia el carácter subjetivo que constituye la obra.

La obra de Charles Mingus nos atañe debido a que da cuenta de posibilidades y características muy libres, arriesgadas y de carácter exploratorio, sobre todo a nivel armónico; tales características encuentran su precedente en los objetivos mismos de la retórica y al mismo tiempo en otro músico de la misma talla y con condiciones contextuales parecidas en tanto la capacidad creativa: Johann Sebastian Bach.

Se realizó entonces, en primera instancia un conteo de los conceptos base sobre los cuales se construyó este trabajo; seguido de un cotejo entre algunos recursos compositivos y gramaticales presentes en ambos músicos anteriormente mencionados, evidenciando así, la capacidad moderna de la retórica barroca, los hitos que de ésta se logran rastrear y que sostienen aún la intención del acto comunicativo.

Seguido de esto, se realizó un análisis musical tradicional a tres obras de Charles Mingus, del resultado de este se partió hacia la creación literaria poética propia, presentando un paralelismo con las estructuras y recursos discursivos hallados. Para esto, se aplicarán métodos de estudio del diatonismo, armonía, ritmo y de música modal en diferentes casos.

Con esto se quiso, además de ofrecer un resultado creativo, establecer un hilo conector discursivo entre las artes musicales y literarias sustentado éste, en la forma, estructuras y técnicas compositivas, pero también proyectado al nivel de la intención, el humor y la finalidad del acto comunicativo que circunda a la obra de arte.

1.2 Objeto de creación

Esta investigación tuvo por objeto la creación del poemario “La retórica de los cráneos” que utiliza estructuras, formas y recursos discursivos encontrados en el análisis retórico de tres obras de Charles Mingus, reconocido icono de la música de la segunda mitad del siglo XX, gracias a su poder de innovación en el uso de las formas y estructuras preestablecidas; convirtiéndose así, en un virtuoso ejemplo del uso de la retórica, comprendiendo ésta en su carácter sorpresivo, inusitado y excepcional en busca de la elocuencia comunicativa (Jenkins, 2006).

1.3 Justificación

En el tránsito por la Licenciatura en educación básica con énfasis en educación artística, surge un interés personal muy marcado respecto a las posibilidades de la interdisciplinariedad y una búsqueda constante del llamado “Arte monumental” formulado por Kandinsky; el pintor y maestro habla del Arte monumental como un momento cúspide del arte en que las posibilidades de los diferentes lenguajes artísticos funcionan en pro de uno de los efectos - o afectos- de una obra, sonido o palabra (Kandinsky, 1997). Es por esto, que me remití a los aspectos estructurales susceptibles de clasificación y análisis; así, llegué a aproximarme a estudios de las figuras retóricas utilizadas desde los primeros actos políticos democrático en las escuelas de Grecia y su uso en la composición de música vocal, instrumental y a estudios de dichas figuras en la literatura. Estas figuras son empleadas con el objetivo de lograr la persuasión en sus destinatarios.

Siendo figuras clasificadas y a pesar de su carácter ambivalente, funcionan aquí para conectar aspectos formales entre los discursos de la música de Charles Mingus y el poemario creado; dando respuesta a preguntas sobre lo interdisciplinar en el arte y presentando una nueva manera

de hacer crecer las posibilidades de un producto artístico, haciéndolo transitar y expandirse por los demás lenguajes del arte.

Además de esto, creo en las posibilidades que se abren en cuanto dar sentido a la praxis interpretativa se refiere; es decir que, expandiendo los límites formales de una obra musical hacia lo literario, su eco y efecto en el público puede tomar una mayor cantidad de rumbos, sin buscar en esto una traducción fiel de los sucesos musicales, sino, más bien, volviendo a hacer nacer -y no reproducir- las sensaciones que las figuras retóricas empleadas pueden suscitar.

Allí es donde surge una de las posibles respuestas a la interdisciplinariedad, no en hacer de un arte la función del otro o de buscar traducir y transcribir fielmente lo que sucedió; sino en hacer crecer las intenciones, los efectos y los afectos buscados de un lenguaje artístico a otro, ampliando al tiempo su capacidad comunicativa.

1.4 Objetivos

General:

Crear un poemario que ponga en evidencia las relaciones interdisciplinares formales entre música y literatura a partir de una interpretación de recursos retóricos utilizados por Charles Mingus en su obra musical.

Específicos:

- Acrecentar las posibilidades discursivas e interpretativas en la obra de Mingus desde la creación poética.
- Señalar las tergiversaciones estructurales posibles entre dos lenguajes artísticos, partiendo de las figuras retóricas.
- Evidenciar el poder afectivo de las figuras retóricas, además de sus posibles transfiguraciones y lecturas adoptando distintos lenguajes artísticos.

2. **Marco Teórico**

2.1 La retórica

Esta investigación aborda el concepto de Retórica formulado por Barthes (1982) según el cual la retórica es un metalenguaje cuyo objeto es originar discursos persuasivos. Barthes toma la retórica en su carácter de técnica, un modo de hacer, una técnica de la *poiesis* o de la creación.

Históricamente, la retórica surge como un elemento del discurso oral que antecede a lo literario. La retórica se concibió inicialmente en la música vocal pero después trascendió a la música instrumental, con elementos abstractos formulados y catalogados por teóricos musicales como Joachim Burmeister y Johann Mattheson, constituyendo un lenguaje susceptible de ser comprendido en los oyentes, aprovechando el auge de la retórica como una ciencia de las humanidades que debía ser estudiada en escuelas del periodo barroco (López, 2000).

La retórica está presente en todos los procesos comunicativos que suceden en la humanidad, desde la formulación de conceptos con un lenguaje selectivo y acertado hasta el tono que se emplea para pedir un favor, la retórica hace su presencia en las intenciones y los significados que desde la comunicación se desprenden, así mismo, el jazz constituye e implica dinámicas sociales en respuesta a la necesidad de comunicación, de voces y de oyentes.

El concepto de la figura retórico-musical no fue abordado solo desde el periodo barroco, ya que desde los cantos gregorianos se puede hacer rastreo de figuras como la *catatábis* para expresar humillación, o el melisma, asociado a la alegría; así mismo el estudio de los modos respecto a la teoría de los afectos fue tratado ya desde el siglo XIII con Juan Gil de Zamora (Páez, 2009).

Sin embargo, se parte de la época del barroco y específicamente de estudios analíticos hechos a Johann Sebastian Bach por importantes referentes como Corduban (2013), dada la importancia de esta figura compositiva en la música moderna.

Se parte del concepto de música poética que tiene por objeto, según Burmeister (1993), orientar los sentidos y los espíritus de los oyentes. El componente teórcio fundamental al que se recurre para el análisis retórico en la obra de Charles Mingus Es el trabajo de López (2000).

El concepto que posibilita y atraviesa toda la intención del trabajo es el de "Arte monumental" que es, según Kandinsky (1997), el fin último de las artes y la máxima elevación de las mismas, un reconocimiento de las capacidades de cada lenguaje artístico, de sus desventajas y de la coalición que posibilitan estas articuladas en pro de los efectos de una obra.

2.1.1 Aproximación al concepto de retórica

La retórica es un metalenguaje que reinó en Occidente desde el s. V a. C. al s. XIX d. C- su objeto de estudio es el "discurso".

La retórica fue comprendida en la Grecia antigua como un arte: "arte de la persuasión, conjunto de reglas, de recetas cuya aplicación permite convencer al oyente del discurso" (Barthes

1982, p. 9).

Aristóteles (2004) define la Retórica como "el arte de extraer de todo su tema el grado de persuasión que encierra" y con esto ubica a la retórica como un modo de hacer, una técnica.

En la Edad Media la retórica se contaba entre el *trívium* de las disciplinas lingüísticas: la gramática, la dialéctica y la retórica, y es en el *trívium* en donde el músico encuentra un lugar

propio, ya que sus actividades interpretativas y productivas estaban guiadas más hacia la retórica, que a la matemática.

La música teórica estaba concebida entre el *quadrivium* de las artes privilegiadas (la aritmética, la geometría, la astronomía y la música) siendo el músico un matemático que no tenía la composición entre sus ámbitos profesionales. Sin embargo, esto cambia en tanto la función del *cantor* en muchos casos implicaba no sólo enseñar y dirigir música en escuelas sino, enseñar e impartir cualquiera de las disciplinas del *trívium*; este suceso tiene lugar durante el Renacimiento, cambiando la filosofía de la época en la cual el hombre se tomó por objeto de estudio a sí y no a las divinidades, amplificando la importancia de la comunicación en las relaciones divinas. Las ciencias empezaron a apoyarse entre sí en busca de la fundamentación de conceptos que colaborasen con el objetivo comunicativo. En busca de mantener el equilibro en la relación de razón-sensación se produjo un acercamiento entre la música instrumental y las categorías teóricas de la música, adquiriendo la música poco a poco la función de mover las emociones, de conducir al oyente a una experiencia (López, 2000).

Este cambio en la funcionalidad, implicó también un cambio en el acto compositivo, siendo la retórica una disciplina de elocución ofreció a la música modelos de conceptualización susceptibles de ser "transpuestos" a la música, dando paso a la *música poética* (López, 2000).

La retórica se transforma en una técnica de la *poiesis* -o de la creación- consagrada por el vocabulario de la Edad Media, en que las artes poéticas son artes retóricas y donde los grandes retóricos son poetas. Según Cicerón un buen discurso debe ser agradable, instructivo y debe conmover al oyente: "delectare, docere et movere" (Cicerón citado en Cano, 2000, p. 45). Así, los sistematizadores de la retórica dan grandes espacios de estudio al origen y funcionamiento de

los afectos, convirtiéndose estos en el motivo y tarea principal del orador, transformándose en el tiempo también en la tarea del escritor con el discurso escrito, lo que era un elemento persuasivo del orador se convirtió en un recurso poético para el escritor, al tiempo que en una herramienta compositiva del músico (López, 2000).

La música poética es "la disciplina de la música por la cual se aprende cómo componer una pieza musical para orientar los sentidos y el espíritu de las gentes hacia diferentes disposiciones" (Burmeister, 1993, p. 17).

Nikolaus Listenius es el primer teórico musical en introducir el concepto de música poética en su tratado *Música* de 1537. A partir de éste y hasta el final del siglo XVIII, se produjo una gran cantidad de textos de teoría musical que incorporó conceptos y sistemas retóricos al estudio de la composición y del naciente análisis musical La retórica fue impartida entonces en los centros de enseñanza ateniense y concebida así como una protociencia, una *techné* que poseía un campo de observación y una clasificación de los fenómenos resultantes; lo que constituirá el listado de las figuras retóricas.

> Casi todas las obras musicales de teoría y enseñanza de la primera mitad del siglo XVIII consagran importantes capítulos a la retórica musical, las técnicas de la retórica también son aplicadas a la música. Disponían de un repertorio de fórmulas fijas (figuras [retórico-] musicales) para la representación de pasiones y para los giros retóricos; de alguna manera [todo] un vocabulario de posibilidades musicales (Harnocourt, 1984 citado en López 2000, p. 27).

En el presente trabajo abordamos las figuras retórico-musicales presentadas por López (2000) quien define la retórica como "la disciplina que tiene por objeto la producción y análisis de los

discursos desde la perspectiva de la elocuencia y la persuasión" (Cano, 2000 p.7). Este autor establece relaciones entre las figuras retóricas musicales formuladas desde el barroco, siendo este el periodo del arte en que la retórica tuvo su gran auge, y pone frente a estas figuras su paralelo literario, presenta las figuras con diferentes postulados reconociendo así su carácter ambiguo y el papel de la subjetividad en su empleo, construcción y lectura.

2.1.2 Las figuras retóricas

Las expresiones figuradas significan, además de la cosa principal,
el movimiento y la pasión de quien habla e imprimen
así una y otra idea en el espíritu, a diferencia de la expresión simple que
sólo señala la verdad desnuda"
(Todorov 1992, p. 122)

Se entienden en este trabajo las figuras retóricas musicales iguales a las figuras retóricas literarias partiendo de la premisa en que se definen éstas como un proceso de desviación de la norma estipulada, transgrediendo la forma "correcta", formulando a través de la novedad y la sorpresa otro modo de decir, de interpretar o presentar los hechos, caracteres e intenciones; proponiendo mover los afectos del oyente o del lector. Las figuras se formulan en función de los afectos o de la intención, convirtiéndose en su principio y fin esta capacidad, parte de un afecto para encontrar resonancia en un oyente, produciéndose eco.

Si bien desde el inicio de la era barroca tanto la música vocal como la instrumental participaron del uso de las figuras retóricas, es en el ámbito de la primera donde se observan, de manera más diáfana, la articulación de sus recursos y mecanismos. En la música vocal se originó una singular relación y un desarrollo interactivo entre la retórica del texto y la realización instrumental: el contenido o la elaboración retórica de los textos determinaban las alteraciones retóricas del discurso musical (Barthes, 1982).

La figura musical se empleó para apoyar el sentido e intención del texto, sin embargo, esto mutó hasta la música instrumental estableciendo parámetros de lectura nuevos en una cultura que tomaba la retórica y su estudio como parte fundamental de la educación. La música se vería provista de recursos retóricos nuevos, que servirían como agente persuasivo encargado de convencer al auditorio de lo que las palabras antes estaban encargadas de decir. Burmeister fue el primer autor en presentar una lista de figuras musicales identificadas con figuras o procedimientos retóricos, en razón de su potencial expresivo. En sus importantes tratados, se propuso hacer una presentación sistemática de esas figuras definidas por analogía con la retórica (Páez, 2016).

En el prefacio del tratado *Musica autoschediastike*, Burmeister escribe: “luego de un análisis atento y racional de la música, hemos concluido que hay poca diferencia entre la música y la naturaleza de la oración” (citado por Bartel, 1997 p. 66).

La figura delata a la obra; por medio de la constante aparición de figuras específicas, el discurso musical se singulariza, adquiere personalidad y carácter propio. Además, cuando se utiliza la figura como recurso estilístico, es posible distinguir un marco contextual particular, con giros que devienen “norma” y del cual emanarán otras figuras musicales, nuevas y exclusivas, que se percibirán como “desvíos” con respecto a este discurso (Alonso, 2001).

Es el caso de Mingus, quien creó todo un léxico propio de figuras retóricas recurrentes en su obra; algunas de estas heredadas, siendo Mingus un exponente magnífico de las bases constitutivas de lo que sería la música occidental y el jazz; es el caso del *walking bass* o bajo continuo heredado de Bach en el barroco, y por otro lado las figuras creadas por él mismo quizá no tanto en estructura, pero sí en su combinación, presentación, repetición o uso, es el caso de la

armonía modal que aunque estuviese ya sentada, determinada y delimitada en lo que sería la música de la Edad Media y el Renacimiento, es utilizada por Mingus en modulaciones y ambigüedades tonales que marcarían una concepción muy diferente de la armonía moderna. La clasificación y asignación de las figuras a pesar de hacerse del modo metódico más fiel posible por su carácter natural pueden ser ambivalentes, es decir que una misma figura puede nombrarse de más de un modo y así mismo no ofrece un resultado concreto, ofreciendo a la subjetividad su importante papel en los actos artísticos.

2.2 El arte monumental: lo interdisciplinar

"Los medios empleados por cada arte, vistos desde el exterior, son completamente diferentes: sonoridad, color, palabra (...) En última instancia y vistos desde el interior, esos medios son absolutamente semejantes" (Kandinsky, 1912, p. 168, Citado en Henry 2008)

Lo interdisciplinar concierne a la transferencia de métodos de una disciplina a otra. Es el segundo nivel de integración disciplinar, en el cual la cooperación entre disciplinas conlleva interacciones reales; es decir, reciprocidad en los intercambios y, por consiguiente, un enriquecimiento mutuo. En consecuencia, se logra una transformación de conceptos, metodologías de investigación y de enseñanza. Cuando hablamos de interdisciplinariedad en el arte, podemos dirigirnos hacia dos situaciones diferenciadas, por una parte, la ósmosis entre los métodos de varias disciplinas artísticas, por ejemplo, con la denominación "objeto plástico" durante los años 70 se tendía a diluir las fronteras entre pintura y escultura y en esta misma línea se sitúan los planteamientos del arte minimalista, conceptual, que se desarrollaron durante esa década. Por otra parte, se plantea una interdisciplinaridad diferente cuando aludimos a la relación arte-ciencia o arte-tecnología, una interdisciplinariedad de carácter más amplio que intercambia métodos de trabajo

y se apropia de los instrumentos elaborados por otras disciplinas y actividades del hombre Posada (2004).

De la conjunción de dos conceptos surge la respuesta a lo interdisciplinar que mueve y articula ese trabajo, el primero es el Arte Monumental de Kandinsky, según el cual aunque cada lenguaje artístico descansa en elementos variados: sonidos, formas, color, palabras, etc., irán a converger en un formidable contrapunto que constituye toda la actividad creadora del hombre. La subjetividad es el agente dinamizador de estos elementos, así el amarillo medible y cuantificable siempre va a estar supeditado a un elemento esencial , es la búsqueda de ese elemento esencial en otras artes lo que impulsa al Arte monumental: la transferencia expresiva de un arte a otro, esto es, perseguir la sensación particular de un sonido, o de un color; sumándose a este, a modo de complemento a su naturaleza , esta es dada desde el campo artístico en que fue concebido(Kandinsky,1997).

Aquí, cabe anotar la profunda influencia de un músico como Wagner en las filosofías de un joven Kandinsky; desde la ópera se podría pensar en todas las artes actuando en conjunto, sin embargo, esto no es lo que Kandinsky persigue, lo pone en evidencia tras todos sus años trabajando el arte abstracto. Así mismo, la búsqueda de esta síntesis, desprecia en Kandinsky la traducción textual de la realidad o de los sucesos objetivos, así, el acto de desesperación de una ópera que se trata desde la música en un *fortissimo* en vez de sumar, resta, no busca las sonoridades esenciales de la subjetividad, se vuelve todo objetivo y pierde así el sentido creativo principal. Bajo estas premisas Kandinsky ilustró los cuentos del poeta Remizov, también compuso su libro Klange, en el cual adorna con madera de color o en blanco y negro sus propios poemas (Castro, 2009)

El segundo concepto que sustenta la respuesta a lo interdisciplinar es mío, trata de hacer transitar y expandir los conocimientos o posibilidades de una obra en espacios de diálogo o de intercambio que comprenden planos distintos de los concebidos, dicho de otro modo, hacer crecer una obra perteneciente a un lenguaje artístico específico (literario, musical, visual, etc.) a otro, sin que por ello se busque una traducción fiel y explícita, sino, que se llegue a la expansión de esa primera intención, de ese afecto por mover, de ese efecto por generar en el público, acrecentando los planos en los que la obra se encuentra, no sólo visual, no sólo sonoro; así, las ventajas de cada lenguaje, se suman a las que ya traía, no las resta, no las reta, no las minimiza o las desprecia, las hace trascender reconociendo el espíritu que las atraviesa, el acto creativo que las formuló que no puede venir nada más que de un profundo estado de pasión del alma, un estado de comunicación.

2.3 Sobre la retórica en Johann Sebastian Bach

«Estamos convencidos de que la retórica musical es la única clave de acceso válida para toda la música desde Josquin a Bach . Esta aserción vale sobre todo para J.S. Bach, cuya obra constituye el apogeo del pensamiento retórico en nuestra música occidental».

(Philippe Herreweghe, citado por López, 2000)

Según Harnoncourt (1985), todo músico del siglo XVII y gran parte del XVIII era consciente de su obligación de componer una música elocuente; en sonatas y conciertos barrocos e incluso en sinfonías clásicas se puede percibir la influencia de la retórica en la música, unas obras que son concebidas a partir del lenguaje y que siguen programas retóricos, concretos y abstractos. La retórica se enseñaba en todas las escuelas y formaba parte de la cultura general, así con el establecimiento de un lenguaje susceptible a la interpretación del público, la retórica se convirtió

en materia no sólo de la música vocal sino de la instrumental, producto a su vez del desarrollo que la doctrina de los afectos presentó desde la segunda mitad del siglo XVI.

Es generalmente aceptado que a partir del siglo XVI las analogías entre la música y la retórica penetraron todos los niveles del pensamiento musical, más precisamente, la definición de los estilos, la conceptualización formal, el potencial expresivo de los procedimientos compositivos, así como una multitud de aspectos ligados a la interpretación musical (Corduban, 2013). El ejemplo más palmario de compositor barroco que creó música instrumental conforme a un ideario retórico es J. S. Bach. Su sólida formación retórica fue adquirida en los colegios luteranos en que estudió, cuyos currículos educativos incluían entre otras asignaturas de Humanidades el Latín y la Retórica como materias obligatorias (Bartel, 2003, Citado en Páez 2016)

Por su parte, Johann Nikolaus Forkel, en la primera biografía consagrada a Bach de 1802, no duda en nombrar a éste como “El más grande poeta musical y el más grande orador en música de los tiempos pasados y futuros” (Cantagrel, 1998, citado en Corduban 2013). Fundamentados en lo expuesto anteriormente, cada músico compositor o teórico, elabora su propio trabajo especulativo hacia la creación de un sistema singular para el análisis y manejo de los afectos, lo que se podría resumir en su lenguaje propio. Así, se puede establecer que Bach con su lenguaje musical, presenta en sus composiciones una suma de conceptos retóricos que anteriormente se impusieron en el pensamiento musical alemán desde los escritos de los *cantores* luteranos, refiriéndose estos a los conceptos movidos por Martín Lutero a mediados del siglo XVI, donde la música posee un poder no sólo de representar las proporciones y atributos numéricos del universo sino capaz también de establecer una comunicación entre el orden cósmico de la creación y los sujetos, logrando afectar de una manera positiva.

En ese nivel de percepción y de comprensión reside una característica fundamental de la música barroca alemana: el deseo humano de participar en una actividad musical no constituye una necesidad de expresar la propia personalidad sino ante todo la necesidad de entrar en resonancia con la creación superior, de establecer una comunión espiritual con el orden divino.

Después de esto, se introdujo el concepto de *forma* en la música, que daría paso a la elaboración de propuestas organizacionales en la forma musical, estableciendo tiempos, contrastes, relaciones entre secciones y demás, posibilitando así, su análisis. Tal análisis se vería aplicado posteriormente a la obra de Bach, demostrando el uso contundente de ciertas figuras retóricas al igual que los momentos de narración propuestos en los tratados sobre retórica [1] para lograr discursos persuasivos. Corduban (2013).

Corduban (2013) realiza un análisis de los preludios y fugas del Clave bien temperado de Bach; allí señala aspectos en la obra de Bach que resultan altamente pertinentes para dejar en evidencia el carácter retórico de su obra, tal es, por ejemplo, el uso de la fuga, siendo esta una de las formas compositivas privilegiadas a partir del siglo XVI en cuanto a fuerza retórica se refiere, esto debido a una caracterización particular que la constituye, según Butler (1977):

La fuga era un elemento y un procedimiento de composición elaborado, un ejercicio intelectual erudito, altamente apreciado.

- La fuga poseía una estructura de gran artificio y al mismo tiempo eficaz, con un potencial expresivo notable.
- La fuga servía para crear imágenes musicales, elemento esencial en la música poética.

[1] Véase para la ampliación de esto, estudios como el de André Pirro " L'esthétique de Jean–Sébastien Bach".(1973 [1907]) o obras como "J.S. Bach: el musico poeta" de Albert Schweitzer ,1905.

Corduban (2013) hace un repaso de la concepción del preludio, este, a diferencia de la fuga vendría siendo un lugar imaginativo, de un proceso compositivo muy diferente al de la erudición apreciado en la fuga. Así, el dúo de estas formas -preludio y fuga- posibilita en Bach un discurso marcado tanto por el rigor como por la inspiración.

Así, Corduban (2013) se adentra en la organización formal primeramente de los preludios y las fugas en el *Clave bien temperado,* obedeciendo a su vez las categorías retóricas formuladas por los teóricos de la época esto es, a sus momentos o tiempos estructurales narrativos. Así, expone los momentos como el *Exordium, Medium y Finis* en el preludio en re menor del primer libro del *Clave bien temperado*, señalando los motivos musicales con forma introductoria (Exordium), la extensión de la idea (Medium) y la finalización (Finis) enumerando cada compás con exactitud y dejando en evidencia los caracteres distintivos de cada momento que obedecen a su vez a una armonía musical específica.

Lo verdaderamente extraordinario del caso bachiano es que ese uso de la retórica lo hizo siempre compatible con la asunción de un lenguaje contrapuntístico de gran complejidad, cuya naturaleza matemática llevó en ocasiones al terreno de la especulación más extrema.

Harnoncourt (2003) destaca la importancia de la función de los conceptos retóricos en el proceso creador de Bach, y señala:

> La retórica constituía uno de los puntos centrales de la construcción de todas sus obras. Y esa osamenta formal esencial para toda la música barroca desde Monteverdi, era para Bach mucho más que un dato evidente del estilo de la época (…). Bach construía

> conscientemente sus obras según el arte de la retórica, y el discurso sonoro era para él la única forma de música. (Harnoncourt, 2003, p. 58)

Corduban (2013) concluye que cada díptico preludio- fuga es un discurso completo al que se le puede aplicar la caracterización formal teorizada por Mattheson 1739, citado por Corduban 2013) y esto no sólo en la música de Bach sino a una gran variedad de piezas barrocas.

2.4 El bajo continuo: Bach y Mingus

El bajo continuo o walking bass es una técnica de composición y ejecución propia del periodo barroco, denominado no gratuitamente como la época del bajo continuo. Al emplear este recurso, el compositor crea la voz de abajo, sin especificar el contrapunto, que deja a cargo de los intérpretes; puede contener cifras para guiar al ejecutante, fue y es sustento armónico suficiente para el desarrollo retórico de una pieza. El bajo continuo de hoy, heredado de Bach; se figura como un elemento armónico al que se subordinan las demás líneas individuales que pueden añadirse, marcando los pulsos y la continuidad en una pieza, enfatizando en la sensación de flujo de la obra. Es el caso de la grabación realizada por John Eliot Gardiner de Motetes[2], obras en su mayor parte de referencias fúnebres, que permiten a Bach una combinación de retórica y contrapunto de gran variedad y alto poder expresivo. Gardiner renuncia al habitual doblado orquestal colla parte, presentando a su excepcional Coro Monteverdi acompañado solo por un bajo continuo. Dejando en claro la autosuficiencia armónica de este recurso y su importancia en la concepción de la música bachiana.

[2] BACH, J.S.: Motets, BWV 225-230

Así mismo, este recurso se puede encontrar en la pieza de Charles Mingus *Pithecanthropus Erectus, 1956,* en la instrucción dada en el compás N° 21 que se prolonga tres compases más, esto es el "Vamp" que corresponde a una sección que se repite varias veces, con el agregado "until cue" es decir, hasta la seña.

En esta sección Mingus deja la armonía clara con el bajo y el cifrado para que los intérpretes improvisen sujetos a esos cambios, es lo mismo que planteaba Bach con el bajo continuo en los motetes, donde el bajo continuo es sustento y fundamento armónico suficiente para el desarrollo de la pieza y su contrapunto; dejando en claro así, el carácter improvisador que de Bach se vería amplificado hasta una obra como la de Mingus; de aquí nos valemos para introducir un referente histórico clave en la composición y análisis que sigue, dejando además atisbos de los cambios que las organizaciones formales concebidas en la época barroca sufrieron, transitando por contextos culturales y sociales muy distintos, además de demográficos y temporales, sin embargo, con una premisa superviviente: la elocuencia en el discurso, el acto de comunicar con las figuras y las sensaciones que persisten en la concepción humana del lenguaje.

3. **Estudio musical, base para el trabajo de creación poética**

3.1 Aproximación a Goodbye Pork Pie Hat

Esta pieza fue originalmente grabada en 1959 por el sexteto de Charles Mingus; fue escrita a modo de elegía para el saxofonista Lester Young quien falleció dos meses antes de la grabación del álbum "*Mingus Ah Um"* en donde se incluyó este tema. Young falleció a causa de cirrosis, resultado de un alcoholismo exacerbado adquirido después de un periodo de reclutamiento en el ejército en el año de 1944. (Santoro, 2000)

El nombre del tema es en referencia a Lester y en especial a un artículo aparecido en la edición de noviembre de 1949 de la revista *Our World* que había sido fundada en 1946 por el periodista y activista de derechos civiles John Preston Davis. (Santoro, 2000)

Características:

- Forma binaria, 24 compases.
- Escrita en un gran porcentaje a partir de la escala menor blues.
- Sub-género: Balada jazz.
- Uso constante de ornamentos.
- Cadencia plagal en los últimos tres compases.
- Uso de segunda menor en el séptimo compás.
- Interpretación a dos voces con saxofón alto y tenor.

- Técnicas extendidas del saxofón (Subtono).

De las características presentadas vamos a tomar a grandes rasgos cuatro de los recursos hallados y a la vez mostraremos el uso que se les dio en el poema titulado igualmente “Goodbye Pork Pie Hat”:

***Contexto histórico**:* A lo largo de la historia del jazz los casos de adicción y depresión se han hecho más que evidentes, es por esto que pretender dejar de lado la historia de la composición del tema sería un gran error, el carácter oscuro de la pieza acompañado de la característica interpretación subtonada de ambos saxofones será vista en el plano literario desde la temática general: Los humos que remiten a los fuegos, los cultivos, los trenes que se dirigían a las guerras y sus protagonistas blancos.

Imagen 1 (1949) Our World Magazine. Recuperada de https://culturedarm.com/behind-the-song-charles-mingus-goodbye-porkpie-hat/

La concepción de esta temática general o motivo de escritura parte de la enunciación del título, sabiendo de entrada lo que podría suceder, encuentra su fundamento en uno de los momentos formulados en el proceso de desarrollo de un discurso expuesta por Quintiliano (Citado en Cano, 2000): El Exordium; esto, es la introducción al discurso. Es el tránsito del silencio al sonido. Hay que disponer al oyente al tema por abordar a modo de preludio.

Segunda menor: Este recurso es presentado en la música con una característica muy específica: la disonancia, siendo este el intervalo -en frecuencias- más disonante del sistema occidental musical; al oído presenta una clara sensación de error, de desajuste.

En el listado que López (2000) presenta de las figuras retóricas esta segunda menor es nombrada así:

a. PASSUS DURIUSCULUS

Disonancia creada por el movimiento de una voz por grado conjunto que forma un intervalo melódico de segunda, demasiado largo o demasiado corto para la escala. Este recurso también puede ser tomado como paralelo de la Pathopoeia:

b. PATHOPOEIA

Nombre genérico que reciben aquellas figuras de disonancia, que se aplican en las partes donde el texto de la música vocal denota los afectos más intensos: pathos, o manipulación de los sentimientos.

Según Thuringus, ésta, "es la figura que expresa sentimientos como dolor, alegría, temor, risa, tristeza, misericordia, gozo, terror y similares" y que conmueve tanto a quien "canta" como "a quien escucha" (Civra, citado en López, 2000).

En la teoría literaria el Pathos es un fenómeno de la *dispositio*, es decir una de las partes que constituía la estructura de la Retórica Clásica y que se ocupaba de la ordenación de los argumentos e ideas hallados en la primera parte: La *inventio*. (López, 2000)

Además de esto, se vuelve uno de los recursos más importantes en la obra ya que, es el único momento en que los saxofones se separan, en el resto de la pieza trabajan al unísono o en solos. En el poema, esta segunda menor es presentada en el verso N° 9 dado el carácter predeterminado de lo que se podría tomar como una sentencia predicha o predispuesta a escucharse tal como “la casa de tus sueños”, que en tanto se altera a nivel gramatical superficialmente pero esencialmente a nivel interpretativo consensuado, busca y logra reproducir esa misma sensación de error además de encerrar una alusión del dolor.

Interpretación a dos voces: Como se expuso anteriormente, el uso de dos saxofones para la interpretación de la pieza tiene un gran peso en la ejecución de la segunda menor, sin embargo, claramente generan entre ambos un peso melódico imposible de ignorar, como si uno fuese el espejo del otro. En la clasificación de figuras retóricas a este recurso se le llama palillogia:

c. PALILLOGIA

Cuando en una repetición el fragmento repetido aparece sin ninguna modificación con respecto del original, se dice, en retórica literaria, que es una "repetición de partes iguales" (Lausberg,1983, citado en López, 2000).

En retórica musical la "repetición de partes iguales" se conoce como *palillogia*. Un fragmento que se repite por *palillogia* nos habla de la insistencia o redundancia de un significado idéntico; es decir, que no presenta atenuaciones ni amplificaciones

Sin embargo, para el uso de este recurso discursivo no utilizamos los resultados literarios completamente, sino en su aplicación visual - a propósito de los caligramas- es por esto, que el poema se presenta a la vista, a modo de espejo en dos columnas idénticas presentando la redundancia establecida por López (2000) como intención en esta figura.

Cadencia plagal*:* Al final de la pieza Mingus presenta una cadencia de tónica (I) a subdominante (IV) y de nuevo a tónica (I) resolviendo. En la teoría tradicional musical esta cadencia genera una sensación de volver al fin dos veces, es decir, de reafirmar la resolución, de igual manera se realizó al final del poema con la repetición del antepenúltimo verso.

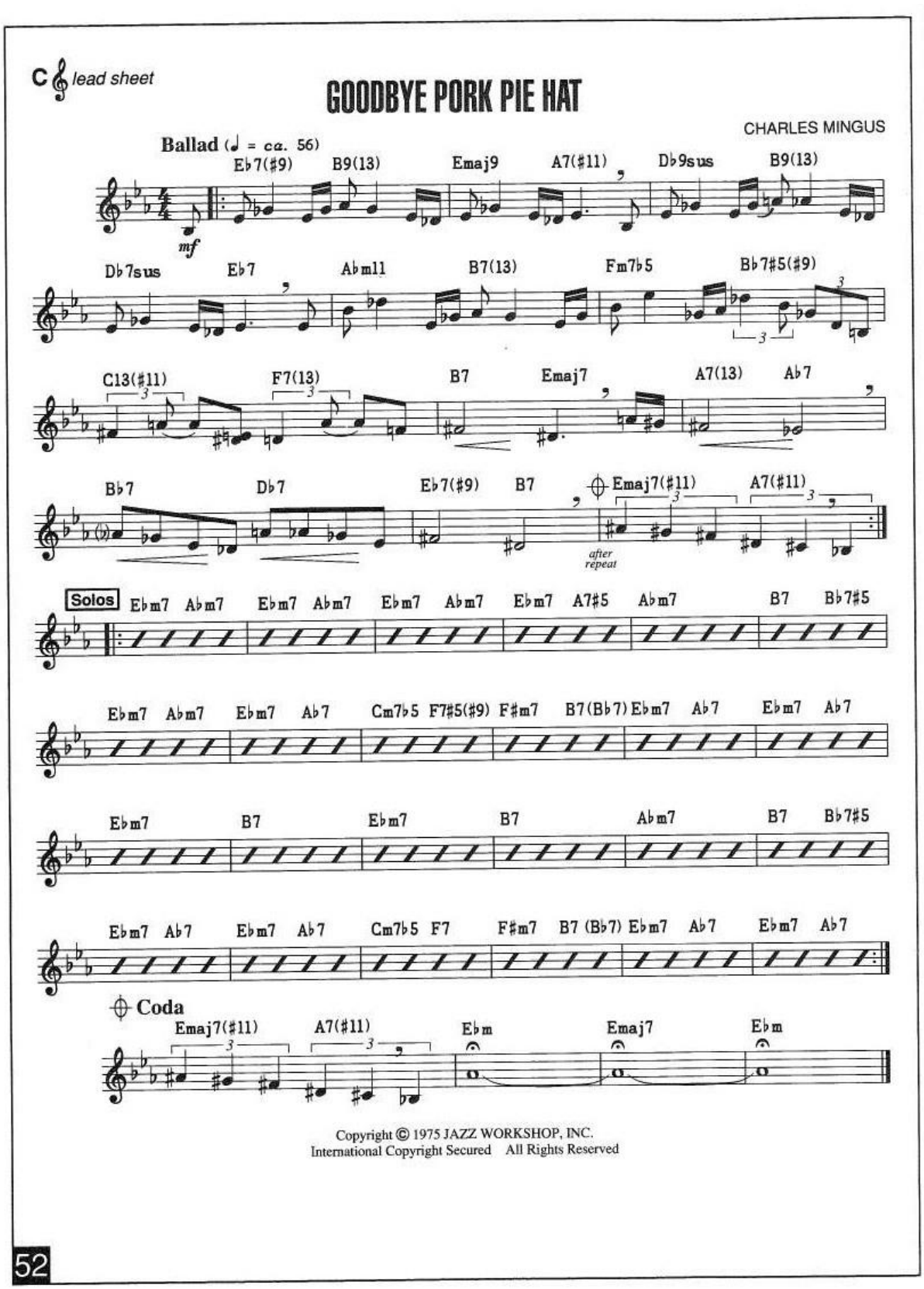


Imagen 2, (1991) *Mingus, more than a fake book*. New York. USA. Jazz Workshop Inc.

Goodbye Pork Pie Hat

Las voces de los fuegos,
de los vapores que nos surcan,
con todos los incendios que nos atañen
en los campos.
Esta fogata inmensa vibra tras la ventana
y a través de mi rostro.
Toda es para ti,
rubio amor mío;
párate frente a la caza de tus sueños
y decide el color.
No interesa,
el primer fuego de la espera,
alzándose en vapor con la garganta.
No interesan sus literas, su almizcle,
este segundo fuego,
con sus máscaras de gestos fusilados
se cuelgan ambas voces
de tu ventana
y nos hace cenizas,
una sola guerra
nos hace cenizas.

3.2 Aproximación a *Blue Cee*

"It was written for Celia, my ex-wife, although i wrote it before she was my ex-wife. I used the Key of C; also a one-note form like Duke had done on C-Jam Blues". Mingus (1991)

Blue Cee pertenece al álbum de Charles Mingus llamado "The clown" grabado y lanzado en 1957 en Atlantic Records, es un standard blues que rememora las bases de lo que Mingus construiría en su carrera.

Características:

- Blue Cee posee un carácter ambiguo armónico entre las escalas de C y de Bb pero sin duda está escrita en C mayormente expuesto en los primeros pulsos de cada compás. En esta composición se le da mayor importancia a la armonía que está formulada en base a la estructura del Blues Arcaico (Comienzos históricos del jazz y del blues en el sur de Estados Unidos) con 12 compases:

| I | I | I | I |

| IV | IV | I | I |

| V | IV | I | V: □

- En cuanto a la melodía, presentada con su sencillez permite un rango más amplio en cuanto a sus posibilidades interpretativas.
- Presenta en la melodía una recurrencia marcada con una nota: Bb.
- Uso de polifonías breves.
- Finaliza en una cadencia rota de I a VII en Cm.

Para la creación poética de esta pieza se dio prioridad a la estructura blues de la cual parte su composición; dada la importancia que esta tiene en el desarrollo del jazz a lo largo de su historia

y a fin de explorar los recursos retóricos más medibles hasta ahora presentados, es por esto que se elaboró un esquema donde la correspondencia de los sistemas musicales en la pieza, los párrafos del poema, los versos y las frases fuesen bastante específicos:

Blues Arcaico: Como se señaló anteriormente, la estructura del blues arcaico es uno de los recursos utilizados por Mingus en Blue Cee, constituye la base de lo que él después propondría armónicamente, la incidencia de la estructura blues es tan relevante en la concepción del jazz que es inevitable utilizarla también en la composición poética.

Así, la estructura del blues arcaico se compone de tres sistemas:

1. | I | I | I | I |

1. | IV | IV | I | I |

3. | V | IV | I | V :||

A su vez, cada sistema posee 4 compases:

1 2 3 4

1. | I | I | I | I |

1 2 3 4

2. | IV | IV | I | I |

1 2 3 4

3. | V | IV | I | V :||

Los números en romano dentro de los compases (I, V y IV) equivalen al grado armónico en que se solía escribir el blues arcaico, sin embargo, Mingus hizo en esta pieza diferentes cambios.

Por tanto, nos basamos en la forma de la melodía para enumerar la característica del compás así:

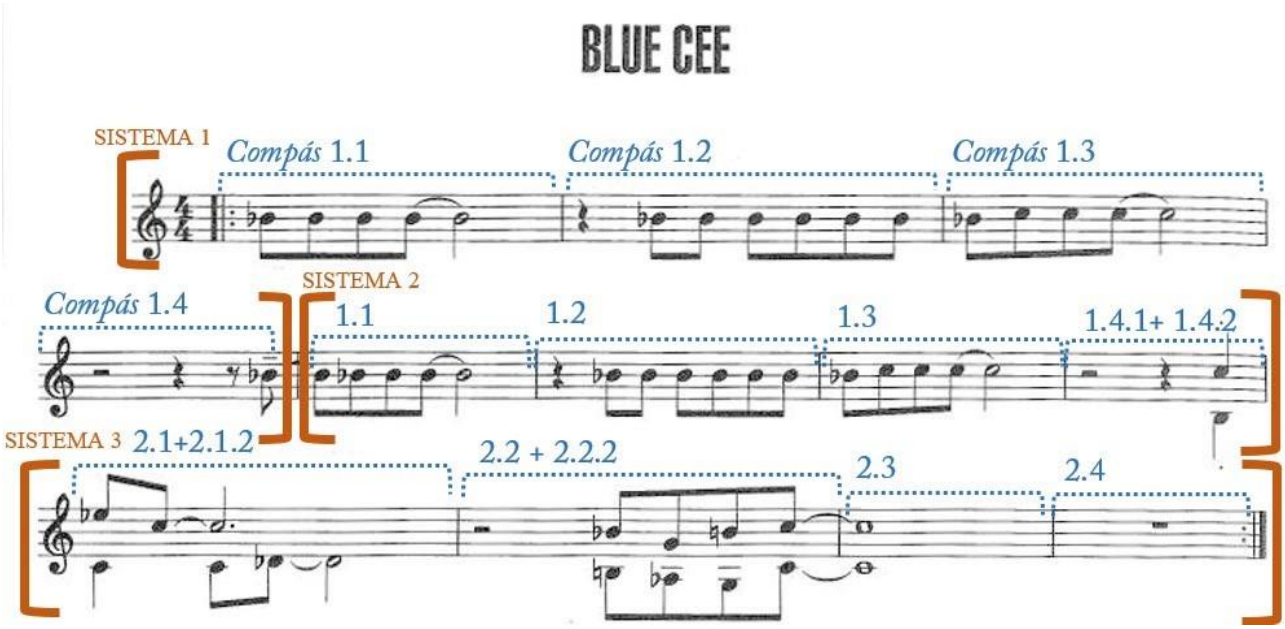


Imagen 3, (1991) *Mingus, more than a fake book.* New York. USA. Jazz Workshop Inc.

La enumeración de cada compás obedece a las primeros motivos enunciados, así se nombra el motivo del primer compás del primer sistema como 1.1, que se repite en el sistema 2 y por tanto conserva la misma enumeración, así también con los motivos 1.2 y 1.3, sin embargo en el motivo 1.4 hay una variación rítmico melódica que aunque breve es necesaria resaltar, por esto se enumera en el sistema dos como 1.4.1, a esto se suma la segunda voz que el tema presenta, esto será tomado como un coral, es decir, una polifonía que también tendrá su representación en el poema.

Continuando, el sistema 3 cambia notoriamente los motivos presentados es por esto que se enumera el primer compás como 2.1 más su polifonía 2.1.2, esto se repite en el compás 2, en el

compás tres hay un encuentro en octavas que se enumeró 2.3 en respuesta a su carácter de unidad que viene desde el anterior compás, ésta es apoyada por el silencio de la melodía en el último compás.

Repetición: En el carácter repetitivo melódico de los compases N° 1, 2, 3 y 5, 6 7, se partió de la configuración de dos figuras retóricas encontradas en la compilación de Cano (2000):

a. ANAPHORA

Anáfora, repetición; repetitio. Es la repetición del mismo fragmento musical al inicio de diversas unidades: (x.../x...,etc.). Se le encuentra habitualmente en las fugas.

Según Kircher (1650,Citado por López, 2000), esta figura "se utiliza frecuentemente para expresar las pasiones más violentas, crueldad, desprecio como se puede ver en aquella canción Ad arma, ad arma".

Es la repetición del mismo fragmento musical al inicio de diversas unidades: (x.../x...,etc.). Se le encuentra habitualmente en las fugas. Como lo mencionamos, esta figura es utilizada ampliamente en Blue Cee y constituye así el estilo mismo de la canción, por tanto, se usó lo más fielmente posible en la elaboración del poema, de tal modo, que las repeticiones encontradas en la pieza musical estarán igualmente organizadas por versos y párrafos en el poema.

A la anáfora sumamos la Gradatio ya que esta también se repite como motivo 1,3 del sistema 1 y 2, presentada en López (2000) así:

b. GRADATIO

Gradación, clímax. Es la repetición que asciende o desciende, por grado conjunto, en forma de secuencia, de un mismo fragmento musical.

Para Nucius,1613, citado en López, 2000) "Esta figura tiene gran efecto sobre todo al final de una unidad cuando se quiere sorprender a un escucha que espera la conclusión". Según Kircher (1650, citado en López, 2000), cuando es ascendente "se usa esta figura para expresar el amor divino o se anhela el reino celeste".

En literatura esta figura adquiere la forma de una anadiplosis continuada. Esta figura otorga al texto una significativa intensificación que puede ser "ascendente":

> *Y no solo no he dicho esto, pero aún no lo he escrito; Y no solo no lo he escrito, pero aún no he desempeñado la comisión de mi embajada;*
>
> *Y no solo no la he desempeñado, pero aún no he persuadido a los*
>
> *Tebanos.*
>
> *Demóstenes*
>
> (Quintiliano,1942, citado en López, 2000).

También puede ser "descendente":

> *O ya que os ví de passo os contemplara*
>
> *O ya que os contemple no os desseara O ya que os dessee que os mereciera.*
>
> *O pues no os merecí que no naciera O al mismo punto que nací espirara*
>
> *O ya que no espiré que no aspirara Mi coraçon a cosa que no espera.*
>
> *Si espera algún remedio es de la muerte*
>
> *Muerte sola podrá darme la vida*
>
> *La vida es para mí triste y pesada.*
>
> *Pesada carga trabajosa y fuerte*
>
> *Fuerte trago de un alma despedida*
>
> *Despedida de verse remediada.*

Diego de Mendoza, Soneto.

(Jiménez,1980, citado en López, 2000)

Esta gradación está presente en Blue Cee en el motivo 1.3 de los sistemas 1 y 2 de modo ascendente, se presenta en el poema con la acumulación de acciones en los terceros versos de los dos primeros párrafos.

Polifonía: Para la clasificación y elaboración del carácter coral encontrado en los compases N° 8, 9 y 10 se hizo necesario recurrir a una figura retórica compuesta, es decir al uso de más de una figura partiendo de las siguientes formuladas en López (2000):

a. MIMESIS

Es la repetición de un fragmento musical en una voz superior, por ejemplo en una voz femenina.

Figura literaria:

La imitación de costumbres de otros [..] puede contarse entre los afectos menos vehementes. Porque ella sirve por lo común para burlas; pero se comete no solamente en los hechos, sino también en las palabras. (Quintiliano,1942, citado en López, 2000).

b. SYNONIMIA

Es la repetición de un fragmento musical transportado a otro nivel.

Figura literaria:

Juntarse también palabras [distintas] que significan una misma cosa [..] "Marchó, salió, se abrió paso, se escapó". (Quintiliano,1942, citado en López, 2000).

En el poema, la conjugación de las anteriores figuras fue resuelta con la enunciación de una segunda voz a modo de eco, que con el simple hecho de reescribirse y releerse adquiere otro tono.

En el caso del motivo 2.3 del tercer sistema que presenta el encuentro de octavas es tomado más a modo textual que formal, es decir que el carácter de cierre que tiene es utilizado en el poema de manera sintáctica con los verbos de conclusión.

Cadencia rota: En la música cuando el acorde de dominante no enlaza con el acorde de tónica el efecto conclusivo se interrumpe momentáneamente. En la música de la primera mitad del siglo XVIII la cadencia rota suele aparecer al final de una pieza y ayuda a que la cadencia final sea más contundente como punto culminante de la obra o movimiento. Ejemplo: Invención 3 en Re Mayor de Johann Sebastian Bach.

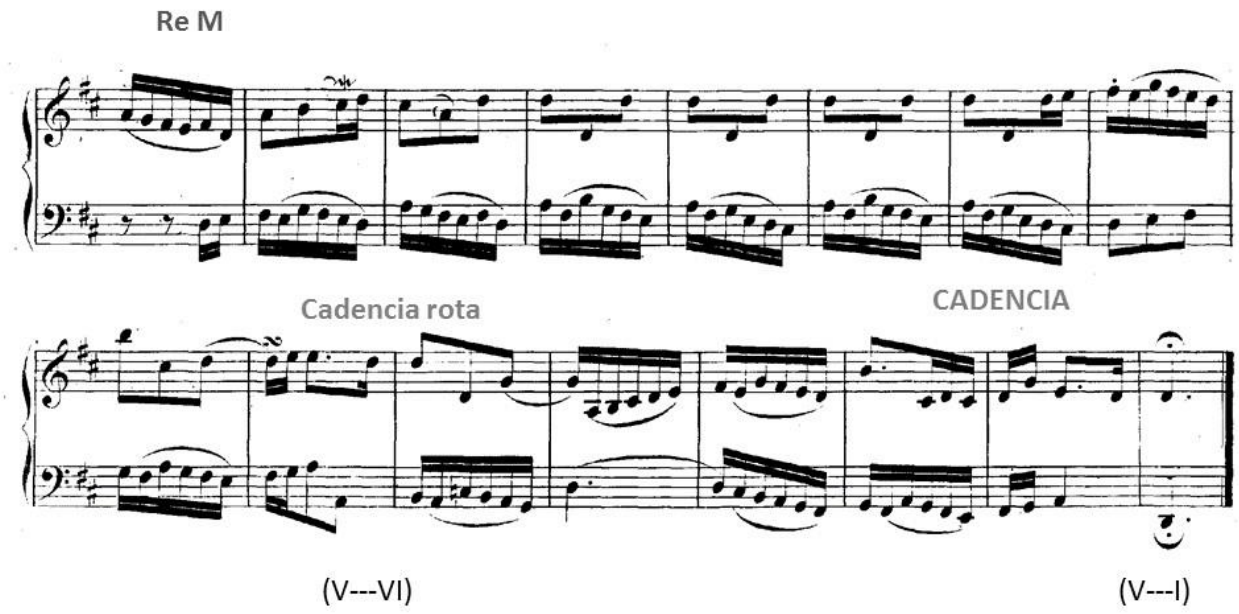


Imagen 4, J. S. Bach: Invención Nº 4 en Re Menor BWV 775**.**

En el caso de Mingus, la cadencia rota es utilizada para desplazar estos límites heredados del discurso donde la no resolución era inconcebible; en el poema esta figura es resuelta empleando el uso de la coma y de un adverbio en el último verso del tercer párrafo, que gramaticalmente está concebido en complemento de un verbo, un adjetivo u otro adverbio, también es utilizado a modo de respuesta de diferentes acciones, es por esto que su uso aquí acentúa el carácter roto o inconcluso de la pieza y del poema.

BLUE CEE

SISTEMA 1

1.1 Cae, cae, cae
1.2 recae, recae, recaen
1.3 no sólo nos existe, no sólo nos extingue
1.4 nos colma.

SISTEMA 2

1.1 Cae, cae, cae
1.2 recae, recae recaen
1.3 no sólo nos existe, no sólo nos extingue
1.4.1+ 1.4.2 nos anda – le andamos-

SISTEMA 3

2.1+2.1.2 Te cosquillea el escote –me deambula-
2.2+2.2.2 en su contra el croquis – me sostiene-
2.3 la promesa se mitiga y hunde
2.4 y el sol, así,

3.3 Aproximación a Pithecanthropus Erectus

"I had this imagination going. Since the white man says he came from the evolution of animals, well, maybe the black man didn't. The white man has made so many errors in the handling of people that maybe he did come from a gorilla or a fish and crawl up on the sand and then into the trees. Of course, evolution doesn't take God into consideration. I don't think people learned to do
all the things they do through evolution."
Charles Mingus (1991)

Esta pieza pertenece al álbum que lleva el mismo nombre, fue originalmente grabada por Atlantic Records el 30 de enero de 1956, en Nueva York. Después de viajar con Louis Armstrong y Lionel Hampton, Mingus se mudó a Nueva York y entró en la década más productiva y creativa de su carrera. Con el avance del movimiento *Free Jazz* lanzado por Ornette Coleman y el idioma de *Modal Jazz* promovido por Miles Davis; Pithecanthropus Erectus estableció valientemente nuevas direcciones para el panorama del jazz retomando el uso de los modos griegos; haciendo así metáfora entre el momento evolutivo en el cual el jazz se encontraba y su desarrollo, precisamente poniendo la mirada en las primeras bases del sistema musical occidental.

Esta obra fue resultado del Jazz Workshop o -taller de jazz- que Mingus fundó, cuya filosofía buscaba un compromiso creativo y original entre el bebop, el cool y la conocida como Third Stream; Mingus dio forma a diferentes músicos con este grupo, llegando a sentar las grabaciones pioneras de lo que se convertiría en el *Free Jazz;* posee varios de los recursos que caracterizaron el estilo de Mingus: gritos, entradas salvajes, cambios de ritmo y sobre todo mucha innovación. Pithecanthropus Erectus hace referencia directa al hallazgo del médico, paleoantropólogo y geólogo holandés Eugêne Debois en 1981 de tres muelas, un fémur y un trozo de cráneo que sería uno de los primeros fósiles hallados que echaron luz sobre el dilema del eslabón perdido que marca el paso de simio a hombre, aunque hay varias posturas que ponen en tela de juicio la verdad sobre los hallazgos de Debois hoy por hoy es clasificado entre los “Homo Erectus” y es datada como una especie que vivió durante la mayor parte de la época del Pleistoceno.

En palabras de Mingus (1991), esta obra representa, la evolución del hombre, la superioridad, el declive y la destrucción; hace crítica directa al gran problema de racismo y se burla de las posibilidades evolutivas que vendrían a ser completamente inútiles ante el panorama de violencia y barbarie que hoy por hoy continúa.

Características:

- Uso de los modos griegos, aparente ambigüedad entre el relativo jónico Eb mayor y su relativo menor F dórico.
- Forma flexible (donde cada vez que se vuelva a interpretar varía su estructura principal) de

  24 COMPASES, con primera, segunda casilla e interludio.
- Uso del walking bass o bajo continuo.
- Marcada posición activista frente a las problemáticas de racismo.
- Despliegue de recursos para la improvisación.

El modo dórico: Respecto a la tonalidad de la pieza se puede leer un carácter esencialmente dórico; ya que, aunque casi todos los acordes sugieren una correspondencia con Mi bemol mayor nunca se toca y en cambio sí se hace especial énfasis en el acorde de Fa menor, además de esto el último compás de la primera página -que tiene las líneas de repetición y por tanto adquiere relevancia en la estructura del tema- hace una cadencia de ii/ V de Fa menor , que es utilizada generalmente en la música a modo de presentación y aquí ayuda haciendo énfasis en ser Fa menor la tonalidad. En cuanto al carácter e intención que se supedita al uso de un modo en particular, se cita la siguiente clasificación de Caberlotti (1644, citado en López, 2000) quien definía las características afectivas del empleo modal monteverdiano de la siguiente manera:

Dorio: Con éste "Persuadía a la prudencia y hacía nacer en los pechos deseos de castos pensamientos".

Frigio: Con éste "incitaba a la lucha a aquellos espíritus de principios valientes, y les inflamaba el corazón con furiosos votos".

Eolio: Con éste "calmaba las tempestades y batallas internas de los ánimos y llevaba a las almas pacificadas el sueño y la calma"

Lidio: Con él "Reavivaba los intelectos, y despojándolos del deseo de cosas terrenales, hacía nacer en ellos el apetito por las celestes, y trabajando excelsamente en ello, daba a la luz mil bondades.

Además, aparece este recurso retórico entre la compilación de Fernando Marín Corbí, (2007) así:

a. MUTATION

La asociación de los afectos atribuida a los modos musicales es una convención que se remonta a muy antiguo. Las propiedades de las que ellos participaban se explicaban por influencia de características de fenómenos externos como la armonía del cosmos, los caracteres de individuos de cierta región, el clima, y fenómenos de esta índole. A su vez estos afectos eran relacionados con las sustancias del cuerpo (sangre, bilis negra, bilis amarilla y flema) estas responden a un humor, un temperamento, un elemento y una cualidad. Se hace inminente mencionar aquí la teoría de los afectos, sin que tomen gran partido dentro de los planteamientos que el presente trabajo busca generar o se conviertan en pilar inamovible para la concepción de las obras musicales analizadas.

Sin embargo, resulta muy interesante citar la descripción que hace Nassarre, de los efectos que causan los ocho modos o tonos en la música, y de la relación de aquellos con la influencia que causan los planetas sobre la naturaleza humana por influencia simpática de las proporciones armónicas de las esferas:

> "El sol tiene su dominio sobre el primer tono, …infunde alegría y gravedad: quiero decir, que destierra las tristezas del corazón, …También tiene las propiedades este tono de

> echar la pereza, la tristeza del corazón, y el sueño pesado…, por tener virtud sobre la flema, de donde se originan los defectos, que quita…en quien hace más operación es en los de claro ingenio, y de profundo juicio…Llamáronle los Griegos modo Dorio, por haber sido inventado en una provincia de la Grecia llamada Doria". (Nassarre, 1724 p.76)

Más adelante, este contenido semántico se trasladó, de alguna manera, a los géneros tonales (Diatónico, cromático y enarmónico) y a las propias tonalidades mayores y menores hasta bien entrado el siglo XIX, probablemente fruto de esta herencia de las propiedades de los modos, aparecen a finales del barroco análisis de las cualidades afectivas de las tonalidades por diversos teóricos de la música y de los cuales tomamos partido para la evocación semántica del que poema tomará forma, un humor persuasivo que valía por lo sublime y que además hace narración de la destrucción, de los humores que la anteceden y la proyectan, esta sensación de caos tiene en el poema también representación con la disposición espacial de los párrafos, que a su vez obedecen hasta cierto punto a la métrica de 4/4, cuatro versos por párrafo, cuatro párrafos en total. Este poema posee la particularidad de poner su orden a merced del lector además de espacialmente por párrafos, desde cualquier verso se puede conectar con otro sin alterar la semántica de modo violento, esta lectura múltiple es presentada a favor de ese humor de voluntad, de buscar lo que se necesita, de los deseos espirituales favorables, a razón de esto, también se formula la acotación al inicio del poema.

El bajo continuo: Dado en esta pieza el uso del característico recurso del bajo continuo retomamos la figura planteada anteriormente a pesar de encontrarse en la clasificación de las figuras que afectan a la melodía se cita de nuevo a López (2000) con la figura de:

a. ANAPHORA

"La repetición de una palabra o cláusula debe, en mucho, alterar y afectar el oído y aún la mente del auditorio, por eso los poetas y retóricos la cuentan entre sus figuras más poderosas" (Puttenham, 1589, citado en López, 2000).

La repetición es un procedimiento retórico general que incluye un gran número de figuras que afectan a la morfología de las frases, en este caso queremos utilizar una de las figuras de repetición que podría evocar la figura del caminante, la sensación de la continuidad.

A esta figura de repetición sumamos una que, aunque no está en la compilación que López (2000) presenta, resulta de una riqueza absoluta para la resolución literaria de esta pieza: La sinalefa.

b. SINALEFA

Es la fusión entre la terminación vocálica de una palabra, con el inicio también vocálico de la palabra o palabras posteriores, para convertirse en una sola sílaba métrica, siempre que puedan pronunciarse en una sola emisión de voz, de forma fácil y natural. La Sinalefa tiene una repercusión especial en el verso, porque la acorta o la alarga en la cantidad silábica. Si ella se ignorara, se atentaría contra el ritmo versal propio. Además, es una característica de la lengua española, que se produce habitualmente en la conversación, así como en la expresión literaria (López, 2008)

Ejemplo: mu-tuoin-te-rés por mu-tuo-in-te-rés

Esta repercusión fonética que la sinalefa trae consigo es infinitamente aprovechable en tanto sensación de continuidad, la unión de dos o más vocales contiguas pertenecientes a palabras distintas está presente en cada verso del poema Pithecanthropus Erectus, sumada en sí misma a

la figura de repetición en búsqueda del bajo continuo, de la fluidez y del sustento espacial del poema en tanto sonoridad.

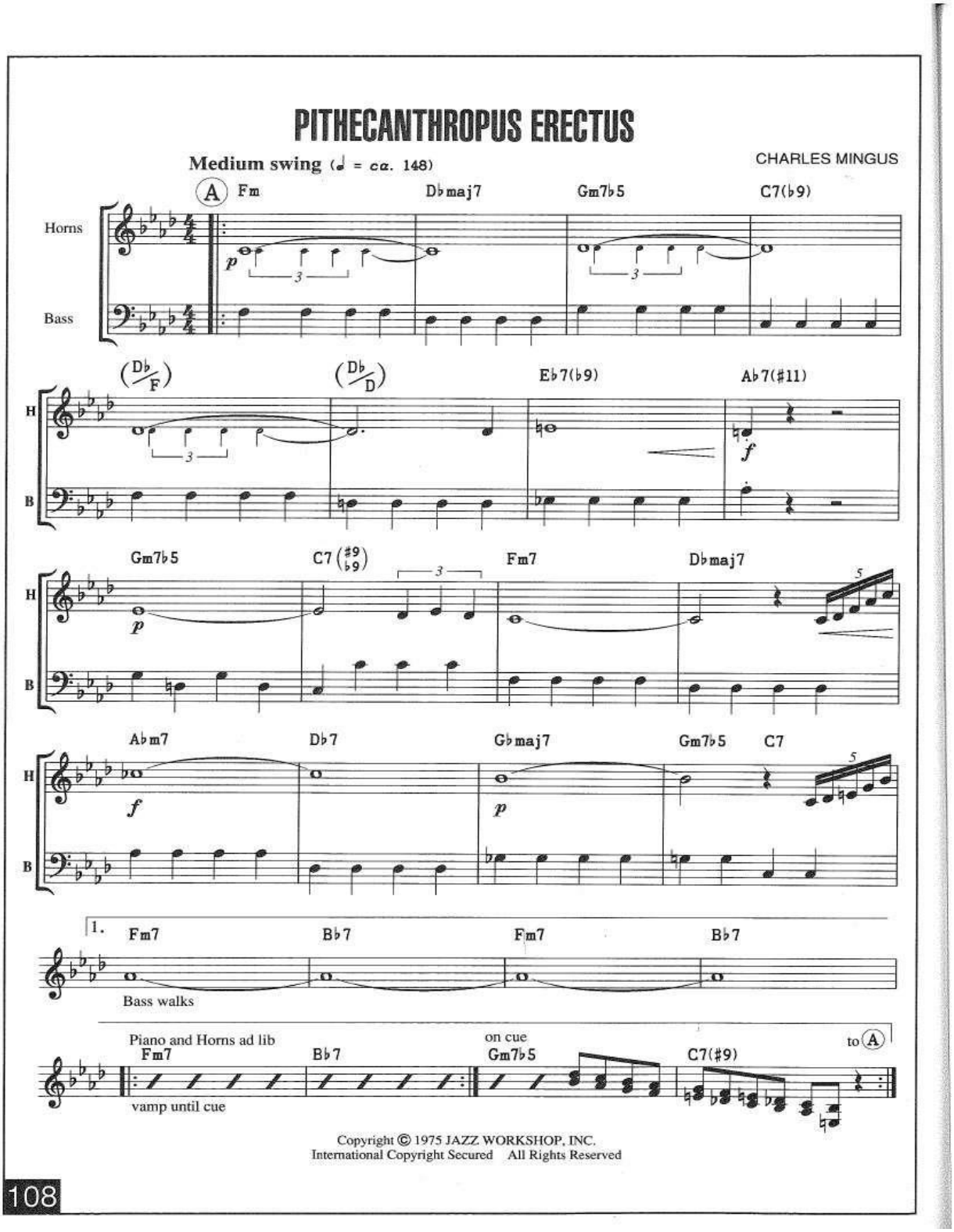
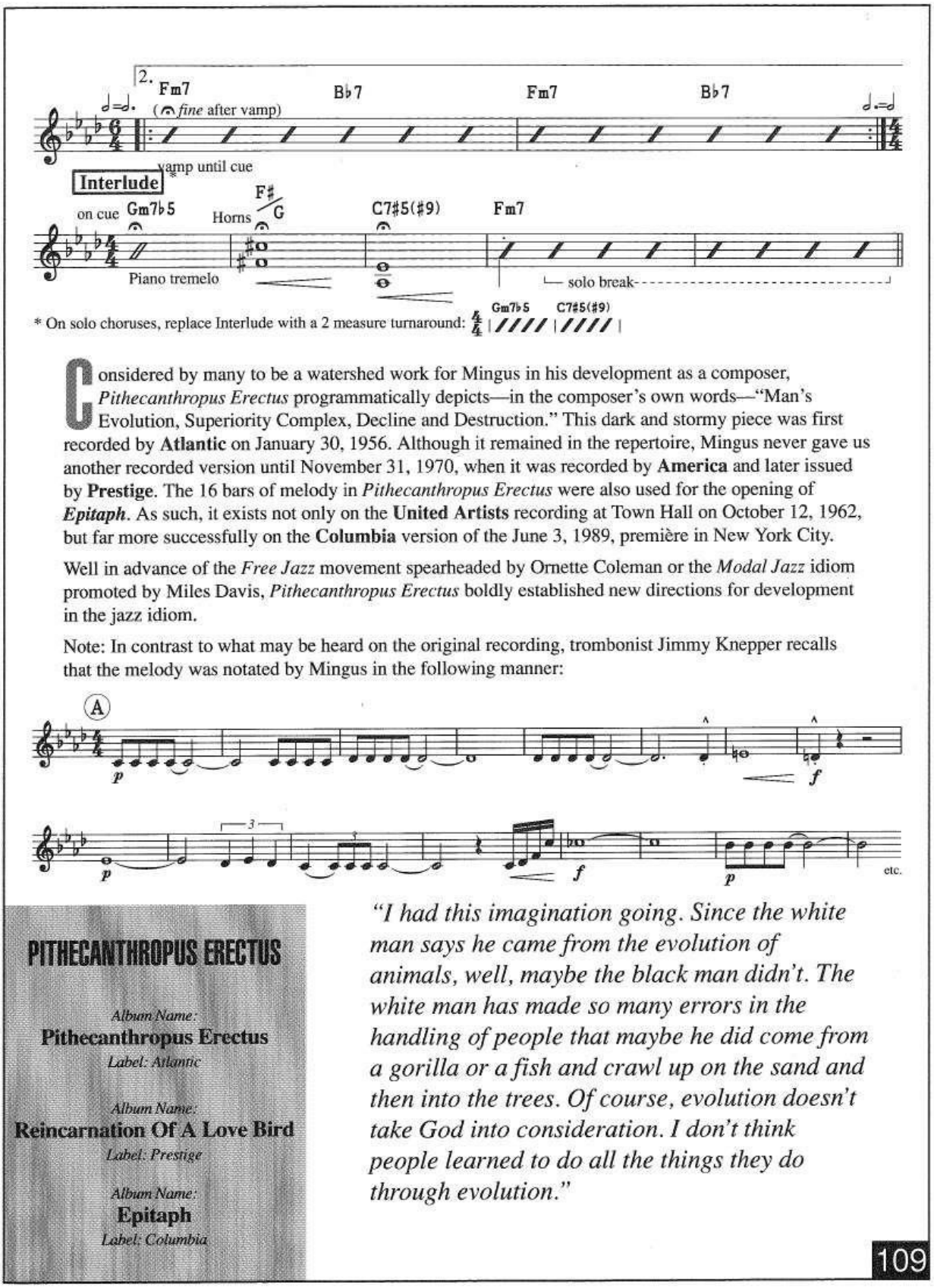


Imagen 5, (1991) *Mingus, more than a fake book.* New York. USA. Jazz Workshop Inc.



2. Fm7 (fine after vamp) | B♭7 | Fm7 | B♭7

Interlude

vamp until cue *

on cue Gm7♭5 | Horns F♯/G | C7♯5(♯9) | Fm7

Piano tremelo — solo break

* On solo choruses, replace Interlude with a 2 measure turnaround: Gm7♭5 | C7♯5(♯9) |

Considered by many to be a watershed work for Mingus in his development as a composer, *Pithecanthropus Erectus* programmatically depicts—in the composer's own words—"Man's Evolution, Superiority Complex, Decline and Destruction." This dark and stormy piece was first recorded by **Atlantic** on January 30, 1956. Although it remained in the repertoire, Mingus never gave us another recorded version until November 31, 1970, when it was recorded by **America** and later issued by **Prestige**. The 16 bars of melody in *Pithecanthropus Erectus* were also used for the opening of ***Epitaph***. As such, it exists not only on the **United Artists** recording at Town Hall on October 12, 1962, but far more successfully on the **Columbia** version of the June 3, 1989, première in New York City.

Well in advance of the *Free Jazz* movement spearheaded by Ornette Coleman or the *Modal Jazz* idiom promoted by Miles Davis, *Pithecanthropus Erectus* boldly established new directions for development in the jazz idiom.

Note: In contrast to what may be heard on the original recording, trombonist Jimmy Knepper recalls that the melody was notated by Mingus in the following manner:

A

etc.

PITHECANTHROPUS ERECTUS

Album Name:
Pithecanthropus Erectus
Label: Atlantic

Album Name:
Reincarnation Of A Love Bird
Label: Prestige

Album Name:
Epitaph
Label: Columbia

"I had this imagination going. Since the white man says he came from the evolution of animals, well, maybe the black man didn't. The white man has made so many errors in the handling of people that maybe he did come from a gorilla or a fish and crawl up on the sand and then into the trees. Of course, evolution doesn't take God into consideration. I don't think people learned to do all the things they do through evolution."

109

Imagen 6, (1991*) Mingus, more than a fake book.* New York. USA. Jazz Workshop Inc.

Pithecanthropus Erectus

(Servirse de mayúsculas, minúsculas, comas y puntos que guste)

la hendidura

que indica

sobre el

hombro del

que asoma

reduce antes

de su agobio

la vista altiva

el tono

estridente

queda aire tibio

de una voz

que ya no es

responde a mí

se alquilase

todo anhelo

entreviendo el

celo de lo

acabado

POEMARIO “LA RETÓRICA DE LOS CRÁNEOS”

PRÓLOGO

Las siguientes piezas, son resultado de un diálogo intenso con tres obras del contrabajista y pionero del jazz Charles Mingus, si usted no lo conoce, no se deje intimidar, ya no le fractura la quijada a los trompetistas que no respetan la base armónica, sin embargo, hace aún hoy mucho.

Mingus escribió sobre las voces de los pájaros, las imágenes de New York, la piel negra, los autorretratos y tantas otras cosas sobre las cuales subsisten la esencia humana, que sólo queda dar gracias, unas ilustraciones y tres poemas.

APARTADO TÉCNICO

Para la lectura de los siguientes poemas, no necesita pasar por aquí. Vuelva más tarde.

Ahora que volvió, puede interesarle saber que la construcción de los tres poemas se basó en un análisis metódico de recursos musicales que Mingus utilizó en las obras seleccionadas; estos recursos del lenguaje musical tienen una representación en el lenguaje de lo literario, sin ser fijos e inmóviles; lo más importante es que comparten una intención: Transmitir, convencerle, decirle, contarle u ocultarle cosas. Puede buscar el texto investigativo donde está todo minuciosamente dicho o puede ver mis dibujitos sobre las rutas de acceso.

No buscaba yo la traducción de lo que Mingus dijo, sino, hacer transitar la esencia de su intención primera por un lenguaje diferente al que la concibió, dicho de otro modo, pasear una esencia prestada que no por prestada me identifica o le identifica a usted más o menos –sí diferente- que a su primer creador.

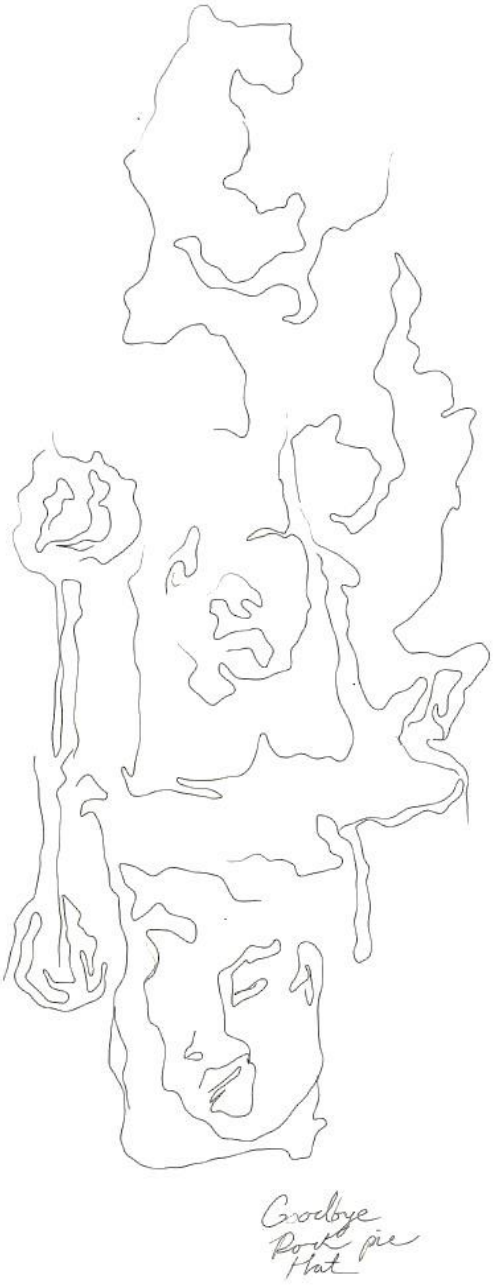
Blue

Blue Cee

Cae, cae, cae, recae, recae, recaen no
sólo nos existe, no sólo nos extingue
nos colma.

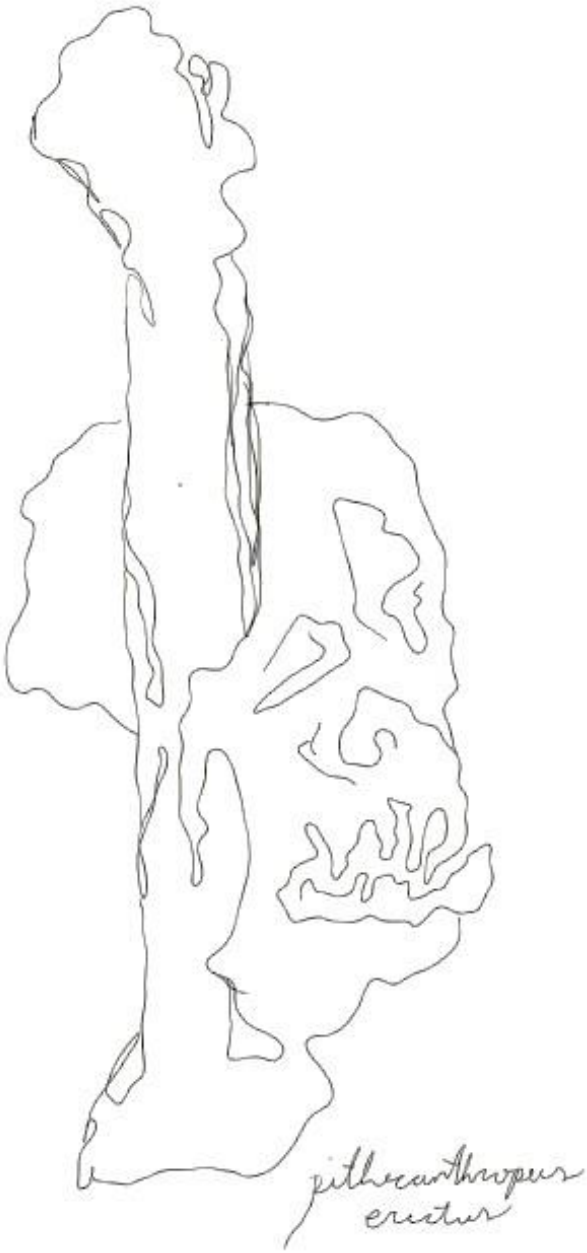
Cae, cae, cae, recae, recae, recaen no
sólo nos existe, no sólo nos extingue
nos anda -le andamos-.

Te cosquillea el escote -me
deambulan su contra el croquis - me
sostiene - la promesa se mitiga y
hunde
y el sol, así


Goodbye
Pork pie
Hat

Goodbye Pork Pie Hat

Las voces de los fuegos,
de los vapores que nos surcan,
con todos los incendios que nos atañen
en los campos.
Esta fogata inmensa vibra tras la ventana
y a través de mi rostro.
Toda es para ti,
rubio amor mío;
párate frente a la caza de tus sueños
y decide el color.
No interesa,
el primer fuego de la espera,
alzándose en vapor con la garganta.
No interesan sus literas, su almizcle,
este segundo fuego,
con sus máscaras de gestos fusilados
se cuelgan ambas voces
de tu ventana
y nos hace cenizas,
una sola guerra
nos hace cenizas.


pithecanthropus
erectus

Pithecanthropus Erectus

(Servirse de mayúsculas, minúsculas, comas y puntos que guste)

la hendidura
que indica
sobre el
hombro del
que asoma

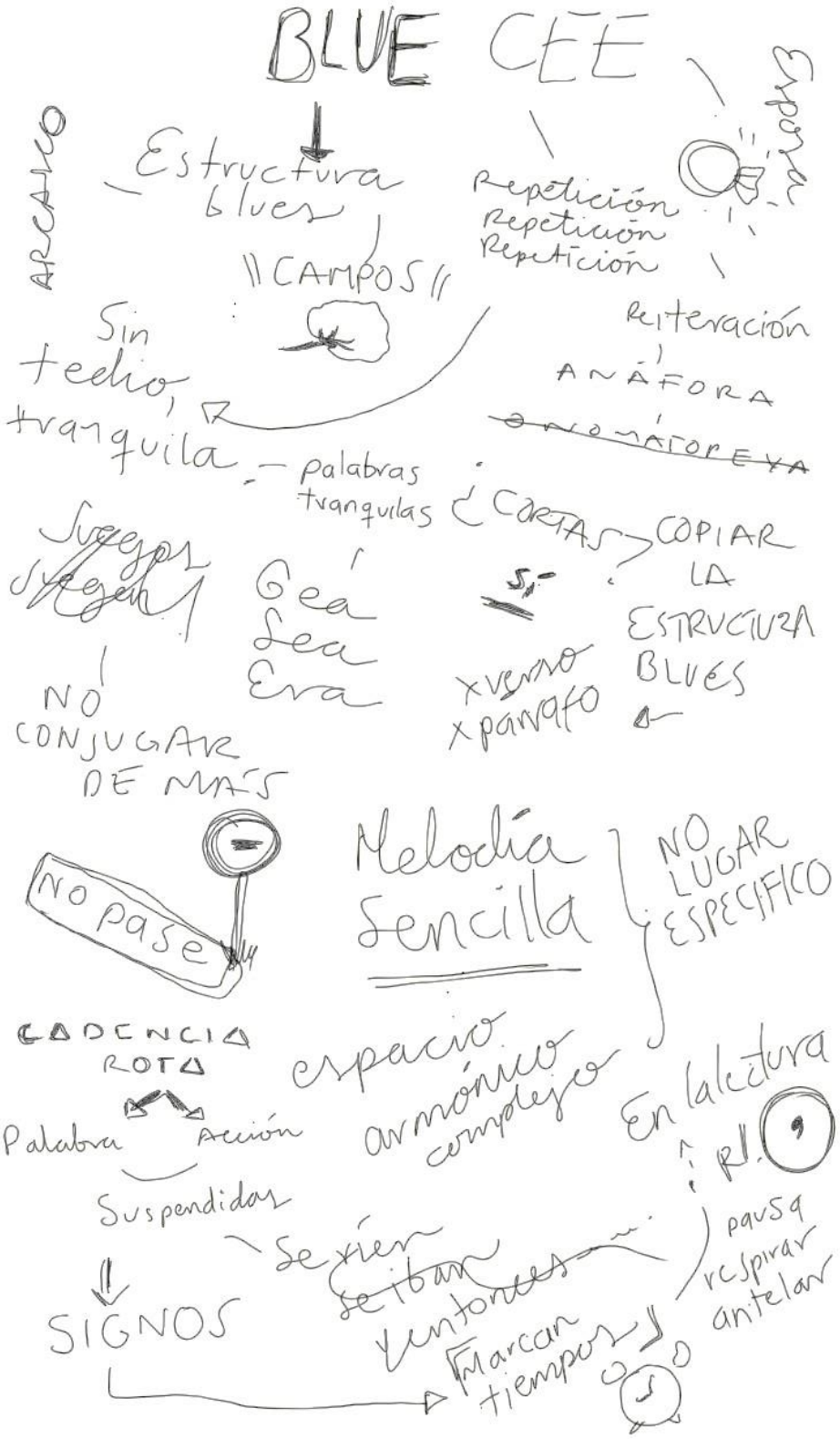
reduce antes
de su agobio
la vista altiva
el tono
estridente

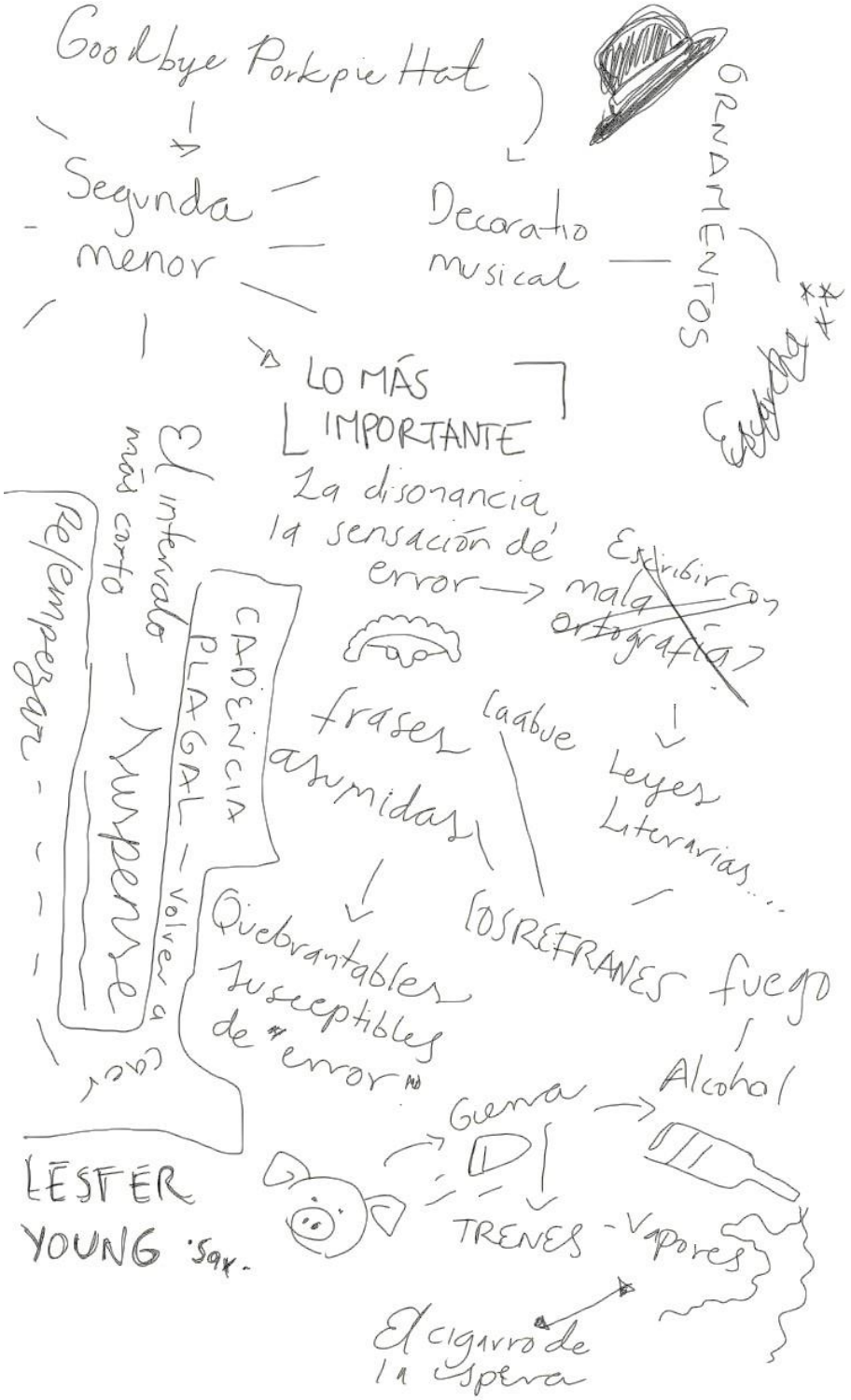
queda aire tibio
de una voz
que ya no es
responde a mí

se alquilase
todo anhelo
entreviendo el
celo de lo
acabado

Rutas de

acceso




Goodbye Porkpie Hat
Segunda menor
Decorato musical
ORNAMENTOS
LO MÁS IMPORTANTE
La disonancia
la sensación de error
Escribir con mala ortografía
Leyes Literarias...
frases asumidas
la clave
LOS REFRANES
fuego
Alcohol
Quebrantables
Susceptibles de "error"
CADENCIA PLAGAL
Volver a empezar
El intervalo más corto
Relampagear
Guerra
TRENES - Vapores
El cigarro de la espera
LESTER YOUNG Sax.

PITHECANTROPUS ERECTUS

Empezar a caminar

Hombre de Java – falso (?)

– 1922 – mismo año en que nace Mingus.

Eslabón perdido – 1 fémur
3 muelas

WALKING BASS

1 trozo de cráneo

manejo de planos NO VISUAL

Sensación de continuidad – ¿Alteración?

GRITOS !!

Workshops?

Talleres

BACH

Prosodia?

SINALEFA

Prefree Jazz – Músicos intimidados

Modo Dórico → lo sublime vs lo instintivo

Conclusiones

Las figuras retóricas como herramienta discursiva subsisten en las lecturas que del mundo se realizan, es por tanto que el sistema de relaciones que suscitan es enormemente valioso para concebir ejercicios de creación en tanto comunicación.

- El acto comunicativo como fin de la correlación entre diferentes lenguajes artísticos se engrandece y adquiere un rango de repercusión mucho más amplio en tanto las capacidades y características de cada lenguaje artístico se conciben y articulan para hacer del fin de la obra un hecho elevado.
- El carácter esencial de cada obra que intente verse o llevarse a otros lenguajes tiene gran posibilidad de persistir en el plano subjetivo, siendo este uno de los engranajes creativos por los que necesariamente la obra se significa en un creador y transita a la vez por distintas visiones y concepciones de la sensación.

Referencias

1. Alonso, S. (2001). *Música, literatura y semiosis*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.

2. Aristóteles (2004). *La retórica.* Madrid: Alianza Editorial.

3. Bartel, D. (1997). *Música Poética. Musical–Rhetorical Figures in German Baroque* Music. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

4. Barthes, R. (1982) *Investigaciones teóricas I. La antigua retórica*, Barcelona, España: Ediciones Buenos Aires S.A.

5. Burmeister, J. (1993). *Música Poética.* New Haven, USA: Yale University Press.

6. Butler, G. (1977). *Fugue and Rhetoric*. Journal of Music Theory, Vol. 21, pp. 49-109. Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music.

7. Castro, M. (2009) *Correspondencias…El carácter plástico de las formas de notación: poesía, música y danza*. Universidad Complutense de Madrid: Madrid, España.

8. Corbí, F. (2007) *Figuras, gesto, afecto y retórica en la música.* Nassarre: Revista aragonesa de musicología, Vol. 23, Nº 1, págs. 11-52. Zaragoza, España: Institución Fernando el católico.

9. Corduban, M. (2013). *Johann Sebastian Bach, maestro de la retórica musical*. Revista del Instituto Superior de Música, No 14, pp. 11-29. Instituto Superior de Música, Santa Fe, Argentina.

10. Harnoncourt, N. (2003). *El diálogo musical: reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart.* Barcelona, España: Paidos Ibérica.

11. Henry, M. (2008). *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky.* Madrid, España: Ediciones Siruela.

12. Jenkins, T. (2006) *I Know what I Know: The Music of Charles Mingus*. Connecticut, USA: Praeger.

13. Kandinsky, W. (1997). *Sobre lo espiritual en el arte.* Buenos Aires, Argentina: Andrómeda.

14. López, R. (2000). *Música y retórica en el barroco*. México D.F.: Universidad Autónoma de México.

15. López, V. L. (2008). *Métrica verso libre y poesía experimental de la lengua española.* La Habana, Cuba: José Martí.

16. Mingus, C. Jazz Workshop (1991) *Mingus, more than a fake book.* New York, USA.: Jazz Workshop Inc.

17. Nassarre, P. (1724) *Escuela música según la practica moderna.* Zaragoza, España.

18. Páez, M. (2016). *Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical.* España: Universidad de Murcia.

19. Páez, M. (2009). *Ars Musica de Juan Gil de Zamora.* Murcia, España: Pictografía Ediciones.

20. Posada, R. (2004). Formación Superior basada en competencias interdisciplinariedad y trabajo autónomo del estudiante. *Revista Iberoamericana de Educación*. [en línea]: http://www.rieoei.org/deloslectores/648Posada.PDF

21. Santoro, G. (2000). *Myself When I Am Real: The Life and Music of Charles Mingus.* New York, USA.: Oxford University Press.

22. Todorov, T. (1992). *Teorías del Símbolo.* Venezuela: Monte Ávila