



Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha
(Lima, 1977)



Compositor y director de orquesta. Licenciado en Composición por la Universidad Nacional de Música (UNM) y magíster en Historia del Arte y Curaduría por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Docente ordinario en la Especialidad de Música de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP y profesor de cursos teóricos en la Universidad Nacional de Música. Ha sido director titular y fundador de la Orquesta Sinfónica de la PUCP y ha dirigido en diversas ocasiones a la Orquesta Sinfónica Nacional, la Orquesta Sinfónica Juvenil Bicentenario y la Orquesta Sinfónica de la UNM. Sus líneas de investigación son la iconografía musical, la semiótica y la investigación artística, desarrollando diversas investigaciones que lo han llevado a participar en importantes congresos en Argentina, Brasil y España.

Representación y significación detrás de la pasión: una exploración semiótica a través de los tópicos en la música de Piotr Ilich Tchaikovsky

Representation and Signification Behind Passion: A Semiotic Inquiry into Musical Topics in the Works of Pyotr Ilyich Tchaikovsky

Bertrand Wilfredo Valenzuela Rocha
Pontificia Universidad Católica del Perú
Universidad Nacional de Música

Lima, Lima, Perú

bvalenzuela@pucp.pe

bvalenzuela@unm.edu.pe

 <https://orcid.org/0000-0002-3440-4615>



Resumen

Este artículo explora la aplicación de la semiótica musical a la obra de Piotr Ilich Tchaikovsky, considerando su música como un sistema de signos cargado de significados culturales, afectivos y simbólicos. A partir de los marcos teóricos de Leonard Ratner, centrado en los tópicos musicales y la retórica del clasicismo, Kofi Agawu, quien integra semiótica estructural, hermenéutica y análisis discursivo y Raymond Monelle, cuyo trabajo aborda las dimensiones culturales, históricas y narrativas de los signos musicales, el estudio demuestra cómo los elementos simbólicos influyen en aspectos esenciales del estilo del compositor, como el diseño motivico y melódico, el discurso armónico y la estructura formal. Esta perspectiva sitúa la música de Tchaikovsky como una forma de comunicación estética y simbólica, en diálogo con los imaginarios del romanticismo ruso y europeo, ofreciendo nuevas lecturas sobre su significación expresiva y cultural.

Palabras clave

Semiótica musical; tópicos musicales; Piotr Ilich Tchaikovsky; romanticismo ruso; significación musical

Abstract

This article explores the application of musical semiotics to the work of Pyotr Ilyich Tchaikovsky, framing his music as a system of signs imbued with cultural, affective, and symbolic meanings. Building on the theoretical frameworks of Leonard Ratner, focused on musical topics and the

Como citar: Valenzuela, B. W. (2025). Representación y significación detrás de la pasión: una exploración semiótica a través de los tópicos en la música de Piotr Ilich Tchaikovsky. *ANTEC: Revista Peruana de Investigación Musical*, 9(2), 213–226.



Enlace para este artículo: <https://doi.org/10.62230/antec.v9i2.291>

rhetoric of Classicism; Kofi Agawu, who integrates structural semiotics, hermeneutics, and discourse analysis; and Raymond Monelle, whose work addresses the cultural, historical, and narrative dimensions of musical signs, the study demonstrates how symbolic elements shape core aspects of the composer's style, including motivic and melodic design, harmonic discourse, and formal structure. This perspective positions Tchaikovsky's music as a form of aesthetic and symbolic communication in dialogue with the imaginaries of Russian and European Romanticism, offering new readings of its expressive and cultural signification.

Keywords

Musical Semiotics; Musical Topics; Pyotr Ilyich Tchaikovsky; Russian Romanticism; Musical Signification

Recibido: 14 de agosto / Revisado: 21 de agosto / Aceptado: 1 de septiembre

Representación y significación detrás de la pasión: una exploración semiótica a través de los tópicos en la música de Piotr Ilich Tchaikovsky

La música del compositor ruso Piotr Ilich Tchaikovsky (1840–1893) ha sido tradicionalmente interpretada desde diversas perspectivas que enfatizan su dimensión emocional, su lirismo melódico y su riqueza orquestal. Sin embargo, más allá de sus cualidades expresivas evidentes, su producción musical puede entenderse como un sistema complejo de significación, donde los elementos formales, estilísticos y temáticos actúan como signos dentro de un entramado semiótico más amplio. En este sentido, la semiótica musical, entendida como el estudio de los signos y significados en la música, ofrece herramientas valiosas para abordar la obra de Tchaikovsky como una forma de discurso simbólico, profundamente ligado a la cultura de su tiempo.

Este estudio propone una aproximación a la música de Tchaikovsky desde una perspectiva semiótica, tomando como base los marcos teóricos desarrollados por Leonard Ratner, Kofi Agawu y Raymond Monelle. Ratner, al introducir el concepto de tópicos musicales, brinda un modelo para identificar convenciones estilísticas con significados culturales específicos; Agawu, al integrar la semiótica estructural y la hermenéutica, abre la posibilidad de analizar la música como un discurso narrativo y culturalmente situado; y Monelle, por su parte, profundiza en la dimensión histórica, cultural y retórica de los signos musicales, subrayando su potencial para evocar imaginarios colectivos, arquetipos narrativos y temporalidades simbólicas. A partir de estos enfoques, se examinan los modos en que Tchaikovsky emplea recursos musicales como géneros estilizados, formas retóricas, símbolos melódicos y estructuras narrativas para construir un lenguaje musical que no sólo conmueve, sino que también comunica y representa. De esta manera, el presente estudio busca destacar la pertinencia de una lectura semiótica aplicada a Tchaikovsky, tanto para enriquecer la comprensión de sus obras como para abrir nuevas líneas de investigación dentro de la musicología contemporánea.

Orígenes retóricos del concepto de tópico en música

El concepto de tópico, fundamental en la semiótica musical contemporánea, tiene sus raíces en la retórica clásica y su adaptación al pensamiento musical del Barroco. Derivado de la *topiké* aristotélica —relacionada con las fases de la *inventio* en la construcción del discurso—, el término

fue adoptado por los teóricos de la retórica musical como parte de una serie de procedimientos orientados a facilitar la creación de ideas musicales (López Cano, 1996).

Durante el siglo XVIII, esta noción adquirió una formulación más precisa bajo la denominación *loci-topici*, con una sistematización particularmente elaborada en la obra de Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Mattheson propuso una serie de “lugares compositivos” que permitían al músico acceder a recursos expresivos en ausencia de inspiración inmediata, entre los que destacan: el *locus notationis* (transformación temática), el *locus descriptionis* (generación de afectos), el *locus causae materialis* (elección de recursos sonoros según sus propiedades simbólicas), y otros como el *locus exemplorum* o el *locus testimoniorum*, que implican la cita de modelos preexistentes o melodías reconocibles. Este sistema no solo vinculaba los procesos de inventiva (*inventio*) con los de formulación musical (*elocutio*), sino que anticipaba ya una dimensión semiótica de la composición, al concebir los elementos musicales como portadores de significados culturalmente codificados (López Cano, 2002).

Asimismo, autores como Athanasius Kircher, en su *Musurgia universalis* (1650), habían delineado un procedimiento similar para la musicalización de textos, en el que la identificación de temas y afectos precedía a la selección de tonalidades, métricas y figuras retórico-musicales apropiadas. Tales operaciones implican una forma de topicalización, es decir, la asignación de significados expresivos y narrativos mediante convenciones musicales, y refuerzan el carácter discursivo de la música vocal de la época (Bartel, 1997; López Cano, 2002).

Esta genealogía del tópico revela cómo los antecedentes retórico-musicales del Barroco no solo configuran un marco técnico-compositivo, sino que ofrecen un horizonte conceptual que será retomado, siglos después, por la semiótica musical moderna para el análisis de repertorios posteriores, como el del Romanticismo, donde el uso de signos convencionales y retóricas expresivas continúa siendo fundamental.

El renacimiento del tópico musical en la semiótica contemporánea

Tras su formulación en el pensamiento retórico-musical barroco, el concepto de tópico experimentó un resurgimiento decisivo en el siglo XX, gracias a los trabajos de Leonard Ratner, quien lo reintroduce en el análisis de la música clásica en su obra *Classic Music: Expression, Form and Style* (1980). Para Ratner, los tópicos son “temas de discurso musical”, entendidos como unidades estilísticas codificadas —marchas, fanfarrias, pastorales, etc.— que remiten a prácticas musicales asociadas a contextos culturales concretos como la danza, el teatro, la vida cotidiana o los rituales sociales (Ratner, 1980). Su función puede manifestarse tanto como sustento estructural de una obra entera, como en forma de progresiones o motivos reconocibles en secciones determinadas, coexistiendo múltiples tópicos en un mismo discurso musical.

Desde una perspectiva semiótica, Ratner sienta las bases para entender al tópico como signo musical. Esta dimensión es desarrollada por Kofi Agawu, quien en *Playing with Signs* (2006) define al tópico en términos saussureanos: una correlación entre un significante musical —una configuración específica de melodía, ritmo, armonía, etc.— y un significado convencional culturalmente determinado. Aunque Agawu reconoce que cualquier obra puede contener numerosos tópicos, también advierte que existen límites estilísticos y estructurales que condicionan cuántos pueden ser desarrollados significativamente dentro de una pieza (Agawu, 2006).

Robert Hatten, por su parte, amplía la definición al concebir los tópicos como “estados expresivos amplios”, organizados por relaciones oposicionales, y plantea la noción de géneros expresivos como combinaciones de tópicos en interacción (Hatten, 2004). Para Hatten, un tópico

debe cumplir con dos condiciones fundamentales: establecer una correlación musical compleja y derivarse de una clase reconocible de música convencional, como una marcha o un estilo de danza.

Tabla 1
Tópicos para la música clásica según Agawu

1. <i>alla breve</i>	10. fantasía	19. <i>ombra</i>
2. <i>alla zoppa</i>	11. Obertura francesa	20. <i>ópera buffa</i>
3. amoroso	12. gavota	21. pastoral
4. aria	13. estilo de caza	22. recitativo
5. <i>bourrée</i>	14. estilo estricto	23. sarabanda
6. estilo brillante	15. <i>Mannheim rocket</i>	24. motivo de suspiro
7. <i>cadenza</i>	16. marcha	25. estilo cantábile
8. <i>empfindsamkeit</i>	17. minuet	26. <i>Sturn und Drang</i>
9. fanfarria	18. <i>musette</i>	27. música turca

Nota. Elaboración propia.

El desarrollo más exhaustivo del concepto de tópico como signo se encuentra en la obra de Raymond Monelle, particularmente en *The Sense of Music* (2000). Para Monelle, el tópico es un tipo de signo definido por su indexicalidad, es decir, por su capacidad de evocar su objeto de forma indirecta, mediante una relación contextual. Monelle distingue dos formas principales: el tópico icono–indexical, donde un signo musical funciona primero como un icono (por ejemplo, la imitación del canto de un cuco) y luego como índice de un contenido simbólico más amplio (la llegada de la primavera); y el tópico índice–indexical, en el que un rasgo estilístico remite a un género musical (como el canario del siglo XVII) y, a través de él, a connotaciones sociales y culturales (como lo exótico o lo vulgar), mediante procesos de sinécdoque y evocación cultural (Monelle, 2000; López Cano, 2002).

Monelle expande significativamente el campo de los tópicos musicales, al incluir no sólo géneros y estilos clásicos, sino también *leitmotifs*, figuras retóricas tradicionales como el *passus duriusculus*, y tópicos literarios transpuestos al lenguaje musical, como el ecuestre o el heroico. Su enfoque propone una teoría transhistórica y transestilística del tópico, orientada tanto al estudio de sus cualidades como signo musical, como a la reconstrucción de las prácticas sociales, culturales y simbólicas que sustentan su codificación.

Este cuerpo teórico permite concebir los tópicos como herramientas analíticas fundamentales para el estudio de repertorios de los siglos XVIII y XIX, y resulta especialmente útil para abordar la música de Tchaikovsky, donde la presencia de signos convencionales, evocaciones culturales y retóricas expresivas desempeña un papel central en la construcción de sentido e incluso, de los mismos materiales musicales (motivos, melodías, discurso armónico, etcétera).

El tópico musical como elemento constructivo y generador en la música de Tchaikovsky

Uno de los ejemplos más paradigmáticos del uso de elementos simbólicos en la música de *Tchaikovsky*, y de cómo estos operan como generadores del discurso musical, es la célebre *Obertura solemne 1812*, Op. 49. En esta obra, Tchaikovsky no solo selecciona materiales musicales con una fuerte carga semántica —como la *Marsellesa*, el himno imperial ruso “Dios salve al Zar”, el canto litúrgico “Dios salve a tu pueblo” y varias melodías folclóricas de origen cosaco y de la región de Nóvgorod—, sino que

los organiza y transforma con un propósito narrativo explícito: representar musicalmente la invasión napoleónica de 1812 y la posterior victoria rusa. Estos temas funcionan como tópicos musicales, es decir, unidades reconocibles que remiten a contextos culturales, históricos o emocionales específicos, y que el oyente puede identificar y decodificar como signos dentro del tejido sonoro. A lo largo de la obra, Tchaikovsky somete estos tópicos a un proceso de variación, confrontación y superposición, creando una estructura musical que no solo describe eventos históricos, sino que los interpreta desde una perspectiva nacionalista. Nos encontramos así ante una obra profundamente semiótica, en la que cada elemento musical cumple una función significativa dentro de un relato patriótico que articula identidad, memoria y poder simbólico.

Los tópicos musicales pueden manifestarse también en el plano armónico de una obra, ya sea en un nivel constructivo elemental —como la elección recurrente de un tipo específico de acorde— o en una dimensión estructural más amplia, como el plan tonal general de la obra. En el inicio de *Francesca da Rimini*, fantasía sinfónica según Dante, Op. 32, Tchaikovsky recurre a una sucesión de acordes disminuidos que acentúa la relación interválica del tritono. Este intervalo, conocido históricamente como *diabolus in musica* (“el diablo en la música”), fue evitado por la teoría medieval debido a su carácter disonante y su asociación simbólica con lo demoníaco. Su uso reiterado en estos compases iniciales proyecta un clima de tensión y fatalidad que impregna toda la obra. A esta base armónica se suma una línea superior melódica cromática descendente que remite al *passus duriusculus*, figura retórica–musical habitual en el primer barroco operístico, empleada para acentuar pasajes textuales de dolor, tristeza o lamento. Tchaikovsky, al combinar ambos recursos, establece desde el primer momento un paisaje sonoro que, en clave semiótica, simboliza la condena, la aflicción y el destino inexorable de Francesca y Paolo, protagonistas de la célebre narración del *Inferno* de Dante.

Figura 2

Tchaikovsky. *Francesca da Rimini*, fantasía sinfónica según Dante, Op. 32. Inicio (reducción para piano)



Nota. Dominio público. Tomado de IMSLP. Section Musicale des Editions D'Etat, Moscou. (1926). P. Tschaikowsky: Francesca da Rimini, Fantaisie pour orchestre. Transcription pour piano à 2 mains pour Ch. Klindworth (p.2).
[https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e2/IMSLPo7993-Tchaikovsky_-_Op.32_-_Francesca_da_Rimini_\(Klindworth\).pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e2/IMSLPo7993-Tchaikovsky_-_Op.32_-_Francesca_da_Rimini_(Klindworth).pdf)

También en la *Obertura–fantasía Romeo y Julieta*, Tchaikovsky desarrolla una construcción simbólica que traduce en términos musicales la tragedia amorosa de Shakespeare. La obra adopta como marco estructural la forma de sonata, aunque tratada con notable libertad, de manera que los elementos dramáticos se integran en la arquitectura formal. En este esquema, el primer tema —de carácter enérgico y conflictivo— representa el odio y la lucha entre las familias Montesco y

Capuleto, mientras que el segundo tema, de lirismo expansivo, encarna el amor apasionado entre los protagonistas. La exposición presenta el primer tema en *si* menor, lo que, según la práctica clásica, haría prever una modulación hacia *re* mayor (relativa mayor) para el segundo tema. Sin embargo, Tchaikovsky elude esta expectativa: mantiene un extenso pedal de dominante sobre la nota *la* y resuelve hacia *re* mayor mediante la reinterpretación enarmónica del acorde de séptima de dominante como uno de sexta aumentada alemana (véase Figura 3).

Aunque algunos biógrafos han interpretado esta elección tonal como una posible alusión autobiográfica a su romance juvenil con la soprano belga Désirée Artôt, cuya relación con el compositor fue breve pero profundamente significativa (Brown, 2007; Holden, 1995; Weinstock, 1960) resulta más convincente —desde una perspectiva semiótica— considerar que Tchaikovsky busca acentuar, incluso en el plano armónico, la distancia máxima posible dentro del círculo de quintas entre los tópicos que representan sentimientos tan irreconciliables como el amor y el odio. Esta decisión otorga a la obra un contraste expresivo extremo, subrayando la imposibilidad de reconciliación que preside la trama shakesperiana.

Figura 3

Tchaikovsky: Obertura – fantasía *Romeo y Julieta*. Transición hacia la sección secundaria de la exposición



The image shows a musical score for the transition in Tchaikovsky's *Romeo and Juliet* Overture. The top staff is in *Re* mayor (D major) and the bottom staff is in *Reb* mayor (D minor). The transition is marked with *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). A section labeled 'Reinterpretación enarmónica' shows the chord V7 (F#7) being reinterpreted as +6Ger (F#6). The bottom staff includes chord symbols I6/4, V2, and I6.

Nota. Dominio público. Tomado de IMSLP. ED. BOTE & G. Bock, BERLIN. *Romeo et Juliette, Ouverture-Fantaisie d'après Shakespeare* composée pour P. Tchaikovsky. Edition pour le Piano à 2 mains arrangée par C.Bial. Editeurs de Musique de S. M. l'Empereur et Roi, de S.M. l'Impératrice Friedrich et de S.A.R. le Prince Albrecht de Prusse. Inst Lith.de G.G Röder,Leipzig.
https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e6/IMSLP57480-PMLP03603-Tchaikovsky-Bial_Romeo_and_Juliet_Overture-Fantaisie.pdf

Los tópicos musicales, asimismo, pueden influir de manera decisiva en el diseño melódico de un tema o motivo, al mismo tiempo que comunican y revelan la carga simbólica o las intenciones expresivas del compositor. En el *Trío* en *la* menor, Op. 50, Tchaikovsky estructura el tema principal sobre dos tópicos: el motivo de la cruz y el *passus duriusculus* previamente mencionado (Ver Figura 4). El motivo de la cruz se caracteriza por un diseño melódico que sugiere la figura de la cruz: un descenso por grado conjunto, seguido de un salto ascendente de tercera y un nuevo descenso por grado conjunto hacia la nota inicial. Este recurso, utilizado por compositores como

Johann Sebastian Bach,¹ podía simbolizar la fe cristiana, el sacrificio de Cristo en la cruz o la muerte. El *passus duriusculus* o motivo del lamento consiste en un descenso por grados conjuntos (frecuentemente, aunque no necesariamente, cromático) que cubre un intervalo de cuarta, desde la tónica hacia la dominante en muchos casos, y que suele aparecer en la voz del bajo.

Tchaikovsky compuso el *Trío* tras la muerte de su íntimo amigo, el pianista Nikolái Rubinstein, a quien dedicó la obra con el subtítulo *À la mémoire d'un grand artiste*. En una carta a su benefactora Nadezhda von Meck, el compositor describió la pieza con estas palabras:

Le dedico este Trío a Nikolai Grigorievich (Rubinstein). Tiene esta obra cierto carácter de **fúnebre lamento**. (Orlova, 1994)

Figura 4

Tchaikovsky: Trío en la menor Op.50 para violín, violoncello y piano “A la memoria de un gran artista”, parte del violín, compases 5–7



Nota. Elaboración propia.

Es evidente, por tanto, que el compositor diseñó el material temático principal a partir de dos tópicos que condensan y encarnan el concepto central de la obra. *El Trío* en su conjunto puede interpretarse como un discurso simbólico sobre la pérdida, la memoria y la resignación, en el que los tópicos estilísticos y las formas musicales actúan como signos articuladores de una narratividad profundamente personal.

Otro ejemplo notable de la incidencia de los tópicos en la definición o en la estructuración de temas y motivos es la *Sinfonía n.º 6 en si menor, Op. 74, “Patética”*. En esta obra, prácticamente la totalidad del material motivico y temático se organiza en torno al intervalo de cuarta justa —mayormente descendente— o a su inversión, la quinta justa (véase Figura 6). El uso de este intervalo como elemento generador y unificador de la sinfonía encuentra su origen en el tópico musical ya mencionado conocido como *passus duriusculus*, que aparece desde el inicio en la línea de los contrabajos en su forma característica de *bajo del lamento* (línea cromática descendente que cubre una cuarta justa). Este procedimiento semiótico se asocia históricamente, como ya ha sido mencionado, a significados de dolor, pérdida y fatalidad, reforzando así la carga expresiva de la obra.

1. En la música barroca, el llamado *motivo de la cruz* (*Kreuzmotiv*) aparece con frecuencia en la obra de Johann Sebastian Bach, cuyo propio apellido (B–A–C–H, en notación germana: *si bemol–la–do–si natural*) puede representarse mediante un diseño melódico de esta naturaleza, cargado de connotaciones simbólicas (Wolff, 2002).

Figura 5

Tchaikovsky: Sinfonía N°6 en si menor, Op. 74 “Patética”. Línea de Contrabajos II, compases 1-6



Nota. Dominio público. Tomado de IMSLP. Moscow: P. Jurgenson, n.d.(ca.1894). Plate 19097.

P. Tschaikowsky, 6-me Symphonie, Op.74, "Pathetique".

[https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/d/IMSLP105425-PMLP02511-Ciaikovskij_-74_-Symphony_n.6_b.fs_\(Jurgenson\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/d/IMSLP105425-PMLP02511-Ciaikovskij_-74_-Symphony_n.6_b.fs_(Jurgenson).pdf)

Este vínculo entre un elemento estructural (el intervalo generador) y su referente simbólico conecta de manera directa con el enigmático y trágico programa que Tchaikovsky concibió para la sinfonía, tal como lo describe en una carta a su hermano Anatoli, escrita en 1893, pocos meses antes de su muerte:

Mientras estaba de viaje, tuve una idea de una nueva sinfonía, esta vez, una sinfonía con programa; pero este programa será un enigma – que lo adivine la gente – y la obra se llamará realmente Sinfonía con programa (número 6). Este programa es tan intensamente personal que mientras lo esbozaba mentalmente en mis viajes, lloré amargamente. (Orlova, 1994)

En este sentido, el *passus duriusculus* en la Patética no es solo un recurso técnico, sino un signo articulador del discurso musical, unificando la obra desde un nivel microtemático hasta el plano narrativo global. Siguiendo a Ratner, este uso del tópico revela cómo Tchaikovsky integra convenciones estilísticas heredadas en una trama expresiva altamente personal, logrando que la obra funcione como un relato musical cifrado donde forma y significado son inseparables.

Veamos ahora cómo la carga simbólica, a través de los tópicos musicales, puede incidir de manera determinante en múltiples aspectos de una misma obra del compositor. El caso que nos ocupa es una breve pieza para piano perteneciente a la colección *Álbum para la juventud*, Op. 39, titulada “La oración de la mañana”.

Figura 6

Material temático y motivico de la Sinfonía “Patética” de Tchaikovsky elaborado sobre el intervalo de cuarta justa o su inversión

I.

Andante ($\text{♩}=69$)

5ta 4ta

p

II.

Allegro con grazia ($\text{♩}=144$)

5ta 4ta 4ta

mf p

III.

Allegro molto vivace ($\text{♩}=152$)

4tas

IV.

Andante non tanto ($\text{♩}=60$)

4ta 4ta

ff f ff f

Andante ($\text{♩}=60$)

4ta con tenerezza e devozione

pp

Nota. Elaboración propia.

Un análisis semiótico a través de los tópicos de "La oración de la mañana" de Tchaikovsky

"La oración de la mañana" abre la colección *Album para la juventud*, Op. 39 (1878), un conjunto de breves y técnicamente sencillas piezas para piano, compuestas por Tchaikovsky como homenaje al compositor alemán Robert Schumann (1810–1856), quien, algunas décadas antes, había publicado una colección homónima. La pieza presenta una estructura de tema dividido en dos frases simétricas (antecedente y consecuente) de ocho compases cada una, a las que el compositor añade una breve coda. Su carácter es íntimo, religioso y solemne, evocando, como sugiere el título, una oración matutina: un momento de recogimiento y contacto con Dios al iniciarse el día.

Para representar este concepto, Tchaikovsky recurre a diversos elementos simbólicos, algunos de ellos de uso común en su época. En primer lugar, la textura homorrítmica y la escritura de tipo coral remiten a los himnos de la Iglesia Ortodoxa Rusa. En el plano armónico destaca el uso reiterado de una secuencia armónica asociada a la cadencia plagal (compases 2, 10, 11 y 20) —el paso de la subdominante a la tónica— tradicionalmente conocida como "cadencia del Amén". Además, la obra incorpora el motivo de la cruz, que define desde el inicio la línea melódica principal. No obstante, el aspecto simbólico más relevante se encuentra en el plano rítmico: Tchaikovsky desarrolla en los primeros compases el mencionado motivo de la cruz sobre el ritmo característico de una danza barroca: la sarabanda.

La sarabanda, de origen español o —según algunos estudiosos— latinoamericano, es una danza lenta en compás ternario, de carácter majestuoso y solemne, cuyo rasgo más distintivo es la acentuación del segundo tiempo del compás sobre un ritmo característico (Kühn, 2007). Este mismo patrón rítmico es el que el compositor emplea en los dos primeros compases de la obra.

Figura 7
Tchaikovsky: Álbum para la juventud, Op. 39. “La oración de la mañana”. Inicio

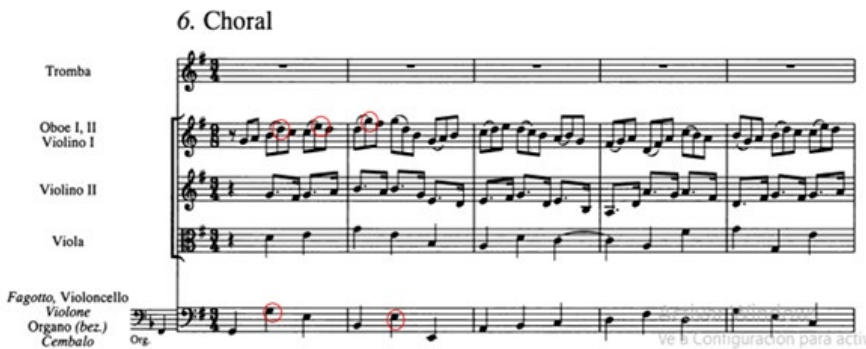


Nota. Elaboración propia.

La elección de Tchaikovsky no parece arbitraria: al utilizar una danza ternaria que acentúa naturalmente el segundo tiempo, subraya simbólicamente la segunda persona de la Santísima Trinidad —Cristo Jesús—, figura central de la fe cristiana y depositaria de la esperanza de resurrección. Esta práctica simbólica tiene antecedentes notorios en el Barroco. Por ejemplo, Johann Sebastian Bach, en el célebre coral “Jesus bleibet meine Freude” de su cantata *Herz und Mund und Tat und Leben*, BWV 147, destaca asimismo la figura de Jesús al situar sistemáticamente la segunda corchea de cada tresillo y la segunda negra del acompañamiento en una posición más alta que las otras dos en el pentagrama (Boyd, 1986):

Figura 8
J.S. Bach: Cantata Herz und Mund und Tat und Leben, BWV 147, Coral “Jesus bleibet meine Freude”. Inicio

6. Choral



Nota. Dominio público. Tomado de IMSLP. Editorial Neue Bach-Ausgabe, Serie I, Band 28.2 (pp.63–128)
Kassel: Bärenreiter Verlag, 1995. Plate BA 5085.

<https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/2/26/IMSLP707907-PMLP149942-bachNBAI,28.2herzumundundtatundlebenBWV147.pdf>

Tchaikovsky tampoco fue el único compositor romántico en emplear este recurso. Franz Liszt, en su *Sonata en si menor para piano*, introduce las primeras notas del himno gregoriano “Crux fidelis” (Yong, 2017) sobre un ritmo de sarabanda, configurando así el tema secundario de la sonata, que según la interpretación fáustica —unánimemente aceptada— representa al Todopoderoso (Taylor, 1986; Gauthier, 1985; Horowitz, 1984):

Figura 9

Liszt: *Sonata para piano en si menor*, compases 105–107



Nota. Dominio público. Tomado de IMSLP. Editor José Vianna da Motta (1868–1948). Musikalische Werke. Serie II, Band 8 (pp.103–40) Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1924. Plate F.L. 61.
https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP56107-PMLP14018-Liszt_Musikalische_Werke_2_Band_8_61.pdf

Estamos, por tanto, ante un ejemplo claro de la indexicalidad del tópico mencionada por Monelle, específicamente de un tópico índice–indexical: se expone un rasgo estilístico de la sarabanda (su patrón rítmico con acento en el segundo tiempo del compás ternario) que remite a una connotación religiosa precisa: la representación de Cristo como segunda persona de la Trinidad.

Este análisis de “La oración de la mañana” muestra cómo Tchaikovsky, lejos de limitarse a una construcción musical de carácter devocional, integra conscientemente recursos retóricos y tópicos cargados de significado. El diálogo entre elementos melódicos, armónicos y rítmicos evidencia un entramado semiótico en el que la elección de determinados patrones —como el ritmo de sarabanda— no responde únicamente a una función estética, sino que se inscribe en una tradición simbólica con profundas raíces históricas. Al identificar estos procedimientos, se confirma que el compositor no sólo participa de un lenguaje musical heredado, sino que lo reinterpreta desde su propia sensibilidad romántica, ampliando su potencial expresivo y comunicativo.

Conclusiones

El componente simbólico en la música de Piotr Ilich Tchaikovsky, manifestado principalmente a través del uso de los llamados tópicos musicales, constituye un elemento recurrente y esencial tanto en la concepción como en la realización de sus obras. Lejos de ser un mero recurso decorativo, este componente cumple una función estructurante, dotando a la música de una coherencia interna que trasciende su superficie expresiva.

Estos elementos simbólicos intervienen de manera decisiva en aspectos fundamentales como la organización formal, la armonía, la selección y desarrollo de materiales musicales, el diseño motivico y melódico, así como en la definición conceptual de cada obra. De esta manera, se revela un compositor que, más allá de su reconocida capacidad para conmover y emocionar, construye su música con un rigor intelectual y técnico de primer orden.

En contra de la percepción generalizada que asocia su arte principalmente con el sentimentalismo o la intensidad pasional, Tchaikovsky demuestra un dominio consciente de los recursos compositivos y una planificación minuciosa en cada detalle. Su música es, al mismo tiempo, vehículo de emoción y arquitectura sonora refinada, donde la expresividad se sustenta en una sólida base de diseño formal y simbólico.

En definitiva, la música de Tchaikovsky no es únicamente el reflejo de un temperamento apasionado, sino el resultado de un pensamiento compositivo que supo dar a la emoción un armazón sólido y cuidadosamente elaborado. En él conviven, inseparables, la intensidad expresiva y la precisión constructiva, la inspiración lírica y la lucidez técnica. Reconocer esta convergencia es fundamental para comprender la verdadera magnitud y vigencia de su legado artístico.

Rol de autores CrediT

BWVR:	Administración del proyecto, Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Metodología, Visualización, Redacción del borrador inicial, Revisión y aprobación del manuscrito final para publicación.
Fuentes de financiamiento	La investigación fue en su totalidad autofinanciada por el autor de este trabajo.
Conflicto de interés	El autor declara no tener ningún conflicto de interés económico, institucional o laboral.
Aspectos éticos	Se cumplió con las normas éticas, los códigos de conducta para la investigación y los lineamientos de <i>Antec: Revista Peruana de Investigación Musical</i> .

Referencias

- Agawu, K. (2006). *Playing with signs: A semiotic interpretation of classic music* (Obra original publicada en 1991). Princeton University Press. <https://doi.org/10.1515/9781400861835>
- Bartel, D. (1997). *Musica poetica: Musical–rhetorical figures in German Baroque music*. University of Nebraska Press.
- Boyd, M. (1986). *Bach* (Biblioteca Salvat de grandes biografías, n.º 55; J. Torres, Pról.; S. Martín Bermúdez, Trad.). Salvat.
- Brown, D. (2007). *Tchaikovsky: The man and his music*. Faber & Faber.
- Gauthier, É. (1985). *Liszt* (F. Ximénez de Sandoval, Trad.; 4.ª ed.). Espasa–Calpe.
- Hatten, R. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes*. Indiana University Press.
- Holden, A. (1995). *Tchaikovsky: A biography*. Random House.
- Horowitz, J. (1984). *Arrau: Leben mit der Musik* [Claudio Arrau: vivir con la música] (Serie Música). Javier Vergara / Alianza Música.
- Kühn, C. (2007). *Tratado de la forma musical*. Ediciones Mundi Música.
- López Cano, R. G. (1996). *Música y retórica en el Barroco: Introducción a la teoría de la retórica musical en los siglos XVII y XVIII* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio UNAM. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/388334>
- López Cano, R. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: Tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Cuicuilco*, 9(25), Artículo o. Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Monelle, R. (2000). *The sense of music: Semiotic essays*. Princeton University Press.
- Orlova, A. A. (1994). *Chaikovski: Un autorretrato* (S. Martín Bermúdez y J. Alfaya, Trads.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en inglés en 1990 como *Tchaikovsky: A self–portrait*).
- Ratner, L. (1980). *Classic music: Expression, form, and style*. Schirmer Books.
- Taylor, R. (1986). *Liszt*. Javier Vergara.
- Weinstock, H. (1960). *Tchaikovsky* (J. Bal y Gay, Trad.). Ediciones Gandesa.
- Wolff, C. (2002). *Johann Sebastian Bach: El músico erudito* (A. García, Trad.). Alianza Música. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278195>

Yong, S. W. S. (2017). *The Liszt Sonata as a bearer of the Cross: In defence of a programmatic reading of the B Minor Sonata* [Tesis de maestría, Zürcher Hochschule der Künste, Departamento de Música]. Zürcher Hochschule der Künste.

Anexo 1

Tchaikovsky: *Álbum para la juventud*, Op.39. *La oración de la mañana*

Morning prayer

1. *Lento.*



Nota. Dominio público. Tomado de IMSLP. Editor Hans-Peter Beer. Creative Commons Attribution Non-commercial 3.0,
 Notas Misc. These file(s) are part of the Werner Icking Music Collection.
<https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP154626-WIMA.7069-morgen.pdf>