



## Música y lenguaje (1)

### *Plan de la serie. Valoración del uso del "primitivismo" como analogía con los orígenes de la música. Especulaciones.*

Por Enrique Blanco [Potsdam 1747]

Disponível em: <http://www.imaginarymagnitude.net/eblanco/indice.html>

Si en algún momento vamos a charlar por aquí de la retórica en la música del barroco —y en otras épocas, por qué no—, quizá necesitemos comenzar por saber algo de las relaciones entre la música y el lenguaje. Si no surgen contratiempos, el plan será:

1. Especulación sobre la influencia del lenguaje en los orígenes de la música
2. Ejemplos del lenguaje dando forma a la música.
3. Ejemplos de música liberándose, total o parcialmente, de lo lingüístico.
4. La imposibilidad de traducción entre medios diferentes. Resultados en las artes.
5. Música y narrativa.

Nada podemos saber sobre los orígenes de la música. Emplear la idea de examinar las producciones de pueblos "primitivos" y extrapolar a partir de ahí, es un acto de desprecio cultural condenado al fracaso. Esas culturas "primitivas" tienen a menudo ricas tradiciones musicales — las polirritmias de los pigmeos akka vienen a la mente, sin ir más lejos—. Por otro lado sería necesario definir de alguna forma qué constituye primitivismo, problema cuya dificultad pensé incluso en delinear en este artículo y que abandoné al llevar un par de páginas escritas sin acercarme al centro del asunto. Resumiré mi opinión diciendo que en el aspecto creativo no creo posible establecer un baremo con mínimas garantías de fiabilidad, y que, en todo caso, ningún pueblo deja de tener una historia larga —el homo sapiens lleva unos milenios dando guerra—, con lo que lo primitivo, en el sentido estricto de primigenio queda fuera de nuestro posible estudio. Otra cosa, también difícil pero posible, sería valorar tipos de complejidad.

Sin acceso al conocimiento de cómo nació la música, todo lo que podemos hacer es especular de la forma más informada posible. No dispongo de datos que demuestren que se haya dado una cultura musical en la historia que no disponga de canciones. Sí que los tengo de culturas con poco o ningún uso de instrumentos. Quizá eso apunte a la idea de que la música y lo vocal, y por ende lo lingüístico estén, como mínimo, interrelacionados.

Muchas han sido las teorías al respecto. Qué la música colabora en la creación del lenguaje, que el lenguaje colabora en la creación de la música, que no tienen que ver... Sobre la biología del asunto, [aquí tenéis una página](#) en que se consideran algunas de las teorías al uso, y se da una lista de vínculos.

Más afortunada puede ser la especulación sobre el desarrollo de la música. Una característica de ésta es que no ha sido concebida para transmitir contenidos concretos, por lo que la única manera de comunicarse acerca de ella es empleando otro canal de comunicación. Una idea tan sofisticada como el uso de una partición regular del tiempo como base de un sistema notacional, necesitaba, entre otras cosas, de la invención de la escritura para ser efectiva. Así, obviamente, en los primeros tiempos en que se intercambiase información sobre música, tuvo que ser por medio del lenguaje. Esto crearía desde el principio una fuerte dependencia entre ambos medios. De hecho —anticipando lo que llegará a ser otra serie—, en Occidente no llegamos a tener una terminología analítica autosuficiente hasta bien entrado el clasicismo, por lo que se empleaban como guía las nomenclaturas de la retórica.

Volviendo a la especulación sobre los orígenes, hay también que tener en cuenta que crear **de la nada** una música con un compromiso razonable entre la variedad y la unidad es una tarea prodigiosa, que me parece improbable que se pudiera llevar a cabo sin haber realizado grandes cantidades de intentos fallidos. Pero, claro, lo malo de los intentos fallidos es que tienden a resultar muy poco estimulantes como para seguir con ellos largo tiempo. Caben dos hipótesis como explicación, o la más razonable de que ambas tuvieran que ver:

1. La música toma prestada su forma de la de la lengua hablada, apropiándose de sus pausas, cadencias, ritmos, etc... Analogías que pueden apoyar esta idea las tenemos: en la producción occidental, que hace esto hasta el Renacimiento —y de forma esporádica hasta nuestros días—; en la tradición hindú, cuya métrica es tan fuertemente dependiente del texto que tiene un concepto *aditivo* del ritmo; y, en general, en la música vocal de cualquier cultura. Ya tendremos ocasión de abundar en este tipo de relaciones.

2. La música aparece como subproducto de una búsqueda distinta, que, siendo sonora, tiene casi por necesidad que estar ligada al lenguaje hablado. Como analogías: la comunicación en África con los tam-tams, que frecuentemente tratan de imitar el contenido silábico de lo que se pretende decir; o los divertidos juegos musicales de los *inuit* (a los que por aquí llamamos esquimales).

Obsérvese que en ningún momento he dejado de hablar de analogías. Por lo expuesto al principio de este artículo nunca podríamos considerarlas pruebas y apenas ejemplos. En todo caso, todas ellas sugieren que la relación entre música y lenguaje tuvo que existir en algún momento.

Las pruebas por omisión nunca son elegantes y casi nunca son pruebas. Con todo, no me resisto a comentar que en todos los casos que conozco de pueblos con una tradición rica puramente instrumental, hay desarrollada una elaborada teoría musical que sirve para independizar la música del lenguaje.

## Música y lenguaje (2)

### *El lenguaje dando forma a la música*

Tomemos como ejemplo esta sencilla nana castellana.

Es-te ni-ño tie-ne sue-ño tie-ne ga nas de dor-mir  
 un o-jo tie-ne ce-rra-do o-tro no lo pue-dea-brir e-a e-a  
 duér-me-te mí ni-ño duér-me-te mia-mor  
 duér-me-te mí ni-ño que te quie-ro yo.

Potsdam 1747

Podemos apreciar en ella como la música se ha plegado por completo al texto. Para empezar, observemos que las pausas musicales coinciden con los finales de verso. Esto puede parecer tan habitual que a veces nos ceguemos y no consideremos que significa dependencia del texto para la música. Examinemos la rima.

*Este niño tiene sueño  
 Tiene ganas de dormir  
 Un ojo tiene cerrado  
 Otro no lo puede abrir  
 ea  
 ea  
 Duérmete mi niño  
 Duérmete mi amor  
 Duérmete mi niño  
 Que te quiero yo*

Podemos comprobar que la estructura de rimas es ABAB CC DEDE (considerar "ea" como C es claramente cuestionable, pero eso no debe preocuparnos ahora). Si atendemos a la línea melódica, observaremos una correspondencia perfecta: los dos A tienen la misma melodía, igual que los B y el resto de las letras. Es decir: cada verso con la misma rima, repite melodía. La macroestructura de la obra, debido a ello, es derivada de la del texto.

Descendiendo a la mesoestructura, es claro que el ritmo y cantidades silábicas de ABAB y DEDE son diferentes. La música reacciona a ello con un inmediato cambio de compás — hubiese sido realmente fácil mantenerlo y respetar al mismo tiempo la acentuación, por eso este es un ejemplo tan claro—. Microestructuralmente, cada sílaba del texto corresponde a una

nota, con sólo unas pocas excepciones, que están en todos los casos asociadas a conductas cadenciales —la cadencia tiende a atraer siempre los comportamientos excepcionales—. Además, con evidencia, la acentuación de la música refleja la de la letra. La historia de la música revela innumerables casos similares. Ya que hemos hablado recientemente del coral luterano, es bueno comentar que es un caso excepcionalmente claro, ya que puede sufrir cambios en su estructura cadencial cuando se le aplican diferentes textos.

Casos más complejos pueden ser los tratamientos polifónicos. Pueden darnos estructuras en que cada verso suponga el comienzo de un nuevo tratamiento imitativo, frecuentemente provocando nuevas melodías para cada verso. Es caso que se extiende desde los motetes hasta las cantatas, y que no se limita a ellos. Incluso obras plenamente instrumentales son a menudo dependientes de la rítmica y la métrica de las formas de verso más populares, sobre todo en músicas prebarrocas, aunque encontramos casos posteriores con una cierta facilidad. Como caso del que hemos hablado recientemente, el coral 668a de Bach, en el que se produce precisamente el tratamiento aludido en el párrafo anterior.

Será sólo de forma muy lenta como la música occidental se libere de la influencia directa del lenguaje. Y aún entonces, seguirá a menudo sufriendo influencias menos claras, como la de la expresión de lo que dice el texto.

### Música y lenguaje (3)

## ***Progresiva separación entre música y lenguaje. Relaciones que permanecen. Gesualdo de Venosa.***

Al cabo de un cierto tiempo, la música empieza a desarrollar estrategias formales que van necesitando cada vez menos de una relación directa con lo lingüístico. Técnicas como el contrapunto o la armonía, en lo microformal, la cadenciación en lo mesoformal y la aparición de ciertas estructuras prefijadas en lo macroformal, van posibilitando una música que se sostiene a sí misma sin necesidad de apoyos externos. Gracias a ello se llega a conseguir que las obras instrumentales dejen de tener una carga de vocalidad que entorpecía el pleno desarrollo de sus posibilidades.

Con todo, el vínculo entre la música y el lenguaje sigue siendo fuerte en muchos aspectos:

1. Se tarda mucho en desarrollar un conjunto de términos técnicos exclusivo para la composición. Durante este periodo, se depende fuertemente del vocabulario de la retórica, en un proceso de realimentación mutua. No sólo se aplica a elementos musicales conocidos el término retórico que más se les parece, sino que se crean nuevos tratamientos a partir de figuras verbales, en algunos casos con resultados felicísimos.
2. Precisamente por la liberación de lo lingüístico, la música adquiere un mayor ámbito de potencial expresivo, que es aprovechado por muchos compositores para realizar lo que los ingleses llaman *pintura de palabras*, que consiste básicamente en reflejar con la música el contenido del texto.
3. Incluso en momentos en que la liberación es máxima, es decisión consciente del compositor el dejarse influir en mayor o menor medida por el lenguaje, decisión que en muchos casos se va a realizar por medio de cabalismos (artículos 1 y 2 sobre el cabalismo en esta web), o por consideraciones especialmente evocativas hacia títulos de las obras.

Al primer punto le dedicaremos en su momento una serie completa, de manera que hoy no lo desarrollamos. El tercero es tan rico y variado que inevitablemente irá surgiendo en muchos artículos, así que vamos a centrarnos en el segundo.

En primer lugar, hay que decir que todos estos aspectos representan un orden de complejidad mayor que la simple dependencia de la música con respecto al lenguaje. Empieza a ser

pertinente un concepto que exploraremos más profundamente en el próximo artículo: la imposibilidad de traducir un arte a otro.

No es posible engendrar una música que sea el resultado exacto de un poema, ni lo contrario, podemos sugerir relaciones, alcanzar unos símbolos en cada arte que sean en cierta medida paralelos, pero no alcanzar una equivalencia.

Esto va a dar lugar a que tengamos que buscar un compromiso entre la solidez formal y la expresión del texto. Vamos a explicarlo un poco más detenidamente.

Tomemos el comienzo de la Quinta de Beethoven. La sensación de energía, de inevitabilidad que puede producir, necesitaría muy abundantes palabras para ser reflejada —y si no, ahí tenemos la bromilla musical que gasta Falla a cuenta de la descripción de Brentano: "Así llama el destino a la puerta de los heroes"—. De querer conjuntar ese tipo de energía con su expresión lingüística, la música tendría que quedarse en el mismo tipo de ámbito expresivo hasta que el texto hubiese transmitido su mensaje.

O, al contrario, vayamos del texto a la música. Supongamos que queremos musicar este texto de Quevedo:

*Tras arder siempre, nunca consumirme;  
y tras siempre llorar, no consolarme;  
tras tanto caminar, nunca cansarme;  
y tras siempre vivir, jamás morirme.  
Después de tanto mal, no arrepentirme;  
tras tanto engaño no desengañarme;  
después de tantas penas, no alegrarme;  
y tras tanto dolor, nunca reírme.  
En tanto laberinto no perderme,  
ni haber tras tanto olvido recordado.  
¿Qué fin alegre puedo prometerme?  
Antes muerto estaré que escarmentado:  
ya no pienso tratar de defenderme,  
sino de ser de veras desdichado*

Si lo que pretendiésemos fuera una interpretación musical de cada momento del poema, tan rico en elementos contrastantes, nos veríamos en serios problemas. Voy a señalar alguno de los más obvios.

- Verso 4: si queremos plasmar "vivir" musicalmente, el contraste con la muerte que tan pocas sílabas cuesta a Quevedo, nos llevaría bastantes compases
- Verso 7: lo mismo entre "penas" y "alegrarme"
- Verso 8: lo mismo entre "dolor" y "reírme"
- Verso 10: lo mismo entre "olvido" y "recordado"

Obviamente, sería una mejor estrategia compositiva aparte de ser más fiel al poema, tratar su sentido expresivo general, pero como ejemplo, nos vale.

Resumiendo: al superponer artes, la que de las dos sea más capaz de expresar con rapidez un determinado enunciado, debe quedarse esperando a la otra, siempre que pretendamos que digan lo mismo. Obviamente, hay formas de superar este efecto, y ni siquiera se puede decir que esta ralentización sea en principio un problema, Pero las consecuencias para la estructura tanto del texto como de la música son serias.

Otro día, fuera de esta serie, me gustará realizar un artículo con cómo se enfrenta Bach en los corales a este problema. O cómo lo hacen los liederistas.. Pero para que vayan apareciendo más compositores por estas páginas, vamos a hablar hoy de Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa (1560?-1613).

Gesualdo, músico y asesino. Así comienzan casi siempre sus comentaristas, así que seremos fieles a la tradición. Encontrando en 1590 a su mujer en brazos de su amante, mató o hizo matar (ya veremos las razones de la confusión) a ambos. No voy a disculpar el asesinato por ser propio de la época —me atrevería a decir que incluso legal, que no moral o ético— ante caso similar, ni siquiera por encontrarnos en la Italia de los Borgia, pero la sombra que ha arrojado sobre su obra se me antoja desproporcionada.

Es el caso que Gesualdo era feo y huraño, y su esposa, bella y gentil, con lo que inmediatamente comenzaron a escribirse coplillas y novelas pintando el adulterio de su esposa como una necesidad, y a él como un perfecto monstruo al que se le atribuyen las mayores barbaridades.

De ahí que cualquier información sobre su vida o costumbres haya de ser recibida con un grado de escepticismo. La indignación popular contra Gesualdo fue tan grande que en alguna ocasión hubo de pedir protección, durante el resto de su vida. No diré que no sea merecido —aunque me extraña que no tantos años antes la cadena de asesinatos de los Borgia no levantara el mismo clamor—, pero eso no debe interferir con la valoración de su música. Bien decía Concepción Arenal: "odia el delito, compadece al delincuente".

El caso es que Gesualdo, en un momento de contrapunto, fue un compositor con imaginación armónica. En un momento que buscaba el consenso entre procedimientos, fue original. El barroco hubiese sido otro si se hubiese seguido su estela y no la de Monteverdi. Nos ha ido bastante bien así, pero ¿quién sabe lo que nos hemos perdido?

El príncipe de Venosa adoraba los figuralismos (que es como llamamos por aquí a la anteriormente aludida pintura de palabras). En toda su música secular muestra la mayor preferencia por la poesía con elementos fuertemente contrastados, para poder pintarlos musicalmente. Esto le lleva a atrevimientos armónicos que no volveremos a ver hasta el romanticismo, o, en algunos casos, mucho más allá.

Dal V libro dei madrigali a cinque. **Itene, o miei sospiri** Carlo Gesualdo da Venosa (1560-1613)

Soprano I: *id, oh miei* *Sospiri* *Precipitad* *El vuelo*  
 i - te - ne o miei sos - pi - ri. Pre - ci - pi - ta - tel' vo -

Soprano II: i - te - ne o miei sos - pi - ri. Pre - ci - pi - ta - tel'

Alto: i - te - ne o miei sos - pi - ri.

Tenor: i - te - ne o miei sos - pi - ri.

Bajo: i - te - ne o miei sos - pi - ri.

*Bb Fm/Ab A D*

En este ejemplo, mientras el texto dice "id, mis suspiros" observamos una pausa antes y después del "sus" de suspiros, aparte de una armonía bien inhabitual para la época. Reflejo perfecto de un suspiro (por cierto, que no le importa perder la corrección lingüística de la palabra para conseguir el efecto musical). De la misma forma, cuando dice "precipitad", las voces se precipitan descendentemente. "El vuelo", la velocidad se duplica y el camino de cada voz es ascendente.

Dal V libro dei madrigali a cinque. **Deh, coprite il belo seno** Carlo Gesualdo da Venosa (1560-1613)

Oh, cubre tu bello seno Que por mucho mirarlo

Soprano 1: Il bel se - no Che per trop - po mi - rar,

Soprano 2: Deh, co - pri - te il bel se - no Che per trop - po mi - rar, Che per trop - po

Alto: Deh, co - pri - te il bel se - no Che per trop - po mi - rar, Che per

Tenor: Deh, co - pri - te il bel se - no Che per trop - po mi - rar, Che per

Bass: Deh, co - pri - te il bel se - no Che per trop - po mi - rar, Che per

Deh, co - pri - te il bel se - no Che per trop - po mi - rar,

El alma viene a menos Ah, no lo tapes, no

fal - ma vien me - no! Ah! - nol co - pri -

trop - po mi - rar, fal - ma vien me - no! Ah! - nol co -

trop - po mi - rar, fal - ma vien me - no! Ah! - nol co - pri -

trop - po mi - rar, fal - ma vien me - no! Ah! - nol co - pri -

rar, fal - ma vien me - no!

Que el alma preferiría vivir de dulzura

te, no, Ah! - nol co - pri - te, no, che fal - ma\_a - vez - za A vi - ver di dol - cez - za

pri - te, no, che fal - ma\_a - vez - za A vi - ver di dol - cez - za

te, no, Ah! - nol co - pri - te, no, che fal - ma\_a - vez - za A vi - ver di dol - cez - za

Ah! - nol co - pri - te, no, che fal - ma\_a - vez - za A vi - ver di dol - cez - za

Ah! - nol co - pri - te, no, che fal - ma\_a - vez - za A vi - ver di dol - cez - za

Ah! - nol co - pri - te, no, che fal - ma\_a - vez - za A vi - ver di dol - cez - za

Espera, mirando, el consuelo

Spe - ra, mi - ran - do\_a - i - ta mi - ran - do\_a - i -

mi - ran - do\_a - i - ta Spe - ra, mi - ran - do\_a - i - ta

Spe - ra, mi - ran - do\_a - i - ta Spe - ra, mi - ran - do\_a - i -

Spe - ra, mi - ran - do\_a - i - ta Spe - ra, mi - ran - do\_a - i - ta

Spe - ra, mi - ran - do\_a - i - ta Spe - ra, mi - ran - do\_a - i - ta

Que el alma preferirá vivir de dulzura

te, no, Ahí, nolco-pri te, no, che tal-ma, a vez - za A vi - ver di dol - cez - za  
pri - te, no, che tal-ma, a vez - za A vi - ver di dol - cez - za  
te, no, Ahí, nolco pri - te, no, che tal-ma, a vez - za A vi - ver di dol - cez - za  
Ahí, nolco pri - te, no, che tal-ma, a vez - za A vi - ver di dol - cez - za

Espera, mirando, el consuelo

Spe - ra, mi - ran - do, a i - ta mi - ran - do, a i - ta mi - ran - do, a i - ta  
mi - ran - do, a i - ta Spe - ra, mi - ran - do, a i - ta mi - ran - do, a i - ta  
Spe - ra, mi - ran - do, a i - ta Spe - ra, mi - ran - do, a i - ta  
Spe - ra, mi - ran - do, a i - ta mi - ran - do, a i - ta mi - ran - do, a i - ta

Que le da muerte

Y vida

che - le dá mor - te, e vi - ta che - le dá mor - te, e vi - ta  
ta che - le dá mor - te, e vi - ta che - le dá mor - te, e vi - ta  
che - le dá mor - te, e vi - ta che - le dá mor - te, e vi - ta  
ta che - le dá mor - te, e vi - ta che - le dá mor - te, e vi - ta  
che - le dá mor - te, e vi - ta che - le dá mor - te, e vi - ta

ta, e vi - ta e vi - ta e vi - ta e vi - ta e vi - ta e vi - ta

vi - ta, e vi - ta, e vi - ta, e vi - ta, e vi - ta, e vi - ta

## Música y lenguaje (4)

### *Consecuencias de la imposibilidad de traducir artes*

Comentaba en el artículo anterior la imposibilidad de traducir los contenidos de un arte a otro. Esto va a dar lugar a que en cualquier superposición de artes, la que en cada caso sea más lenta para producir el simbolismo concreto que se le pida, imponga su velocidad, siempre que se cumplan dos condiciones:

1. Que se busque que las artes implicadas digan lo mismo a la vez. Otras posibilidades serían que una de las artes (por ejemplo, el escenario de una ópera) permanezca muda, o que se genere un contrapunto en que las artes digan cosas diferentes (por ejemplo, escena plácida en una película con la música sugiriendo poco a poco una situación angustiosa).
2. Que se busque que cada una de las artes implicadas tenga en sí misma un resultado cabal sostenible. Otra posibilidad sería que se pretenda que la experiencia estética sea resultado de la cooperación de artes implicadas, a riesgo de que por separado funcionen mal.

En general la última situación se ha dado poco en música. La mayoría de las manifestaciones en que se combina con otras artes requieren texto (canción, teatro musical...) o argumento (ballet, ópera, cine...), cuando no ambos. Eso implica que el desconocimiento del idioma en que se escriba el texto haría que la obra fuese defectuosa. Los compositores, conscientes de ello, tienden a crear estructuras que se mantengan por sí mismas. Aquí resulta pertinente recordar las palabras de Takemitsu sobre música transportable —no en su sentido musical— y no transportable. La que está demasiado asociada a un lenguaje, una cultura, unas costumbres, resiste mal los viajes.

En algún caso (por ejemplo *Pli selon pli*, de Pierre Boulez) el autor incluso distorsiona el texto con el ánimo de serle más fiel. Seguir la estructura del texto, respetar su métrica, fraseo, etc... puede ser la peor forma de servir musicalmente a su contenido, por forzar a determinadas situaciones musicales exageradamente cortas o largas.

El caso de *Pli selon pli* es quizá el más completo y complejo que se me ocurre. Una situación más sencilla que se me ocurre y que puede estar en la memoria de cualquiera es el partir la palabra "suspiro" por parte de Gesualdo, como vimos en el anterior artículo. El significado de la palabra queda mejor servido a costa de su pronunciación literal. Y unas pocas situaciones que demuestran la necesidad de recurrir a veces a este recurso son:

- El tiempo enorme que tardan las sopranos en morir en la mayoría de las óperas en que eso ocurre. Es claro que la expresión musical de la muerte necesita un tiempo, pero también es cierto que el contenido dramático queda perjudicado.
- Las "músicas de relleno" que hay que hacer para que los cantantes o bailarines puedan cambiarse de ropas cuando el texto o argumento lo hacen necesario
- El sobredimensionamiento de la longitud de una música para que se adapte a una escena de cine (en este sentido, el segundo número de la *Musica Ricercata* de Ligeti, y su excesiva prolongación en *Eyes Wide Shut* pueden ser un caso claro)

Los recursos actuales que nos da el disponer de una electrónica cada vez más barata van, probablemente, a hacer que este tema alcance la mayor importancia en el arte del siglo XXI. Tenemos nuevas posibilidades de superposición de lenguajes y más facilidad para entremezclar algunos que hasta ahora habían sido infrecuentes (imágenes estáticas, dinámicas...). Además se han perdido ciertas malas costumbres y hoy por hoy es fácil encontrar obras musicales en que se especifique el juego de luces (Stockhausen), indumentaria (Crumb) o escenografía para obras estáticas (Tan Dun).

Me encantaría echar un vistacillo al final del siglo XXI y ver qué sale de todo ello.



## Música y lenguaje (y 5) ***Relaciones directas con la narrativa. Indirectas. Otras posibilidades.***

### **Preámbulo**

En los cuatro artículos anteriores de esta serie hemos comenzado por especular sobre posibles orígenes comunes —o al menos relacionados— para música y lenguaje. Para seguir, detectamos estructuras lingüísticas imitadas por las musicales. Avanzando en el grado de abstracción, continuamos por la imitación de contenidos lingüísticos en la expresión musical. En este último artículo al respecto, llegaremos al que posiblemente sea el más alto nivel de abstracción en la relación entre los dos elementos: la narrativa.

### **Lo narrativo en cuanto a argumento y descripción**

De muchas formas ha estado relacionado lo argumental con la música. Toda música descriptiva (*La gallina* de Rameau, *Los pájaros* de Janequin...), ilustrativa (*Sonatas bíblicas* de Kuhnau, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* de Bach...) o programática (*Sinfonía Fantástica* de Berlioz, *Fausto* de Listz...), contiene, por definición, elementos narrativos. Incluso músicas mucho más pictóricas o plásticas que argumentales, como *El preludio a la siesta de un Fauno* de Debussy, contienen elementos de este tipo.

En obras como las anteriormente aludidas, lo narrativo se produce como alusión a un argumento concreto. Obras como *La batalla* de Byrd, basan su imitación de la realidad en el ruido específico que hace el virginal muselar al tocarlo de cierta forma. Otras como el *Contrappunto bestiale alla mente* de Banchieri, usan ya de unos gestos convencionalizados para imitar en este caso a animales. y en los casos de relatos más concretos, cada vez se abandona más la imitación directa para sustituirla por la plasmación expresiva de las distintas fases de lo narrado.

Este tema daría para mucho, si intentamos analizar diversos tipos de imitación y narración, pero, a pesar de que ha dado obras de inmensa calidad, pienso que dentro del conjunto de la música podemos descartarlo por anecdótico. Ya habrá ocasión de hablar del mesurado y feliz descriptivismo en los corales de Bach, de las narrativas anecdóticas medievales y renacentistas en perfecta conjunción con las músicas de su tiempo y cosas tales en artículos quizá dedicados a obras concretas, para tratarlos con la extensión que merecen.

### **Lo narrativo como estructura dramática**

La mayoría de los críticos hablan de la *música pura*, es decir, la que no refleja *aparentemente* elementos extramusicales, como la forma más noble de nuestro arte. El caso es que muchas veces esta pureza depende de elementos básicamente narrativos.

El grado más alto de abstracción que podemos encontrar sobre cómo se cuenta algo es el análisis de sus recursos literarios. En su relación con la música, eso nos dará pie para la futura serie sobre retórica y música. De la misma forma, el grado más alto de especulación sobre una narración es abstraer sus contenidos y pensar en su estructura. Hablemos un momento de las estructuras narrativas.

*Se aparece un fantasma al protagonista, sale una loca que se suicida, todos mueren y uno que pasaba de camino se hace con el poder.*

¿Verdad que es una bonita manera de asesinar el argumento de *Hamlet*? Para que el relato funcione necesitamos:

1. Tiempo suficiente para conocer y reconocer los personajes.
2. Tiempo suficiente para que se planteen y resuelvan los conflictos entre ellos.
3. **Proporción correcta** entre sus distintos momentos.
4. En el caso de que se plantee una cúspide de tensión, que no sea tan pronto como para que nos desinteresemos de lo que venga después, ni tan tarde que quedemos a la

expectativa de que vayan a pasar más cosas. Es decir, que este situada en un momento **bien proporcionado**.

Todo ese énfasis sobre la proporción será explicado en futuros posts. Por el momento basta decir que Occidente se ha enfrentado al último punto desde prácticamente siempre mediante la división de lo narrado en *planteamiento, nudo y desenlace*. Ese tipo de actuación ha afectado a la práctica totalidad de las artes occidentales, y la música no ha sido una excepción. Quizá el arquetipo de la música tonal sea la forma sonata, que se divide en tres partes —exposición, desarrollo y recapitulación—, que *son el equivalente exacto de planteamiento, nudo y desenlace*. Sin entrar a contar las intimidades compositivas de la sonata, va a ser bajo palabra que tengáis que aceptarme que es el equivalente exacto de la llamada novela bizantina, pero lo es.

De igual modo, los geniales contrastes humorísticos de Shakespeare antes de una escena hecha más dramática gracias a ellos, encuentran su equivalente en muchas variantes de la forma lied, en rondós, y, por supuesto en los planteamientos internos de muchas obras no tan fácilmente reductibles a esquema.

También sobre esto se podría, si es que os apetece, entrar en mayor detalle más adelante. Pero, por el momento, creo que queda demostrado que mucha de la música llamada pura depende de estructuras que tienen su origen en lo literario.

### Otras narrativas. Posibilidad de independencia de la narración

Lo expuesto en el apartado anterior habla de un tipo de discurso, sea literario o musical, de tipo lineal. Existen otros tipos de discurso, muchos con paralelismo en música más reciente o de otras culturas. Algunos ejemplos:

1. Las llamadas narraciones corales —en las que no hay un protagonista sino muchos, frecuentemente también más de una historia—, ahora que están de moda. Ejemplos en música podrían ser el *Catálogo de pájaros* de Messiaen o la práctica totalidad de la obra del último periodo de Takemitsu. Sobre estos ejemplos, no dejéis de leer el final del artículo.
2. Las narrativas compuestas de narrativas más pequeñas, a veces de forma **recursiva** (también sobre recursividad tendremos que hablar en próximos artículos). Un ejemplo obvio en literatura serían *Las mil y una noches*. En música, por ejemplo, *Density 21,5*, de Varese.
3. La literatura de "flujo de pensamiento" —James Joyce, por ejemplo—. Paralelismo en mucha música de Berio.

Algo que me encantaría hacer es extender estos paralelismos a otros medios diferentes de música y lenguaje, con detalle. Si alguna vez encuentro un número suficiente de gráficos libres de derechos de autor, lo haré. En algún curso he podido utilizarlos (allí estoy amparado por el "uso legítimo") y os aseguro que el resultado es bastante fascinante.

Existen también músicas que no nacen de la narrativa, ni la cuentan entre sus orígenes. Por ejemplo los dos casos de Messiaen y Takemitsu que cité anteriormente, tienen más que ver con el recorrido de un paisaje que con la narrativa en sus orígenes reales, aunque se dejen modelar por la novela coral. Otras músicas —la tradicional japonesa, por ejemplo— se interesan más por cada sonido independiente que por la lógica estructural *dramática* que forman en su conjunto.