**Peter F. Stacey: Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. Contemporary Music Review. Volume 5: Music and Text. Edit. P. Driver y R. Christiansen. Harwood Publishers. U. K. 1989.**

Traducción de Jaime Donoso A. y Tomás Koljatic S.

**Parte I**

**Un esbozo de las teorías y técnicas de la conjunción de música y texto.**

Durante milenios, palabras y música han sido combinadas. De hecho, se ha sostenido que los orígenes de la música se encontrarían en el lenguaje. Curt Sachs nos dice que "la música comenzó con el canto", enunciándolo como una verdad bíblica. Independientemente de la verosimilitud de tales teorías, no se puede negar que la música se desarrolló en estrecha relación con el lenguaje, a menudo recurriendo a él como soporte formal y expresivo. No es sorprendente, entonces, que la teoría de la conjunción entre música y texto sea un tema de importancia desde tiempos inmemoriales. No ha habido período de la historia de la música occidental en que no se haya abordado el tema, y los cambios de actitud con respecto a los problemas que propone, han sido de importancia fundamental en el devenir de los cambios estilísticos.

La naturaleza y el rol de la música en la prehistoria son temas que dependen en gran medida de la especulación, y sin conocimiento cabal de ellos, es difícil decir algo sustancial acerca de la relación entre la música y el lenguaje del período. Por consiguiente, iniciamos la siguiente reseña histórica con algunas de las primeras declaraciones escritas acerca de este tema. Tal reseña debe ser examinada para formarnos un criterio acerca de qué aspectos de la teoría y práctica contemporáneas pertenecen a una tradición continua, y qué aspectos son innovaciones.

# Desde Platón a Schopenhauer

Aun cuando sobreviven pocos fragmentos de la música de la Grecia antigua, las afirmaciones de los teóricos se han preservado bien. En “La República”, Platón recomienda dos cosas claramente a los compositores. En primer lugar, que deben tener respeto por el texto y preservarlo en óptima condición. El proponía que”el pie (métrico) y la melodía deben conformarse al habla humana, y no el habla al pie y la melodía”. En segundo término, debía haber una congruencia entre la significación musical y textual: “la armonía y el ritmo deben seguir a las palabras, y no las palabras a la armonía y el ritmo.” (Se consideraba que los modos y los ritmos estaban fuertemente relacionados. Por ejemplo, el modo Lidio era considerado “intenso”, el Jonio “relajado”. Algunos de los pies eran considerados como “apropiados para la tochedad, la insolencia y la locura”, mientras otros eran apropiados para sus opuestos).

Los fragmentos sobrevivientes de la música griega, apuntan a una discrepancia entre teoría y práctica. Un examen atento de ciertos ejemplos revela que la regla de la acentuación y la altura no era siempre observada, y, además, que los compositores no consideraban que el ritmo del texto fuera inviolable. Como decía Sachs, “la música griega, también, sabía de la eterna diferencia de la música logogénica y melogénica, esto es, de la música sumisa a la naturalidad del habla, y de la música que hacía caso omiso del texto.” Aun cuando los compositores griegos se hayan apartado de las prácticas prescritas, una cosa es clara: la palabra retuvo una importancia especial en la música griega. La música instrumental era considerada inferior, mirada como una artesanía, y por ende, desprovista de capacidad *mimética*. Las artes existían para imitar la realidad, y la conjunción con la palabra, hacían que esta mimesis fuese más efectiva.

Fueron estos escritos teóricos de la Grecia clásica lo relevante para las generaciones posteriores, pues se conocía muy poco de la música en sí. Los principios básicos expuestos en “La República” fueron adoptados por los teóricos del Medioevo, Renacimiento y Barroco, aunque las palabras de Platón se usaron frecuentemente para justificar posiciones contrastantes.

En el “Micrologus” (c. 1027) de Guido, los principios de la primacía del texto y la congruencia entre la significación musical y textual fueron perpetuados. El aconsejaba al compositor “que el efecto del canto exprese lo que ocurre en el texto, de tal manera que para los asuntos tristes, los neumas sean pesarosos, para pasajes serenos, los neumas sean alegres, y para textos auspiciosos, que ellos sean exultantes, etc.” Guido era el único que abogaba por los principios platónicos. En el tratado “De Musica” (c. 1100), Johann aconsejaba que “el canto fuera variado de acuerdo al significado de las palabras”.

Es difícil determinar la relación exacta entre teoría y práctica en este período. En retrospectiva, aparentemente habría una hendidura considerable entre las afirmaciones teóricas y la práctica compositiva. Algunos comentaristas rechazan de plano que el canto gregoriano tuviese que ver con la representación musical del texto. El compositor escogería entre una gran variedad de estilos: silábico (una nota por silaba); neumático (una silaba para un grupo de dos a cinco notas, o incluso más); melismático (largos pasajes por cada sílaba). Pero el factor principal en la determinación del estilo, era el lugar y la función del canto dentro de la liturgia, no el deseo de representar imágenes del texto. Quizás nuestra inhabilidad para discernir alguna intención expresiva en el canto gregoriano y polifonía temprana, sea el resultado de la falta de familiaridad con el medio expresivo de la música del período. Más aún, puede que opere una forma de mimesis que no percibamos, por ejemplo, correspondencias relacionadas con la *musica mundana*, la analogía aritmética del orden divino. En este caso, la relación música y texto sería mimética, pero oculta.

La descendencia de los principios platónicos pueden ser rastreados hasta el Renacimiento. Zarlino, por ejemplo, reprodujo las palabras de Platón casi textualmente. El consejo que el ofrece a los compositores en “Istituzioni armoniche” (1588) es abundante y claro. El texto es considerado como hegemónico en todo sentido. El ritmo del texto debía ser preservado tan acuciosamente como fuese posible, y debía cuidarse de “adaptar las palabras del habla a las figuras musicales, de manera y con ritmos tales que no se escuche nada bárbaro, evitando hacer silabas cortas largas, o silabas largas cortas.” Las construcciones gramaticales debían ser igualmente respetadas. El compositor era exhortado a “tener cuidado de no separar partes del discurso de otras con silencios, causando que alguna cláusula, o parte de ella, sea incompleta y el sentido de las palabras imperfecto.”

La correspondencia entre el significado musical y textual debía ser preservado: “el contenido de las palabras” era considerado como “la primera prioridad... si éste es jubiloso, debemos proceder con movimientos briosos y vigorosos... si es quejumbroso, debemos proceder con movimientos lentos y lánguidos”. De la misma manera, las alturas debían corresponderse con los sentimientos del texto. El compositor que desee “expresar los efectos de el segundo tipo (lamentos, dolor, aflicción, suspiros, lágrimas) usará... tales movimientos dictados por el semitono o el tono, o de manera semejante, frecuentemente tomando sobre la nota más baja de la composición, la sexta menor, o la trecena, que son naturalmente intervalos suaves y dulces, en particular cuando son combinados correctamente y con discreción y juicio.

Zarlino hablaba en pro de la tendencia conservadora de la música del Renacimiento. Promovió la idea de la relación mimética de los medios, pero llamaba a la moderación en la práctica. Para los compositores “manieristas” (Gesualdo, Cipriano de Rore, & cia.), el principio de la relación mimética lo era todo, pero la moderación fue abandonada a favor de una representación más vívida de las imágenes del texto. Se puede considerar que ambas tendencias, conservadores y manieristas, compartían los mismos principios fundamentales, a pesar de que su música era contrastante en la práctica.

Y, ¿qué hay de los reformistas de la Camerata Florentina? Vincenzo Galilei buscó trazar nuevas directrices para lo que el consideraba la decadente música moderna, acercándola a los modelos clásicos. Para él, los principios de la mimesis habían sido aplicados demasiado automáticamente, y a un nivel demasiado superficial:

...dirán que imitan las palabras cuando de entre los conceptos de éstas aparecen algunas con el significado de “escapar” o “volar”; éstas las declamarán con la mayor rapidez y la menor gracia imaginable. En relación con palabras con el significado de “desaparecer”, “desmayarse”, o “extinguirse”, ellos hacen que las partes callen tan abruptamente, que en vez de inducir al sentimiento correspondiente a estas palabras, han incitado a la risa...

Galilei creía que la mimesis debía tener una base más amplia, que el foco de la imitación debía estar en el afecto (*mood*) general del hablante, no en la asociación de una sola imagen textual con un gesto musical. Su crítica fue más allá: las reglas del contrapunto “... apuntan a nada más que deleitar el oído...” de modo que fallaban al tratar de expresar el texto. El sistema redundaba en “... nada más que una manera de modular a través de los intervalos musicales... sin un pensamiento más profundo acerca del concepto y significado de las palabras”. Más aún, como todos los parámetros de la música, ritmo, modo y registro, eran capaces de portar asociaciones inequívocas y distintas, su combinación simultánea frecuentemente tenía un efecto mutuamente destructivo, interfiriendo con la claridad de la expresión del texto.

Mientras estas críticas exigían revisar la práctica moderna, no amenazaban los principios de la herencia platónica. Por el contrario, los reafirmaba. De igual manera, Claudio Monteverdi, cuya *segunda práctica*, divergía en muchos aspectos de procedimientos compositivos establecidos, frecuentemente cita a Platón para justificar sus innovaciones. Con algo de celo fundamentalista, el insistía que las palabras siempre debían ser la “soberana de la armonía”, lamentándose que, en el pasado, la armonía se había convertido en la “soberana de las palabras”. La completa sumisión de la música frente al texto propuesta por Monteverdi, se uso como justificación para discrepar con la teoría musical prescrita: “... dado el dominio de las palabras, la composición moderna no observa ni puede observar las reglas de la (primera) práctica...”

Las consideraciones de la musicalización de los textos estaban al centro de cambios estilísticos importantes durante el período: de la primera a la segunda práctica, del contrapunto a la monodia. Subyacente estaba el deseo de realizar más cabalmente lo que se entendía de la teoría y práctica clásicas de la musicalización de textos. Los principios claves del dominio del texto y correspondencia entre texto y música no estaban en entredicho. Lo que cambió, fueron los medios de realizar estos ideales. A pesar de la continuidad fundamental de los principios subyacentes, un cambio en la actitud con respecto a los medios puede ser detectado. Para el compositor renacentista, la música obligatoriamente debía mantener autonomía, y no rendirse totalmente a leyes extramusicales. Para el compositor barroco, el lenguaje lo era todo. La naturaleza, medios y arte del lenguaje fueron tomados como modelos. Se requería que los instrumentos “... lograran una ejecución verbal y perceptible...” El oratorio era un modelo para la composición. El principio de relación mimética estaba tan fuertemente establecida, que se transformó en el fundamento mismo de la teoría de los afectos.

Pero incluso en este contexto, la dialéctica que Curt Sachs identifica con la música griega persistió. El lento proceso de desarrollo, desde las formulaciones tempranas de la Camerata Florentina, hasta el barroco tardío, dio pie a la gradual reafirmación de la música por sobre el lenguaje. Esta vez fue Gluck quien buscó “... restringir la música a su verdadero oficio de servir a la poesía... sin interrumpir la acción o abultarla con un inútil exceso de ornamentos.” Los comentarios de Gluck caracterizan la actitud de la segunda mitad del siglo XVIII, la reacción en contra del florido estilo italiano de la música vocal, y la renovación del compromiso a los principios de los principios de la primacía del texto y la claridad.

Los compositores de *Lieder* durante este período concebían sus musicalizaciones como la extensión más natural del texto. Johann Reichardt (1752-1814) creía que sus melodías “... tomaban forma automáticamente, en cada caso, tras repetidas lecturas del poema”. Su técnica para juntar música y texto requería sólo una cuidadosa y reiterativa lectura del texto, hasta el momento en que sentía que “... los elementos gramáticos, lógicos, emocionales y musicales estaban tan estrechamente entrelazados que la melodía hablaba y cantaba placenteramente...” La primacía del texto estaba claramente en los fundamentos de estas ideas. La tendencia general era que la mimesis continuara su desplazamiento del bajo nivel que tuvo hacia el fin del Renacimiento. El término mimesis está usado aquí para describir puntos de imitación entre los medios. Si la mimesis es aplicada al afecto (*mood*) general del texto, decimos que la relación mimética es de alto nivel. Si ésta está enfocada a y aplicada a simples palabras o frases en lo que usualmente se denomina *pintura de palabras*, se dice que la mimesis opera en un bajo nivel. En las palabras de Goethe “... lo importante es poner al oyente en el estado de ánimo (*mood*) que el poema establece; la imaginación puede evocar las figuras de acuerdo al texto, sin realmente percatarse de cómo lo hace...”. Exceso de mimesis de bajo nivel eran severamente reprobados, la pintura desmedidamente onomatopéyica era considerada detestable. Al igual que en las reformas anteriores, la nueva claridad no sobrevivió sin desafíos propios. El *Lied* se desarrolló en las manos de Schubert, en donde el rol de la música fue considerablemente expandido.

Con Wagner, vemos una reevaluación más radical de la relación tradicional entre los medios. Mientras sus primeros escritos teóricos, como “La Obra de Arte del Futuro”, reafirman la primacía del texto, sus escritos posteriores reflejan la influencia de Schopenhauer, quien consideraba a la música la más importante de las artes, por su habilidad de hablarle directamente a la Voluntad (o ser interno) sin recurrir a la Representación (o aspectos de la realidad externa). Schopenhauer creía que la música era capaz de expresar los aspectos internos del texto, su centro espiritual, sin ocuparse con los detalles del mundo sensible. Sin embargo, Wagner no podía concordar plenamente con Schopenhauer, pues de haberlo hecho, constituiría una divergencia demasiado amplia con su teoría de síntesis artística. Lo que Schopenhauer proponía, era nada menos que el reverso de uno de los principios cardinales platónicos. Él sugería que “el texto... nunca debiera abandonar una posición subordinada y convertirse en el principal elemento, y la música un mero medio para expresarlo... Pues en todo momento la música expresa la quintaesencia de la vida y sus eventos, nunca éstos mismos... Así, cada vez que la música se acerque demasiado a las palabras, y busque moldearse a los eventos, intentará hablar un idioma que no es el propio.

Las teorías de Schopenhauer pueden ser vistas como el punto culminante de el continuo desplazamiento de la mimesis de bajo nivel, a la mimesis de alto nivel. El germen de sus ideas pueden ser encontradas en los comentarios de Goethe, pero la esencia de su pensamiento es nueva: rechazaba el principio de la primacía del texto y consideraba la noción establecida de relación mimética como una devaluación de la música. La música se transformó en el centro de las artes, y las fronteras entre ellas se hizo más difusa. Liszt, por ejemplo, predijo que “... las obras maestras de la música absorberán aquellas de la literatura...”, que la conexión entre literatura y música podría ser creada a través de una total absorción de un medio por el otro. Las ideas que Schopenhauer expresaba, eran ampliamente sostenidas en el siglo XIX y principios del XX (aunque posturas más tradicionales también persistieron). Lo importante es que la continuidad entre los principios platónicos y neoplatónicos había sido interrumpida. Un precedente para la oposición a la primacía del texto y la relación mimética había sido establecida, y el campo abierto para las innovaciones y exploraciones para la segunda mitad del siglo XX.

A pesar de que la historia de teoría y praxis de la conjunción entre música y texto es larga y tortuosa, ha habido elementos sustanciales de continuidad. De éstos, los más importantes han sido las doctrinas fundamentales de la primacía del texto y la relación mimética, que han ejercido su influencia por lo menos desde el siglo IV a.C. hasta el temprano siglo XIX de nuestra era. Otra característica persistente fue la discrepancia entre teoría y praxis: por un lado, los teóricos invocaban la primacía del texto, por otro, la tendencia natural entre los compositores hacia la elaboración tendía a opacarlo. La existencia de esta dialéctica puede ser observada en las múltiples reformas y las tendencias de los compositores de evadirlas.

La revisión de los principios platónicos durante el siglo XIX, situando a la música por sobre todas las artes, abrió la posibilidad de acercarse de más de una manera a un texto. Algunos compositores en el siglo XX han permanecido fieles a los principios clásicos, otros cayeron bajo la influencia de la filosofía romántica, otros incluso buscaron explorar nuevas posibilidades entre y allende los puntos que estas tendencias prevalecientes abarcan.

La segunda mitad del siglo XX es una era de poliglotía estilística. En ausencia de una *lingua franca*, el compositor debe moldear su propio lenguaje musical; asimismo, en el tratamiento de un texto, los compositores se han visto obligados a establecer su propio método de musicalización de ellos. Donde antes hubo una sola teoría, ahora hay varias, pero los principios ancestrales permanecen siendo de suma importancia, aun en las teorías de desarrollo reciente.

# **Música y Texto en el siglo XX**

Los años que siguieron a la segunda guerra mundial y especialmente la década 1950-60, presenciaron una explosión de actividad e innovación en el campo de la música vocal. Se pueden mencionar sólo algunos de los hitos más importantes para apreciar la fertilidad y novedad exhibida por los compositores en este período: *Le marteau sans maître* de Boulez (1953-55); el *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen (1955-56) ; el *Anagrama* de Kagel (1957-58), el *Tema (Homenaje a Joyce*) de Berio (1958); el *Aria* de Cage (1958). Claramente observamos que a comienzos de la segunda mitad del siglo XX, llegamos a una posición muy remota respecto de los siglos anteriores. Estaríamos tentados de decir junto con Herbert Read que ahora tenemos que enfrentar “ ... no un desarrollo lógico... ni siquiera un desarrollo para el cual hay un paralelo histórico, sino con un abrupto corte con la tradición...” El “great divide” (gran quiebre) del modernismo se sitúa entre los siglos de continuidad en los objetivos artísticos y las preocupaciones del siglo XX. El arte abandonó su objetivo de representación más o menos superficial de la naturaleza, la literatura ya no estuvo dedicada a una narrativa lógica y coherente e integrada con una variada sucesión de imágenes; la música levó las anclas de la tonalidad y tratamiento temático, revisó sus puntos de vista rítmicos y rediseñó su lenguaje.

Pero estos cambios radicales tuvieron sus raíces en el siglo XIX. Una clave fue la revisión del status relativo de las artes. Tanto la literatura como las artes visuales procuraron acercarse a lo parámetros musicales. “De la musique avant toute chose” (Verlaine). Fue el slogan de los simbolistas pero no se trataba de una decoración sonora de una narrativa continua que se tenía a la vista tenida sino de los medios muy propios de la música en sí misma; la creación de vocabularios que fueron removidos en forma suficiente como para llegar a ser autorreferentes en el contexto de un sistema poético más o menos autónomo. Mallarmé, que murió poco antes del final del siglo, es un héroe del modernismo por las razones recién anotadas. Una literatura libre de los límites de la narrativa y de un sistema semántico coherente, ahora fue capaz de explorar nuevos territorios. Los futuristas trabajaron con el concepto de la *Parole in libertà*. Los dadaístas realizaron exhaustivas investigaciones en el nivel fonético. Shwitters clamaba que “... el material básico de la poesía no es la palabra sino la letra...” Ambos movimientos serían proféticos y de gran influencia.

Un neo-plasticismo, por su parte, insistió en la independencia de los medios artísticos. La representación, en cualquiera de sus formas, era un impedimento a esa manera artística. Theo van Doesburg describió al arte representacional como un modo de expresión “inexacto”:

“ Si un objeto de la experiencia como tal ingresa visiblemente en la obra, ese objeto es un medio auxiliar dentro de los medios de expresión. El modo de expresión en este evento será inexacto. Cuando la experencia estética es expresada directamente a través de los medios creativos propios de la rama del arte en cuestión, el modo de expresión será exacto”.

La filosofía de Doesburg tuvo un impacto directo en la literatura a través de Eugen Gomringer, el secretario de Max Bill, que llevó estos principios a la poesía concreta, movimiento estrechamente relacionado con la composición basada en el texto-sonido y cuya importancia y significado en el desarrollo de las nuevas técnicas vocales no deberían ser desestimadas.

Una de las personalidades más importantes, tanto para la música como para la literatura, fue James Joyce, cuyos textos frecuentemente se mueven directamente dentro de los dominios de la música. Los elementos musicales resultan del uso extensivo de la aliteración, la onomatopeya, el polilingüismo y muchos juegos de palabras, todos empleados individualmente o en combinación y que frecuentemente tienen el efecto de crear un flujo entre sonido y sentido. Más aún, el lenguaje es usado de una manera musical que no está ordenada de forma puramente sintáctica sino de una manera caleidoscópica que recuerda el sistema musical de variación y repetición. El episodio de Anna Livia en *Finnegans Wake*, por ejemplo, es una concepción verdaderamente músico-poética. En forma significativa, las composiciones musicales sobre ese texto, son más *realizaciones* de un texto que un simple agregado de música a un texto a la manera tradicional. Pero este pasaje no podría ser realizado de esa manera. La partitura *Anna Livia’s Awake*, de Jean Ives Bosseur (1975) con carácter de improvisación, o la superposición múltiple de voces amplificadas en *Not a soul but ourselves ...* de Robert Marsh (1977), son claros ejemplos de ello.

La liberación de la palabra de su contexto sintáctico y la liberación de la fonética de la semántica fueron dos componentes esenciales que pavimentaron el camino hacia la revolución de la música vocal de los 50 y 60. Otro componente esencial fue la actitud hacia la música y la propia definición de ella. Los futuristas exigían la inclusión del ruido como material musical ya en la primera década del siglo XX, el *intonarumori* de Luigi Russolo fue tan crudo como profético, pero como apunta Nicholas Zurbrugg, hay un estrecho paralelo entre la propuesta de Filippo Marinetti en cuanto al sonido radiofónico: “... la captura, amplificación y transfiguración de las vibraciones emitidas por los seres vivientes..,.” y el deseo de Henri Chopin de obtener el control sobre “...los más mínimos fragmentos de los sonidos vocales que, de otra manera, uno no podría percibir consecuentemente ...” Entre los campeones más elocuentes del ruido como música, indudablemente estuvo John Cage. Cuando escribió en 1937: “Creo que el uso del ruido ... para hacer música ... continuará y aumentará ...”, estaba expresando algo más que una opinión personal. La nueva actitud hacia el sonido que Cage predicaba, permitió que cualquier sonido pueda ser considerado como música. La música es sonido que se oye para ser música. Un análisis acústico del sonido será de poca ayuda al distinguir el ruido de la música. La nueva estética pone el énfasis en la audición y concepción del sonido. El oyente decidirá si construye el sonido como ruido o como música y la definición debe descansar en esta construcción. Lo importante para el tema música-texto es que el ruido del lenguaje hablado ahora puede ser considerado como música.

Un posterior elemento que puede ser considerado esencial en el desarrollo de las nuevas técnicas vocales fue el advenimiento de la tecnología de la grabación en cinta magnética que permitió a los compositores presentar material fonético o paralingüístico fuera del contexto humano normal que implica el acto de hablar. El absurdo propio de la poesía fonética de los dadaístas ahora fue reemplazada por la eficacia de los medios analíticos electroacústicos. Más aún, la grabación nos permite oír más estrechamente el material fonético o paralingüistico, para explorarlo como puro sonido, revirtiéndolo, cambiando su velocidad, superponiéndolo, cambiando su entorno acústico... Las técnicas de grabación ayudan a establecer la credibilidad de las técnicas vocales fonéticas y paralingüísticas en el contexto de la composición vocal. En verdad, tales técnicas han ocasionado revisiones fundamentales en el foco del compositor y del ejecutante así como en casi todos los aspectos de la composición. Habiendo establecido esta credibilidad, esas técnicas también encontraron su lugar en las ejecuciones en vivo, no sólo en la voz amplificada donde la disociación entre hablante y acto de hablar puede hacerse tan fácilmente como en el medio de la grabación, sino también en n la ejecución acústica.

No hay absurdo dadaísta o deseo de choquear en la *Secuencia III* de Berio (1965), por ejemplo. Los materiales fonéticos y paralingüístico aquí actúan como materiales musicales plenamente aceptados.

Ya en los comienzos del siglo XX, Schoenberg demostró que el bel acanto y la voz operática no eran los únicos medios posibles para la producción vocal. Su *Sprechgesang* en el *Pierrot Lunaire* (1912), fue una solución intermedia entre habla y música, usando los contornos del lenguaje, de alturas indefinidas, en relación con una señalización de ciertos puntos cardinales de una melodía prescrita. Alan Lessem sugiere que esto permite al cantante ser “... tanto orador como miembro de un ensemble musical...” Otros críticos han dicho que la técnica vocal del *Pierrot* no ha sido exitosa. Sin embargo, no puede negarse que el *Pierrot* se yergue como un hito y un modelo en el desarrollo de las técnicas vocales. La *Oda a Napoleón* *Bonaparte*, también de Schoenberg (1942), presenta una forma más simplificada del *Sprechgesang* . En esa obra se trata más bien de una forma de recitación en que el pentagrama ha sido reemplazado por una sola línea que denota el centro del registro del recitante. El efecto global no es demasiado diferente de los antiguos melodramas propugnados por Jean Jacques Rousseau (*Pigmalion* , probabl. 1762) y Georg Benda (Ariadna en Naxos, 1762; *Medea*, 1762; *Theone*, 1779). Pero el *Sprechgesang* y la recitación anotada no fueron los únicos aportes notables de Schoenberg . Los coros susurrantes de *Die glückliche Hand* (1913) son justamente un ejemplo de su notable y adelantada escritura vocal. La experimentación de Schoenberg en este campo , con seguridad constituye una de las fuentes clave para el desarrollo de las técnicas vocales contemporáneas.

El establecimiento del estatus relativo de los medios, la disolución de la coherencia sintáctica en algunas obras literarias, la redefinición de los materiales musicales, la extensión de las técnicas vocales, todos estos rasgos ejercieron una gran influencia en el desarrollo de la teoría y de la técnica en el tema de la conjunción de música y texto en la época contemporánea. Los principios clásicos de primacía textual y congruencia textual y musical, presuponían una coherencia sintáctica. Ahora, cuando la palabra no tiene necesariamente un mensaje lógico, ¿por qué habría el compositor de sentirse obligado a hacerla inteligible o incluso audible? Cuando la palabra tiene un status ambivalente, situándose entre los polos de lenguaje y sonido, la tecnología actúa fuertemente. Usando cualquier tipo de sonido y estilo de producción vocal, el compositor puede ahora trabajar en un campo abierto en el cual el espectro se extiende desde el lenguaje pragmático a la pura música y así un amplio ámbito de posibilidades queda abierto a la exploración.

**PARTE II.**

UN MÉTODO PARA EL ANÁLISIS DE LA CONJUNCIÓN DE LA MÚSICA Y EL TEXTO EN LA CREACIÓN CONTEMPORÁNEA

Hasta este momento la discusión sobre la compleja relación del medio textual con el musical ha sido llevada en términos muy generales considerando sólo los principios básicos de esa relación. En lo que sigue de este paper la relación música-texto será sometida a un examen más profundo. A fin de cumplir el objetivo de revelar con mayor detalle cómo trabaja esa relación, los elementos que en la práctica están muy estrechamente relacionados, aquí se considerarán de manera independiente. El análisis puede considerarse como un proceso particularmente “destructivo”, pero sólo esta disección es capaz de iluminar la totalidad de las prácticas y las diferencias entre ellas.

NOTAS PRELIMINARES: EL FOCO DE ATENCIÓN

El lenguaje rodea a la música. Las relaciones en son sutiles y complicadas. Sin embargo, es posible identificar tres tipos básicos de relación que traerán claridad a la discusión.

1. La conjunción de música y palabra (desde el melodrama clásico, o la recitación con música, hasta el aria)
2. La influencia formativa del lenguaje sobre la música (desde la teoría retórica del Barroco a las teorías lingüísticas contemporáneas)
3. a) El uso *descriptivo* del lenguaje (en la explicitación de la experiencia musical)

b) El uso *prescriptivo* del lenguaje (en la base teórica de la composición musical).

Nuestra atención se enfocará primariamente en la conjunción de música y texto. Pero la conjunción de música y palabra debe comprenderse como una faceta de la relación de la música con el lenguaje descrita por las otras categorías arriba enunciadas las cuales no son completamente independientes. Las teorías desarrolladas bajo la denominación de influencias formativas pueden ser de central importancia para las teorías de la conjunción. Igualmente, vocabularios prescriptivos y descriptivos ejercen una influencia en esta área. Por ejemplo, un sonido que es descrito como poseedor de una característica “x” tenderá a ser considerado como un sonido apropiado para combinar con una palabra que pertenece al campo semántico de “x”.

LA AUDICION Y LA CONCEPCION DE *MÚSICA, RUIDO Y LENGUAJE.*

En la parte I de este paper se sugirió que no puede haber una definición absoluta e inequívoca sobre qué es música. Si un sonido es construido como música o como ruido depende de la audición y concepción de ese sonido. En el caso del lenguaje, el que escucha puede tomar varias decisiones respecto de su construcción. Una palabra puede oírse en uno d e varios tipos de lenguaje:

1. Como parte de un lenguaje pragmático
2. Como parte de un lenguaje científico
3. Como parte de un leguaje poético.

Estos tipos son definidos por el contexto. Por ejemplo, si yo pido agua en una comida, se comprenderá que tengo sed y necesito satisfacer mi requerimiento cotidiano de líquido. Sin embargo, si me refiero al agua en un contexto científico, puedo ser más específico y describirla aludiendo a sus componentes químicos básicos (H20). Si me refiero al agua en un contexto poético, el ámbito de referencia y de representación simbólica puede ser enorme. Una nueva posibilidad se abre: construír el sonido del lenguaje en una forma musical. Por supuesto, el oyente puede o no hacer coincidir su concepción de la palabra con la del hablante y en este caso el modo de selección de hablante y oyente no es congruente.

Los editores del Diccionario Abreviado Oxford de la Lengua Inglesa, han identificado 10 tipos de lenguaje, donde tres formas básicas pueden ser divididas en 7 subcategorías. Las básicas son: Literario, Común y Coloquial, donde además se encuentran subcategorías como el científico, el arcaico, el dialectal, el técnico, el vulgar, etc.

La clasificación puede ser válida para los etimologistas, pero es demasiado rígida para nuestros propósitos. No puede negarse que las clasificaciones de los diferentes tipos dependen del contexto. Lo que hace que el lenguaje funciones de una manera poética es la situación en que es presentado. Cuando Kurt Schwitters colecciona objetos en desuso o “cachureos” que han perdido su uso práctico y los transporta al contexto de una obra de arte, revela el potencial que tiene cualquier objeto para construirse de manera estética. Este proceso ha sido descrito como “framing” (“enmarcado”). El marco, sea el marco de un cuadro, el marco metafórico de un poema (el borde blanco del papel que rodea las líneas de los versos), el teatro (el escenario o la delineación del espacio para la representación), la sala de conciertos (marco de silencio y aplauso) , nos permite considerar a los objetos que se ofrecen dentro de esos contextos como poseedores de una función estética. Así, el lenguaje común, el coloquial, el dialectal, pueden integrar un poema a través de su traslado hacia esa nueva realidad poética. Roy Fisher toma la carta de un académico interesado en su obra y la inserta directamente en uno de sus textos poéticos, por lo que aquí encontramos la invasión del lenguaje común en una experiencia estética. Se podrían multiplicar los ejemplos que nos muestran la existencia de obras literarias que no están constituidas de lenguaje propiamente literario, sino que el lenguaje cambia su función de acuerdo al contexto y al marco.

Ahora podemos entrar a considerar la posibilidad siguiente: el movimiento desde el lenguaje hacia la música. Esto envuelve tanto un cambio en la función como en el status del medio. Un fragmento de lenguaje puede ser visto como un cambio desde su función pragmática hacia la estética, como resultado de ser trasladado a un contexto estético, y puede empezar a ser considerado material musical como resultado de procesos que serán descritos en detalle más adelante.

La naturaleza minimalista de la obra *Come Out* de Steve Reich (1966), nos permite ver con claridad y en movimiento lento el cambio de función y de status de un trozo de lenguaje. El material para esa obra fue la voz grabada de Daniel Hamm, un muchacho negro, entonces de 19 años, que junto a otros cinco había sido acusado de asesinato en las revueltas de Harlem de 1964. El, con un lenguaje dialectal, describe su aprehensión y cómo usó sus heridas, exhibiendo la sangre que corría a fin de ser llevado al hospital. Las frases del muchacho, constituyen una expresión de lenguaje pragmático pero al trasladarse desde su contexto original, cambia de status. En la obra, puede decirse que alcanza una condición poética, su función original se ha perdido y ahora puede considerarse que tiene una connotación significativa mucho más amplia. (Claramente, para los que conocen el contexto de la frase, ella tiene una significación política y nos habla de la inhumanidad de la segregación racial). La frase completa se repite tres veces. Mientras que en una conversación normal la repetición tiene el propósito de enfatizar, aquí no es el caso. Una repetición que busca el énfasis, generalmente incorpora algún elemento de variación: una expresión de la misma idea con diferentes palabras, o las mismas palabras con diferente entonación, etc. En la obra de Reich la frase es repetida con la exactitud de la que sólo una cinta grabada es capaz y esta forma de repetición crea una tautología tanto en lo semántico como en el acto del habla (la repetición literal de lo ya dicho). Como ya estamos familiarizados con el contenido semántico y el acto del habla, ahora estamos forzados a atender al sonido: el primer paso hacia la música ya ha sido dado. En la obra, el movimiento desde el lenguaje hacia la música es seguido por el progresivo acortamiento de la frase, lo que otra vez reduce su contenido semántico. Finalmente, cuando la frase es multiplicada y sobrepuesta sobre sí misma, se hace cada vez más difícil oír las palabras y el sonido se convierte en algo más y más interesante.

El proceso descrito, del lenguaje dialectal a la música en la obra *Come Out*, puede ser resumido así:

1. Transposición del lenguaje dialectal al lenguaje poético
2. Repetición del texto poético (inicio de la transformación hacia un lenguaje musical)
3. Reducción del texto poético (afirmación de la transformación hacia un lenguaje musical)
4. Superposición de los textos y consiguiente ocultamiento del sentido semántico original.

DE LA POESIA A LO PARALINGÜISTICO: LA ELECCIÓN DE LOS TEXTOS

El compositor tiene a su disposición una enorme cantidad de textos. La selección y combinación de textos normalmente constituye la primera decisión composicional. (También es posible que no lo sea, pues un compositor puede buscar un texto para una composición que ya está parcial o completamente trabajada). Los textos son escogidos entre los tipos siguientes:

1. Textos poéticos en verso
2. Textos en prosa
3. Textos paralingüísticos
4. Textos fonéticos

Desde luego, en el caso de 3. y 4. la palabra texto es sólo una metáfora, pues esos “textos” difieren de los poéticos y de los en prosa, pues no existen como un medio autosuficiente. Los sonidos paralingüísticos son libremente intercalados en la conversación y los fonéticos sólo existen normalmente en el contexto de una expresión semántica. Mientras los textos poéticos y en prosa existen como entidades completas y coherentes que pueden ser desmanteladas y recompuestas en un contexto musical, los fonéticos y paralingüísticos son normalmente generados por el compositor en el curso de la composición. De ahí se desprende que los primeros involucran un encuentro entre personalidades creativas (autor del texto y compositor), y en el caso de los últimos, eso no ocurre.

En muchas composiciones, los textos fonéticos y paralingüísticos coexisten con otros tipos, median entre ellos y también ocurre que la línea de demarcación no es clara. Los sonidos fonéticos pueden tener dimensiones paralingüísticas o estar más o menos relacionados con la poesía o la prosa. Evidentemente, la discusión sobre las composiciones que usen textos poéticos o en prosa, será diferente de las que usan textos paralingüísticos o fonéticos.

**Análisis de composiciones que usan prosa y/o textos poéticos**:

1. Los textos
2. La condición de los textos
3. Los estilos vocales
4. La inteligibilidad de los textos
5. Las técnicas para relacionar música y texto
6. El status relativo del medio textual y el medio musical.
7. **Los textos.**

En lo que sigue, los textos poéticos y en prosa serán tratados como entidades diferentes aunque se sabe que la distinción no siempre es clara. Obras literarias en prosa tradicional , como una novela, pueden tener una alta condición poética y también el estilo prosaico puede aparecer en un contexto poético. A pesar de esta ambigüedad, se mantendrá la distinción en un sentido amplio. El análisis inicial de los textos considerará la prosa y la poesía en sus propios términos, acomodando las diferencias básicas. Para los textos poéticos, las áreas en que se focalizan los problemas son:

*Significado.* Aquí se considera tanto el “tema” como el fenómeno sonoro y la actitud del autor hacia el tema. El uso de imaginería y símbolos como vehículos para esta expresión es escudriñado a fondo. Temas adyacentes y otras alusiones también pueden considerarse.

*Forma.* La forma del texto es sometida a análisis. Puede tratarse de una de las fórmulas poéticas convencionales. Puede también tratarse de formas propias y nuevas o el texto puede exhibir posibilidades de una lectura polivalente dejándolo en la categoría de una dinámica obra abierta donde, frente a la ausencia parcial o total de otras determinantes formales, el movimiento del ojo sobre la página relaciona libremente sus componentes.

*Sonido.* Puede considerarse la estructura rítmica del texto, tomando en cuenta el carácter rítmico de las palabras así como las métricas y esquemas de acentuación. Puede también analizarse la inflexión melódica de la frase hablada para descubrir las alturas fundamentales de su contorno. También se puede considerar la morfología fonética interna de las palabras, describiendo a las vocales de acuerdo a su posición en el espectro y tomando en cuenta la sucesión melódica que así se crea. El texto puede seguirse examinando para descubrir la relación de los sonidos de las palabras con sus significados. En el nivel de una sola palabra se extiende de un continuum de relaciones desde la onomatopeya hasta la palabra como significante arbitrario cuyo elemento fónico puede no tener relación alguna con los significados que ella contiene.

El análisis de los textos en prosa sigue el mismo patrón anterior en cuanto a las áreas de análisis, aunque con menos énfasis en los aspectos formales y tipográficos.

1. **La condición de los textos.**

El análisis de la condición de los textos tiene que ver con el tratamiento del detalle de ellos. Hay dos categorías principales: 1) Condición primaria y 2) Condición fragmentada. Si un texto está en su condición primaria estará completo y mantendrá todos sus aspectos originales como el autor originalmente lo creó, desde el nivel más alto de organización estructural hasta el nivel más bajo. Por su parte, la fragmentación en un alto nivel estructural, puede referirse a la destrucción que el compositor hace de la unidad estrófica, por ejemplo. La fragmentación en el nivel sintáctico, supone un quiebre en la construcción gramatical. La fragmentación en el nivel fonético supone un análisis de las palabras en sus componentes fonéticos.

También puede ser necesario considerar el tratamiento de los aspectos sonoros de los textos según lo expuesto en 1. Los ritmos del texto pueden ser preservados en su condición primaria, o pueden ser fragmentados o extendidos melismáticamente.

1. **Estilos vocales.**

Una amplia variedad de estilos vocales están a disposición del compositor. Las siguientes categorías están entre dos extremos: prevalencia absoluta del idioma o prevalencia absoluta de la música. Ejemplos:

Recitación que sigue los parámetros comunes del habla

Recitación con ritmos determinados

Recitación con esquemas de ritmos fijos y alturas sugeridas (Sprechgesang)

Recitación con esquemas fijos de ritmos y alturas

Canto convencional silábico (el texto es determinante en cuanto a la estructura silábica que le es propia)

Canto convencional melismático (la estructura silábica regular ya no es preponderante pues es ornamentada por melismas que “interrumpen” dicha regularidad)

Canto que usa determinadas vocales como centros derivados del texto

La voz como instrumento percusivo que usa fonéticas derivadas del texto.

El canto puramente fonético que no deriva del texto está un paso más allá en la medida que no tiene fundamento en la palabra.

Más allá del continuum que conecta los dominios léxicos y musicales, puede ser necesario considerar la influencia del comportamiento del gesto tal como es presentado en un elemento paralingüístico. Cuando esto es incorporado al juego, el modelo hasta aquí binario puede ser reemplazado por un modelo con tres polos de influencia, esto es, habla, música y gesto.

1. **La inteligibilidad de los textos.**

La inteligibilidad es considerada independientemente del estilo vocal y la de la condición del texto, aunque estos elementos son interdependientes. Hay inteligibilidad directa cuando el texto es audible y claramente comprensible. Si el texto no es audible o no completo puede funcionar como un texto en *centro y ausencia.* (Expresión de Boulez: un texto actúa como centro del proceso creativo pero no es inteligible por diversas razones).

Además, el texto puede estar en tres grados de inteligibilidad: articulación clara, sobrearticulación y subarticulación. Un texto sobrearticulado enfatiza los componentes fonéticos más que los sintácticos; en un texto subarticulado, los componentes fonéticos pueden no ser claramente audibles.

1. **Las Técnicas en la relación música/texto.**

Hay seis tipos básicos de relación: mímesis (imitación) directa, mimesis desplazada, relación no mimética, asociación arbitraria, relación sintética y relación anti-contextual.

*La mímesis directa.* Audible y externamente se imitan aspectos del texto. Puede ser descrita como icónica, donde los elementos están relacionados no sólo por convención sino por rasgos de semejanza. Si la mímesis es aplicada al carácter general del texto se dice que está en el alto nivel). Si la mímesis está localizada y aplicada a palabras o frases en lo que convencionalmente se llama “pintura de palabras”, la mímesis está operando en un bajo nivel.

*La mimesis desplazada.* Cuando un aspecto de semejanza externa llega a ser generador de un rasgo morfológico de la composición. (También hay ejemplos en Boulez: un rasgo del texto no tiene una “imitación” audible sino que actúa como elemento de estímulo o catalizador para las decisiones del compositor).

*Relación no mimética.* No hay intentos de imitación de ningún aspecto del texto. Sin embargo, de la combinación azarosa de los elementos, pueden resultar correspondencias que son construidas por el observador-auditor.

*Asociación arbitraria.* Texto y música resultan asociados nada más que por una decisión musical consistente dentro de la obra. Se asemeja al hecho de usar palabras en que el sonido es asociado a un referente, donde en la mayoría de los casos no hay semejanza (al contrario de las onomatopeyas) entre la imagen sonora y el objeto referido, es decir, la asociación ha sido establecida por el uso continuo.

*Relación sintética.* La relación texto/música es tan estrecha que se consigue una síntesis de léxico y música. Ejemplo: poesía concreta y composición texto/sonido.

*Relación anticontextual.* Implica un deliberado contraste entre música y texto.

Incidencia y aplicación de las técnicas anteriores: lo más común es la mímesis directa o desplazada que pueden aplicarse a todos los aspectos de un texto: tema, imaginería, carácter, tipografía, etc. Todo ello puede tener un equivalente musical.

La discusión sobre las técnicas dice relación con la cuestión del potencial de los sonidos musicales para la expresión de significados extramusicales. En esta conexión, hay una fuerte tentación de caer en el campo de la lingüística o, mejor dicho, en el de la semiología. Después de todo, sería muy conveniente ver a la música y al lenguaje como una superposición de un lenguaje sobre otro. Pero, así como hay grandes similitudes, la verdad es que las diferencias son más importantes. La música es un sistema de oposiciones sucesivas, con elementos diacrónicos y sincrónicos. Hay aspectos compartidos con el lenguaje, pero la primerísima observación es que la diferencia significante/significado, proposición básica de la lingüística, no se aplica en la música.

¿Qué nos dice pues el estudio de la relación música texto acerca del significado musical?: nos revela la capacidad de la música para ser conformada en términos analógicos respecto de un texto, pero esa contigüidad no “fija” el significado musical. Así, cuando Boulez con sus atenuados “sonidos blancos” en *Pli selon pli*, representa un cluster de imágenes claves en el poema de Mallarmé, eso puede ser entendido de manera totalmente diferente en un contexto distinto. La combinación de música y texto sólo sirve para “fijar” el significado dentro del contexto de la obra. En la ausencia de cualquier sistema como el *Affektenlehre* del Barroco por ejemplo, el significado atribuido no permanecerá “fijo” fuera del contexto. Todo lo que podemos aprender acerca del significado musical a partir de este estudio es el potencial de ciertos sonidos para tener significación en el contexto de una obra en particular o de un grupo de obras del mismo compositor.

1. **El status relativo de los medios.**

Finalmente queda por considerar el status de los medios textual y musical combinados en la composición. Hay muchas maneras de balancear los medios pero se pueden identificar tres condiciones básicas:

La primacía textual

La primacía musical

La oscilación entre texto y música

Obviamente, la primacía textual describe el dominio del texto y la primacía musical, la de la música. El balance entre ambas a menudo es sutil y complejo, y los comentarios sobre las primacías tendrán que ser aproximados, inevitablemente. El status relativo de los medios es, en muchos casos, cambiante y cae en la categoría de una oscilación entre ambos. Los comentarios sobre el status relativo de los medios pueden hacerse de manera arquitectónica, describiendo los más pequeños detalles en relación con el conjunto de la obra.

**Música y “textos” paralingüísticos.**

Este análisis se puede hacer en dos áreas: Significado y Sonido. Los significados de los gestos paralingüísticos pueden considerarse en términos del estado psicológico que ellos indican. También pueden considerarse las cualidades sonoras inherentes a los gestos.

El examen ya efectuado de la condición de los textos en la conjunción música/poesía o música/prosa, tuvo relación con el tratamiento que hace el compositor del detalle de un texto preexistente. En cambio, el “texto” para- lingüístico es incapaz de existir como una entidad separada previa a la intervención del compositor. De ahí se sigue que esto puede tener poca o ninguna importancia en cuanto a la conjunción música/texto. Tampoco estamos aquí viendo la conjunción de uno de los varios estilos vocales con un texto semántico. El gesto paralingüístico en sí mismo es el que en gran manera definirá el estilo vocal.

También es analizable la cuestión de la inteligibilidad del gesto paralingüístico en un contexto musical dado. Una vez más debe ser enfatizado que aquí no nos estamos ocupando de la inteligibilidad de un medio artístico (el texto) completamente coherente e independiente que ha sido transplantado a un contexto musical. Sin embargo, el análisis también podría considerar en qué medida el significado del gesto paralingüístico es observable en un contexto dado.

Teóricamente, las cinco técnicas de relación entre música y “texto” paraling. son posibles. Las categorías de mimesis y anti-contextualidad asumen que tanto el gesto paraling. como la música existen en forma totalmente independientes el uno del otro. Sin embargo, es normal que “textos” paralig. sean desarrollados durante el curso de la composición , permitiendo que ese gesto cumpla con una función musical. Así, lo más corriente es encontrar relaciones sintéticas. Igual como se ha dicho antes, el status relativo del “texto” paraling. y la música puede darse en términos de primacía de uno u otra o en términos de oscilación entre ambos.

**Música y “Textos” fonéticos.**

El análisis aquí se puede centrar en un solo punto: el sonido. Este análisis se reduce a la melodía vocal construida con el espectro de las vocales (el surgir y caer que se produce por la sucesión de centros formantes) y las características del ataque de las consonantes. Aquí no tienen cabida las categorías de condición del texto o inteligibilidad. En cuanto a las técnicas vocales, muchas de ellas pueden aplicarse al canto de sonidos fonéticos. Los sonidos fonéticos pueden ser tratados con ciertas variables básicas y más allá de ellas pueden usarse diferentes métodos de producción vocal que extienden la producción fonética normal.

En la relación música/fonética, la mimesis será restringida a ciertos puntos de correspondencia técnica. Por ejemplo, una correspondencia directa puede establecerse entre sonidos fonéticos que son relativamente agudos o graves en el espectro de las vocales y las alturas musicales relativas. Los “textos” fonéticos y la música funcionan más bien en la forma de relación sintética, es decir, el status relativo sería equivalente entre ambos medios. Una vez más, deberán considerarse los distintos focos de atención, esto es, las primacías: la del “texto” fonético, la de la música o la oscilación entre ambos.

Operatividad del método analítico.

Deberían aplicarse sólo los aspectos del método que sean relevantes para la pieza que se analiza. El sistema no está pensado para que opere indiscriminadamente y sin consideración al carácter de la obra. Ninguna parte del procedimiento debería jugar ningún rol si no proporciona una visión significativa de la obra que se estudia.

El espacio no permite una ilustración de la manera cómo trabaja este método. Para esto remito al lector a la próxima publicación de mi tesis completa donde serán analizadas las obras *Pli selon pli* de Boulez, y *Laborintus II* de Berio, siguiendo los principios que se han delineado aquí.