



Correspondencias entre música y palabra

Un estudio sinestésico
sobre *Harmonie du soir*,
Baudelaire/Debussy,
y *Le Gibet*, Bertrand/Ravel

Marta Vela

Academia del Hispanismo, Vigo, 2019

Montiel Seguí Balaguer
Universitat de València
ORCID: 0000-0002-6263-272X

La Dra. Marta Vela aborda una exclusiva investigación sobre las relaciones entre música y palabra, advirtiendo un sistema de *correspondencias* entre las dos artes –que, en algún caso, como mostrará, se extiende a las artes visuales–, a través de elementos formales trasladados y mediante el recurso simbólico de la sinestesia o intercambio de sensaciones formulado por Baudelaire en *Correspondances*, perteneciente a *Les Fleurs du mal*, de 1857.

Se abre el libro con un recorrido sobre las variadas consideraciones histórico-estéticas que las dos disciplinas suscitaron en el tiempo y la alianza irrenunciable entre ambas. Desde la antigüedad, el canto monódico, relegado al servicio retórico de la palabra sagrada, intentaba evocar la significación de un texto guía de la creación sonora. En la polifonía, uno de los primeros perceptores de las relaciones conjuntas de las dos disciplinas fue Josquin des Prés (ca. 1440-1521), quien advirtió que la semántica de una palabra o articulación de una frase sugería ideas concretamente transferibles y representables en la música en forma de soluciones musicales o sujetos (*soggetis*) que, pese a pertenecer a un área artística asemántica, se tornaban significantes por pertenecer a un contexto semántico literario. En los albores del siglo XVII, compositores italianos, como Gesualdo, Caccini o Monteverdi, abogarían la supremacía de la palabra -sobre el acusado desplazamiento contrapuntístico causante de la poca inteligibilidad del texto-, ideando madrigalismos o giros musicales descriptivos

que ensalzaran los afectos del texto; eminente relación sinestésica. Curiosamente, el género instrumental barroco tomó las raíces discursivas de la música vocal contrapuntística que la homofonía había rechazado, demostrando una curiosa paradoja para su formación, en la que la ópera cedería recursos expresivos nacidos de la simbiosis entre la música y la palabra.

El movimiento romántico, deudor de cierta estética en Vivaldi, Haydn o Beethoven, se valió de la inspiración extra musical proveniente de las fuentes literarias como pudieran ser autores coetáneos como Goethe, Chateaubriand, De Quincey, Byron o Víctor Hugo. Berlioz o Liszt vincularon la idea de la imagen-soporte como guía del oyente fusionando de nuevo la música y la palabra, porfía que llegó a su apogeo máximo con la idea de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Wagner. Desde aquí surgirán las dos tendencias germánicas imperantes durante la segunda mitad del siglo XIX, en terminología de Fubini, *formalistas* –a favor de la música absoluta– y *contenidistas* –que se acogerán a la música de programa–.

Las disquisiciones que se formarán alrededor de estas dos inclinaciones estéticas harán preguntarse el significado de la música, por lo que otro compromiso de estudio presentado en esta monografía será el código semántico de cada materia –semántico para la literatura y asemántico para la música–, sus capacidades expresivas, sus límites y las necesidades de relacionarse que tienen entre sí ambas disciplinas. A pesar de la difícil significación de la música, Vela halla en estudios bibliográficos como el de Albert Schweitzer, *J.S. Bach, el músico poeta*, de 1955, la negación de la idea de música absoluta en una suerte de motivos descriptivos musicales en la música de Bach. La autora hará una selección de ejemplos musicales que evocan distintas imágenes físicas como la cruz, las olas; elementos espirituales como la alegría, el dolor, etc.

A partir de la idea wagneriana de igualar las artes, Vela rescata de Baudelaire la idea de *correspondencias* o intercambios entre las artes mediante el símbolo común: la sinestesia. Se trata de la *transfusión* de técnicas, estructuras y procesos de entre unas artes a otras más que de una *fusión* entre ambas. En la traslación del texto a la música, la forma y estructura adquieren especial significado en la transmisión del mensaje, puesto que la organización del discurso musical puede servir de hilo conductor al compositor a pesar de la asemantividad. *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Debussy, es ejemplo paradigmático de esta transfusión desde la égloga *L'après-midi d'un faune*, de Mallarmé. La autora hace un exquisito análisis de las estructuras y ritmos comunes entre ambas obras francesas.

Procedente de la tradición lingüística estructuralista del siglo XX, el modelo dual de selección y combinación, de repetición y variación, el axioma enunciado por Ruwet conocido como *oposición binaria* encuentran analogía en la música con los *temas de oposición interior* del Clasicismo de las áreas tonales de la sonata clásica y entre las estructuras temáticas contrastantes: período y frase, ejemplificadas con análisis procedentes de la autora sobre obras de Mozart y Beethoven. Otros parámetros son estudiados con interés y mostrados, como la técnica de desarrollo temático a partir de *l'idée fixe* o motivo conductor en la obra *Symphonie Fantastique* (1830) de Berlioz donde la amada es una idea reiterante y en continua evolución tanto en todos los pasajes musicales como en todas las estrofas del programa literario. La idea de transformación temática es ilustrada con otro ejemplo de Ravel *Ma mère l'Oye*, de 1908-1912, obra inspirada en la historia de La Bella y la Bestia perteneciente al libro *El almacén de los niños* (1757), de Madame Leprince de Beaumont.

Conduciendo por este extenso apartado de procesos compartidos, la armonía y la sintaxis son afines entre sí en cuanto a la cantidad de combinaciones posibles y a las estructuraciones jerárquicas discursivas entre espacio-tiempo que permiten ambas. Todo esto lo

podemos vislumbrar en un práctico e intuitivo diagrama elaborado por Vela sobre las tonalidades de la obra *An die ferne Geliebte Op. 48 (A la amada lejana)*, de Beethoven.

Ardua labor es traducir las emociones del mensaje musical debido a la concreta, como indica Vela, condición simbólica del arte. Sin embargo, la acción de la sinestesia actúa como recurso en loor del intercambio de sensaciones entre música y texto que son asimiladas de manera intuitiva, reconociendo –a favor de los *contenidistas*, en relación a la semántica de la música–, un significado emocional y dramático. En virtud de la comprensión de estas ideas se ofrecen numerosos ejemplos de obras de Schubert, Liszt, Beethoven, Schumann o Tchaikovsky.

Los motivos descriptivos son otros de los parámetros trasladados entre sendas disciplinas artísticas. Beethoven en *Les adieux, Sonata Op. 81a* describe la sonoridad de una trompa –limitada todavía a las notas del espectro armónico–, con los timbres cromáticos del piano. Schubert en *Winterreise* dibuja la imagen musical del tañer del organillo que porta un anciano. Debussy diseña el retrato musical del duendecillo Puck de *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, mediante el recurso ornamental del arabesco dibujado por la línea melódica sinuosa de la flauta.

Siguiendo el enfoque de la sinestesia como símbolo común, Vela analiza cuatro obras francesas *Harmonie du soir*, de Baudelaire, incluida en *Les Fleurs du mal* (1857), en correspondencia con *Les sons et parfums se tournent dans l'air du soir*, de Debussy, de *Préludes I* (1909); y *Le Gibet*, del poemario *Gaspard de la nuit* (1836), de Bertrand, en relación con la *suite* pianística de Ravel de nombre homónimo.

Los versos sinestésicos de *Harmonie du soir* se corresponden con la búsqueda artística interior de Debussy. En el poemario *Les Fleurs du mal*, la descripción de los sentidos es la sutil herramienta expresivo-efectiva en la pincelada musical impresionista de *Les sons et les parfums se tournent dans l'air du soir*. La autora de este estudio descubre el velo del tiempo, las coincidencias entre dos obras francesas, *quasi* coetáneas, y establece como eje argumental un riguroso análisis –textual y musical– de las relaciones estructurales internas de cada obra, cuidadosamente ideadas y conceptualizadas en un estado de intimidad simbólica.

La prosa misteriosa de *Le Gibet* de Bertrand encuentra fiel retrato en la pieza pianística de Ravel de mismo nombre. Vela reconoce la efigie del ahorcado entre los versos pintorescos del poeta que conforman en el imaginario formas y movimientos con los que Ravel se imbuirá en *Le Gibet* trasladando, según desvela la escritora, el misterio de una atmósfera fantástica que solo puede ser resuelto simbólicamente decodificando la asemántica del signo musical. En esta obra la autora amplía las correspondencias entre música y palabra a una nueva disciplina, las artes gráficas. Vela descubre en el aguafuerte *La pendaison*, estampa nº 11 de la serie *Les misères et les malheurs de la guerre* (1633), de Jacques Callot, elementos trasladados al poema de Bertrand, a saber, la misma confrontación entre fantasía y realidad, el movimiento del péndulo del ahorcado y el contrastante ambiente de luces y sombras que deja en el grabado esta técnica gráfica. A su vez la confrontación blanco-negro que gobierna en el claroscuro es representada por Ravel a nivel musical en gradaciones jerárquicas, juego de dualidades, diatonismo-cromatismo, etc.

La versatilidad en la formación académica de la autora le permite ejemplificar tanto análisis lingüísticos como musicales, con un anexo de láminas didáctico-musicales –o *gráfico-sonoras*, en su propia terminología–, de las obras mencionadas. Este libro es una llamada para *los amantes de las sutilezas*, para los que buscan en lo bello en el acto estético de la certeza de la razón.

