UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Análisis de los elementos programáticos en las obras para piano de Liszt y Scriabin como base para el desarrollo de la narrativa interna propia en la interpretación

Joshua David Sierra Quiñones

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes – Conservatorio de Música
Bogotá D.C., Colombia

2024

Análisis de los elementos programáticos en las obras para piano de Liszt y Scriabin como base para el desarrollo de la narrativa interna propia en la interpretación

Joshua David Sierra Quiñones

Tesis o trabajo de investigación presentado como requisito parcial para optar al título de:
Magíster en Interpretación y Pedagogía Instrumental con énfasis en piano

Directora:
Maestra Mariana Posada

Codirectora:
Maestra Alena Krasutskaya

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes – Conservatorio de Música
Bogotá D.C., Colombia

2024

[Los sonidos] no poseen un sonido tan furtivo, que no provoque un juicio de nuestra razón, y así como persisten y se organizan, cautivan el intelecto, así como los sentidos.

André Pirro – La estética de J. S. Bach

Si congenian la música y la dulce poesía, como por fuerza deben hacerlo, siendo hermanas, debe ser grande el amor entre tú y yo, pues tú amas la una y yo la otra.

William Shakespeare

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores. Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la Universidad.

Joshua David Sierra Quiñones

21/08/2024

Agradecimientos

A puertas de concluir este trabajo, cuando me dispongo a escribir estas últimas líneas, acuden a mi mente los recuerdos de las primeras clases, las asignaturas que cursé iniciando esta maestría, y entonces, reparo en todo lo que ha acontecido estos últimos años: Las cosas que he aprendido, las personas que he conocido y lo mucho que he cambiado. Ahora, cuando me detengo un poco en estos pensamientos, se asoma el recuerdo de una de las primeras lecturas realizadas en este periodo, y paréceme ahora como si ella hubiera anticipado una de las razones fundamentales por las cuales opté por este tema para mi investigación.

Ciertamente nosotros somos, en gran medida el resultado de un conjunto de contingencias particulares. En otras palabras, de las situaciones que nos forjan desde que nacemos, y así también de las acciones que tomamos, de aquello que pensamos, de las personas que conocemos. Por ende, quisiera agradecer en estas líneas no solo a los que contribuyeron a este trabajo sino a todos aquellos que la vida me permitió conocer, de quienes aprendí y con quienes compartí durante esta etapa de mi vida.

A la Universidad Nacional por abrirme nuevamente sus puertas y permitirme volver cuando más lo necesitaba. A los profesores con quienes estudié durante estos años y de quienes aprendí muchísimo: Lila Castañeda, Roberto Rubio, Mauricio Navarro, Juan Diego Caicedo, la maestra Blanca Bernal y especialmente al maestro Eliécer Arenas cuyas enseñanzas me han impactado profundamente.

A mis amigos y pareja, quienes me ayudaron en el desarrollo de esta tesis escuchándome y aconsejándome cuando lo necesité. A mi familia, por su apoyo incondicional en todos mis proyectos. A Gabriela Lozada por la corrección de estilo. Muy especialmente a la maestra Alena Krasutskaya codirectora de este trabajo, quien ha sido una guía inmejorable y un gran apoyo durante esta investigación. A mi Maestra, Mariana Posada, por sus enseñanzas, todos sus consejos, por su dedicación y paciencia, por inculcarme su amor a la música, el piano y la pedagogía.

Y, sobre todo, a Dios, porque gracias a Él todo esto es posible.

Resumen

Análisis de los elementos programáticos en las obras para piano de Liszt y Scriabin como base para el desarrollo de la narrativa interna propia en la interpretación

La elaboración de una narrativa interna propia como guía para la interpretación es un recurso usado por algunos músicos para enriquecer su versión de una obra. En este trabajo de investigación, más allá de solo exponer la narrativa interna desarrollada por el autor para la interpretación de unas obras específicas (La *Sonata en Si Menor S. 178* de Franz Liszt y la *Sonata N°5 Op. 53* de Alexander Scriabin), se profundiza en el proceso de construcción de ésta. La cual parte de un análisis contextual y temático de las obras, y se construye sobre un programa fundado en un referente literario. La narrativa elaborada está, además, soportada por un marco teórico, en el que se investiga detalladamente la naturaleza de la música programática, los métodos de análisis usados para la elaboración de la narrativa, las posibilidades de conexión que existen entre el lenguaje literario y el lenguaje musical, y de cómo algunas categorías de la semántica del lenguaje pueden ser aplicadas al análisis musical para facilitar la construcción de una narrativa interna propia por parte del intérprete.

Palabras clave: Música programática, Hermenéutica, Análisis holístico, Semántica musical, Intertextualidad, Narratividad.

Abstract

Analysis of the programmatic elements in the piano works of Liszt and Scriabin as a basis for the development of one's own internal narrative in the interpretation

The development of one's own internal narrative as a guide for interpretation is a resource used by some musicians to enrich their version of a musical piece. In this research work, beyond just exposing the internal narrative developed by the author for the interpretation of specific works (The Sonata in B Minor S. 178 by Franz Liszt and the Sonata No. 5 Op. 53 by Alexander Scriabin), delves into the process of its construction. Based on a contextual and thematic analysis of the works, and on the construction of a program based on a literary reference. The elaborated narrative is, in addition, supported by a theoretical framework, in which the nature of programmatic music is investigated, along with the methods of analysis used to prepare the narrative, the possibilities of connection that exist between literary language and the musical language, and how some categories of language semantics can be applied to musical analysis to facilitate the construction of one's own internal narrative.

Keywords: Programmatic music, Hermeneutics, Holistic analysis, Musical semantics, Intertextuality, Narrativity.

Tabla de Contenido

1. Preliminares *13*

1.1 Planteamiento del problema 13

1.2 Justificación del problema 17

1.3 Objetivos de la investigación 18

2. Marco Referencial *19*

2.1. Música Programática 19

2.1.2 Historia 20

2.1.3 Definición 24

2.1.3.1 'Pintura Sonora' y 'Narración de procesos internos': Imitación vs. Representación 25

2.1.3.2 Título simple o Programa complejo 27

2.1.3.3 Nuevas concepciones formales – relación programa y forma 30

2.1.4 Conclusiones 33

2.2. Nueva musicología y otras nuevas tendencias musicológicas 34

2.2.1 Musicología 34

2.2.2 Joseph Kerman – How we Got into Analysis, and How Get Out? 36

2.2.3 Posmodernismo y nuevas tendencias en la musicología 40

2.2.4 Excurso: Algunas críticas a la nueva musicología 44

2.2.5 Conclusión – análisis holístico 47

2.3. Música y lenguaje: Semiótica y semántica 47

2.3.1 Música y lenguaje 47

2.3.1.1 Semiótica y Semántica 49

2.3.2 Hacia la construcción de la música como signo – percepción 50

2.3.2.1 Gesto musical y narratividad 50

2.3.3 Semiótica y Semántica Lingüística 52

2.3.3.1 Pierce – tipos de signos 52

2.3.3.2 Isótopos y narrativa 54

2.3.4 Tópicos – Semántica e historia 55

2.3.5 Excurso: El mundo de la obra –algunas consideraciones filosóficas 57

2.3.6 Conclusiones 58

2.4. Música y literatura: Intertextualidad y Transposición 59
2.4.1 Música y literatura 59
2.4.1.1 Historia de las relaciones musico-literarias 61
2.4.2 Intertextualidad 62
2.4.3 Transtextualidad – Tipos de relaciones 63
2.4.3.1 Literarias 63
2.4.3.2 Musicales 64
2.4.4 Transformación seria o Transposición 66
2.4.5 Conclusiones 70

2.5 Romanticismo y literatura 71
2.5.1 La música en el pensamiento romántico 72
2.5.2 Los compositores 'románticos' 73
2.5.4 Conclusiones 76

3. Metodología *77*

3.1 Caracterización metodológica – Investigación documental 77
3.1.1 Intertextualidad heurística para la creación 77

3.2 Diseño Metodológico 78

4. Análisis de las obras *79*

4.1 Sonata para piano en Si menor S. 178 de Franz Liszt – Aspectos contextuales 79
4.1.1 Franz Liszt – Música programática y literatura 79
4.1.2 La sonata en Si menor S. 178 80

4.2 Análisis – Sonata en Si menor 83
4.2.1 Signos u objetos funcionales 83
4.2.1.1 Tema de Introducción 83
4.2.1.2 Complejo temático 1 86
4.2.1.3 Complejo temático 2 89
4.2.1.4 Tema 3 – Sección Intermedia 92
4.2.2 Hacia la construcción de la narrativa 93

4.3 El libreto – Sonata en Si menor 94

4.4 Sonata para piano n°5 Op. 53 en Fa sostenido mayor de Alexander Scriabin – Aspectos contextuales **107**

4.4.1 Alexander Scriabin – Arte y filosofía 107

4.4.2 La Sonata n°5 en Fa sostenido Mayor Op. 53 – Aspectos contextuales 111

4.4.3 El Poema del Éxtasis Op. 54 112

4.4.4 Algunos elementos temáticos del Poema del Éxtasis Op. 54 y su relación con la Sonata n°5 Op. 53 113

4.5 Análisis - Sonata n°5 en Fa sostenido Mayor Op. 53 **118**

4.5.1 Signos u objetos funcionales 118

4.6 El Libreto – Sonata n°5 Op. 53 **123**

5. Conclusiones ***130***

5.1 Introducción a las conclusiones **130**

5.2 Las conclusiones **131**

6. Bibliografía ***134***

1. Preliminares

1.1 Planteamiento del problema

Antes de crear, el compositor debe imaginar. Imaginar con tanta fuerza, que una visión nítida de su futura obra aparezca en su mente antes de que se escriba la primera nota. La obra culminada será un intento de materializar la esencia misma de esta imagen. De aquí se concluye que, cuando el compositor interpreta su obra, esta imagen se proyecta (representa) claramente en su consciencia, mientras que un músico que interpreta las obras ajenas debe imaginarse un cuadro totalmente nuevo. El éxito y la veracidad de la interpretación dependen en gran medida de la fuerza y de la vitalidad de su imaginación

De la entrevista "El compositor como interprete - Sergei Rachmaninoff (1934)
(Rachmaninoff, 1955)

El filósofo, político y escritor inglés Francis Bacon escribió en *De Augmentis Scientiarum* (Del latín: "Del crecimiento de las ciencias") que la imaginación es la facultad que se halla en la base de la poesía (Ferrater Mora, Diccionario de Filosofía, 2001). La imaginación es pues, una facultad muy preciada en el arte, y esto no sólo dentro de la filosofía de Bacon, si no también, dentro de la estética de muchos otros pensadores y artistas. La imaginación según, Ferrater Mora, está relacionada con la representación sensible (imágenes, captadas de la realidad mediante los sentidos) y la memoria. Fundada en la memoria, la imaginación es capaz de combinar representaciones, que de otro modo permanecerían aisladas, de acuerdo con ciertos modelos e intuiciones (Ferrater Mora, Diccionario de Filosofía, 2001). Es decir, la imaginación, toma las impresiones sensibles (sensaciones) guardadas en el individuo y las mezcla/reorganiza de manera lógica o coherente dentro de la mente («imaginación productiva»).

Según la anterior cita de Rachmaninoff, la imaginación es un aspecto fundamental no solo en la creación musical, sino también en la interpretación musical. Durante el proceso de formación como intérprete en el Conservatorio, sentí siempre una gran atracción por las obras que estimularan mi imaginación; ora a través de su fuerza expresiva, ora a través de sus

referencias extra musicales, las que me impulsaban a representarme imágenes, sensaciones e historias mientras las interpretaba. Ya en la maestría, me propuse a estudiar mas a fondo este tipo de repertorios, además de reflexionar acerca del vínculo entre mi imaginación y mi interpretación, para fortalecerlo.

Durante el primer semestre de maestría, estudié como parte de mi repertorio la *Balada n°4 en Fa menor Op. 52* del compositor polaco Frederic Chopin. Me hallaba pues, atravesando ciertas dificultades en la preparación de la obra, puesto que la encontraba difícil musicalmente; y apenas, luego de varios esfuerzos, empezaba a delinear mi plan general para interpretarla. Paralelamente, durante aquellos meses, en mis ratos de ocio, le dedicaba tiempo a la lectura de una novela de Goethe titulada *Las penas del joven Werther.* Ahora bien, conforme me iba sumiendo más y más en la lectura del libro; descubría sorprendentes similitudes entre algunos aspectos de la novela y la estructura o el plan emocional de la Balada. La dulce y serena alegría de Werther, en sus ratos de contemplación de la naturaleza; la aparición de Charlotte y, junto con ella, la oscura sombra del sentimiento del amor no correspondido; el enardecimiento de la pasión del joven, ahogada luego por una profunda desesperanza; las tinieblas que se cernían alrededor de la mente y del destino del protagonista. Y todo ello, parecía insinuarse en las a veces bellas, a veces melancólicas melodías de la Balada; sus arrebatos de emoción y sus emotivos pasajes virtuosos. Fue entonces, cuando concebí la idea de empatar algunos fragmentos de la obra literaria, con momentos de la obra musical; y, permitir que ambos fortalecieran mi imaginación y condujeran mi interpretación.

Seguí haciendo uso de tal estrategia durante la maestría, con mucho entusiasmo y algunos buenos resultados. Esta estrategia no solo impactó en cierto modo mi interpretación y las decisiones que tomara durante el estudio de las obras, si no, además, me motivó a buscar obras que a mi juicio se prestaran para la elaboración de estas narrativas fundamentadas literariamente o poseyeran ya un programa extra musical en qué apoyarme.

Fue así como se llegó a la elección de mi programa de grado, que comprendería la *Sonata en Si menor S. 178* de Franz Liszt y algunas sonatas del compositor ruso Aleksander Scriabin, entre las cuales figuraba la *Sonata en Fa sostenido mayor n°5 Op. 53.* Obras que, no solo destacan por su complejidad musical y las grandes dificultades técnicas y expresivas que plantean al intérprete. Destacan también por las diversas interpretaciones programáticas

(explicaciones de las obras fundamentadas en creaciones artísticas fuera del campo musical) que se les han dado.

En el caso de la Sonata de Liszt, pese a que el autor jamás afirmó que existiera alguna inspiración extra musical que motivara la composición de la obra; se han propuesto diversas interpretaciones programáticas que van desde lo biográfico, hasta lo escatológico y literario. En el caso de la Sonata de Scriabin, el propio compositor, incluyó en la partitura algunos versos de un poema de su autoría, que sugiere un programa místico/filosófico para la obra. El lector habrá de preguntarse ¿en dónde radica la importancia o necesidad de conocer o elaborar un 'programa' para la interpretación de una obra especifica? O también ¿En qué contextos puede la elaboración de una «narrativa interna propia» ser una herramienta que ayude a orientar al intérprete en su versión de una obra?

Puede suceder que, pese a que el intérprete tenga las herramientas técnicas y musicales para abordar una obra como las citadas anteriormente; le resulte muy difícil comunicarlas a un público aun no habituado a un lenguaje musical tan denso y complejo como la Sonata de Scriabin, o a una obra de dimensiones colosales como es el caso de la sonata de Liszt. Puede incluso que el propio intérprete requiera de alguna asistencia externa para comprender mejor la obra y orientar su interpretación. O puede suceder que el intérprete esté buscando enriquecer su versión de la obra mediante el uso de referentes artísticos de distintos medios al de la música. Es aquí donde el recurso literario o verbal se puede usar en favor del interprete quien busca nuevos enfoques con que abordar o enseñar la música que toca.

La investigadora y pedagoga María Isabel de Vicente-Yagüe señala que "En el caso de las obras musicales, la función de la palabra es evidente en el proceso de comprensión e interpretación" (de Vicente-Yagüe, 2013, pág. 14). Esta explicación ciertamente puede ayudar no solo a elaborar una interpretación propia e individual, sino a enriquecerla, aportando ideas y estimulando procesos creativos y tomas de decisión en la interpretación musical, así como guiar al público y prepararle para una escucha más activa, donde su imaginación también participe de la experiencia musical. Esto, puede ser aún más enriquecedor si nos apoyamos en un medio artístico diferente como puede ser la literatura,

que, además de funcionar como una herramienta interpretativa, muchas veces se relaciona con la música de modos que no siempre nos son tan evidentes.

Esta no es una propuesta del todo novedosa. Algunos compositores, intérpretes y pedagogos ya han explorado y discutido las posibilidades que ofrece la interacción entre música y literatura para enriquecer la creación musical y facilitar la interpretación o enseñanza. Tal es el caso de Liszt, quien afirmaba que el futuro de la música instrumental descansaba en una alianza con la poesía y luchó por la legitimización de la música programática (Floros, 2016). Además de proponer interpretaciones programáticas para la música de sus coetáneos, y recomendar la lectura de obras literarias a sus estudiantes para mejorar sus interpretaciones de las piezas que enseñaba. No obstante, otros actores importantes del panorama musical han cuestionado los méritos de la música programática, como es el caso del compositor ruso Ígor Stravinski quién afirmó en su autobiografía:

> Puesto que considero que la música, por su propia naturaleza, esencialmente incapaz de *expresar* cualquier cosa en absoluto sea un sentimiento, una actitud de la mente, un estado de ánimo, un fenómeno de la naturaleza, etc.… la *expresión* nunca ha sido una cualidad inherente de la música. Ni ha sido en modo alguno el propósito de su existencia. Si, como casi siempre es el caso, la música parece expresar algo, se trata únicamente de una ilusión mas no de la realidad. (Stravinsky, 1936, pág. 83 y 84)

Esta cita evidencia no sólo la postura de un compositor, si no la existencia de un gran debate acerca de las cualidades representativas de la música. Si la música no es capaz de expresar o representar algo ¿Está acaso la literatura dotando a la música de un significado que le es totalmente ajeno? Pero si la música sí es capaz de representar algo ¿Cómo lo hace? Y además ¿Puede el significado musical encontrar similitudes o afinidades con el significado literario?

La búsqueda de respuestas a estos interrogantes la plantearemos alrededor de la siguiente pregunta ¿Cómo a partir de los elementos programáticos presentes en las sonatas de Liszt y Scriabin, puede el intérprete construir una «narrativa interna propia» apoyada en la intertextualidad literaria, esto, para enriquecer su interpretación y facilitar su comprensión?

1.2 Justificación del problema

El desarrollo de una «narrativa interna propia» fundamentada en la intertextualidad literaria para la interpretación musical, pese a ser, en la mayoría de los casos un proceso especialmente subjetivo y personal, puede ser investigado y argumentado de modo más general en un trabajo de esta índole. Esto, si se explican los métodos usados para lograrlo, y éstos se fundamentan en una teoría que explique las relaciones posibles entre la «narrativa interna», que en este caso es de naturaleza literaria y la obra musical.

En el desarrollo de este trabajo será necesario abordar cuestiones alrededor de la música programática y su naturaleza, la música como lenguaje y su capacidad para expresar o comunicar un contenido extra musical, además del funcionamiento de este lenguaje musical y los paralelos que se pueden hallar entre el lenguaje musical y el lenguaje poético.

A través de este trabajo pretendemos primero, esbozar algunos lineamientos teóricos acerca del significado musical, fundamentados en categorías literarias y que se puedan explicar y complementar a través de la literatura. Para luego explicar sus aplicaciones prácticas a través del análisis de unas obras específicas. Lo cual puede propiciar debates alrededor de estas afirmaciones o incentivar el desarrollo de estas ideas aplicadas a otros repertorios.

Existen muchos ejemplos de compositores que usan elementos extra musicales para inspirarse. En algunos casos, esta inspiración no pasa de ser la sugerencia de un cierto ambiente o estado emocional. En otros, la relación entre lo extra musical y lo musical es mucho más profunda y esencial para la obra. Un análisis dedicado a explicar este tipo de conexión promete funcionar también, como una guía práctica para el intérprete que desea abordar algunas de estas obras, y que busca inspiración para su interpretación.

En este sentido, este trabajo no solo pretende dar testimonio del proceso de interpretación del autor, basado en un marco teórico lingüístico-musical, sino también, proponer un modelo de análisis que aspira producir información práctica que ayude a el estudiante que desee profundizar su versión de las obras a través de la literatura y la imaginación.

1.3 Objetivos de la investigación

En resumen, esta investigación aspira a:

- Evidenciar cómo es posible facilitar la comprensión de la obra musical mediante el uso de la palabra (literatura) y la imaginación, tanto para el intérprete como para su público.
- Mostrar cómo se puede enriquecer la propia interpretación a través de una narrativa propia construida sobre una base literaria y un análisis de la obra en cuestión, que inspire la toma de decisiones en el intérprete y aporte a su versión de la obra.

Dar testimonio del proceso de construcción de tal narrativa en un trabajo de investigación donde se justifique el proceso interpretativo del mismo.

2. Marco Referencial

Antes del desarrollo del presente trabajo de investigación es necesario sentar las bases teóricas desde las cuales procederemos el análisis que, aunque, se basa en gran medida en interpretaciones acerca del significado de la *Sonata en Si menor S. 178* de Liszt y, de la *Sonata n°5 Op. 53* de Scriabin, se fundamenta en una profunda investigación sobre los modos en que la música y el texto literario pueden confluir en un producto de inspiración mixta.

Los temas abordados en este marco referencial están organizados en una serie de capítulos que tratan diversas cuestiones relacionadas con la pregunta de investigación. En estos capítulos, lejos de querer dar únicamente definiciones de cada uno de los términos que dan título a los mismos, se pretende plasmar de modo breve los complejos debates alrededor de los diferentes temas aquí tratados. Así como dar cuenta, del modo más compacto posible, del funcionamiento de ciertos procesos que permiten la transmisión de una idea poética literaria a una composición musical.

Al hablar de elementos programáticos se encuentra la necesidad de explicar qué es la música programática, esto se aborda en el primer capítulo. En el segundo se explica cuál es la tendencia musicológica desde la cual procede el análisis. El tercer capítulo explora los modos en que es posible vincular el lenguaje musical y el lenguaje verbal. El cuarto analiza el modo en que es posible una relación entre la obra literaria y la obra musical. Finalmente, en el quinto capítulo, se mencionarán brevemente algunos ejemplos de compositores románticos que inspiraban o basaban sus composiciones en obras literarias. Cada capítulo posee al final una sección en que se resumen los aspectos esenciales de cada una de las discusiones propuestas en ellos bajo el título de «conclusiones».

2.1. Música Programática

La música programática como género, tuvo su auge durante el siglo XIX en el periodo Romántico, y llegaría a la cumbre de su popularidad a finales de siglo (Floros, 2016). Sin embargo, luego de la Primera Guerra Mundial, ésta quedó relegada como algo fuera de moda, y, aunque algunos compositores continuaron escribiendo música designada como programática, su causa perdió fuerza. No obstante, en la actualidad, el interés por ella se ha

vuelto a manifestar debido a dos motivos en particular: la inclusión de la semiótica en el análisis musical y el surgimiento de nuevas preguntas acerca del significado de la música. Además del creciente interés de los compositores acerca de las posibilidades de representación en la música (Floros, 2016).

Al tratar el tema de la música programática, se navega a través de un camino espinoso: No existe un consenso universal acerca de qué puede ser o no designado como música programática, ni tampoco en como definir la naturaleza de ésta; las posturas al respecto son en muchos casos contrarias e imposibles de conciliar. De modo que, previo al análisis de los componentes programáticos en las sonatas de Liszt y Scriabin es necesario conocer qué se entiende por música programática, y cómo es definido el término por algunos autores.

2.1.2 Historia

El término 'música programática' fue introducido por Franz Liszt, quien fue también el precursor del 'Poema Sinfónico', el tipo de composición que resulta el más claro ejemplo de la definición de programa dada por Liszt (Scruton, 1980). Liszt definió el programa en relación con la música como: "Cualquier prefacio en un lenguaje inteligible añadido a una pieza de música instrumental, por el cual el compositor pretende guardar al oyente contra cualquier interpretación poética incorrecta, y dirigir su atención a la idea poética del todo o de una parte particular de ella." (Scholes, 1950, pág. 759). Liszt pensaba estar impulsando un nuevo ideal en la música sinfónica, ya presagiada por Beethoven con su *Sinfonía Pastoral Op.68* y algunos trabajos de Schumann, Berlioz o Mendelssohn. Liszt era pues consciente de que, al inventar el término, no era el primero en inventar aquello que buscaba describir (Scruton, 1980).

Varios autores han señalado distintas composiciones como los primeros ejemplos de música programática. Esto varía según los parámetros que los autores consideran indispensables para catalogar una obra como programática o no. Costantin Floros, en su libro *Music as Message* rastrea el origen del término 'música programática', en el sentido histórico, en Francia durante el siglo XVIII, donde eran ya populares las llamadas 'Symphonies a programmes'. Estas son descritas en un artículo publicado en 1800 en la *Allgemeine musikalische Zeitung* acerca de la música en Paris, en el que se refieren a unas sinfonías que representan un tipo de acción dramática que el oyente puede seguir con el

'programa en mano', entendiendo el programa como un libreto donde aparecía referida textualmente la acción dramática. Es de resaltar que tal género se veía con recelo en Alemania incluso hasta 1850, donde el término 'música programática' sería introducido en 1855 con el tratado de Franz Liszt acerca de la música de Berlioz titulado *Berlioz und seine Harold-Symphonie* (Floros, 2016). No obstante, Floros destaca el uso de un término empleado para designar a una música con características similares a la música programática, ya presente en Alemania: 'Música característica'.

Ludwig van Beethoven designó algunos de sus trabajos como obras 'características', ejemplos de esto son: su *Sinfonía Pastoral Op.68,* a la cual se refiere como 'Sinfonía característica', su *Obertura Leonore Op.138* la cual también describe como 'Obertura característica' o su sonata *"Los Adioses" Op. 81ª* la cual describió como 'Gran sonata característica' (Floros, 2016). El término 'música característica' se usaba para referirse a una composición con un título extra musical, o a veces obras escritas para una ocasión específica. Floros señala que ésta comparte muchas similitudes con la música programática. Ejemplos de este género son las sonatas de los compositores Jan Ladislav Dussek (1760-1812) o Johann Baptist Wanhal (1739-1813) y las sinfonías de Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799) inspiradas en las *Metamorfosis* de Ovidio, las cuales también eran descritas como 'sinfonías características' (Floros, 2016).

Roger Scruton, en su artículo sobre música programática rastrea el origen del género hasta 1700 con las *6 Sonatas basadas en historias bíblicas* del compositor alemán Johann Kuhnau (1660-1722) las cuales están precedidas por una breve narrativa y en cuya música se distinguen con claridad los eventos citados en la misma (Scruton, 1980). Se pueden destacar también otros ejemplos de música narrativa, que, no obstante siguen estando muy distantes de los posteriores poemas sinfónicos de Liszt o Strauss; estos son el grupo de cuatro conciertos para violín y orquesta de Antonio Vivaldi *Las cuatro estaciones* precedido cada uno de ellos por cortos programas en verso o la trio sonata de François Couperin *L´Apothéose de Lully* donde aparecen representados los compositores Lully y Corelli en su ascenso a su correspondiente lugar en el Parnaso (Scruton, 1980).

Música similar continúa componiéndose bajo una fuerte influencia del ballet cortesano francés que requería de un acompañamiento musical pictórico para sus

interpretaciones. Posteriormente, ya a mediados del siglo XVIII, esta música se había emancipado totalmente de toda referencia al ballet. Un ejemplo muy interesante es *Les aventures de Télémaque dans l'Isle de Calypso* del compositor Ignazio Raimondi, donde aparecen representados los personajes mediante la utilización de diversas técnicas como la asignación de distintos instrumentos a cada uno de ellos (Scruton, 1980).

La *Sinfonía Pastoral Op.68* de Beethoven es, para varios autores una obra importantísima en el desarrollo del posterior concepto de música programática; por sus innovaciones en cuanto a la representación de una idea pictórica o la flexibilización de la forma en pro de la expresión de una idea poética externa. Esta obra es, sin duda un antecedente importantísimo para la música programática. Sin embargo, hace falta destacar que, ya la conexión entre el drama, la literatura y la música se había explorado en gran profundidad en géneros como la ópera; y, sorpresivamente desde allí, también vendrían nuevas propuestas que virarían hacia la música programática.

Muchos de los dispositivos expresivos que se hallan en la música instrumental, habían sido desarrollados en la ópera, la cual será fuente para posteriores innovaciones programáticas (Kregor, 2015). Christoph W. Gluck escribiría en el prefacio a su ópera *Alceste* su insistencia respecto a que la obertura debía envolver a la audiencia en la naturaleza de la acción que habría de ser representada (Kregor, 2015). Beethoven no solo también aspiraría a la representación de la acción dramática en cuestión por medio de la oposición de temas contrastantes y una posterior resolución, sino también a la independencia de la obertura como drama en sí mismo al asegurar respecto a su obertura *Namensfeier* "para cualquier propósito, o para usarse en conciertos" (Kregor, 2015, pág. 59). De hecho, se anticipa también a la estética del romanticismo al explicar el proceso de composición de la obra (a través del título) como 'gedichtet' 'poetizado' en vez de compuesto (Kregor, 2015). Wagner, por ejemplo, diría respecto a su *Obertura Leonore Op.72b* "lejos de darnos una mera introducción musical para el drama, él establece el drama delante de nosotros más completa y conmovedoramente que en el fragmentado drama que sobreviene. Esta obra no es ya una obertura, sino el más poderoso de los dramas en sí mismo" (Kregor, 2015, pág. 61). Beethoven, además, en muchos puntos altera la forma en sus oberturas en pro de la representación de la acción dramática,

expandiendo, contrayendo o modificando la lógica de las secciones de las formas tradicionales de las que partía.

Félix Mendelssohn con su obertura *Sueño de una noche de verano,* completada en 1826, marca una transición desde la ópera y la obertura teatral a una obra programática de concierto; representando diferentes personajes de la comedia de Shakespeare de manera individual no solo mediante los temas, sino también, mediante los timbres (Kregor, 2015). Adolf Bernhard Marx, colega de Mendelssohn, publicaría en 1828 su libro *On painting Music* en el que, desarrollando nuevas ideas acerca de la música programática aseguraría que todos los compositores de renombre de su época habían 'pintado', entendiendo por pintar, la representación de "cambios en los estados psicológicos enlazados mediante procesos músico-poéticos" (Kregor, 2015, pág. 74).

Todas estas propuestas encontrarán cabida en la obra sinfónica de Berlioz, quien innovará en su obra sinfónica a través de dos elementos importantes, una distinción entre el sujeto y el objeto, es decir, entre el protagonista y las circunstancias externas a él; y la Idée Fixe (idea fija), un tema recurrente que representa un personaje o un sentimiento, y que funciona como fundamento estructural de la obra, durante la cual puede mutar de acuerdo a las circunstancias de la narrativa musical (Scruton, 1980). Este concepto será tomado por otros compositores y presentado bajo diferentes nombres, tales como, la 'transformación temática' en la obra de Franz Liszt; la cual, será la base para el *leitmotiv*, término usado por primera vez para referirse a los 'temas representativos' característicos de la obra de Richard Wagner; siendo este también un tema musical recurrente, usado para reforzar la acción dramática, proporcionar información sobre la percepción psicológica de los personajes o sugerir ideas extra-musicales relevantes para los eventos del drama. El cual, al igual que la *idée fixe*, varía o se modifica de acuerdo con la acción dramática, aunque también puede aludir a los eventos mismos del drama (Britannica, s.f.).

El espíritu del poema sinfónico, como género relevante para la música programática, fue cultivado por algunos autores posteriores. Por ejemplo, en la obra *Mi Patria* del compositor checo Bedřich Smetana, la cual que consta de 6 trabajos que representan paisajes, escenas o historias de la región de Bohemia. Destacan también los siete poemas sinfónicos de Richard Strauss; o el poema sinfónico de Arthur Honegger *Pacific 231* que evoca con

'lírico realismo' la carrera nocturna de un tren expreso (Julián Viñuales, Joan M. Melendo, Pilar Mora, 1996). La obertura en cambio tomaría dos rumbos diferentes durante el siglo XIX: o continuará cumpliendo con su rol tradicional como introducción a un drama, exponiendo material temático o estados anímicos del mismo; o funcionará como una obra independiente de expresión teatral o poética (Kregor, 2015).

2.1.3 Definición

Pese a que Liszt ya había definido lo que significaba un programa en música, al consultar las opiniones de varios autores al respecto, podemos afirmar que el término aún se presenta con ciertas ambigüedades. Siguiendo la concepción de Liszt, la música programática es música que busca ser comprendida a través de su programa, el cual define su lógica y su construcción musical a partir del sujeto al que alude y busca describir. No obstante, no toda la música programática de Liszt siguió sus propios principios teóricos.

Para definir qué es y qué no es música programática, distintos autores parten de distintos parámetros para establecer categorías. Para algunos, la música programática es aquella que está basada en un esquema de ideas literarias o imágenes mentales las cuales buscan ser evocadas o representadas a través del sonido. Al contrario de lo que se conoce como música absoluta que, aunque puede en algunos casos tomar su inspiración de ideas extra musicales, está basada mayor o únicamente en un esquema formal de temas contrastantes, que se desarrollan, se repiten, o se transportan en momentos específicos dentro de dicho esquema formal. Pese a que el esquema formal tradicional, es, rara vez, ausente en una obra de carácter programático, este se ha usado como parámetro para la categorización de una obra específica como música programática o no ¿Son incompatibles la música programática y las formas tradicionales? ¿Debe el tema de la obra determinar su forma musical?

Así también se hace diferencia entre aquella que se basa principalmente en la imitación de los fenómenos acústicos o visuales (pintura sonora), y la que busca no imitar el objeto, sino representar los sentimientos provocados por el objeto (expresión de sentimientos) y se hace una distinción partiendo de la siguiente pregunta ¿Basta la imitación de fenómenos acústicos en una pieza para que sea considerada música programática?

Otro modelo de categorización sugiere que sea de acuerdo a si la obra simplemente lleva un título o no. ¿El título de la obra sugiere una emoción expresada por la música o está la música tratando de representar, de evocar o describir al objeto referido en el título? O si, ya indagando respecto a la génesis de la obra y las posibles inspiraciones literarias o artísticas para la composición nos preguntamos ¿en la obra se desarrolla una narrativa de acuerdo con los eventos o procesos internos sugeridos por el programa? ¿Es un programa una descripción detallada de todos los eventos representados o en algunos casos puede un título sencillo ser considerado programa?

2.1.3.1 'Pintura Sonora' y 'Narración de procesos internos': Imitación vs. Representación

"Cualquier pintura en la música instrumental si es llevada muy lejos, pierde"

Ludwig van Beethoven

La pintura sonora se puede definir como la imitación de impresiones acústicas o visuales mediante el sonido; en la música se han buscado modos de imitar el sonido de la lluvia, de los truenos, el canto de las aves, entre otros. Ejemplos de la música en otras culturas nos muestran que incluso, algunos instrumentos son construidos tratando de imitar algún fenómeno acústico. Sin embargo, la música programática se ha llegado a confundir con la pintura sonora; asociando la música programática particularmente a la imitación de impresiones acústicas o visuales (Floros, 2016).

Richard Pohl define la pintura sonora como música programática, mas, la música programática en el sentido más elevado del término no la define como pintura sonora (Floros, 2016). Albert Wellek en cambio, define la pintura sonora como una técnica artística; y la música programática como una categoría artística dentro del cual es posible la utilización de la pintura sonora como herramienta (Floros, 2016). La imitación en música era un recurso ya utilizado, incluso en el medioevo y probablemente desde mucho antes. Sin embargo, la mera imitación o descripción del objeto en música se ha visto con recelo dentro de la música culta occidental y por tanto relegada a una categoría inferior; esta es catalogada como 'la clase más cruda de música programática' es decir, aquella que es enteramente imitativa o descriptiva "no se puede justificar a sí misma en lo más mínimo como música y por tanto no hay nada que decir acerca de ella, salvo como puro entretenimiento" (Scholes, 1950, pág. 758).

Floros destaca que la estética musical de los siglos XVIII y XIX ya distinguía claramente entre la 'expresión de sentimientos' y la 'pintura sonora', citando como ejemplo de ello el postulado del filósofo Johann Jacob Engel quien afirmó que un músico debe "siempre preferir representar sentimientos que objetos de sentimientos" (Floros, 2016, pág. 108). La *Sinfonía Pastoral* de Beethoven hace uso de la pintura sonora, sin embargo, abre una nueva posibilidad para el recurso. Adolf Sandberger en un estudio acerca de esta sinfonía, señaló que Beethoven "no solo usaba los métodos tradicionales de la música de carácter pictórico, sino que los intensificaba" (Floros, 2016, pág. 108). De ello se entiende que, la imitación de sonidos acústicos, recurso compositivo en la elaboración de obras de carácter 'programático' o 'característico', es por Beethoven estilizada a tal punto que los modelos reales llegan a ser difícilmente reconocibles. Destaca de esto el hecho de que Beethoven no procedió realísticamente en la composición de la obra, pese a que en sus bosquejos es claro que Beethoven se dejó inspirar por impresiones pictóricas en la composición de esta sinfonía. Entonces, el recurso de la pintura sonora en esta obra de Beethoven se puede mas bien definir, no como imitación, sino como representación. Lo cual es, según Scruton, el dar una descripción o caracterización del sujeto, que puede o no estar acompañada de la expresión de un sentimiento, es entonces la representación también de carácter descriptivo, puesto que involucra una referencia al objeto y trata de describirle, pero no, de imitarle (Scruton, 1980). "La idea de que la música está representando algo es esencial al concepto de música programática" (Scruton, 1980, pág. 284)

Esta nueva dirección será continuada y llevada aún más lejos en la obra sinfónica de Liszt, quien entendía por música programática "no solo la representación de una realidad externa sino una 'consecución de estados anímicos' y la 'narración de procesos internos'" (Floros, 2016, pág. 110) esto, sin implicar de por sí una ruptura con la pintura sonora. Un ejemplo que puede ser bastante ilustrativo lo tomamos de su poema sinfónico *Los Preludios S.97* en el cual aparece representada una tormenta, lo cual logra a través del uso de recursos técnicos y compositivos comunes en la representación de una tormenta como trémolos, *crescendos* y *diminuendos* entre otros. Pero, esta representación de una tormenta no se refiere a un objeto externo, sino es una metáfora, la de una 'tormenta existencial' que "Destruye los primeros placeres de la felicidad" (Floros, 2016, pág. 111) es la representación llevada a la abstracción de modo que, ya no se habla de pintura sonora sino de una 'pintura simbólica'

(Floros, 2016). Liszt, a lo largo de su obra, consolidará muchos gestos musicales simbólicos, tales como intervalos específicos, motivos, temas, corales, ritmos u acordes, entre otros. Es posible trazar también una línea aquí hacia las figuras retóricas en el barroco, donde también se consolidó un muy extenso cuerpo de gestos musicales que representaban o simbolizaban pensamientos, sentimientos, acciones específicas, entre otras, y eran entendidas y asimiladas por el público de la época.

Max Vancsa distingue dos corrientes con las que procede la música programática en el siglo XIX, una 'realista' y otra 'idealista'. Siendo la realista aquella que se encuentra mayormente determinada por la ilustración detallada de un programa ya establecido, que trata generalmente eventos externos; y la idealista siendo una corriente en que la música toma su programa como base de su carácter e ideas y busca representar o expresar tal contenido ideal (Floros, 2016). Tal distinción nos lleva hacia nuestro siguiente punto.

2.1.3.2 Título simple o Programa complejo

> *"No obstante, Berlioz escribió primeramente para su público francés, el cual uno puede apenas impresionar con etérea modestia. Puedo imaginarles siguiendo la música con el "programa en mano" y aplaudiendo a su compatriota, a quien se le ocurrieron tan buenas semejanzas para todo; la música en sí misma a ellos no les importa."*
>
> *Robert Schumann "reseña de la Sinfonía Fantástica"*
>
> *Neue Zeitschrift für Musik 1835*

Una de las controversias más importantes respecto a la música programática, gira alrededor de la pregunta ¿Cómo se debe constituir un programa para que se pueda hablar de música programática? Hay dos puntos de vista que responden a esta cuestión: o puede bien ser un título sencillo, o un programa detallado en todos los particulares. Sin importar cuál sea la respuesta, en general aquello que más preocupa a quienes deciden abordar esta cuestión es: la relación del programa con la música como parte integral de la obra.

Liszt abogaba por la primera opción, para él, cualquier composición que tuviera un título extra musical podía ser considerada como música programática siempre y cuando el programa respondiera a una necesidad poética, fuera una parte inseparable del todo y fuera necesaria para la comprensión de la misma (Floros, 2016). Richard Hohenemser brinda una

respuesta similar, quien al hablar de música programática distingue entre dos categorías: en la primera, el programa es detallado y guía a la música paso a paso; mientras que en la segunda hay un título prefijado para la pieza musical, el cual ciertamente intenta evocar, representar o dirigir al oyente hacia un objeto, pero, que permite a la música estar a cargo de su ejecución. Él consideraba que, la primera categoría tenía una seria falencia, ya que el programa distraía al oyente de la música y le impedía concentrase en la secuencia de pensamiento que la música quisiese expresar (Floros, 2016).

Este primer punto de vista deja ver también que existe una cierta preocupación por la libertad de la música, la cual se puede ver condicionada al estar sujeta a un programa detallado, el cual no solo supedita la música en el proceso compositivo, sino también entorpecía la escucha. Tal aprehensión es compartida por Reinhardt Raffalt, quien ponía como condición a la música programática el que ésta estuviera subordinada únicamente a la autonomía de lo musical, puesto que considera al programa un 'contenido externo' que debe ser soportado por la naturaleza musical interna de la obra (Floros, 2016).

La cuestión de la autonomía de lo musical, la cual, a los ojos de algunos autores se ve comprometida al existir un programa detallado, es una inquietud compartida por algunos opositores a la música programática. Eduard Hasnlick escribe en 1892 acerca del *Don Juan* de Richard Strauss "La calamidad está en que la mayoría de nuestros jóvenes compositores piensan en un lenguaje extranjero (filosofía, poesía, pintura) y solo entonces, traducen su pensamiento a su lenguaje nativo, la música" (Floros, 2016, pág. 127). Este tipo de preocupaciones eran también comunes en Alemania a principios de siglo XIX en relación a las 'Symphonies à programmes' que fueran populares en Francia en aquella época; es en este contexto que Robert Schumann publica su reseña sobre la *Sinfonía Fantástica* de Héctor Berlioz, la cual ha sido tomada como señal de la oposición de Schumann hacia la música programática, aun cuando él mismo usaba algunos títulos extra musicales en su obra. Schumann diría en relación con algunos de los títulos de sus obras "Los sobrescritos vienen a existir después y son, en realidad, nada más que una delicada dirección para la representación y comprensión de la música" (Scholes, 1950, pág. 757). Lo cual, no se aleja de la definición del programa dado por Franz Liszt "Por el cual el compositor intenta guardar al oyente de una interpretación poética incorrecta, y dirigir su atención a la idea poética del

todo o de una parte particular de ella" (Scruton, 1980, pág. 283). Tomando en cuenta que algunas composiciones de Schumann fueron definitivamente influenciadas por ideas literarias o biográficas, como su *Papillons Op. 2*, el cual se basa en varios pasajes del penúltimo capítulo de la novela de Jean Paul *La edad del pavo* o su *Kreisleriana Op. 16* inspirada en el protagonista de una serie de novelas de E.T.A. Hoffmann. Se puede afirmar que Schumann no estaba totalmente en oposición a la música inspirada por un elemento extra musical, más bien, consideraba que el valor estético de la música no podía estar determinado por el programa y la música debía ser capaz de convencer por sí misma "Primero que todo, permíteme escuchar que has hecho música bella, entonces tu programa, también, será para mi agradable." (Floros, 2016, pág. 17)

Es evidente que la aprensión a los programas complejos tuviera como razón de fondo en la mayoría de los casos, una preocupación por la subordinación de la música a un elemento externo, que a la postre la coaccionara al ponerla al servicio de una lógica ajena, siendo la independencia de lo puramente musical, uno de los objetivos de la música instrumental en sus inicios. Posteriormente, y particularmente durante el siglo XX la creación musical autónoma será valorada como superior ante aquella motivada por algún elemento extra musical.

Sin embargo, al hablar de música programática, otros autores consideran como válida la postura que la define como un tipo de música instrumental que tenga un significado narrativo o descriptivo, no bastando cualquier referencia extra musical. En caso de ser el título apenas una sugerencia o indicación del ánimo de la pieza, se define esta música con el rótulo de 'Música sugestiva', término acuñado por el compositor norteamericano Edward MacDowell (1860-1908) quien, en su obra, hace uso de asociaciones literarias o pictóricas, y quien también buscaba combinar elementos de la música programática con las formas tradicionales (Britannica, 2023). Su música sugestiva puede describirse como: Una pieza de música con un título literario o pictórico que define el ánimo de la música o hace referencia a su fuente, más en la que no hay ningún programa que determine las acciones que sigue paso a paso (Scholes, 1950) y en que la música tampoco desarrolla el sujeto extra musical en cuestión. En este tipo de composiciones es muy probable que el oyente no logre adivinar la referencia extra musical si no le es dicha. Entonces, ¿es posible llamar a esta clase de títulos

'programa'? probablemente no. Así que ¿Es necesario para la música programática un programa paso a paso que dé cuenta de los procesos narrativos o descriptivos para que el programa pueda cumplir con su labor?

Michel-Dimitri Calvocoressi, escritor y crítico musical francés consideraba que la música programática debía presentar un programa complejo que dictara la forma musical, uno que expresara de manera sucesiva diferentes cosas, sean estos hechos, acciones o procesos internos (Floros, 2016); Floros afirma que en muchas obras con títulos sencillos, se pueden encontrar rastros de una acción narrativa detallada, como es el caso por ejemplo de la *Obertura Egmont* del ciclo de música incidental compuesto por Beethoven *Egmont Op.84,* de cuyos bosquejos se puede encontrar la afirmación puesta sobre el papel indicando "Lo principal es que los holandeses al final derrotan a los españoles" (Floros, 2016, pág. 120). Para Floros, la diferencia entre la música programática con título sencillo y la que tiene un programa complejo es en realidad menor de lo que se piensa; puesto que en ambas se representa una secuencia de imágenes y estados anímicos. Horst Berner define la música programática como "Música en la cual el compositor provee información acerca de su sujeto o su contenido, lo cual se fija por escrito, sea a través de un título breve, o a través de una sinopsis más extensa del contenido de la obra como un todo o de sus partes individuales (movimientos)" (Floros, 2016, pág. 121). Para él, parece determinante si el programa está escrito o no. Sin embargo, Floros en otro capítulo de su libro *Music as Message* trata también casos en los que el programa de una obra dada es ocultado deliberadamente por diversos motivos, por lo cual, el análisis de una obra en busca de elementos programáticos no ha de limitarse únicamente a la verificación de si existe o no un programa escrito en la partitura.

2.1.3.3 Nuevas concepciones formales – relación programa y forma

"Solo pido poder determinar las formas por el contenido"

Franz Liszt

Otto Klauwell proponía que, para determinar si una obra musical puede o no ser considerada música programática, debía tenerse en cuenta de qué modo influía el programa en la composición y en la forma musical, estableciendo según estos parámetros tres categorías (Floros, 2016)

1. El programa no influye en la forma, sea porque el programa es bastante general en su desarrollo y no requiere una modificación significativa de la forma musical, o porque su discurso encaja con una forma musical preexistente. Cita como ejemplos la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven o la *Danza Macabra* de Camille Saint-Saëns.
2. El programa ha condicionado una nueva forma, que, sin embargo, está construida de acuerdo con la lógica musical y no requiere del programa para ser entendida; como lo son algunos movimientos en las sinfonías de Berlioz.
3. La forma está sujeta al programa y a sus requerimientos, la obra ya no puede ser entendida en términos exclusivamente musicales, y el programa es entonces imprescindible para su comprensión. El Poema sinfónico *Bergsymphonie S.95* de Franz Liszt o el *Don Quijote* de Richard Strauss.

El sistema de categorización de Klauwell considera únicamente música programática, en el sentido estricto, a aquella que encaja dentro de su tercera especie; y aunque admite que en la segunda existe una mediación entre música y programa, no considera a la primera parte del género programático. Floros argumenta esta postura tomando como ejemplo la *Sinfonía Pastoral,* en la que señala algunas particularidades de esta obra que, no provienen de una concepción musical autónoma, sino que, parten de una inspiración extra musical, como lo son: sus cinco movimientos, que difieren del formato tradicional del ciclo sonata-sinfonía, no solo en su disposición, sino también en algunos casos, en su naturaleza; la forma de su cuarto movimiento *IV. Gewitter. Sturm (Relámpagos. Tormenta)* en la que ésta describe un movimiento de arco, con un *crescendo* y *decrescendo* a gran escala, sin equivalentes en las formas de la música absoluta; o el uso de la orquestación en aras de la expresión del programa (Floros, 2016). Así Floros señala que, "contrario a la opinión de Klauwell el programa de la Pastoral contribuye de manera decisiva al desarrollo de la música" (Floros, 2016, pág. 114) Siendo todas estas razones para considerar esta sinfonía como parte del género de la música programática.

De hecho, parece existir un consenso entre diversas fuentes acerca de la relevancia de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven en el desarrollo de la música programática hasta la invención del término por Franz Liszt. Scruton escribe acerca de esta "La sinfonía pastoral

es un ejemplo de pieza que parece estar esforzándose por liberarse de las restricciones impuestas por su formato Clásico en interés de la idea pictórica" (Scruton, 1980, pág. 286). Liszt de hecho propuso dividir la obra de Beethoven en dos categorías, la primera, en la que las formas tradicionales heredadas dirigen la idea del compositor y la segunda, en la que la idea se expande y rompe con las formas tradicionales, reestructurando la forma y el estilo de acuerdo con los requerimientos del programa (Floros, 2016).

No obstante, no toda la música programática busca romper con las formas tradicionales, es de destacar aquí que ya existían precedentes de obras en las que se "intentaba combinar una representación narrativa con una forma musical rigurosa" (Scruton, 1980, pág. 286). Como es el caso de la sonata para piano #26 *Los Adioses Op. 81ª* de Beethoven o las *Sinfonías sobre las Metamorfosis de Ovidio* del compositor austríaco Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799). Dittersdorf inició la composición de movimientos sueltos a los que llamaba 'fragmentos', los cuales estrenaba en privado y que luego, motivado por su éxito, expandió a sinfonías de cuatro movimientos sobre las que afirma "sinfonías en orden según el estilo actual" (Kregor, 2015, pág. 34). Kregor señala que Dittersdorf procedía bien componiendo estos movimientos sueltos y luego trabajándolos para cumplir con la práctica sinfónica vienesa de finales del siglo XVIII o, por el contrario, empezando por una forma preestablecida y posteriormente modificándola para adaptarla mejor al contenido programático (Kregor, 2015)

A pesar de ello, las innovaciones en la forma llevadas a cabo por Beethoven en su obra llevaron a algunos de sus admiradores a suponer que la estructura puramente musical era, después de todo una ilusión, y que la grandeza de las sinfonías de Beethoven residía en un profundo significado extra musical; de modo que una gran obra sinfónica no era sino la expresión de una idea poética independiente. Tales especulaciones fueron incluso aplicadas a análisis de trabajos de Haydn o Mozart. (Scruton, 1980)

Siguiendo esta tendencia, Liszt, durante sus años en Weimar, consideró que en la 'nueva música' a la que él se adhería, el contenido, es decir, 'la idea poética' debía determinar la forma (Floros, 2016). En su tratado sobre Berlioz y su sinfonía Harold en Italia (1855) Franz Liszt afirma que las formas musicales tradicionales estaban desgastadas; y explica la distinción entre música absoluta y música programática de este modo:

> En la así llamada música clásica, la repetición y desarrollo de los temas está determinado por reglas formales, que son consideradas como irrebatibles, incluso cuando los compositores no tenían razones para ellas salvo las de su propia imaginación y son estas disposiciones formales las que ahora quieren establecer como ley. (Floros, 2016, pág. 115)

Por su postura en relación con la música programática y la relación música-poesía como una necesidad para el desarrollo de la música del futuro, Liszt es considerado como el cofundador de lo que posteriormente será llamado 'estética heterónoma en música' (Floros, 2016). En contraposición a la ya citada defensa por la autonomía de lo musical.

Liszt luchó por lograr una unificación temática en su obra sinfónica, mediante técnicas como la derivación temática, en la que varios, o todos los temas de una obra derivan de una misma célula motívica variando su altura, ritmo o armonía (Floros, 2016). Por ello Liszt también diría a referirse al tratamiento temático y motívico en una obra de música programática "(…) Todas estas consideraciones exclusivamente musicales, aunque no deben ser descuidadas, deben estar subordinadas a la acción de un sujeto dado" (Scruton, 1980, pág. 284).

Scruton afirma que la música programática se contrasta con la música absoluta por su intento de describir objetos o narrar eventos, entonces la música ha de moverse de acuerdo a la lógica de su objeto y no de acuerdo a principios autónomos (Scruton, 1980). Como es el caso común a la obra poética de Shakespeare quien, estaba más interesado en la evocación de una imagen mental, que en la construcción de sus poemas buscando la belleza en la elección de sus palabras o en el ritmo de sus versos, anteponía la comunicación de la emoción a la belleza de la forma y de los recursos técnicos de su oficio; el compositor entonces apunta a la belleza, la emoción, pero sobre aquello, le interesa más el drama o la visualización mental de un momento (Scholes, 1950). No obstante, no significa que la música programática sea necesariamente incompatible con las formas musicales tradicionales, aunque en algunos casos, el programa devenga en la modificación de alguna de sus partes.

2.1.4 Conclusiones

Como se planteaba al inicio del capítulo, es muy difícil agrupar bajo una sola perspectiva, las diversas posturas respecto a la naturaleza de la música programática. Sin embargo, es

posible llegar a un consenso general respecto a cuáles aspectos de la obra son esenciales para categorizarla como programática o no. Por lo que se concluye que:

- Pese a que Liszt es quien introduce durante el siglo XIX el término de música programática, ya en Francia y Alemania existían obras que bien pueden categorizarse como ejemplos de música programática, y que eran denominadas como 'música característica', entre otros.
- La música programática aspira a la representación de la realidad antes que, a la imitación de ésta, aunque la imitación (pintura sonora) es una de las herramientas de las cuales la música programática hace uso.
- El programa en la música instrumental se justifica dependiendo de su conexión con la esencia y la estructura de la obra, independientemente de si se trata de un título sencillo o un programa detallado.
- No basta con la verificación de la existencia o no de una indicación textual en la partitura para determinar si una composición posee o no un programa. El programa de una obra o bien puede ser ocultado deliberadamente por el compositor y ser revelado a través de una investigación contextual o un modelo de análisis semántico.
- La música programática no es incompatible con las formas musicales tradicionales. En algunos casos el programa puede adaptarse a la forma, o bien, la forma modificarse de acuerdo con el programa.

2.2. Nueva musicología y otras nuevas tendencias musicológicas

2.2.1 Musicología

La musicología es una construcción relacionada a la música, puesto que ésta es su objeto de estudio; se le puede definir llanamente como el "Estudio académico de la música" (Rogers, s.f.). La música como actividad práctica tiene su propia historia, la cual no transcurre paralelamente con la de la musicología, que, a diferencia de esta goza de un espacio de vida mucho más breve (Beard & Gloag, 2016).

En la antigüedad los griegos habían teorizado acerca de las propiedades filosóficas, morales y estéticas de la música; más adelante se produjeron tratados acerca de la estética,

teoría y prácticas musicales durante el Renacimiento, así como otros que describían la construcción y función de los instrumentos musicales, además de incluir algunas indicaciones acerca de su interpretación (Rogers, s.f.). Posteriormente, a principios del siglo XVIII, se publicaron los primeros libros que se ocupaban de la historia de la música europea, un ejemplo es la *Storia della música* (1757-81) de Giovanni Battista Martini (Rogers, s.f.). La musicología 'moderna', con su enfoque histórico y práctico hacia la música del pasado, puede decirse, se estableció hasta el siglo XIX, particularmente, debido al interés por la interpretación de la música de compositores anteriores de personalidades tales como Félix Mendelssohn o Samuel Wesley (Rogers, s.f.).

El término en alemán 'Musikwissenschaft' (ciencia de la música) fue empleado por primera vez por el historiador de la música alemán Friedrich Chrysander en el prefacio a su libro titulado 'Jahrbücher für musikalische Wissenschaft' (Anuarios de ciencia musical) publicado en 1863, en el cual argumentaba que la musicología debía ser aceptada como ciencia y por ende, los estudios sobre la música debían aspirar a la rigurosa metodología de las ciencias naturales (Rogers, s.f.). En 1885, el musicólogo austríaco Guido Adler propuso una separación entre las dimensiones históricas y sistemáticas de la música; entendiendo como dimensión histórica a aquella que trata las coordenadas cronológicas y geográficas de la música, y la sistemática a las cuestiones internas de la obra musical (Beard & Gloag, 2016).

Sin embargo, la musicología contemporánea aborda un espectro mucho más amplio de áreas de investigación, las cuales no incluyen solamente a las temáticas relacionadas con la música culta europea, sino también aquellas pertenecientes a músicas del mundo como lo son el jazz, la música popular, además de las otras tantas estudiadas por la etnomusicología (Beard & Gloag, 2016). Se citan como campos de acción de la actividad musicológica el estudio histórico, teórico-analítico, archivístico, terminológico, organológico o iconográfico de la música (Ramos López, 2005). A esta variedad en los campos de investigación que engloba la disciplina musicológica, se debe agregar además las diferentes tendencias que existen dentro de la misma. Es difícil comprender la diversidad de puntos de vista aplicados al estudio de la música en el contexto actual sin hablar de la influencia del posmodernismo en la musicología y la práctica musical. No obstante, previo a tratar este asunto, se revisó

antes, un antecedente muy importante en el desarrollo de las nuevas tendencias musicológicas que se dieron particularmente en los Estados Unidos.

2.2.2 Joseph Kerman – How we Got into Analysis, and How Get Out?

> *"Pero si lo que valoramos en un artista es su percepción individual, en lugar de la evidencia que trae a favor de un sistema de análisis general, ciertamente nosotros querríamos entrar tan profundo como nos sea posible en su mundo idiosincrásico de asociaciones e imágenes personales".*
>
> *Joseph Kerman 1980*

El análisis juega un papel central en la musicología, puesto que la musicología al igual que el análisis parte del objeto musical. El musicólogo británico Arnold Whittall lo describe del siguiente modo "El proceso analítico tiene dos caras; identificar los varios materiales en una composición, y definir los modos en que funcionan" (Agawu, 1997, pág. 279). En la teoría musical es entonces imprescindible, puesto que ésta codifica esos varios materiales en una composición y a través del análisis se ejemplifica su funcionamiento en varias obras (Agawu, 1997). Aunque ya existían métodos de codificación para el análisis musical en el siglo VXIII, el análisis en palabras de Ian Bent "como una búsqueda en sí misma, llegó a establecerse únicamente hasta el siglo XIX" (Agawu, 1997, pág. 298).

Joseph Kerman en su artículo publicado en 1980, *How we Got into Analysis, and How Get Out?* ubica el análisis musical como una especie de crítica profesional, cuyos debates y hallazgos permanecen, en general fuera del alcance de los no músicos por cuestiones de lo especializado de su nomenclatura (Kerman, 1980). Define el análisis pues, como una disciplina que estudia, y demuestra la coherencia funcional de una obra de arte, aquello que denomina como su 'unidad orgánica', sin embargo, señala en principio dos falencias en el método analítico. La primera es su incapacidad para crear una conexión entre el artista y la audiencia, es decir, "enfrentar la obra de arte en sus propios términos estéticos" (Kerman, 1980, pág. 313) y la segunda es que pese a que el análisis abandona el dictamen estético y busca tratar la obra de manera objetiva, a través de un sistema teórico que se asemeja a la investigación científica; existe un juicio estético en la elección del material para el análisis, el cual funciona como una herramienta para la ratificación de tal juicio, "El juicio estético se

concentra tácitamente en la elección inicial del material que se va a analizar (…) a mi parecer el verdadero medio intelectual del análisis no es científico sino ideológico" (Kerman, 1980, págs. 313-314).

Este sustrato ideológico al que alude Kerman, es aquel que defiende la supremacía del valor estético de la música instrumental de la Gran Tradición Alemana, encarnada en la producción de autores como Bach, Mozart, Beethoven o Brahms. Junto con esta ideología están presentes también las ideas de la espontaneidad y autenticidad de las interpretaciones, así como algunos elementos del pensamiento romántico (Kerman, 1980). Esta involucra también la postura de algunos críticos como Eduard Hanslick de la música instrumental como única forma de arte 'pura', desechando cualquier elemento que pudiese relacionarla con sentimientos o eventos de la vida cotidiana (programas, libretos, títulos, entre otros). Entonces el estudio de la música como objeto había de ser únicamente de corte formalista y organicista, es decir, aquello referente a su estructura y a la relación de sus partes con el todo. El análisis es así en palabras de Kerman: una herramienta usada para demostrar las relaciones orgánicas internas de una obra y, posteriormente, usar esto como criterio de validación para la obra de arte (Kerman, 1980). Tal punto de vista impactó además en la relectura de las obras de compositores anteriores, lo cual argumenta citando una frase del musicólogo Johann Nikolaus Forkel en su biografía de J. S. Bach publicada en 1802 "(…) Él pensó que todo no podía ser perfecto si algo faltase en la perfecta precisión de las partes individuales" (Kerman, 1980, pág. 315).

Esta ideología se tambalearía durante el romanticismo, manifestándose especialmente en la rivalidad entre los tradicionalistas y los románticos. Ya en el siglo XX, con el establecimiento de los lenguajes seriales, Arnold Schoenberg se declararía heredero de esta tradición vienesa, lo cual despierta cierta oposición, dentro de la misma tradición. Los dos polos resultantes son: el análisis de personajes como el compositor y pianista inglés Donald Tovey quien señala la tonalidad como eje de la composición musical, y a la forma como equivalente al contenido, así como Heinrich Schenker, Tovey estableció como núcleo de su análisis ciertas sinfonías y sonatas de L. van Beethoven; la postura de Schoenberg quien pese a rechazar la tonalidad logra preservar la tradición mediante una unidad orgánica (variaciones motívicas, rítmicas, estructurales, en relación siempre con la organización total) (Kerman,

1980). Es en este punto, señala Kerman, que los criterios establecidos por el análisis, más allá de usarse para el estudio de los grandes representantes de su tradición, se convirtieron en un criterio de validación para la producción de las generaciones futuras, llevándolas a limitarlas a unas 'suposiciones precomposicionales' que tenían el poder de legitimar la valía de su producción artística (Kerman, 1980).

Este modelo de análisis se extendió posteriormente a la música 'no teológica' la cual no respondía a los mismos criterios del análisis desarrollado por estos autores, y, por ende, perdía aquí fuerza y validez. El desgaste de los modelos de análisis Schenkerianos, los atribuye Kerman a varias causas, entre ellas la pérdida de popularidad de la música de la gran tradición alemana, junto con un creciente interés por las músicas populares, que ya no podían analizarse bajo la luz de estos métodos (Kerman, 1980). Es aquí donde se cuestionan los criterios del juicio estético llevado a cabo por este modelo de análisis al aplicarlos a otras culturas musicales. La dificultad de hallar entonces una alternativa se hacía especialmente patente al apuntar, que el análisis musical gozaba de cierto prestigio en el medio artístico debido a lo que Stanley Cavell señala como su "vocabulario sistemático y preciso para la descripción y el análisis de su objeto" (Kerman, 1980, pág. 321) algo de lo que carecían las demás artes.

Kerman procede entonces a evaluar el trabajo analítico de Schenker, Forte y Komar acerca del lied de Robert Schumann '*Aus meinen Thranen spriessen'* (*de mis lágrimas brotan*). Su objetivo es cuestionar su método de análisis a través de la pregunta ¿De qué manera responden las cuestiones relacionadas con su unidad orgánica o sus tonos estructurales principales con la experiencia real de la escucha del oyente o a la naturaleza de la música? (Kerman, 1980). Ivan Nommick, citando al compositor y teórico musical Yizhak Sadai, señala esta misma problemática en el análisis musical: "El analista (de música) situado en alguna parte entre el compositor, el intérprete y el oyente, debería poder dar cuenta, sea de como la música está hecha, sea de cómo es oída". (Nommick, 2005, pág. 793). Apunta luego, a la necesidad de establecer una correspondencia real entre los modelos y procedimientos de los métodos analíticos empleados con 'los procesos compositivos reales' y así también la necesidad de conexión entre los modelos analíticos que se emplean y "los mecanismos que determinan la actividad de la percepción musical" (Nommick, 2005, pág.

793). Tanto Kerman como Nommick parecen preocupados por la búsqueda de una estrategia de análisis, que en palabras de Robert P. Morgan:

> debe examinar las intenciones del compositor en relación con su realización composicional, debe discutir las implicaciones del sistema composicional en lo que se refiere a la música que genera, considerar como la música resultante se relaciona con la música más antigua o aquella del tiempo presente. (Kerman, 1980, pág. 331)

Nommick, señala estas mismas necesidades, al proponer un eje de investigación para responder a como está hecha la música: siguiendo el camino del compositor, identificando sus materiales fundamentales y sus mecanismos de escritura (Nommick, 2005). Esto propuesto también en oposición dialéctica a un tipo de análisis cimentado en un método específico, que pusiera de manifiesto propiedades de la obra musical de las cuales el compositor probablemente no era consciente; tal y como Pierre Boulez afirma procedió en su análisis de la *Consagración de la primavera* de Igor Stravinski:

> Si he podido ver todas estas características estructurales, es porque se encuentran ahí, y entonces me importa poco que hayan sido puestas en práctica consciente o inconscientemente (…) Establecer la génesis de la Consagración tendría un alto interés especulativo, pero se alejaría sin embargo del objetivo musical al que he querido ceñirme. (Nommick, 2005, pág. 794).

Agawu mencionando el artículo de Kerman, apunta que, éste último había colocado en una posición más alta al tipo de investigación que no concluyera en la recolección de datos o el establecimiento de las relaciones internas de una obra, haciendo patentes las limitaciones de un análisis con bases teórico-musicales (Agawu, 1997). Es entonces la intención de Kerman, el realizar una crítica al formalismo, por su falta de interés por los asuntos contextuales de la propia obra, como por ejemplo al destacar "el análisis musico poético no es necesariamente menos revelador que el análisis estrictamente musical" (Kerman, 1980, pág. 327). La solución propuesta es entonces, la vinculación de los descubrimientos acerca de las relaciones internas de la obra con algún elemento externo, como lo puede ser un programa, contexto, narrativa, entre otras (Agawu, 1997). En palabras de Agawu "problematizar la brecha entre lo musical y lo extra musical" (Agawu, 1997, pág. 299). Es en este clima 'antiformalista' que se da pie para el surgimiento de la llamada Nueva musicología (Agawu, 1997). Ésta responderá particularmente

a la presión de Kerman a que la musicología fuera capaz de convertirse en una práctica crítica, que pudiese participar en los debates humanos en general, buscaba entonces involucrarla con las corrientes de pensamiento de su tiempo, apelando por seguir el modelo del criticismo literario (Williams, 2000). Así la musicología ha logrado integrarse a debates humanos más amplios, y a entrar en contacto con la posmodernidad, con todas las implicaciones que ello conlleva.

2.2.3 Posmodernismo y nuevas tendencias en la musicología

"El mundo conceptual y retórico del posmodernismo ofrece los mejores recursos para una musicología basada en preocupaciones humanas"

Lawrence Kramer 1996

"La pequeña narrativa sigue siendo la forma por excelencia de la invención imaginativa"

Jean-François Lyotard 1979

El concepto de posmodernismo y las ideas que este representa, tienen cada vez mayor influencia en la musicología y en la práctica musical (Beard & Gloag, 2016). Es posible entender el posmodernismo como una tendencia filosófica nacida a finales del siglo XX que se caracteriza por una fuerte inclinación al escepticismo, al subjetivismo y al relativismo; así como una aguda sensibilidad hacia el rol de la ideología como agente que posibilita la afirmación y el mantenimiento de las estructuras del poder político y económico (Duignan, 2024). Tratándose pues, de una serie de ideas controversiales, el hablar de posmodernismo implica en palabras de Linda Hutcheon que "Cualquier intento de definir la palabra tendrá necesaria y simultáneamente una dimensión positiva y negativa" (Beard & Gloag, 2016, pág. 202).

Para definir al posmodernismo el filósofo y sociólogo francés Jean-François Lyotard articula la relación entre el posmodernismo y el modernismo del modo siguiente: "Usaré el término de 'moderno' para designar cualquier ciencia que se legitime a sí misma en referencia a un metadiscurso (…) haciendo una apelación específica a una gran narrativa" (Beard & Gloag, 2016, pág. 202) esto en oposición dialéctica al posmodernismo que él describe como "incredulidad hacia las meta narrativas" (Beard & Gloag, 2016, pág. 202). Se puede entender

el posmodernismo entonces como una reacción en contra de las suposiciones y valores intelectuales de la filosofía del periodo histórico moderno, entendido por Lawrence Kramer como “el orden conceptual inaugurado por la Ilustración Europea” (Williams, 2000, pág. 387).

Volviendo ahora a la práctica musicológica ¿Podemos entender entonces el posmodernismo únicamente como un rechazo al modernismo? Es posible describir la relación entre ambos como aquella entre el pasado y el presente; cuyo punto de inflexión se da en palabras de Frederic Jameson entre 1950 y 1960, reflejado en los drásticos cambios en los estilos musicales en la década de los sesenta (Beard & Gloag, 2016). En las actuales tendencias de investigación se encuentra que se está desplazando el centro de atención en el estudio de la música a cuestiones que antes se consideraban periféricas: desde estudio de la partitura, el interés se desplaza a su plasmación sonora (Interpretación o procesos receptivos); del interés acerca del compositor hacia el intérprete, el público, los canales de difusión, entre otros; o también el desplazamiento del interés hacia nuevas músicas que antes no se consideraban centrales (Ramos López, 2005). Kramer apunta a que la musicología posmoderna buscará entonces deconstruir los límites entre la naturaleza externa e interna de la música “El surgimiento de nuevas musicologías posmodernistas dependerá de nuestra voluntad y capacidad para leer, como están inscritos en los efectos de la inmediatez de la música misma, el tipo de estructuras mediadoras que normalmente se ubican fuera de la música bajo la rúbrica de contexto” (Beard & Gloag, 2016, pág. 205).

Todo esto conlleva a un cierto relativismo cultural que desdibuja las fronteras entre la música culta y popular, así como la inserción de prácticas indisciplinares en el estudio musicológico (Beard & Gloag, 2016). Como el posmodernismo insiste en la relatividad del conocimiento, lo cual se manifiesta en una multiplicidad de enfoques con que se aborda el estudio de la música, Kramer admite las dificultades de integrar sus diversas tendencias en un solo movimiento “Los nuevos modelos conceptuales son demasiado variados para formar una escuela y demasiado críticos de las grandes síntesis para admitir una” (Agawu, 1997, pág. 300). De modo que, para hablar de la musicología en la posmodernidad, se debe listar algunas de las tendencias más relevantes en la musicología, para seleccionar aquellas que apunten en la dirección a la que queremos llevar nuestro trabajo.

Pilar Ramos López lista algunas de estas tendencias en su artículo *Nuevas tendencias en la investigación musicológica,* estas son:

- Sociomusicología: la consideración de la música como una actividad social, reconsiderando a la sociedad no como un conjunto orgánico, sino como una serie de estructuras fragmentadas, las cuales pueden ser estudiadas o constituidas a través de la música.
- Iconografía musical: el estudio de las imágenes relacionadas con la música, o "El estudio e interpretación del contenido musical en la obra de arte" (Ramos López, 2005, pág. 1391) esto último según Howard Mayer Brown.
- Semiótica: basada en un concepto que sostiene que toda comunicación humana se efectúa a través de sistemas de signos que se articulan en un contexto específico; bajo esta perspectiva se pueden considerar ciertas formas de arte, como la música como formas de lenguaje y texto (Beard & Gloag, 2016). Desde los años setenta, el estudio semiótico de la música ha atravesado distintas etapas que pasan de estar alineadas con una perspectiva formalista en el análisis de la obra musical, a otras que se preocupan por la lectura de la obra como texto de un modo subjetivo. (Ramos López, 2005).
- Narratividad: una narrativa describe o aporta significado a una sucesión de eventos en el tiempo, explicando estos en términos de una trama; a través del dialogo, la acción, los personajes, entre otros. El semiólogo francés Jean-Jacques Nattiez especifica que la narración requiere de acción "Una narrativa emerge (…) únicamente cuando una serie de objetos y eventos temporales son tomados por un discurso metalingüístico" (Beard & Gloag, 2016, págs. 169-170) de modo que la música solo tiene una narrativa si se la proporcionamos sea, a través de una descripción, o de un título o señal verbal entre otros (Beard & Gloag, 2016). Ramos López propone dos posibilidades de aplicación de la narratividad a la música: sea para utilizar sus conceptos en el estudio de la organización retórica de los discursos musicológicos o analíticos (como se habla acerca de la música), o para aplicarla al análisis de la música propiamente (Ramos López, 2005).
    - La musicóloga Márta Grabócz lista una serie de aproximaciones de la narratología a la musicología, se destaca entre estas, la que Ramos López define como la posibilidad de comparar el examen de las unidades musicales

referenciales y su organización dentro de la obra musical, con estrategias de organización de modelos lingüísticos, lo que permitiría realizar comparaciones entre obras de diferentes campos (Ramos López, 2005). Nattiez destaca que, ya que tanto la literatura como la música tienen en común su carácter temporal, las comparaciones entre ambos nos parecen tentadoras, alimentando lo que él denomina como el 'impulso narrativo' del oyente; quien puede construir una narrativa a partir de una serie de 'objetos funcionales' que se desenvuelven en un plano temporal (Beard & Gloag, 2016). Partiendo de este enfoque, se puede considerar a la narrativa como una posibilidad semiótica.

- Percepción y cognición: un enfoque que abarca el estudio de los fenómenos acústicos, psicológicos y los procesos perceptivos y cognitivos de modo general.
- Estudios de la interpretación (ejecución): el análisis musical dirigido a la escucha y al oyente, antes que a modelos abstractos. La interpretación se considera un modo de conocimiento de la obra.
- Feminismo y estudios de género: la música como promulgadora de un orden social, que, afecta también a las cuestiones de género. Se discute el canon de obras musicales, así como la presencia del género en la composición, interpretación, círculos académicos, entre otros.
- Nueva musicología: "La Nueva musicología es, en pocas palabras, ecléctica y selectivamente pluralista" (Agawu, 1997, pág. 300) La nueva musicología agrupa diversas corrientes desarrolladas en los Estados Unidos a partir de los años ochenta, partiendo de una crítica al análisis de corte 'formalista' o 'positivista', definido así por Kerman en el artículo arriba citado. Ellen Rosand en 1994, al hablar de esta nueva tendencia la definió como "nuevos enfoques de la música, la mayor parte de ellos desarrollados en otros campos" (Agawu, 1997, pág. 300) y concluyendo "el resultado es una conglomeración de actividades críticas, comúnmente llamadas 'Nueva musicología'" (Agawu, 1997, pág. 300). La nueva musicología no ha existido entonces como un solo movimiento integrado (Beard & Gloag, 2016), sino como una serie de trabajos mayormente desarrollados en los Estados Unidos que comparten un rechazo general al pensamiento positivista y al concepto de obra musical autónoma,

integrando sus esfuerzos a otras disciplinas fuera de la musicología y en relación con las ciencias humanas (Beard & Gloag, 2016). Sin embargo, existen algunos desacuerdos fundamentales entre los llamados nuevos musicólogos.

De entre todas las tendencias discutidas, es posible decir que la nueva musicología, en cierto modo agrupa muchas de las tendencias musicológicas posmodernistas e incorpora varias de sus ideas a su discurso. Salta a la vista (como ya se ha destacado) que su propia incapacidad de reunir todas las corrientes que la conforman en un solo movimiento integrado, la convierte en una tendencia difícil de definir, así como sucede con la musicología posmodernista en general.

A continuación, se hablará acerca de ciertos enfoques que profundizan en temas de interés para el tipo de análisis e interpretación que buscamos construir: la semiótica, por su potencial narrativo, y una segunda no incluida en el listado de Ramos López, la intertextualidad. Cabe sin embargo destacar que, muchas de las investigaciones musicales llevadas a cabo con estos enfoques se articulan alrededor de la Nueva Musicología, de modo que, aunque la investigación se aparte temporalmente de ella, se seguirá contando con algunos de los trabajos desarrollados dentro del marco de esta tendencia musicológica.

2.2.4 Excurso: Algunas críticas a la nueva musicología

(...) Mas 'nuestros' escritos están llenos de esperanza de que aprenderemos como estructurar afinidades en vez de identidades"

Donna Haraway 1991

El investigador y musicólogo Alastair Williams señala, como antes mencionado, que posterior a la publicación del artículo de Kerman *"How We Got into Analysis And How To Get Out"* (cuyo trabajo en general tuvo un gran impacto en el estudio académico de la música) la musicología se ha logrado involucrar en debates humanos más amplios; sin embargo juzga, que esto mismo puede llevar a que la musicología adopte tendencias posmodernistas tan dogmáticas como las que se le atribuyen a sus predecesores (Williams, 2000). Agawu denuncia una crisis en la musicología actual, la cual es causada principalmente por la obligación en la que se encuentra de aceptar e incluir en su disciplina una serie de 'estrategias de comprensión posmodernistas', que Kramer señala como radicalmente 'anti

funcionalistas' 'antiesencialistas' y 'anti totalizadoras', y que insisten en la relatividad del conocimiento (Agawu, 1997). Entonces, las verdades absolutas son rechazadas, toda afirmación es parcial y provisional. Este exceso de relativismo y pluralismo nos lleva a la construcción de una nueva gran narrativa donde el conocimiento es local (Williams, 2000), como consecuencia las pretensiones de objetividad y cientificidad en la práctica musicológica están en franco declive (Ramos López, 2005).

Ahora, es posible que, dentro de la flexibilidad propia del pensamiento posmodernista, en el estudio académico de la música haya espacio para algunos aspectos del modernismo. Pese a que autores como Kramer intentan establecer en sus trabajos diferencias entre sus puntos de vista y aquellos propios del modernismo, reconoce que el posmodernismo depende de su antecesor y no es enteramente opuesto a él (Williams, 2000). Ya en la estética del siglo XIX existía una tradición hermenéutica que describía la música en términos semánticos acordes con su propio entorno. De modo que cuando Kramer habla de posmodernismo, está describiendo un resurgimiento de ciertas tendencias presentes en el modernismo. No obstante, antes que reconocer los posibles vínculos entre el posmodernismo y algunas tendencias modernistas, Kramer insiste en las brechas entre estos dos proyectos, y no en sus puntos comunes (Williams, 2000). Por ejemplo, en sus trabajos interesados en la literatura y música del siglo XIX desarrolla la idea de que el 'significado' de la obra de arte se puede encontrar en la interpretación individual y subjetiva, admitiendo múltiples interpretaciones de esta. Construye tal estudio con base en una investigación sobre temáticas o tropos presentes en la literatura, con los cuales elabora una red de discursos desde los que edifica un contexto histórico-literario a partir del cual buscar prácticas analógicas en la música; sin embargo, no logra evitar caer en los métodos convencionales de análisis (Beard & Gloag, 2016). Gary Tomilson, quien también hace parte de la nueva musicología, desde una postura radical, protesta contra esto.

> Debemos alejarnos de la noción restrictiva de que la lectura detallada (cerrada) de las obras de música, de cualquier tipo, es el *sine qua non* de la practica musicológica (…) No es suficiente el arrojar la lectura detallada a la luz de nuevos métodos -narratológico, feminista, fenomenológico, antropológico, entre otros-. Puesto que es el acto mismo de la lectura detallada que conlleva la carga ideológica del

> modernismo. Estos nuevos métodos en cambio necesitan estar conectados a nuevos enfoques a la música, que se hayan distanciado de tales lecturas con orientación analítica. (Beard & Gloag, 2016, pág. 206)

¿Es necesario entonces el abandono de la práctica analítica para el estudio de la música como un discurso social, o el estudio de esta con otros posibles enfoques? No necesariamente.

Agawu considera que no todo el contenido producido por el análisis se puede encasillar en una serie de datos disponibles en el lenguaje verbal y que lejos de querer mistificar el análisis, pretende a través de esto destacar que existen varios tipos de conocimiento musical derivados de la práctica analítica.

El análisis musical detallado ha jugado un papel escaso en la nueva musicología, sin embargo y pese al rechazo mostrado hacia el mismo los nuevos musicólogos, hacen aún uso de algunos métodos convencionales de análisis (Agawu, 1997). El análisis musical pretende en palabras de Adorno llegar a el 'verdadero contenido' de la obra mediante el estudio de su 'estructura técnica' (Agawu, 1997), sin embargo, esto parece de poca utilidad si queremos aplicarlo al estudio de la música como discurso social. "Los nuevos musicólogos no han encontrado un uso para el 'exceso de detalle' que el análisis teórico produce" y el análisis falla puesto que no logra "proporcionar una traducción del análisis" (Agawu, 1997, pág. 304) por lo cual, este último queda fuera de otros posibles enfoques al estudio de la música. Entonces Agawu pregunta:

> ¿Hay alguna manera en que la teoría musical pueda aprovechar los principios positivos de la nueva musicología y continuar prestando atención a lo que Adorno llama la 'estructura técnica' de las obras musicales no como un fin sino como ***«medio para un fin»***? (Agawu, 1997, pág. 301).

Esta pregunta insta a la nueva musicología a aproximarse al análisis de un modo nuevo y mejorado, el cual pueda integrar los conocimientos que éste produce, y que al mismo tiempo, no desprestigie las demostraciones analíticas propuestas por la teoría musical (Agawu, 1997). En otras palabras, integrar la práctica analítica a los distintos enfoques con los que se estudia la música hoy día.

2.2.5 Conclusión – análisis holístico

Las ideas con las que se cierra este capítulo tuvieron cabida en un modelo de análisis que emergió en la Unión Soviética entre 1930 y 1980, conocido como 'Análisis holístico', modelo de análisis que es más afín con la propuesta que se busca llevar a cabo en este trabajo. El análisis holístico fue desarrollado por Viktor Zuckerman y Leo Mazel, ambos del Conservatorio de Moscú, y quienes juzgaban que el análisis jugaba un papel muy importante en la musicología. Consideraban que ni la teoría, ni el estudio histórico de la música se prestaban suficiente atención entre ellos y que, al abordar el análisis, los resultados de ambas disciplinas permanecían aislados unos de los otros (Zavlunov, 2004). El análisis holístico busca comprender la obra de arte como una totalidad que pretende ser entendida de manera simultánea en todos sus niveles: estructura (análisis melódico, armónico, motívico, formal, tímbrico), contexto (biografía del compositor, históricos, socioculturales, filosóficos) y contenido (hermenéutica) (Zavlunov, 2004).

Zavlunov define el análisis holístico como "un proceso creativo, un acto creativo, un viaje en el que uno puede tropezar con algún descubrimiento; un viaje sin otro destino salvo la mejor comprensión de la obra musical" (Zavlunov, 2004, pág. 25). Un modelo de análisis que permite integrar diversas técnicas de análisis admite diferentes enfoques para el estudio de la obra y que busca la integración de todos estos aspectos en una serie de resultados que buscan ayudar al músico y oyente a comprender mejor la obra musical.

2.3. Música y lenguaje: Semiótica y semántica

"El lenguaje y la música son dos ejemplos de formas simbólicas, y es como formas simbólicas que poseen cierto número de propiedades comunes"

Jean Molino 1975

2.3.1 Música y lenguaje

La música se asemeja al lenguaje en el sentido de que se trata de una secuencia temporal de sonidos articulados que son más que sólo sonidos. Estos comunican algo, frecuentemente algo humano. Entre mejor es la música, más convincente es aquello que

nos dice. La sucesión de sonidos es similar a la lógica: puede estar bien o mal. Sin embargo, lo que ha sido dicho no puede ser separado de la música. La música no crea sistema semiótico alguno

Theodor Adorno – "Music and Language: A Fragment" 1992

Es muy corriente establecer asociaciones entre la música y el lenguaje, tal y como señala Adorno en la cita anterior, se trata en ambos casos de un fenómeno de comunicación que se desenvuelve en el tiempo, que surgen en un contexto social y que son capaces de comunicar «algo», un algo entendido como un contenido humano; se destaca además que ambas interactúan y se entremezclan de modos muy peculiares. De hecho, la música y el lenguaje (posiblemente junto con la religión) ocurren en todas las sociedades humanas. Todas mantienen comunicación mediante un lenguaje hablado junto con ciertas prácticas y creencias prescritas. (Agawu, 2009) John Neubauer afirma que en la Grecia Antigua se denominaba a la música y al lenguaje con un mismo término 'musiké', así también que autores como Platón ya abogaban por un tipo de música que fuera dominada por la palabra por encima de una 'música matemática' (Agawu, 2009). Ya en el Barroco, llegó incluso a construirse una asociación entre ambos sistemas mediante la retórica musical, Neubauer se refiere a esta como "El esfuerzo mas coordinado en la historia en aplicar principios verbales a la música" (Agawu, 2009, pág. 15). En la actualidad, los vínculos entre la entonación del habla o la gramática del lenguaje con la música son estudiados también en otros contextos culturales.

No obstante, es muy fácil percibir las diferencias que existen entre ambas. La música ha sido entendida como la menos representativa de todas las artes, el lenguaje musical es descrito como 'vago' o 'neblinoso', y esto porque, aunque puedan existir similitudes en cuanto a la sintaxis (estructura) en ambos lenguajes, la semántica (contenido) opera de un modo muy diferente: en el lenguaje verbal, el significado de las palabras es específico, en el lenguaje musical no (Kühl, 2007). El teórico musical Raymond Monelle afirma que el significado musical es independiente de las palabras, y es de un tipo distinto al significado lingüístico (Monelle, 2000). De hecho, aunque algunas propiedades de la estructura del contenido musical son estables, otros de sus componentes son mayormente subjetivos, podemos concluir de esto que "el significado musical es fluido" (Kühl, 2007, pág. 37)

Ahondando en los paralelos entre música y lenguaje, el compositor y teórico estadounidense Fred Lerdahl y el lingüista Ray Jackendoff destacan algunas diferencias fundamentales entre ambas "No hay fenómeno musical comparable al sentido y a la referencia en el lenguaje" (Agawu, 2009, pág. 19), cualquier intento en la búsqueda por analogías superficiales entre una y otro es fútil en gran medida, según estos autores; esto si antes de ello la teoría musical no se ha desarrollado de manera independiente (Agawu, 2009). Aun así, añaden más adelante "Si nosotros adoptamos algo del marco teórico y de la metodología de la lingüística, es debido a que este enfoque propone una muy fructífera manera de pensar acerca de la música misma" (Agawu, 2009, pág. 19). Esto pone de manifiesto que, para articular el significado de una composición musical, se requiere invariablemente de un suplemento verbal (Agawu, 2009).

2.3.1.1 Semiótica y Semántica

Desde la suposición de que la música es capaz de «significar» algo, Monelle afirma que el significado musical será de naturaleza distinta al significado lingüístico, y Agawu resalta que para articular o explicar el significado de una obra el lenguaje verbal es imprescindible. Entonces, aunque los dos sistemas sean distintos, podemos usar uno para explicar el otro. A continuación, se explorará de qué modo se construye el significado musical y como se percibe a través de la semántica y la semiótica.

En la Antigüedad el vocablo 'semiótica' era usado para designar la parte de la medicina que se ocupaba de interpretar los signos de las enfermedades (diagnóstico y pronóstico) (Ferrater Mora, Diccionario de Filosofía, 2001). Este término actualmente tiene una serie de significaciones diferentes, por ejemplo, el escritor británico William Morris lo definió como la ciencia general de los signos. Algunos autores contemporáneos están de acuerdo en dividir la semiótica en tres ramas la primera, la sintaxis: que se ocupa de los signos independientemente de su significado; la segunda, la pragmática: que se ocupa de los signos en relación con los sujetos que los utilizan y la tercera, la semántica: que estudia la relación del signo con el objeto que designa, es decir, la ciencia que se ocupa de las diversas relaciones de las palabras con los objetos a los cuales ellas se refieren (Ferrater Mora, Diccionario de Filosofía, 2001), este último campo será el central. Se procederá, pues del modo siguiente, primero, al comprender la música como un fenómeno capaz de comunicar,

será necesario hablar brevemente acerca del proceso de percepción y comprensión que tiene lugar a nivel cognitivo durante la escucha musical; segundo, las categorizaciones que tomaremos prestadas de la semántica lingüística para la aplicación al análisis musical y, por último, de la semántica musical en la historia de la música occidental.

2.3.2 Hacia la construcción de la música como signo – percepción

Uno de los caminos que es posible seguir para llegar a una semántica musical parte desde la percepción musical. La percepción musical es un proceso complejo que involucra no sólo al sistema auditivo y a las respuestas cognitivas que estos estímulos provocan; la percepción musical requiere de un procesamiento mental de la información proveniente de la corriente auditiva para dar forma a la experiencia musical (Kühl, 2007). Dicho procedimiento ocurre de forma consciente o inconsciente, y está determinado en varios niveles por los factores sociales y culturales del receptor (Kühl, 2007).

Es posible encontrar algunos paralelos entre el proceso de percepción de la música y el de la información verbal. Ambos se presentan a la mente como un continuo de información auditiva cuya comprensión requiere de un proceso de segmentación por parte de la mente. Agawu haciendo una comparación entre la música y el lenguaje, afirma que la comprensión de un proceso temporal solo es posible, si el todo es captado en términos de sus partes constitutivas (Agawu, 2009). El discurso musical, al igual que el discurso verbal, son entonces comprendidos por el sistema auditivo a través de una fragmentación de éste, en una serie de bloques o 'chunks', los cuales se suceden unos a otros, y conforman el continuo sonoro que más adelante agruparemos como la 'experiencia musical' o discurso (Kühl, 2007). En el discurso verbal son familiares términos como periodo, frase, oración entre otros, para denominar a las unidades en que se segmenta el discurso; en la música, estos bloques pueden ser denominados como: los gestos musicales.

2.3.2.1 Gesto musical y narratividad

El gesto, según la RAE es definido como "Movimiento del rostro, de las manos o de otras partes del cuerpo, con que se expresan afectos o se transmiten mensajes" (Diccionario de la Lengua Española, 2023). El gesto constituye una unidad básica en la comunicación, no solo en el ámbito cotidiano, en el que es nuestra primera herramienta de comunicación, sino

también en el lenguaje, la danza, el drama e incluso en las artes visuales (Kühl, 2007). El gesto musical funciona como unidad básica en el lenguaje musical, además de ser un factor estructural esencial en la construcción del discurso musical. Este posee también otras propiedades, destacándose entre ellas, el que éste remite a una traducción corporal de los estímulos sonoros provenientes de la obra musical. En otras palabras, el gesto musical remite a la gestualidad corporal, a una gestualidad corporal que tiene alguna significación particular (Balderrabano, Gallo, & Mesa, 2010).

El gesto musical es un fenómeno igualmente universal, muchas canciones infantiles están estructuradas de un modo similar incluso en culturas musicales muy distintas: una serie de gestos organizados en una narrativa sencilla; a partir de aquí la música se desarrolla y complejiza de varias maneras, esto en relación con su marco cultural específico (Kühl, 2007). Hay que añadir que el gesto musical contiene incorporados varios niveles de información.

(Liszt, Sonate in B minor, 1983) – Sonata en Si menor S. 178

En los círculos rojos están resaltados lo que serían los gestos que componen esta frase musical; el primer gesto es una serie de notas descendentes, el segundo, un tanto más adornado se dirige hacia arriba. Esta segmentación, representa el nivel superficial de la textura musical. Al escuchar e incluso cantar la melodía también se percibe de modo simultáneo la armonía en los acordes y el bajo que aparecen cada primer tiempo (círculo azul), así también se percibe el acompañamiento en arpegios de la mano izquierda, que también se organiza como en una serie de gestos (círculos verdes). Este ejemplo ilustra que, pese a que la percepción del gesto se refiere en principio al nivel superficial de la textura musical, esta también incorpora varios niveles de información que ocurren de manera simultánea. Naturalmente nuestra capacidad para percibir todos estos fenómenos depende en parte del nivel del acondicionamiento musical del individuo.

En resumen, la superficie musical es percibida como una secuencia de gestos o frases musicales; y a esto, añadimos que el gesto, como unidad estructural básica en la construcción del lenguaje, es capaz de, vinculándolo a una referencia interna o externa, asemejarse al concepto del signo en la comunicación, y, por ende, transmitir un significado al igual que este. Partiendo de estas dos premisas, es posible dibujar una narrativa sobre una secuencia de gestos; la narratividad se puede entender, desde el punto de vista cognitivo como un proceso que surge a la necesidad de comprender una secuencia temporal de eventos como un todo coherente (Kühl, 2007). Este enfoque facilita la comprensión y le otorga coherencia a la experiencia musical. Un paralelo con esta concepción de la narratividad se encuentra en la siguiente afirmación de Nattiez al tratar la capacidad de la música instrumental de funcionar como lenguaje "La narrativa, estrictamente hablando, no está en la música, sino en la trama imaginada y construida por los oyentes a partir de «objetos funcionales»" (Beard & Gloag, 2016, pág. 172).

2.3.3 Semiótica y Semántica Lingüística

La semiótica es un concepto que sostiene que toda comunicación humana se efectúa mediante sistemas de signos, los cuales están articulados dentro de un contexto (Beard & Gloag, 2016). El estudio de esta disciplina desde la lingüística se ha desarrollado en dos corrientes principales, la primera, la expuesta por el lingüista suizo Ferdinand de Saussure; y la segunda, el modelo propuesto por el filósofo norteamericano Charles S. Pierce (Beard & Gloag, 2016). Se abordarán algunos conceptos de ambos modelos, los cuales se pueden usar como herramientas para construir una aproximación a un tipo de análisis semiótico y semántico de la música.

2.3.3.1 Pierce – tipos de signos

Se mencionará brevemente el principio según el cual se construye la semiótica de Saussure. Las unidades del lenguaje, es decir, las palabras constan de dos partes; el significante, esto es, el sonido que conforma la palabra; y el significado, el concepto o el sentido de la palabra. En el vocablo 'árbol' por ejemplo, los sonidos que se usan para pronunciar la palabra (la 'a' acentuada, seguida de una consonante 'r' y así mismo la manera en que se escribe ese sonido) son el significante, y el concepto de árbol (planta con tronco que se eleva del suelo y tiene hojas, etc.) es el significado.

Pierce, a diferencia de Saussure, identifica tres componentes constituyentes del signo: objeto, aquello a lo que el signo se refiere (equivalente al 'significado'); el 'Representamen': o sea el signo (similar al 'significante'); y el 'Interpretant' que funciona como el puente mental que conecta el uno con el otro (Tarasti, 2002). Tarasti aplicándolo a la música nos da un ejemplo: En la sonata de Beethoven *"Los Adioses" Op. 81a,* aparece el siguiente motivo:

(Beethoven, 1976) – Compases 1-2

Beethoven escribe en la partitura la palabra 'Lebewohl' (despedida), la cual indica no solo lo que intenta representar mediante este motivo musical, sino además su correspondencia a la prosodia de la palabra en el alemán. Aquí entonces el objeto es la despedida, o la idea de la despedida; el 'representamen' sería el motivo, la frase musical que está en lugar del objeto y el 'interpretant' es la forma sonata, esta sonata en particular en relación con otras sonatas de Beethoven, es decir, todo aquello que relaciona el signo con su objeto (Tarasti, 2002).

Dependiendo de la relación del signo con su objeto Pierce distingue tres tipos de signos:

1. Ícono: el signo se relaciona con su objeto por semejanza. Por ejemplo, en el caso anterior, el motivo musical se relaciona con la llamada de los cornos durante la caza, puesto que estos, al tocar esa llamada, usaban el mismo tipo de intervalos. El motivo de Beethoven se parece a la llamada de los cornos de caza, de modo que se relacionan icónicamente (Tarasti, 2002).
2. Índice: el signo se relaciona con su objeto por contigüidad, o conexión física, es decir relación conceptual o material. Por ejemplo, el motivo en Beethoven se relaciona con la despedida puesto que al ser una cadencia descendente sugiere un cierto estado emocional relacionado con el adiós (Tarasti, 2002).

3. Símbolo: el signo se relaciona con su objeto de manera arbitraria, es decir, es un signo que existe por convención. La relación con la llamada del corno es también simbólica, puesto que requiere conocer el lenguaje tonal para percibirla, así como conocer los aspectos históricos y culturales en que se enmarca (Tarasti, 2002).

Ahora bien, no todas las relaciones de los signos se dirigen a un objeto externo; los signos también se pueden relacionar entre sí. A esta clase de signos la conocemos como signos «intrínsecos». En la música, también se puede dar este tipo de relaciones: Por ejemplo, si en una obra musical, se evoca un motivo o gesto musical anterior, este nuevo signo, sería un ícono interno del signo citado.

2.3.3.2 Isótopos y narrativa

> *"Cuando muchos de estos signos musicales aparecen unidos entre sí en una pieza, de acuerdo con un cierto plan o trama, la música se convierte en un «arte narrativo»"*
>
> *Eero Tarasti – Signs of Music 2002*

Algirdas Julius Greimas, nacido en Lituania, estableció su reputación como profesor de semántica en Paris. Su trabajo parte de la escuela europea, es decir, aquella que se basa en las proposiciones de Saussure. Greimas propone que todo significado en un texto procede de lo que él denomina como «isótopos», el nivel semántico más profundo que permite leer un texto o una parte de él como un todo coherente (Tarasti, 2002).

Se cita el ejemplo propuesto por Greimas a partir de un pasaje de Guy de Maupassant: "Paris estaba bloqueado, hambriento y agonizante. Los gorriones escaseaban en los tejados, y las alcantarillas estaban vacías. Las gentes no estaban comiendo nada." (Tarasti, 2002, pág. 13). Según Greimas, pese a que este pasaje esta segmentado y articulado mediante periodos y comas, cuando se lee, se interpreta como si fuese un todo continuo; aquello que posibilita esto es, según Greimas el «isótopo», que en este pasaje es la palabra 'Paris', gracias a esta es que podemos leer este fragmento como un todo coherente (Tarasti, 2002). Del mismo modo, el motivo de la despedida en la sonata de Beethoven ayuda a comprender no solo algunas secciones, sino todo el primer movimiento como un todo coherente y continuo.

Greimas argumenta también que, generalmente no se repara en la presencia de un isótopo en un texto sino cuando este cambia súbitamente (Tarasti, 2002), del mismo modo

en que se percibe el contraste entre diferentes secciones en una obra musical cuando se introduce un tema nuevo. La significación musical entonces no tiene por qué estar presente en todos los elementos de la textura sonora; sino que, basta con la presencia de un gesto o motivo musical al que se le atribuya una significación, como el motivo de la sonata de Beethoven, que pueda funcionar como isótopo en un pasaje o sección específica, para construir una significación semántica alrededor de este. Es decir, basta entender el motivo de la despedida en la obra de Beethoven, para otorgarle un significado, por ejemplo, a la introducción del primer movimiento: un movimiento lento, que evoca sensación de tristeza y que (gracias a la idea de la despedida expresada en el motivo inicial) es posible interpretar, como la tristeza del autor, ante la separación de un ser amado. Ahora bien, con esta capacidad de unir la música a una referencia (gesto musical – signo) y de entender a estos signos como potenciales isótopos que puedan significar toda la textura musical; se complejiza la construcción de una posible narrativa musical.

2.3.4 Tópicos – Semántica e historia

De su contacto con el culto, poesía, drama, entretenimiento, danzas, ceremonias, lo militar, la caza y la vida de las clases populares, la música a principios del siglo XVIII desarrollo un tesauro de «figuras características», que formaron un rico legado para los compositores del clasicismo. Algunas de estas figuras estaban asociadas a varios sentimientos y afectos; otros tenían una sazón pintoresca. A estos los designamos como tópicos, sujetos para el discurso musical.

Leonard Ratner – Classic Music: Expression Form and Style 1980

La concepción de la música como fenómeno semiótico no es nueva, ni se inició durante el romanticismo; ya en el Renacimiento existían algunas composiciones de música vocal en las que se representaban aspectos del texto mediante recursos musicales (Tarasti, 2002). Durante el periodo Barroco se creía que la música significaba algo: las pasiones del alma, un término que describía a tipos de carácter universales, no a los sentimientos personales del compositor o el intérprete (Tarasti, 2002). En el Clasicismo en cambio, la música desarrolló un lenguaje ‘absoluto’ que se articulaba con mayor fuerza en las formas de la sonata y la sinfonía; aun así, la música era capaz de expresar contenidos extra musicales a

través de los tópicos: Signos de otros estilos musicales como: la marcha militar, la danza, la textura contrapuntística, el estilo galante, el Sturm und Drang entre otros (Tarasti, 2002).

Los tópicos son una construcción humana, y estos funcionan esencialmente como símbolos, es decir, por convención y regla. Un ejemplo, son las danzas, cuya naturaleza rítmica, fue transferida a obras de música instrumental especialmente durante el periodo Barroco (reteniendo su carácter semiótico, es decir, el contenido social, histórico e incluso emocional asociado a ellas). Ya a finales del siglo XVIII, estas eran perfectamente entendidas por el público en todas estas dimensiones estuvieran de moda u obsoletas (Monelle, 2000). Su uso y comprensión estaban ligados entonces a un aprendizaje cultural enmarcado en una circunstancia geográfica e histórica específica.

El Romanticismo, continuando con esta idea desarrolló sus propios tópicos. Agawu citando un artículo de Janice Dickensheets, elabora una lista que incluye algunos tópicos como: apasionado, tempestuoso, virtuoso, vals, aria, bolero, estilo declamatorio (recitativo), demoniaco, música gitana, entre otros (Agawu, 2009)

Monelle explica que para entender todos estos tópicos no basta con identificar y nombrar a un motivo. Cada tópico es capaz de significar un mundo semántico más amplio, conectado a distintos aspectos históricos, literarios y sociales (Monelle, 2000). La referencia a un tópico en la música o en la literatura, es capaz de trasladarnos a circunstancias locales y temporales específicas (Monelle, 2000).

Los tópicos, son esencialmente de naturaleza simbólica; sin embargo, muchos de los elementos que lo componen pueden ser de carácter distinto, estos dependiendo de su relación con el objeto que éste representa. Por ejemplo: el motivo del ‘pianto’: una segunda menor descendente con una articulación específica. Se relaciona de modo icónico con la idea del llanto, puesto que imita los gemidos de la persona que llora; posteriormente, éste empezó a significar el dolor, la tristeza o la pérdida, con los cuales se relaciona a modo de índice puesto que no se ‘parece’ realmente a la tristeza, sino que la representa a través de la idea del llanto; ya en el siglo XVIII la idea de la imitación del llanto se reemplazó por la del suspiro, con la cual se relaciona también de modo icónico (Monelle, 2000). Pierce explica, que los tópicos, nacen a través del desarrollo de otros signos, los cuales son generalmente de naturaleza icónico o mixta (simbólica e icónica) (Monelle, 2000).

2.3.5 Excurso: El mundo de la obra –algunas consideraciones filosóficas

Como se mencionó anteriormente, el lenguaje verbal, es considerado como paradigma de la precisión semántica; sin embargo, descansa igualmente en la convención. Saussure, por ejemplo, calificó la relación entre el significado y el significante como 'arbitraria' (Monelle, 2000). Borges, en la conferencia titulada *La poesía,* expresa un punto de vista similar: "Pensemos que alguien, alguna vez inventó la palabra 'luna' (…) ¿Por qué no detenernos en el primer hombre que dijo la palabra luna con ese sonido o con otro?" (Borges, 1980, pág. 75). El teórico del lenguaje Émile Beneveniste destacó que el significado de una palabra se refiriere realmente a un concepto, no a una cosa (Monelle, 2000). Monelle concluye a través de este razonamiento que, si bien el significante en el lenguaje no es capaz de significar ninguna cosa natural preexistente, en este sentido la música no es muy diferente de él en su incapacidad de representar el mundo real (Monelle, 2000).

Sin embargo, el uso del lenguaje, dentro del discurso, está vinculado al mundo externo; en otras palabras "lo que se entiende por discurso (…) señala una realidad extralingüística a la que se refiere" (Monelle, 2000, pág. 12), esto último en palabras de Paul Ricoceur. Entonces, los signos en el lenguaje funcionan en una relación entre ellos, esto dentro de un sistema; el discurso en cambio es aquello que se refiere a las cosas. El significado del signo está en las relaciones que este mantiene con otros signos; el significado del discurso está la realidad a la que se refiere "La semiótica es diferencia, la semántica es referencia" (Monelle, 2000, pág. 12). Monelle se pregunta si el lenguaje es capaz de acercarse al realismo solo a través del discurso, la música puede optar por una vía similar para representar lo extra musical.

Para responder a esta pregunta se aborda ahora a la obra literaria. La obra literaria es ficcional; esto es: la obra literaria construye un mundo alternativo de sentido al cual se refiere, en palabras de Monelle «El mundo de la obra» (Monelle, 2000). Ricoceur explica entonces "la estructura de la obra es de hecho su sentido" (Monelle, 2000, pág. 12) lo que se quiere decir, "y el mundo de la obra es su referencia" (Monelle, 2000, pág. 12) el mundo alternativo que construye la obra de arte y acerca del cual habla. La hermenéutica es entonces la teoría mediante la cual explica la estructura de la obra en relación con el mundo de la obra; es, por

ejemplo, el mundo ficcional del Fausto de Goethe, el que mediante la hermenéutica es capaz de elaborar una explicación de la estructura en la sonata de Liszt.

2.3.6 Conclusiones

En este capítulo se abordan inicialmente las diferencias y semejanzas entre ambos; es claro que el lenguaje verbal es mucho más preciso que el lenguaje musical a la hora de transmitir un mensaje. Sin embargo, con apoyo del lenguaje verbal es posible otorgarle precisión al significado musical, que, aunque distinto, puede partir de la palabra para crear una conexión con lo extra musical. Por lo que se concluye que:

- La música es un fenómeno temporal, y para entenderla la mente debe segmentar el continuo sonoro en unidades mas pequeñas, a estas unidades las llamamos gesto o frase musical.
- El gesto musical puede funcionar como un signo (objeto, fenómeno o acción que representa o sustituye a otro).
- Los signos se clasifican como: ícono, índice o símbolo dependiendo del modo en que representan a su objeto.
- El texto musical puede significar algo por medio del uso de estos signos musicales, así como en el lenguaje verbal el sentido en una oración descansa en un sujeto o acción particular. Así podemos construir una narrativa a través de la sucesión de signos musicales organizados de acuerdo con un cierto plan o trama.
- Otro recurso para la narrativa musical son los tópicos: signos de otros estilos musicales que nos refieren a circunstancias locales y temporales específicas.

2.4. Música y literatura: Intertextualidad y Transposición

2.4.1 Música y literatura

La música y la literatura comparten ciertas similitudes; ambas se desenvuelven en el tiempo, se realizan en el presente (caso de la literatura oral) y cobran sentido en la consciencia del receptor; ambos son además sistemas de comunicación mediante signos, y en ambos es vital para su comprensión, el nivel de experiencia estética del receptor, así como su grado de educación y su cultura (Ojeda, 2013). Así también el artista creador en ambos campos, en su proceso compositivo se preocupa por la construcción y el mantenimiento de la tensión en el receptor, hace pues uso de diversos mecanismos artísticos (algunos comunes a todas las artes y otros específicos, en relación con su respectivo material) para conseguirlo, el compositor y el escritor 'componen', hilando palabras o sonidos unos junto a otros (Vela Gonzáles, 2017). El contenido en la obra literaria o musical se organiza en diversos 'códigos simbólicos'. En la literatura, por ejemplo, tanto el escritor como el lector se hallan ubicados en un mismo nivel lingüístico, el del 'lenguaje cotidiano', más para que se logre transmitir un contenido de naturaleza artística, ambos deben elevarse al llamado plano del lenguaje literario, un «código lleno de singularidades» que ordena las operaciones lógicas y discursivas del texto y a través del cual es posible transmitir un contenido expresivo de naturaleza artística (Vela Gonzáles, 2017). La obra musical está igualmente organizada en códigos simbólicos, los cuales son dependientes entre sí. Dentro del contexto de la música culta europea nos son evidentes dos especies de códigos: el código simbólico escrito o notación musical y el código simbólico artístico (el lenguaje expresivo de la música) (Vela Gonzáles, 2017).

Los códigos de las manifestaciones musicales y literarias frecuentemente se entrecruzan; a veces por la influencia de la propia cultura, ambas llegan a permearse de modo que la frontera entre ambas se desdibuja. Muchas veces estas afinidades permiten la confluencia de ambas en productos culturales de mayor significación, donde la parte musical y literaria pueden formar dos capas de un mismo discurso (Ojeda, 2013).

La estrecha relación mantenida entre el lenguaje verbal y musical se manifiesta muchas veces en producciones artísticas que se pueden catalogar como 'creaciones de

inspiración mixta' (de Vicente-Yagüe, 2013). De hecho, muchas obras literarias han servido como inspiración a compositores musicales que buscan rescatar temáticas y ambientes conectados (de Vicente-Yagüe, 2013). La transferencia entre rasgos es entonces algo habitual, y depende en gran medida de las características estéticas y culturales de cada época. Cada movimiento estético se cuestiona acerca de la relación entre música y literatura, y formulan sus propias respuestas a tal inquietud. (Ojeda, 2013).

Como ya se ha dicho, en ambos sistemas es posible descubrir una relación entre significado y significante; sin embargo, la música puede catalogarse como un medio de comunicación más ambiguo, en palabras de Adorno, a la música "le es imposible comunicar un concepto unívoco" (Ojeda, 2013, pág. 122). El lingüista y teórico literario ruso Roman Jakobson expresa la supremacía del lenguaje verbal en relación con otros medios de comunicación: "el sistema semiótico primordial, básico, y más importante, es la lengua; la lengua es, a decir verdad, el fundamento de la cultura" (de Vicente-Yagüe, 2013, pág. 17). Umberto Eco también se refiere al lenguaje verbal como el objeto primario de la comunicación, siendo los demás sistemas de signos más imperfectos y mezclados con fenómenos perceptivos; no obstante, concede cierto crédito a otros tipos de lenguaje, "El lenguaje verbal es el artificio semiótico más potente que el hombre conoce; pero que, a pesar de ello, existen otros artificios capaces de abarcar porciones del espacio semántico general que la lengua hablada no siempre consigue tocar." (de Vicente-Yagüe, 2013, pág. 17). El musicólogo neerlandés Frits R. Noske reconoce los límites del lenguaje y el potencial de la música de ocupar esos vacíos, y afirma "la música ciertamente es un medio irracional de expresión, sin embargo, puede comunicar la esencia de la acción dramática de un modo más exacto y «penetrante» del que las palabras son capaces" (Gonzáles Martínez, 2006, pág. 174).

De todos modos, debido a la naturaleza precisa del lenguaje verbal, la función de la palabra juega un papel muy importante en la comprensión e interpretación de la obra musical. (de Vicente-Yagüe, 2013). Es de destacar que a través de la literatura se le otorgan a la música 'significados especiales' que en principio no le son propios, posibilidad explorada por ejemplo en la música programática (Ojeda, 2013). Esto es posible de analizar a través de ciertas disciplinas cuyo objeto de estudio es el texto escrito como: la retórica, la semántica o la semiótica; que también pueden aplicarse a la música (Ojeda, 2013). Tal y como se explicó en el capítulo anterior.

2.4.1.1 Historia de las relaciones musico-literarias

Cada movimiento estético se ha cuestionado la relación que se establece entre la música y la literatura, aportando sus propios significados

Esther López Ojeda

"La relación entre música y literatura es una constante en las manifestaciones artísticas occidentales" (Ojeda, 2013, pág. 124). Ya desde la antigua Grecia varios teóricos se preocuparon por las relaciones entre la música y el texto; muchas obras se compusieron para ser cantadas con acompañamiento instrumental, aquello se corrobora en algunas obras literarias donde se hace referencia al acompañamiento musical al texto (Ojeda, 2013). La tragedia griega y el posterior teatro romano involucraban la música en relación con el texto, por ejemplo, en la alternancia entre corifeo y coro otorgándole al canto solista y coral tanta importancia como al diálogo o a la acción escénica (Ojeda, 2013).

Ya en la Edad Media, así como en la antigua Grecia, la parte literaria predominaba sobre la musical cuando confluían; el texto dictaba la forma y la acentuación de las palabras determinaba la construcción de la melodía (Ojeda, 2013). En el Renacimiento la función de la música estaba en extraer las ideas y afectos del texto y expresarlos en sonido. La música duplica de forma lírica la acción e intenta mostrar los sentimientos de los personajes (Ojeda, 2013). En el periodo Barroco, en parte por el resurgimiento del deseo por imitar los modelos y estrategias de la antigüedad, particularmente de las culturas griega y latina, en parte por la capacidad que se creía tenía la música para representar y mover los afectos; la importancia de la música sobre el texto en las creaciones artísticas en las que convergían es clara. Será durante este periodo que surgirá la ópera, un paso esencial en la unión entre música y texto (Ojeda, 2013).

Durante el siglo XVIII, las ideas acerca de la importancia de la razón le dieron mayor relevancia al texto por su exactitud y racionalidad (Ojeda, 2013). El Romanticismo en cambio, ubicó a la música en el escaño más alto de todas las artes, puesto que se le considera el único arte capaz de expresar aquello que estaba más allá de las palabras, además de considerarse como prototipo de la expresión de la verdad y la libertad (Ojeda, 2013).

Para estudiar las relaciones que se pueden dar entre una obra literaria y otra musical, se remite a la intertextualidad, concepto que se define como "la relación que un texto

mantiene con otros textos, e influye tanto en su producción como en la comprensión" (Franco, 2015, pág. 1). Se refiere primeramente a las relaciones intertextuales entre textos literarios, puesto que es en la literatura donde se desarrolla este concepto, luego, a cómo es posible aplicar esto a las relaciones entre obras musicales y posteriormente analizar los posibles vínculos entre una obra literaria y musical a través del proceso de transposición, fundamentado en las especies de relaciones intertextuales.

2.4.2 Intertextualidad

"Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto"

Julia Kristeva 1969

La intertextualidad es un término introducido en la literatura por la filósofa de origen búlgaro Julia Kristeva en 1967 (Beard & Gloag, 2016), sin embargo, otros autores afirman que fue el filólogo ruso Mijaíl Bajtín quien lo acuñó primero; este último, reflexionando acerca del carácter dialógico de todo discurso escribe en 1930 "todo emisor ha sido antes receptor" (Franco, 2015, pág. 1). Es la intertextualidad un concepto según el cual todo texto se construye en relación con otros textos (Beard & Gloag, 2016). Cabe aclarar que ya en la filología clásica existían términos que describían las relaciones entre varios textos tales como la parodia, fuentes, paráfrasis, entre otros (López Cano, Música e intertextualidad, 2007).

El crítico literario francés Michael Rifatterre en 1980 al hablar acerca de la intertextualidad, extiende la definición del concepto, a abarcar no solo la relación de un texto con otros anteriores, sino considerándola también como una herramienta que interviene y orienta el proceso de lectura, regulando "los procesos de interpretación que exceden la mera lectura lineal" (López Cano, Música e intertextualidad, 2007, pág. 31). Esto se da a través de lo que Rifatterre denomina como 'intertexto'; un conjunto de textos que se pueden relacionar con aquel que se lee; el lector asocia el contenido de un escrito con una amplia red de otros textos que conoce (López Cano, Música e intertextualidad, 2007). Considerando las obras musicales como un tipo de texto, podemos hallar relaciones similares en los discursos musicales (Franco, 2015) de hecho, el oyente musical procede de un modo análogo al lector, al establecer parentescos entre la música que escucha con otra que ya conoce, creando así

una red de datos que regulan sus procesos de comprensión (López Cano, Música e intertextualidad, 2007).

Françoise Escal describe un proceso análogo a la intertextualidad literaria en la música, la intertextualidad musical; la define como "Actividad citatoria asumida por los compositores desde hace siglos, porque para ellos está ligada al hacer musical y/o a los mecanismos de la reminiscencia" (Nommick, 2005, pág. 799). El mecanismo mediante el cual se logra esto son las referencias musicales, aquellos momentos o partes de una obra específica que nos remiten a fragmentos o momentos de otras obras. Tales procesos son entonces conocidos como 'intertextualidad musical' (López Cano, Música e intertextualidad, 2007).

El préstamo o referencia es un recurso recurrente en la música; sin embargo, el concepto de intertextualidad va más allá de esto, puesto que sugiere que no existe un trabajo enteramente original, sino que toda creación guarda siempre relación con otra música (Beard & Gloag, 2016). Ya en el siglo XX la intertextualidad se ha convertido en una práctica composicional cuyos orígenes se pueden rastrear a los años sesenta con las composiciones de autores como B.A. Zimmermann o George Rochberg (Beard & Gloag, 2016); desde los años noventa ya un número de artistas reproducen, interpretan e incluyen elementos de otros trabajos en sus composiciones buscando abolir las distinciones tradicionales entre producción y consumo (Franco, 2015). Al hacer uso de estos recursos el compositor asume que el receptor posee un cierto conocimiento, que le permita identificar los mecanismos de los que hace uso, lo que Gonzáles Martínez denomina como la 'capacidad hermenéutica exigida' (Gonzáles Martínez, 2006). El oyente debe estar familiarizado con la cultura musical dentro de la cual se desarrolla la obra, para reconocer, por ejemplo, el *Dies Irae* en obras de Berlioz o Liszt, o una referencia a las campanas de una iglesia; estos recursos intertextuales en algunos casos se convierten incluso en el fundamento de una composición (En obras de tipo nacionalista, por ejemplo) (Gonzáles Martínez, 2006).

2.4.3 Transtextualidad – Tipos de relaciones

2.4.3.1 Literarias

El teórico literario y narratólogo Gérard Genette acuñó el término de 'transtextualidad' en 1982, refiriéndose con este a toda relación que un texto guarda de

manera explícita o no con otros textos (de Vicente-Yagüe, 2013). Genette considera cinco tipos de relaciones transtextuales:

1. Intertextualidad: la presencia efectiva de un texto en otro, ejemplos de esto pueden ser la cita o la alusión. Genette al definir la intertextualidad habla de los mecanismos mediante los cuales se realiza. La intertextualidad "(…) es la práctica tradicional de la «cita»" (Nommick, 2005, pág. 800); el «plagio», otro mecanismo, es la cita "bajo una forma menos explícita y canónica (…)" (Nommick, 2005, pág. 800). Por último, la «alusión» "(…) que es un préstamo no declarado, pero también literal; bajo una forma todavía menos literal (…) es decir la de un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de una relación entre él y otro al que remite necesariamente" (Nommick, 2005, pág. 800).
2. Paratextualidad: la relación de un texto con un paratexto, complementarios al texto principal; ejemplos son los títulos, los subtítulos, el epígrafe, entre otros.
3. Metatextualidad: relación de un texto con otro que habla de él; este es un tipo de relación crítica.
4. Hipertextualidad: un texto B llamado hipertexto, deriva de un texto A, que es anterior y al que se le llama hipotexto. Esta derivación se hace pues por transformación, mas no por comentario como en el caso de la metatextualidad.
5. Architextualidad: relación de un texto con la categoría a la que pertenece (género, estilo).

2.4.3.2 Musicales

Partiendo de una clasificación similar a la propuesta por Genette, López Cano distingue cinco tipos distintos de intertextualidad musical:

1. Cita: una referencia concreta a otra obra de este o de otro compositor, en un momento dado en una composición. Esta, ha de ser clara y evidente, se ha de referir a una obra específica y fácil de reconocer, y debe ser sobre todo intencionada, reconocida y dosificada (López Cano, 2007). Cita ejemplos como la aparición de la Marsellesa en la *Obertura 1812 Op. 49* de Piotr I. Tchaikovsky, o la referencia al mismo himno en la canción de los Beatles titulada *All you need is love.*

2. Parodia: la utilización de un fragmento, idea o tema musical de una obra como base para la composición de otra, se reelabora un material preexistente. Ejemplos de esto son las numerosas variaciones compuestas sobre el *Capricho #24* de Niccolò Paganini realizadas por Brahms, Rachmaninov entre otros compositores.
3. Transformación de un original: revisión, arreglo o versión de una obra por parte de su autor o de otro compositor. Estas transformaciones pueden ser o sustitutivas, pretendiendo sustituir a su anterior, o acumulativa, que no niega a su anterior, como lo son los arreglos, transcripciones, reducciones, entre otros.
4. Tópico: la remisión de una obra a un estilo, género o clase de música distinta; amplias gamas genéricas que no cuentan con una paternidad autoral. La alternancia de distintos tópicos musicales en una misma composición; es un recurso usado de formas intencionada para generar narrativas abstractas (López Cano, 2007). Estos tópicos pueden ser bien una marcha militar, una danza, el estilo contrapuntístico, una referencia a una cultura musical específica, entre otros.
5. Alusión: referencias vagas al estilo musical de un autor o a una cultura musical, las cuales no son siempre tan evidentes.

El reconocimiento de estos recursos en la composición es también una vía para descubrir otros aspectos de la obra. La obra musical surge en un contexto estilístico y genérico, y es en relación con este que adquiere un sentido determinado. Esto es, no solo al analizar aspectos externos o contextuales de la obra, puesto que sus partes también adquieren sentido en relación con otras obras (Gonzáles Martínez, 2006). El proceso de producción de sentido no ha de limitarse únicamente al texto escrito objeto de estudio, sino también a aquellos otros con los que guarda una relación temática, histórica, estilística, entre otros (Gonzáles Martínez, 2006).

En lo que corresponde a las otras categorías transtextuales, López Cano define el paratexto como la información que circunda a la obra y que ayuda en su comprensión; en el contexto musical, las especies de paratexto son los títulos, indicaciones de tiempo y de carácter, notas en el programa de concierto, el género de una obra, entre otros (López Cano, Música e intertextualidad, 2007). López Cano aplica la categoría del metatexto a los comentarios o análisis que se realizan sobre una obra.

2.4.4 Transformación seria o Transposición

La música y la literatura se pueden relacionar de diversos modos. Este tipo de relaciones se pueden dar por complementariedad: cuando la música sirve para complementar la literatura, "lo que se expresa mediante un arte se complementa con el otro, enriqueciendo los matices expresivos y la significación" (Ojeda, 2013, pág. 134). También pueden relacionarse cuando se evoca a la música como objeto desde la literatura: cuando en la literatura la música es el objeto del que se ocupa el texto, sea refiriéndose a ella, o incluso importando algunas expresiones musicales para enriquecer las descripciones (Ojeda, 2013). O ya desde una perspectiva histórica es posible descubrir que en algunos momentos tanto la música como la literatura dan respuesta a una misma necesidad estética, caso por ejemplo del impresionismo musical y el modernismo literario (Ojeda, 2013).

Sin embargo, se plantea la pregunta ¿Y si la obra literaria se toma como punto de partida para la realización de una obra musical? Este es un fenómeno particular, aunque frecuente (Gonzáles Martínez, 2006). A veces se hace uso de la obra literaria para recoger de ella solo algunos aspectos, que se usan para inspirar el ambiente sonoro de una pieza musical. En otros casos, se establece una conexión más profunda y efectiva (Gonzáles Martínez, 2006). Partiendo del concepto de hipertextualidad, que define la relación entre un hipertexto (B) y un texto anterior llamado hipotexto (A) del cual deriva. Una obra literaria puede funcionar como el hipotexto de una obra musical, como es el caso de la obertura de Félix Mendelssohn *Sueño de una noche de verano Op.21,* o la ópera compuesta por Benjamin Britten con el mismo título. Ambas basadas en la obra de William Shakespeare y con la que se relacionan de modos distintos (Gonzáles Martínez, 2006). No obstante, pese a que la obra musical esté efectivamente basada en un texto literario anterior, no siempre es necesario recurrir a la fuente para entenderla; "Todo hipertexto es en buena medida autosuficiente, puede leerse en sí mismo, pero hay entonces una dimensión que queda oculta (…) Podemos decir que es en su relación con el hipotexto donde agota todos sus sentidos" (Gonzáles Martínez, 2006, pág. 170). Para estudiar la obra en relación con su hipotexto es necesario preguntarse de qué modo se lleva a cabo la derivación de un texto literario a una pieza musical.

Este proceso es la transformación seria o transposición, que puede ser de tipo formal, como es el caso de una traducción de un libro a otro idioma, donde no se pretende alterar el sentido del libro; o puede ser una transposición de tipo temática, en la que, si existe una alteración del sentido original, se pretende decir algo distinto, "decir a través de la música lo que no puede ser dicho mediante la palabra" (Gonzáles Martínez, 2006, pág. 171) estamos recurriendo a un género con posibilidades diferentes. Gonzáles Martínez le llama también transmodalización y lo define como el cambio del modo de representación de una obra narrativa o dramática (Gonzáles Martínez, 2006).

Este cambio implica una serie de modificaciones del hipertexto de acuerdo con el nuevo medio empleado como la condensación, agilización o supresión de ciertas secciones. En la transposición de la literatura a la música es necesaria la simplificación textual, caso por ejemplo de la adaptación de una obra de teatro a una ópera; no obstante, esta simplificación se compensa por la riqueza expresiva que aporta la música al texto (Gonzáles Martínez, 2006). El compositor entonces dispone de los pasajes que a su juicio tengan mayores posibilidades musicales, omitiendo o restructurando en cambio a aquellos que le ofrezcan menores posibilidades para su tratamiento. No obstante, al esbozar los fundamentos de este proceso nos surge una pregunta: El cambio del medio de representación, con todas las modificaciones que ello implica ¿No afecta demasiado a la substancia, a la identidad de la idea poética del hipertexto? Esto ha de interesarnos especialmente ya que se pretende estudiar la transposición de una obra literaria a una composición instrumental. Nattiez reflexiona acerca de esta situación.

> La historia en una novela puede ser separada de su soporte lingüístico y mantener su identidad, puede ser contada a través de otra sustancia discursiva y ser reconocible; mas no se puede traducir una obra musical, o un poema puesto que se pierde aquello donde reside su valor estético (…) cabe plantearse si independientemente de lo meramente argumental, de la historia contada, existe una especie de sustrato estructural que propicie la transponibilidad de los mensajes de un medio a otro (Gonzáles Martínez, 2006, pág. 179)

Naturalmente existen distintas posturas al respecto. El escritor ruso Fiódor Dostoievski postula que hay ideas poéticas que se pueden expresar únicamente a través de

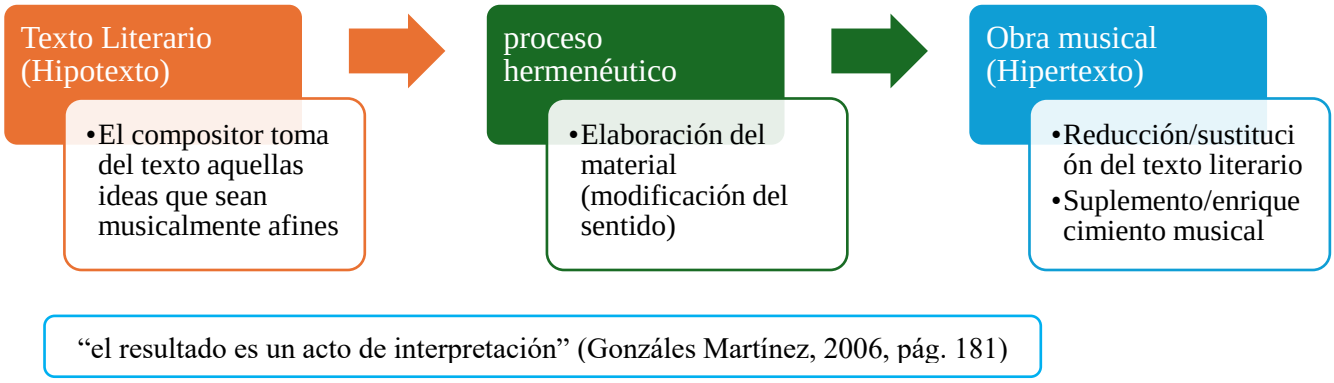
un medio específico “Yo incluso creo que para diferentes formas de arte existen las correspondientes series de ideas poéticas hasta el punto de que ninguna idea se pueda expresar en forma distinta a la que corresponde” (Gonzáles Martínez, 2006, pág. 180). El crítico de arte y filósofo italiano Gillo Dorflez en cambio, contempla la viabilidad del proceso de transposición de un mensaje de un medio artístico a otro. De su libro *Artificio e natura* Gonzáles Martínez cita “homología entre dos medios diferentes que haga posible un distinto sistema simbolizador de un mismo fenómeno estético” (Gonzáles Martínez, 2006, pág. 179). Argumentando en favor de esta postura Gonzáles Martínez alude a un proceso de traducción similar, que se da en el momento de la creación artística. En el instante en que el sujeto se entrega a la actividad creadora, está traduciendo una serie de imágenes mentales a una realidad perceptible, lo cual logra por medio de un proceso de signos; escoge aquello que desea transmitir y emplea las características y posibilidades del medio del que dispone para ello (Gonzáles Martínez, 2006). Dorflez indica como prueba de la posibilidad de traducción de la idea artística esencial y subyacente en la obra de arte a otro medio de expresión, el entrecruzamiento de códigos de diferentes manifestaciones artísticas en un mismo periodo estético. Lo que se comprende a través de lo que Kristeva designa como «ideologema», es decir la función intertextual que condensa el pensamiento dominante de una sociedad en un momento histórico específico, representa su ideología, articula los contenidos de la conciencia social y posibilita su comunicación y su manifestación discursiva en la obra de arte (Angelo & Loayza, 2009)

> Admitir un factor estructural subyacente en toda obra de arte, considerada autónoma, pero también en todo producto de un determinado periodo histórico, esto es, en el estilo de una época, me parece muy importante en cuanto nos permite justificar el porqué de una cierta comunidad de lenguajes dentro del estilo de una misma época (Gonzáles Martínez, 2006, pág. 180) citando a Dorflez en *Artificio e natura*.

La influencia de las concepciones estéticas de cada periodo histórico en sus productos artísticos, así como la presencia de ciertos rasgos que evidencian las condiciones sociales en las que se forman; nos permiten afirmar que existen factores subyacentes en las obras de arte de ciertos periodos históricos que demuestran “la existencia efectiva del fenómeno de la transposición como realidad histórica y estética de importantes consecuencias artísticas”

(Gonzáles Martínez, 2006, pág. 181). Por ejemplo, Edward Dannreuther afirma respecto al periodo romántico "la música romántica es en cierto modo, un vástago de la literatura" (Dannreuther, 1932, pág. 2), en otras palabras, un reflejo de lo poético expresado en términos musicales; en ambos el ideal de belleza está en la expresión emocional (Dannreuther, 1932).

Volviendo a la transposición literaria-musical se añade que, empero, si hay textos que se prestan mejor que otros a la transposición (Gonzáles Martínez, 2006).



El proceso de transposición finalmente implica una serie de ganancias y pérdidas de tipo 'cultural'. Las cuales se dan, por ejemplo, cuando la transposición parte de la obra de autores de distintos contextos culturales, espaciales o cronológicos. Este proceso también puede implicar pérdidas o ganancias de tipo 'específico', por ejemplo, cuando la idea poética de una obra es representada a través de otro medio, la pérdida es evidente en la reducción de la complejidad de ciertos aspectos de la obra (complejidad literaria por ejemplo), que no obstante son compensados por las aportaciones del nuevo medio (aportaciones expresivas de la música) (Gonzáles Martínez, 2006). El uso de distintos medios de representación para una misma idea sea mediante transposición o combinación, expande las posibilidades artísticas para ella; en algunos casos pueden resignificar elementos existentes de acuerdo con el nuevo contexto en que surgen (Gonzáles Martínez, 2006).

Pierre Boulez en 1958 acerca del proceso de transposición literario musical hace una muy interesante afirmación acerca de la presencia de la obra literaria en la obra musical:

> (…) si elijo un poema para establecerlo como fuente de irrigación de una música, para crear con ello una amalgama tal que el poema resulte «centro y ausencia» dentro del

> cuerpo sonoro, entonces no puedo limitarme únicamente a las relaciones afectivas que mantendrían estas dos entidades (Gonzáles Martínez, 2006, pág. 184).

Entonces, cuando Boulez escribe «Centro y ausencia», es claro que la obra literaria no tiene una presencia claramente efectiva dentro de la obra musical, como en el caso particular de una composición instrumental. Sin embargo, no significa que su consideración no sea importante en el proceso interpretativo de la obra musical:

> Esta será una obra autónoma e independiente pero su carácter hipertextual la unirá a su hipotexto, tanto en la explicación de su origen, como en la determinación de algunas de sus características estructurales básicas y en la definición de buena parte de su sentido (Gonzáles Martínez, 2006, pág. 189).

2.4.5 Conclusiones

Durante el capítulo se trató de manera breve algunas de las características comunes, así como las diferencias entre la obra de arte musical y literaria, además de repasar el modo en que ambas se han encontrado y relacionado a lo largo de la historia. Las ideas más importantes para la tesis dentro de este capítulo son: la intertextualidad musical y el concepto de la transposición explicado por Gonzáles Martínez.

- La intertextualidad es un concepto tomado de la lingüística, que, aplicado a la música, explica el modo en que las obras musicales se relacionan entre sí. Toda composición guarda en mayor o menor mediad una relación con música anterior a ella. Un ejemplo se encuentra en el uso del motivo del Dies Irae, tomado del canto gregoriano por Berlioz para su *Sinfonía Fantástica*, o en el uso de la Marsellesa en la *Obertura 1812* de Tchaikovsky. El reconocimiento de las reminiscencias a temas, motivos, tópicos, estilos de otras épocas en una obra específica nos ayuda no solo a facilitar el proceso de comprensión de la obra musical, sino también puede servir para construir una narrativa a través de elementos que poseen cualidades extra musicales o nos remiten a circunstancias temporales y geográficas específicas, como lo puede ser el uso del ritmo de zarabanda en la *Obertura Egmont Op. 84* de Beethoven, donde la zarabanda nos conecta con otras piezas musicales que hacen uso del mismo ritmo, pero también le otorga a la música una significación especial,

remitiéndonos al ambiente cortesano español, representado por este ritmo, con el que Beethoven caracteriza al Duque de Alba.

- La transposición es, el proceso mediante el cual, una idea expresada a través de un medio artístico (obra literaria), logra comunicarse a través de un medio diferente (obra musical). Es un proceso de interpretación donde el compositor, toma de la obra literaria ideas afines musicalmente, reelabora aquel material y lo expresa a través del nuevo medio, donde, se reduce el elemento literario, pero el producto se enriquece por el suplemento musical.

2.5 Romanticismo y literatura

"La estética de un arte es igual a la de otro; únicamente difiere el material"

Robert Schumann

Al realizar esta afirmación, Schumann estaba abogando por la consideración de la música y del arte como fruto de una misma actividad creadora y expresiva del hombre (Fubini, 2008). Ahora bien, en contra de esta afirmación, existía ya, toda una tradición cultural que consideraba a la música como una forma de expresión aparte y, además, inferior a las demás artes (Fubini, 2008). La postura de Schumann representa el deseo de "recuperar la música para el reino del arte" (Fubini, 2008, pág. 17) y de situarla incluso en una posición de privilegio. Esta postura está alineada con algunas corrientes dentro del pensamiento romántico en general; las cuales no solo buscaban la reivindicación de la música dentro de la jerarquización de las artes, sino también la comunión entre ellas.

El Romanticismo puede ser definido como una actitud intelectual o movimiento estético que tuvo lugar entre los siglos XVIII y XIX, y que rechazaba los ideales de la Ilustración y el racionalismo del siglo XVIII en favor de lo individual, lo subjetivo, lo emocional o lo trascendental (Matthias, s.f.). Característico de esta época también son la nostalgia por el pasado, la pasión por la naturaleza, un renacido interés por la mitología y por el arte al servicio de la religión, entre otros aspectos (Dannreuther, 1932). En este capítulo se abordará brevemente la posición de la música y su concepción dentro del pensamiento romántico y también, el vínculo literario-musical, desde la perspectiva de algunos autores representativos de este periodo.

2.5.1 La música en el pensamiento romántico

La verdadera música colma, mejor que las palabras, el alma con miles de cosas. No es que los pensamientos que se expresan mediante la música que amo sean demasiado indeterminados como para expresarlos con palabras, sino, al contrario, demasiado definidos.

Félix Mendelssohn 1842

La revalorización de la música dentro del conjunto de las artes fue esencial para las aspiraciones románticas; ésta, que ya era entendida durante la Ilustración como 'lenguaje autónomo de los sentimientos' fue elevada a una misión superior durante el Romanticismo. Diderot había intuido ya, que la música no poseía la misma cualidad semántica que el lenguaje ordinario; sin embargo, dentro del pensamiento romántico se consideraba que, por aquella indeterminación, la música estaba más allá del lenguaje y era capaz de transmitir y revelar verdades que de otro modo, permanecían inaccesibles al ser humano (Fubini, 2008). La jerarquización clasicista de las artes quedaba totalmente invertida, otorgándole a la música el lugar de reina entre ellas. Ahora bien, puesto que la música se consideraba capaz de expresar aquello que podríamos denominar lo 'sobrehumano', los románticos buscaron para ella un ámbito expresivo que le fuera propio. (Fubini, 2008).

No obstante, puesto que esta concepción de la música como lenguaje que trasciende los límites de lo cotidiano hacia lo sublime e infinito se fundamenta en la vaguedad semántica atribuida a la misma respecto al lenguaje ordinario ¿No va esto en contra de las aspiraciones de vincular la música con un contenido extra musical, en particular uno de naturaleza poética? Pues bien, es cierto que la revalorización de la música en estos términos implica una elevación del estatus de la música instrumental respecto a la música vocal por su 'pureza'; es decir, la primera estaba libre de cualquier limitación que pudiese proponerle el lenguaje. No obstante, dentro del Romanticismo podemos encontrar una tendencia que, también buscaba justificar las nuevas formas desarrolladas durante el siglo XIX (Fubini, 2008) mediante un vínculo entre lo musical y lo literario. Ya se había resaltado que Liszt, por ejemplo, consideraba el programa como una herramienta para ir más allá de las restricciones impuestas por la determinación estructural, que en el clasicismo habían funcionado como normativa, "rompiendo las cadenas que impiden el libre vuelo de la fantasía" (Fubini, 2008, pág. 125).

La exaltación de la música programática coincide pues con la aspiración romántica de la convergencia de las artes bajo el dominio de la música (Fubini, 2008). De modo que, sin abandonar los ideales románticos respecto a la música instrumental como lenguaje de lo infinito y trascendental, la fusión de esta con las otras artes se convierte en una necesidad para el desarrollo de la 'nueva música', una música que responda a esta nueva concepción de la misma.

2.5.2 Los compositores 'románticos'

La estrecha relación que se establecería durante el siglo XIX entre la música y las corrientes intelectuales, políticas, filosóficas y literarias de la época, se manifiestan en particular en el surgimiento de una nueva especie de artista quien: es músico, compositor, poeta, crítico y esteta; ejemplos de esto son Ernest Theodor Amadeus Hoffman, Robert Schumann, Héctor Berlioz o Franz Liszt (Floros, 2016). Algunos de los aspectos fundamentales que defendían estos autores están en consonancia con ciertos puntos de la teoría del arte romántico, los cuales son:

1. Todas las Bellas Artes comparten una misma estética. Particularmente la música y la poesía, puesto que provienen de una raíz común; por lo tanto, deben permearse mutuamente. Esta unión, cabe aclarar, se da de forma más perfecta si el autor de una y otra es el mismo sujeto, un 'poeta-compositor' (Floros, 2016). El escritor alemán E.T.A. Hoffman afirmaba ya en 1813 "El poeta y el músico son los miembros más íntimamente relacionados de una misma iglesia: El secreto de la palabra y de las notas es uno y el mismo, el cual les ha sido revelado por la más alta consagración" (Floros, 2016, pág. 133).
2. La música debe ser liberada de su posición aislada de las demás artes y participar de las corrientes de pensamiento de su tiempo (Floros, 2016). Kant consideraba la música como la menor entre las artes, puesto que ésta solo movía a los sentimientos. Por tal motivo, compositores como Liszt o Schumann abogaron por una educación universal y completa para los músicos; esto como requisito para la comprensión de la nueva música y para la legitimización del artista y su obra ante los intelectuales (Floros, 2016).

Tales posturas se vieron enfrentadas posteriormente contra una facción de compositores e intelectuales más favorables para con la tradición, a quienes Schumann se refería como los 'clásicos' (Floros, 2016). Esta confrontación entre una fracción progresista (románticos) y una oposición conservadora (clásicos) se libraría particularmente alrededor de la discusión entre la música programática y la música absoluta. Liszt, quien fue uno de los representantes más relevantes de la facción romántica, consideraba que el compositor-poeta estaba llamado a ampliar la forma y de usar la música como vehículo de expresión para las ideas extra-musicales que buscaba expresar (Floros, 2016).

2.5.3 Música y literatura – en la obra de algunos compositores

"La música es el poder más alto de la poesía"

Robert Schumann 1828

La música del periodo romántico está, en su aspecto emocional, imbuida por el espíritu de la poesía y la literatura romántica. "La música romántica es en cierto modo, un vástago de la literatura" (Dannreuther, 1932, pág. 2), un reflejo de lo poético expresado en términos musicales (Dannreuther, 1932). Ahora bien, el vínculo entre ambas se da de modos distintos dependiendo del compositor.

Schumann se vio influenciado en muchas de sus proposiciones estéticas por aquellas formuladas del escritor alemán Jean Paul; quien definía la música como "poesía romántica a través del oído", entendiendo por poesía todo aquello que pertenecía al 'mundo poético' en general y que funcionaba en oposición al mundo prosaico de todos los días (Floros, 2016). Schumann consideraba que la música poética era el "lenguaje del alma" (Floros, 2016, pág. 150) y que todo arte que no tuviera algún lenguaje para estimular los estados del alma sería un arte pequeño. Los títulos en las obras los justificaba entonces, cuando la música se refería a 'estados secretos del alma' para las cuales era necesario que el compositor otorgara pistas para facilitar su entendimiento (Floros, 2016).

Muchas de sus composiciones fueron inspiradas por impresiones literarias y, aunque manifestara ciertas reservas respecto a los programas complejos y detallados en las obras musicales; aquello era realmente por su convicción, de que debía permitírsele libertad a la imaginación del oyente y no constreñirla mediante un programa detallado, así también,

opinaba que el artista debía mantener oculto al público la descripción de su proceso creativo (Floros, 2016). Sin embargo, la influencia de la literatura en su obra es altamente evidente; el musicólogo alemán Wolfgang Boetticher afirmó respecto a esto: “en su trabajo creativo, Schumann permitió a su imaginación ser estimulada en un alto grado por impresiones literarias” (Floros, 2016, pág. 168). De hecho, Schumann pensaba que la poesía era capaz de inspirar la composición de ‘música poética’, y así mismo, la música poética podía inspirar la creación de poesía; esto lo formuló claramente en su reseña sobre los ocho *Minnelieder für Pianoforte Op. 16* de Wilhelm Taubert en 1835: “Porque estos difieren de aquellas escritas por Mendelssohn [refiriéndose a sus *Canciones sin palabras*] en el sentido de que los primeros fueron provocados por poemas, mientras que los últimos están quizás concebidos para estimular la escritura de poemas” (Floros, 2016, pág. 153).

Un ejemplo muy interesante de la unión de la música instrumental con la literatura lo podemos encontrar en la obertura *Mar en calma y viaje feliz Op. 27* de Félix Mendelssohn. Obra que, según la hermana del compositor, estaba basada en dos poemas de Goethe publicados por Schiller en 1795: *Mar en calma,* que retrata la desolación de un marinero varado en medio de unas aguas tranquilas; y *Viaje feliz:* que narra la aparición de un viento que lo lleva de vuelta a la costa (Kregor, 2015). Aunque se trata de dos poemas independientes que representan dos estados psicológicos distintos de un marinero en alta mar, al unirse ambos crean una narrativa muy acorde con los conceptos míticos y heroicos del romanticismo (Kregor, 2015).

Resulta muy particular, no solo el hecho de que Mendelssohn usara dos poemas diferentes como inspiración para una misma obra, en que los funde en una sola narrativa; sino también, el hecho de que Mendelssohn decide expandir aún más la adaptación musical, fuera de los límites del poema, el cual finalizaba con el avistamiento de la costa por parte del marinero. Mendelssohn incluye una sección adicional en la que recapitula varios motivos usados durante la obra; esta sección ha despertado distintas especulaciones respecto a su significado, puesto que rompe con la línea narrativa del poema de Goethe (Kregor, 2015). En resumen, Mendelssohn utiliza los poemas como una base para la construcción de su obra, sin embargo, manipula algunos de sus aspectos formales en la elaboración musical.

El uso de la literatura como fuente de inspiración para la composición de una obra instrumental es también característico de Héctor Berlioz, quien para su *Sinfonía Fantástica Op. 14* no se limita al uso de una sola fuente literaria, sino que toma elementos de diversas fuentes (novelas y poemas de autores como Chateaubriand, Víctor Hugo, Goethe, Thomas Quincey, entre otros), así como de experiencias personales, para la creación de un programa original y personal que desarrolla una acción progresiva y coherente (Kregor, 2015). El cual, a diferencia de Schumann, no ocultó del público, puesto que consideraba necesario el conocimiento del programa para la correcta comprensión de la música (Floros, 2016).

2.5.4 Conclusiones

- Partiendo del ideal romántico que concebía la música como lenguaje que trascendía a las palabras y al lenguaje ordinario, surgieron también posturas que defendían la necesidad de la comunión entre las artes. Uno de los vínculos más interesantes fue aquel establecido entre la música instrumental y la literatura; el cual, los compositores entendieron de modos diversos.
- El uso de la literatura como inspiración para la creación musical fue importante para varios compositores románticos. Schumann, creía que la poesía era capaz de inspirar la creación musical y viceversa, sin embargo, por convicciones personales muchas veces mantuvo esta relación más o menos oculta.
- En las obras de Mendelssohn y Berlioz citadas en este capítulo, destacamos el uso libre de las fuentes de inspiración literarias usadas por los compositores; sea, usando varios poemas como base para la creación musical, o disponiendo de diversas obras literarias para la creación de una narrativa propia, sobre la cual se construye la música.

3. Metodología

3.1 Caracterización metodológica – Investigación documental

Todo proyecto de investigación, independientemente del ámbito en que se desarrolle, se funda o emplea una cierta bibliografía especializada, que incluye diversas fuentes tales como libros, artículos de revista, artículos web, materiales audiovisuales, entre otros (López Cano & San Cristóbal, Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos, 2014). López Cano y San Cristóbal definen la investigación documental como una estrategia metodológica que mediante la búsqueda, acopio, análisis e interpretación de material escrito y/o audiovisual, pretende asistir o responder directamente las preguntas y/o problemas planteados en un trabajo de investigación.

Los autores ya citados distinguen, en función del tipo de material que se consulte, entre varios tipos de investigación documental; que van desde aquellas con un enfoque documental etnomusicológico o histórico, a otras que trabajan esencialmente sobre material sonoro u audiovisual. El trabajo se enmarca en la categoría de la 'Intertextualidad heurística para la creación'.

3.1.1 Intertextualidad heurística para la creación

La intertextualidad heurística para la creación es aquella que, no se limita únicamente a la consulta de partituras, trabajos musicológicos o teóricos u otro tipo de documentos específicos, sino que emplea, además, materiales literarios o de otras artes; para construir o bien marcos de interpretación para una obra específica, o bien para incentivar la resolución de algún problema artístico (López Cano & San Cristóbal, Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos, 2014). Señalan estos autores que, este tipo de metodologías permiten articular redes intertextuales "sumamente productivas para generar sentido y encender la creación" (López Cano & San Cristóbal, Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos, 2014, pág. 89).

Los trabajos que se enmarcan en esta categoría buscan generar ideas novedosas y efectivas para la interpretación musical mediante el establecimiento de parentescos

intertextuales entre la música y otras disciplinas artísticas. Aquí, la escritura misma del trabajo propone una hermenéutica de la obra, la cual sugiere decisiones interpretativas para el músico (López Cano & San Cristóbal, Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos, 2014). El resultado de este proceso es "Una exégesis llena de metáforas que sirve de guía a la interpretación musical" (López Cano & San Cristóbal, Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos, 2014, pág. 90).

3.2 Diseño Metodológico

Esta investigación se organiza a grandes rasgos, en dos partes. Estas comprenden los fundamentos teóricos generales para el análisis y la elaboración de la narrativa (Marco teórico) y l análisis de las obras y la construcción de la narrativa para la interpretación musical (Análisis de las obras).

- Para la elaboración del marco teórico, se seleccionó y revisó una bibliografía que tratara cuestiones esenciales para la construcción de un conjunto de fundamentos teóricos; desde los cuales se elaboró y justificó el desarrollo de una «narrativa interna propia» para la interpretación de unas obras específicas. Ésta, apoyada en la intertextualidad literaria.
    - Puesto que la fundamentación teórica trata temas de muy distinta naturaleza, se optó por organizar el marco teórico en varios ensayos. Cada uno de estos tratan por separado las diversas cuestiones que se hacen necesarias plantearse al elaborar una narrativa interna que se exprese musicalmente, pero se funde en referentes literarios.

La segunda etapa consta de una segunda revisión bibliográfica acerca de aspectos contextuales de las obras y las interpretaciones programáticas que se han propuesto para ellas; un análisis temático estructural, desde el cual se esbozan las bases de la narrativa; y la exposición de la narrativa.

4. Análisis de las obras

4.1 Sonata para piano en Si menor S. 178 de Franz Liszt – Aspectos contextuales

4.1.1 Franz Liszt – Música programática y literatura

"... la poesía, que es la esencia de todo arte"

Franz Liszt 1860

Según Floros, el 'íntimo amalgamiento' entre la música y la poesía, o también la literatura, fue el objetivo de gran parte de los esfuerzos artísticos de Liszt, en especial durante sus años en Weimar donde lo consideraría su 'gran idea'. Bien es cierto, que Liszt valoraba la 'música pura' por encima de la poesía; puesto que entendía el sentimiento como superior al pensamiento, y consideraba que el sentimiento se manifestaba más puramente en la música: "El sentimiento en sí mismo vive y brilla en la música sin el revestimiento de lo pictórico, sin una acción mediadora, sin mediación del pensamiento" (Floros, 2016, pág. 157). Sin embargo, Liszt abogaba por la música programática; argumentado que, el programa no anulaba el sentimiento, sino le otorgaba precisión al contenido. Consideraba además que el futuro de la música instrumental descansaba únicamente en una alianza con la poesía (Floros, 2016).

Liszt reconocía que la música vocal siempre había tenido una 'base poética', es decir, la música se construía alrededor de la esencia de un texto poético, y, demandaba unos cimientos similares para la música instrumental. Floros destaca que, el género poético con el que Liszt sintiera mayor afinidad era la 'epopeya moderna', la cual había distinguido Hegel de la 'epopeya antigua'. Si bien la epopeya antigua consistía en la narración de las grandes hazañas de un héroe, la epopeya moderna se refiere, no a la descripción de los hechos que rodearan su leyenda, sino a los estados del alma de este, "una secuencia de estados mentales-emocionales que residen inequívoca y determinantemente en su consciencia" (Floros, 2016, pág. 140). Prototipos de este género literario eran las obras de Dante, Shakespeare, Byron y

Goethe; las cuales, según él, dictaban a la música programática el camino a seguir (Floros, 2016).

Floros, inquiriendo acerca del proceso de amalgamiento musical-literario pretendido por Liszt, elabora una pequeña reconstrucción del proceso con base en algunos de sus postulados: El compositor se deja inspirar por la obra literaria, esto para captar la 'idea poética' del mismo, a la cual se somete durante el acto de composición. La idea poética determina el contenido y la forma de la música, y el programa, se presenta al oyente para dirigirle anticipadamente a la idea poética en general, o a una parte particular de la misma (Floros, 2016). A este proceso Floros lo llama 'transubstanciación', y guarda paralelos increíbles con el concepto de 'transposición', elaborado por Gonzales Martínez, explicado en el capítulo 4 del marco teórico.

La influencia literaria en la obra de Liszt es evidente, sin embargo, no era la única destacable. Durante sus años en Francia, Liszt se interesó también en política, filosofía y religión. De hecho, durante su juventud, se vio fuertemente atraído por ideologías tales como el sansimonismo o a la filosofía católico liberal expuesta por el sacerdote Felicité Lamennais, con quien guardó una estrecha relación (Walker, 1983).

4.1.2 La sonata en Si menor S. 178

La *Sonata en Si menor S. 178* de Franz Liszt es una de las obras maestras de la literatura del piano del siglo XIX, una obra de gran fuerza dramática y expresión lírica; además de ser parte integral del repertorio pianístico contemporáneo. Destaca entre otras cosas por su construcción formal, sus grandes dimensiones y el excelente uso del recurso de la transformación temática a lo largo de la obra. Compuesta en 1853, marca una etapa muy importante en la producción pianística de Liszt.

Es posible rastrear la formulación de esta obra inquiriendo acerca de la preocupación de Liszt por el futuro de la forma sonata luego de la muerte de Beethoven; y esto, no porque no abundaran composiciones de este estilo durante ese tiempo, sino porque como señalara Hans von Bülow en un artículo publicado en la "*Neue Zeitschrift für Musik*", de las muchas sonatas posteriores a Beethoven solo existían algunas pocas verdaderamente encomiables, tales como las compuestas por Hummel, Chopin o Schumann (Hamilton, Liszt: Sonata in B

minor, 1996). Schumann expresaba el porqué del declive de la forma sonata en 1839 en los siguientes términos.

> Hace tiempo que guardamos silencio respecto a los logros en el terreno de la sonata. Ni nosotros tenemos hoy nada que reportar (…) Es fácil adivinar que la razón por la que la actual generación (que está compuesta generalmente por artistas jóvenes) las escribe; no existe un modo mejor en qué presentarse a sí mismos y agradar a la alta crítica, de modo que la mayoría de las sonatas de este tipo pueden considerarse como estudios sobre la forma; estas raramente son el resultado de un irresistible impulso hacia adelante (Hamilton, Liszt: Sonata in B minor, 1996, pág. 8).

Previo a la composición de la Sonata, Liszt había compuesto otras dos grandes obras para piano: El *Grosses Konzertsolo* (1849) y el *Scherzo and March* (1851). En las cuales se desarrollan experimentos sobre la forma musical que eventualmente llevarán a la estructura propuesta por Liszt en su Sonata. El *Grosses Konzertsolo* fue comisionada para una competencia de piano que organizaba el Conservatorio de Paris (Searle, 1966); suscita nuestro interés puesto que este anticipa a la Sonata en dos aspectos: Su primer tema es muy parecido al de la *Sonata en Si menor* y el de la *Sinfonía Fausto*; y está escrita en forma de ‘tres movimientos en uno’, modelo que usaría más tarde en su Sonata (Searle, 1966).

La preocupación por la forma y la búsqueda de nuevos avances en el terreno de la sonata parecen ser aspectos fundamentales en la concepción de la *Sonata en Si menor;* tal lectura es la que fundamenta la postura que se opone a cualquier inspiración programática en la sonata, soportada también en la falta de aportación de un programa por parte de Liszt. Sin embargo, muchos de los trabajos escritos acerca de ésta también giran alrededor de la cuestión semántica, es decir, muchos de estos trabajos se ocupan de formular distintas interpretaciones programáticas de la obra (Hamilton, Liszt: Sonata in B minor, 1996). Esto se puede respaldar en el hecho de que Liszt, había formulado conjeturas de este estilo sobre la música de Chopin (Hamilton, 2005); además que la creación de programas inspirados en fuentes literarias para mejorar la interpretación de una obra específica fue una estrategia pedagógica que Liszt usó desde muy joven (Walker, Franz Liszt Volume I - The Virtuoso Years, 1983).

Las distintas aproximaciones programáticas que se han formulado sobre la sonata van desde lo vago a lo muy específico, y sugieren que la inspiración de la sonata puede ser de naturaleza literaria, escatológica o autobiográfica (Hamilton, Liszt: Sonata in B minor, 1996). El compositor y director de orquesta alemán Peter Raabe, argumentó que la Sonata estaba inspirada en la vida del propio Liszt y retrataba sus contradicciones internas, sus triunfos y sus decepciones (Hamilton, Liszt: Sonata in B minor, 1996). El pianista húngaro Tibor Szász la interpretó escatológicamente, y señaló que el programa de la Sonata representaba el conflicto entre Dios y Lucifer por el alma del hombre, y que dicho programa se basaba en los textos bíblicos y en el poema de John Milton *El paraíso perdido* (Hamilton, Liszt: Sonata in B minor, 1996).

No obstante, la interpretación mejor establecida es aquella que ve en la sonata un comentario sobre el Fausto de Goethe, la cual se apoya fundamentalmente en las similitudes existentes entre la Sonata y la *Sinfonía Fausto S. 108,* la cercanía entre la composición de la una y la otra (la sonata se escribió entre 1852 y 1853, mientras que la sinfonía en 1854) y el hecho de que Liszt había asociado de un modo similar una obra orquestal y una obra para piano, como fue el caso de su *Sinfonía Dante S. 109* y su composición para piano *Después de una lectura de Dante: fantasía quasi Sonata* (Hamilton, Liszt: Sonata in B minor, 1996).

Liszt conoció el Fausto de Goethe por medio de Berlioz, quien fue un amigo muy cercano del pianista húngaro durante los años posteriores a la revolución de 1830; Berlioz escribió en sus memorias luego de la primera reunión entre ambos acerca del Fausto “el cual no ha leído, pero pronto lo amará tanto como yo lo hago” (Walker, Franz Liszt Volume I - The Virtuoso Years, 1983, pág. 3840).Ya en la década de 1840 Liszt había iniciado a trabajar en la Sinfonía Fausto, sin embargo se mostró en un inicio vacilante respecto a tal labor; testigo de ello sus palabras: “Cualquier cosa que tenga que ver con Goethe me parece peligrosa de manipular” (Searle, 1987, pág. 87). No obstante, decidiría reemprender la labor luego de escuchar una interpretación de *La damnación del Fausto* de Berlioz (obra que estaba dedicada a Liszt) en 1852, el mismo año de la composición de la sonata (Searle, 1987).

4.2 Análisis – Sonata en Si menor

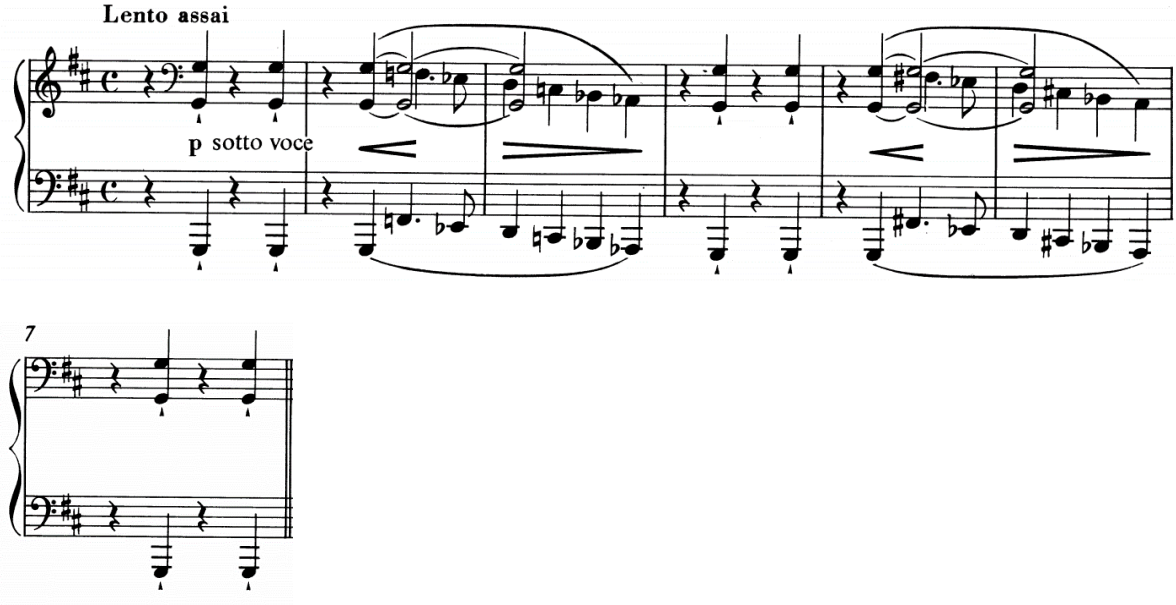
El análisis que se realiza a continuación parte en principio de un análisis estructural, esto con el fin de determinar cuáles son los temas que Liszt usa en la sonata y el modo en que estos se transforman durante la obra. La identificación de los temas viene de la mano con la asociación a un elemento programático, de modo que estos últimos pasan a ser signos que representan un sujeto extra musical. Luego, estos signos funcionarán como los «objetos funcionales» a partir de los cuales se construye la narrativa, apoyada en diversos versos del Fausto de Goethe, en la traducción de Miguel Vedda.

4.2.1 Signos u objetos funcionales

La mayoría de los análisis sobre la sonata generalmente discuten aspectos de la forma. Hamilton afirma que existe un cierto consenso general respecto a la función de las divisiones estructurales. En pocas palabras, aunque la sonata se organiza en un solo movimiento exhibe elementos de una división interna en tres o cuatro movimientos: Un primer movimiento, una sección lenta, un scherzo y el final. Temáticamente la sonata está compuesta sobre varios temas contrastantes, algunos de los cuales son bastante breves, pero con posibilidad de constituirse en grandes unidades mediante la transformación o la síntesis (Hamilton, 1996). Sobre la base de estos análisis, en particular los citados por Hamilton, se identificaron los siguientes temas en la sonata que, empataremos con un sujeto extra musical o con un verso del poema; esto, mediante la metodología comparativa que se puede describir como “la lectura de un referente de distinto signo artístico y autor” (de Vicente-Yagüe, 2013, pág. 15). Esto, fundamentándonos en la semántica y la intertextualidad musical.

4.2.1.1 Tema de Introducción

Liszt – Sonata en Si menor S. 178 (Compases 1-7)



(Liszt, Sonate in B minor, 1983, pág. 27)

El primer tema de la sonata comprende los compases del 1 al 7: en un tempo lento la nota sol se repite en síncopa y en un registro grave doblada por la mano derecha, seguido por dos escalas descendentes que se alternan con las negras sincopadas. Desde el punto de vista estructural, estos primeros compases funcionan como una introducción a la sonata; un tema que genera una sensación de misterio con sus amplios silencios y su registro grave, y que parece anticipar el gran drama que está a punto de desarrollarse.

En este primer tema se encuentran varios elementos desde los cuales es posible construir el signo. El primero, es la nota sol que aparece repetida en síncopa en los compases 1, 4 y 7. Pese a que la tragedia del Fausto es preludiada por dos escenas (Preludio en el teatro, Prólogo en el cielo) este tema refiere a un momento en que la tragedia ya ha iniciado. Fausto se ha presentado con sus mayores preocupaciones, y éste, en su desesperación y angustia decide quitarse la vida. Aquí, un singular evento parece distraerle de la acción que pretendía emprender: unas ‘sordas campanas’ se hacen oír desde la distancia “¿Es que vosotras, sordas campanas, anunciáis la primera hora solemne de la fiesta pascual?” (Goethe, 2015, pág. 42). Estas primeras notas de la sonata se relacionan con los golpes de las campanas de manera icónica, es decir, representan la sonoridad de estas campanas por imitación. Las campanas,

además, funcionan como anunciadoras de nuevos presagios “entonces resonaba, cargada de premoniciones, la plenitud del son de las campanas” (Goethe, 2015, pág. 44). De hecho, siempre encontramos este primer tema anticipando nuevos episodios en la música.

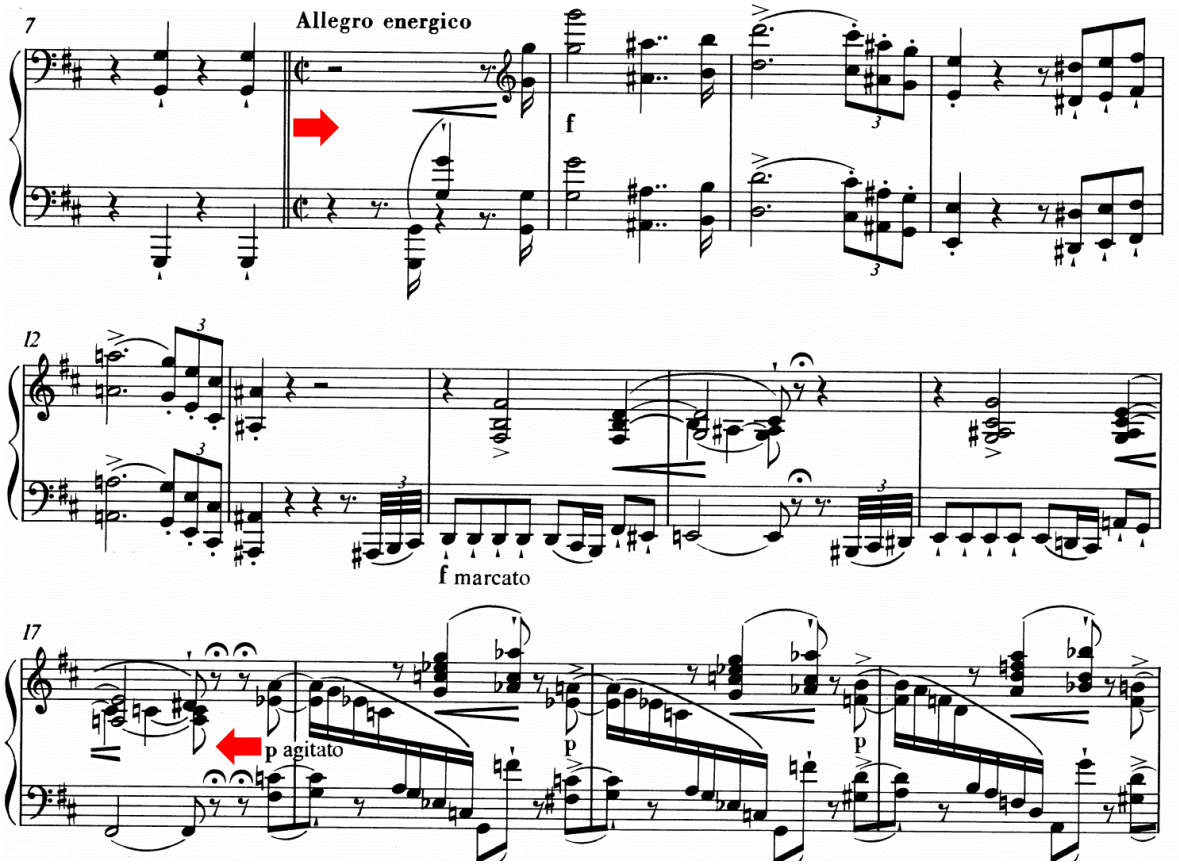
El segundo elemento está en las dos escalas descendentes, que, interpretamos de acuerdo con la figura retórica de la ‘catabasis’ del griego (κατάβασις: descenso), y que consta de una línea melódica descendente (López Cano, Música y Retórica en el Barroco, 2000). Esta figura funcionaba como símbolo relacionado a lo oscuro o a un descenso emocional a regiones sombrías en el alma humana. Respecto a este segundo elemento también encontramos una pista en el tipo de escalas que Liszt utiliza en este tema, que son la escala frigia (compases 2-3) y la escala húngara (compases 5-6). Las dos escalas, nos remiten en este caso, más a Liszt, que a Goethe.

En el Fausto, Goethe se refiere a una dicotomía interna en la mente del personaje en los versos 1112 y 1113 “Dos almas habitan, ¡ay!, en mi pecho, y una quiere separarse de la otra” (Goethe, 2015, pág. 57). ¿Cómo estos versos se pueden expresar en la utilización de la escala frigia y húngara por parte de Liszt? Ambas escalas, se relación de modo simbólico a dos mundos que formaban una parte importante en el mundo de Liszt: lo místico/religioso y lo húngaro/gitano. Liszt, nacido en una familia humilde en los campos de Hungría, entró en contacto desde muy joven con la religión. De hecho, su padre Adam Liszt había pertenecido a la orden franciscana en su juventud y posiblemente le inculcó sus creencias religiosas a su hijo Franz, quien desde muy joven mostró gran interés por lo religioso y místico; a tal grado que en algún momento su padre tuvo que reconvenirle para encausarlo en el camino de la música “Tu profesión es la música. Amar algo no es garantía de tener vocación para ello (…) El camino del verdadero artista no lleva muy lejos de la religión, es posible tener un mismo camino para ambos” (Walker, Franz Liszt Volume I - The Virtuoso Years, 1983, pág. 2634). Liszt eventualmente seguiría el sendero de la música para al final de su vida encontrarse nuevamente con la religión. Luego, está su fascinación por la música húngara, particularmente la que escuchara de los gitanos los cuales deambulaban por los territorios húngaros en aquella época y a los cuales Liszt conoció durante su infancia en Raiding (Walker, Franz Liszt Volume I - The Virtuoso Years, 1983). Las dos escalas descendentes significan una cierta angustia o tristeza (catabasis) sumado a un conflicto entre fuerzas

opuestas representadas a través de las dos escalas. El tema, en resumen, abre y anuncia el drama subsiguiente bajo la figura de las 'campanas sordas' y representa el estado anímico y el conflicto interior del protagonista, que pronto ha de presentarse.

4.2.1.2 Complejo temático 1

Liszt – Sonata en Si menor S. 178 (Compases 8-17)



(Liszt, Sonate in B minor, 1983, pág. 27)

En el compás 8 Liszt decide iniciar la presentación del primer tema de la sonata, el cual está compuesto a grandes rasgos por dos elementos temáticos. Hamilton señala que estos dos temas están diseñados para funcionar como un par de discretos '*dramatis personae'*; dos temas muy característicos, fáciles de distinguir, que aparecerán posteriormente bajo una multitud de formas diferentes (Hamilton, 1996).

Liszt, respecto al primer elemento temático del tema 2 (compases 8-13), comentó que encontraba una cierta relación entre este, la obertura de Beethoven *Coriolano Op. 62* y la

obra del dramaturgo austriaco Heinrich Joseph von Collin en la que se basó la obra de Beethoven, en particular con el pasaje que dice "¿Por qué debería mostrarles yo mis penas? Yo las soporto dentro de mí, y orgullosamente las oculto" (Hamilton, 1996, pág. 35). En las interpretaciones programáticas de la sonata de Liszt basadas en Goethe, este tema personifica al protagonista de la historia: Fausto.

Este elemento posee algunos rasgos característicos que pueden interpretarse como el sufrimiento, así como la duda y desesperación que padece Fausto previo a su encuentro con Mefistófeles. Primero, el salto del sol a la#, una séptima disminuida, que guarda relación con la figura retórica del '*Saltus duriusculus*' un salto melódico disonante, Jacobson señala que de tratarse en este caso de un intervalo descendente se identificaba con la lamentación y la infelicidad (López Cano, Música y Retórica en el Barroco, 2000). El siguiente rasgo característico es, el arpegio de séptima disminuida en los compases 10-11 y 12-13 que nos encontraremos en diversos puntos de la sonata. Este acorde, en la tradición clásica/operística o bien sea en la estética de los compositores románticos frecuentemente se asociaba con la duda, la incertidumbre o el misterio.

Este elemento, entonces, se relaciona desde la semántica al sufrimiento del Fausto, así como a sus incertidumbres de manera simbólica, puesto que se basa en conceptos arbitrarios que hacían parte del tesauro musical occidental que Liszt seguramente conocía. Y complementando la descripción de este elemento como signo que representa a nuestro protagonista, está el carácter de este pasaje: *forte* y con ambas manos en unísono reforzando la idea musical; que nos sugiere una gran resolución (índice) (Compases 10-13).

El segundo elemento temático aparece en los compases 13 al 17 y frecuentemente se interpreta como el tema de Mefistófeles. Esta interpretación se apoya en el análisis de los siguientes componentes. La tirata, un recurso ornamental consistente en una rápida sucesión de notas en una escala que abarca una cuarta o un intervalo mayor (Bartel, 1997) y que se asocia con una emoción enérgica o resolución. Esto era usado en algunos contextos como un símbolo heroico en el clasicismo sobre el intervalo de una cuarta justa; aquí, sin embargo, aparece deformado puesto que en el compás 13, la tirata se efectúa sobre el intervalo de un tritono (la#-re), lo cual puede bien interpretarse como una sátira al ideal heroico o como una referencia directa a un intervalo que se consideraba demoniaco. El otro componente

susceptible de interpretación es la nota repetida, que bien puede asociarse con la representación de una risa malvada de manera icónica, es decir, parece imitar los sonidos de unas carcajadas.

Estos dos elementos son utilizados nuevamente por Liszt en su *Vals de Mefisto n°1 – Der Tanz in der Dorfschenke S.514* (del alemán "El baile en la taberna del pueblo") escritos entre 1859 y 1862. Tanto este vals como los subsecuentes valses que Liszt compusiera inspirados en la figura de Mefistófeles se basaron en la obra del poeta y violinista Nikolaus Lenau titulada *Faust: Ein Gedicht* (Fausto: Un poema); obra notablemente influenciada por el trabajo de Goethe.

El primero de los valses de Mefisto se inspiraba concretamente en un episodio de la obra de Lenau en la que Fausto, acompañado por Mefistófeles llega a una pequeña villa donde los lugareños se encontraban danzando, Fausto se siente inmediatamente atraído por una de las jóvenes que se encontraban allí mientras que Mefistófeles, insatisfecho con la música que animaba la reunión decide tomar un violín y tocar; las notas arrancadas de aquel instrumento embrujan a los asistentes quienes se entregan al amor en el lugar (Buja, 2023).

Liszt – Vals de Mefisto No.1 S. 514 (Compases 1-9)

(Liszt, Ester Mephisto-Walzer, 1982, pág. 3)

Liszt hace uso de la nota repetida en este caso para representar las notas iniciales con las que Mefistófeles abre la danza. Este elemento motívico no obstante, nos parece bastante similar al usado por Liszt en su sonata publicada algunos años antes. En un momento posterior del vals Liszt también hace uso de la 'tirata'. El uso de estos dos recursos en ambas composiciones parece indicarnos una suerte de conexión entre la figura de Mefistófeles representados de modo muy similar en la sonata y en el vals de Mefisto n°1.

Liszt – Vals de Mefisto No.1 S. 514 (Compases 31-34)

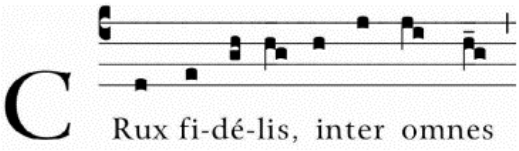
(Liszt, Ester Mephisto-Walzer, 1982, pág. 3)

4.2.1.3 Complejo temático 2

Liszt – Sonata en Si menor S. 178 (Compases 105-113)

(Liszt, Sonate in B minor, 1983, pág. 31)

El siguiente elemento temático aparece en el compás 105, donde Liszt ya efectúa el cambio a la tonalidad de Re Mayor luego de una extensa sección donde desarrolla los dos primeros elementos de la primera área temática. Algunas interpretaciones programáticas de la sonata, en particular aquellas que argumentan en favor de un programa escatológico para la obra se han referido a este tema como 'el motivo de la cruz'; esto fundamentándose en el uso de este mismo motivo en diversas composiciones religiosas posteriores, tales como su *Via Crucis (Las catorce estaciones del calvario) S.53,* o su oratorio *The Legend of St. Elizabeth S.2*; motivo, basado de hecho en el himno medieval *Crux Fidelis* (Shan Yong, 2017).



Himno Crux Fidelis (Shan Yong, 2017, pág. 12 Ej: 8)

Similitudes entre el Himno Crux Fidelis y el Grandioso en la sonata de Liszt (Shan Yong, 2017, pág. 12 Ej: 9)

Pese a que este motivo particular había sido ya identificado en otras composiciones posteriores, en las cuales Liszt señaló verbalmente el uso de este motivo como un símbolo religioso, sería Alfred Cortot el primero en identificarlo en la sonata de Liszt:

> Este magnífico tema "*grandioso*", irradia con una exaltación ferviente, y en la curva melódica de la cual podemos discernir como un eco del final litúrgico del Magníficat… está inspirado en la Marcha de los Cruzados en St. Elizabeth, y tendrá un rol simbólico especial en la sonata (Shan Yong, 2017, pág. 12).

El pianista húngaro Tibor Szász en su artículo *Los símbolos de Liszt para lo Divino y lo Diabólico* argumenta en favor de esta interpretación señalando que es posible identificar el uso de ciertos símbolos por parte de Liszt en sus obras, puesto que él, los usa de manera reiterativa y consistente tanto en su música programática como en su obra vocal (Szász, 1984). Aunque Szász defiende, como se ha afirmado antes, una interpretación escatológica de la Sonata de Liszt; se decide incluir esta interpretación dentro del programa fáustico de la sonata. Y esto, porque se cree que el fervor religioso que se encuentra en esta sección de la obra está más relacionado con la fe de Liszt que con la de Fausto, quien mantiene una postura bastante escéptica en cuanto a la fe católica se refiere, como lo evidencian los siguientes versos de Fausto a Margarita: "Amada mía, ¿Quién puede decir: «creo en Dios»? Puedes preguntarles a los sacerdotes o a los sabios y su respuesta solo parecerá una burla al que ha hecho la pregunta." (Goethe, 2015, pág. 165).

En esta segunda área temática encontramos una sección contrastante: *cantando expresivo*

Liszt – Sonata en Si menor S. 178 (Compases 152-156)

(Liszt, Sonate in B minor, 1983, pág. 33)

Esta sección, aunque temáticamente derivada del segundo elemento temático del primer tema de la sonata, será vista como una sección independiente; esto, ante todo por su carácter lírico y sutil, que sugiere un estado emocional bastante distinto de los otros elementos temáticos de la sonata. La textura de esta sección es similar a la del lied o el nocturno, una melodía *cantabile* con acompañamiento; presente en los compases 153-170 en la voz superior y luego, en los compases 171-177 en un registro medio.

En la construcción narrativa, este elemento temático representa el amor erótico entre Fausto y Margarita, y esta primera sección es la representación ideal del diálogo de amor que sostienen ambos personajes. En el Fausto encontramos muchos versos estimulantes asociados a este sentimiento de amor pasional, de entre los cuales elegimos los siguientes: "¡Apodérate de mi corazón, dulce pena de amor que, lánguida, vives del rocío de la esperanza!" (Goethe, 2015, pág. 127).

4.2.1.4 Tema 3 – Sección Intermedia

Liszt – Sonata en Si menor S. 178 (Compases 331-341)

(Liszt, Sonate in B minor, 1983, pág. 41)

Tanto Newman como Longyear, dos teóricos que llevaron a cabo análisis estructurales de la sonata de Liszt y que proponen una estructura de 4 movimientos en 1 o 3 movimientos en 1 respectivamente, están de acuerdo en que la sección que inicia en el compás 331 y finaliza en 459 cumple con la función de un movimiento lento en forma sonata dentro de la forma sonata global de la obra (Hamilton, 1996).

Este movimiento lento en fa sostenido mayor se articula sobre el elemento temático citado; el cual se compone por una melodía *cantabile* acompañada de una textura coral; y, pese a que este episodio contiene reminiscencias y apariciones de elementos temáticos anteriores, funciona como un respiro, una pausa a toda la poderosa narrativa que se ha desenvuelto a lo largo de los más de 300 compases precedentes.

En la elaboración de la narrativa siguiendo el libreto del Fausto de Goethe, el episodio que más se acopla a esta sección es aquel con el que el poeta alemán abre el primer acto de la segunda parte de la tragedia titulado ‘Lugar ameno’. Fausto, agotado por el intenso dolor que le provoca el sufrimiento y la muerte de Margarita a manos de la justicia, quien la condena por el homicidio de su hijo ilegitimo con Fausto; finalmente encuentra algún reposo. Reposo que, Vedda señala es una especie de restablecimiento de la virtud del personaje, un proceso del cual emerge revitalizado, lo cual afirma Fausto en los versos siguientes:

> Los pulsos de la vida palpitan con vitalidad nueva para saludar, dulces, a la etérea alborada; tú, Tierra, durante esta noche también fuiste constante y respiras, nuevamente reanimada a mis pies. Comienzas ya a rodearme de placer, enciendes y promueves una vigorosa resolución: aspirar continuamente a la existencia más elevada (Goethe, 2015, pág. 234).

Tal episodio coincide maravillosamente con uno de los tópicos más destacados de la música para piano de Liszt, y que señalara Marta Grabócz en 1986, el ‘sentido panteísta de la naturaleza’ (Tarasti, 2002).

4.2.2 Hacia la construcción de la narrativa

> *“Cuando muchos de estos signos musicales aparecen unidos entre sí en una pieza, de acuerdo con un cierto plan o trama, la música se convierte en un «arte narrativo»”*
>
> *Eero Tarasti – Signs of Music 2002*

Ya en el marco teórico se explicó cómo a través de la semántica en el lenguaje aplicada a la música, era posible elaborar una narrativa musical cuyos elementos pudiesen ser catalogados y organizados de acuerdo con categorías del lenguaje. En el capítulo anterior se identificaron los diversos actores de nuestra narrativa para la sonata de Liszt: El tema de introducción o la dicotomía entre las dos almas; Fausto y Mefistófeles quienes son introducidos en la primera área temática de la obra y que puestos uno junto al otro también representan la dicotomía y el conflicto interno en el interior del alma humana; el motivo de la cruz, que simboliza lo místico-religioso y que funcionara como faro de esperanza, pero

también como una imponente figura de culpabilidad; el amor pasional-erótico entre Fausto y Margarita; y la contemplación panteísta de la naturaleza.

La cohesión entre estos temas a nivel musical y estructural se da naturalmente gracias al uso que Liszt hace de la derivación temática, la cual permitirá que encontremos los elementos temáticos de la obra en una gran variedad de versiones. Siempre que aparezca uno de estos elementos temáticos cumplirá la función de «isótopo», es decir, una célula particular dentro una sección del discurso, que le otorga sentido y permite percibirle como un todo coherente. Por ejemplo, en los compases 205 al 219 el primer elemento temático del primer tema (Fausto), se muestra en un momento exaltado, acompañado por escalas en octavas en la mano izquierda, en fortísimo y esto en el estado emocional que nos sugieren las tonalidades de do y si mayor. El elemento temático presente aquí es quien le da significado a toda la textura musical, es decir, es el isótopo del pasaje.

La narrativa desde el punto de vista literario está basada en la primera parte del Fausto de Goethe, aunque tomando prestadas algunas secciones del primer acto de la segunda parte; esto, debido a que, según las palabras de Goethe a su amigo Johann Peter Eckermann, citadas por Miguel Vedda "La primera parte es por completo subjetiva; es la obra de un individuo preocupado, lleno de pasión (…) Pero en la segunda parte no hay apenas nada subjetivo (…)" (Goethe, 2015, pág. 233). Desde una opinión personal, el Fausto subjetivo y apasionado es más acorde con la naturaleza de la obra de Liszt que el Fausto simbólico de la segunda parte. Por lo tanto, la base literaria será la primera parte del Fausto.

4.3 El libreto – Sonata en Si menor

Compases 1-7

"¿Es que vosotras, sordas campanas, anunciáis la primera hora solemne de la fiesta pascual?" Fausto vv. 744-745

El telón se levanta, un pesado silencio inunda la sala; se hacen oír las primeras campanas, que han de buscar un sonido profundo, como de "golpes apagados de timbales" (Hamilton, 1996, pág. 34) entonces, la primera escala descendente. Puesto que ambas escalas poseen un significado semántico distinto dentro de la interpretación elaborada anteriormente,

el intérprete debe buscar generar un contraste. En la primera escala (compases 2-3), la escala frigia, más cercana al ideal religioso, se busca destacar más la línea de la mano derecha; y en la segunda (compases 5-6), donde se representa el lado más humano-pagano, se ha de destacar la mano izquierda, buscando un sonido más profundo y oscuro. Ya concluida la introducción se llega al primer tema.

Compases 8-13

"Y aún preguntas por qué tu corazón se contrae angustiado en tu pecho?; ¿Por qué un dolor inexplicable reprime en ti todo impulso vital?"

Fausto vv. 410-413

Ciertamente, para expresar con justicia el sufrimiento y la duda que embarga el alma de Fausto y que se hace patente en su primera aparición; el intérprete no escatimará ni en el sonido, ni en la potencia para esta primera exclamación, esta protesta contra la vida y el cielo. Los *staccatos* de los compases 10 y 12, han de tocarse con una articulación más larga, en '*portato*'.

Compases 14-17

"¡Soy el espíritu que siempre niega! Y con razón; pues todo lo que nace merece ser aniquilado; por ende, mejor sería que nada naciera"

Mefistófeles vv. 1338-1341

Mefistófeles se presenta ante el público, el elemento temático al que estará asociado durante la obra se muestra en la mano izquierda. Ha de procurarse representar no solo la vitalidad y el ímpetu de este personaje en ambas 'tiratas', sino también el oscuro sarcasmo de su risa tanto en la nota repetida del compás 14, como del compás 16.

Compases 18-44

"¿Qué quieres darme, pobre diablo? El espíritu de un hombre en su elevado empeño, ¿ha sido comprendido jamás por tus semejantes?"

Fausto vv. 1675-1677

La muy distinta naturaleza del espíritu de Fausto y la de Mefistófeles desde un principio coloca una barrera insalvable entre ambos. Mefistófeles, aunque usando todos los medios a su disposición para ganar el alma del hombre, no logra entender las aspiraciones más sublimes de Fausto, quien en muchas ocasiones se arrepentirá de llevar la carga que le representa su nuevo compañero. Este conflicto, lo veremos en muchos momentos de la sonata, pero es aquí donde primero se nos revela. Las apariciones del tema de Fausto, siempre en la mano derecha, parecen sugerir el esfuerzo y la angustia producto de su intento de elevarse; en cambio las intervenciones del tema de Mefistófeles tienden casi siempre a moverse hacia abajo, a un registro más grave, respondiendo a los esfuerzos del primero. No conviene pensar en un dialogo entre ambos elementos temáticos, sino en una pugna entre fuerzas que tiran en direcciones opuestas. Esta pugna, cabe aclarar parece continuar durante los compases 45-50, donde luego de una serie de arpegios ascendentes, el tema de Fausto asume el mando.

Compases 55-80

Este episodio destaca por su dificultad. Emocionalmente expresa a través de sus números pasajes de octavas una gran resolución, energía e ímpetu que es posible adjudicar al carácter de Fausto que aquí se sobrepone a Mefistófeles. El intérprete ha de procurar todo este pasaje con gran vigor y seguridad, aunque deba estar muy atento a la ejecución limpia de las octavas.

Compases 81-104

Liszt trae nuevamente a la mesa el tema de introducción que, anuncia un nuevo giro en el curso de los acontecimientos y que, continuará actuando como una fuerza anunciadora de premonición durante toda la forma. El episodio gradualmente modulará a Re Mayor con un largo pedal de dominante. Aquí sin perder la energía, el intérprete construye la expectativa del nuevo tema que ha de presentarse.

Compases 105-119

El motivo de la Cruz: "[El Crux fidelis] ilustra la idea de la victoria final del cristianismo en su amor efectivo hacia Dios y el hombre"

Franz Liszt (Shan Yong, 2017, pág. 12)

Aunque Liszt dijera esto con relación al uso del himno en su obra *Hunnenschlacht S. 105* (La batalla de los hunos); aquí se extiende su cobertura a este primer elemento de la segunda área temática de la sonata. Este elemento temático funcionará como un poderoso símbolo de la religión y lo divino. El intérprete que quiera expresar este ideal y que desee expresarlo en toda la inmensidad que la música sugiere puede imaginarse el sonido de una gran orquesta que despliega todo su aparato sonoro.

Compases 120-140

"Espíritu sublime, tú me has dado todo, todo lo que pedí. No has vuelto en vano tu rostro hacia mí en medio del fuego. Me diste la espléndida naturaleza como reino, la capacidad de sentirla, de disfrutarla."

Fausto vv. 3217-3221

Fausto frecuentemente encontrará paz y sosiego en la serena contemplación de la naturaleza, a la cual se refiere en términos muy afines con uno de los tópicos más relevantes en la música de Liszt, el 'sentido panteísta de la naturaleza'. Aquí el orden cronológico de los eventos en la obra de Goethe empieza a deformarse en favor de la estructura del discurso de la obra musical. Fausto ha sentido la poderosa influencia de la 'Cruz' y el fervor religioso y ha llegado a un estado de reposo y admiración. La aflicción de su espíritu es ahora aliviada; a modo de recitativo, el tema de Fausto se desenvuelve con gran dulzura, acompañado de manera intermitente por amplios arpegios en la mano izquierda.

Compases 141-152

"Con esta bebida en el cuerpo, pronto verás a Helena en cada mujer"

Mefistófeles vv. 2603-2604

La anterior cita está muy lejos de ser tan estimulante como las usadas en los pasajes precedentes, pero se acopla bastante bien tanto al discurso musical como a la lógica de la obra literaria. Mefistófeles es quien induce en Fausto la capacidad y el deseo por el amor erótico por medio del brebaje que prepara en la cocina de la bruja, que no solo lo hace más joven, sino que despierta en él, el deseo por la conquista del amor de Margarita. Casualmente el tema de Mefistófeles se presenta en los compases previos a la introducción elemento

temático asociado con el amor erótico. Cabe subrayar que ambos temas guardan grandes similitudes. Entonces, para sacar a Fausto de la contemplación panteísta de la naturaleza, Mefistófeles hace uso de uno de sus más poderosos recursos, el amor pasional, el cual empieza a insinuar sutilmente en esta sección.

Compases 153-178

"Apodérate de mi corazón, dulce pena de amor que, lánguida vives del rocío de la esperanza."

Fausto vv. 2689-2890

Este episodio puede fácilmente entenderse como una canción de amor, un diálogo entre dos amantes que ya han probado de los primeros goces y padecimientos que el amor pasional ofrece a quienes se entregan a su voluntad. Este mágico instante está salpicado de diversas emociones que van del goce en los primeros compases, al asombro y la sorpresa que sugiere la aparición del Si bemol mayor en los compases 162 y 164, al dolor que se insinúa en los compases 165-169; para las cuales el intérprete debe hacer uso de su más aguda sensibilidad para expresar todos los matices que ofrecen estos pocos compases. En este pequeño lied, se hallan pues dos actores; esto, ya que la línea melódica expuesta por la voz superior le sigue una suerte de contestación por el registro medio del piano que retoma la melodía acompañada por muy sutiles arpegios y escalas en la mano derecha, lo que es posible interpretar como la contestación del amante masculino a las palabras que su amada le dedicara.

Compases 179-204

"Cuando siento, busco un nombre y no encuentro ninguno para este sentimiento, para este torbellino. Entonces vago por todo el mundo, con todos mis sentidos; tarto de aferrar todas las palabras más sublimes, y a esta llama que me hace arder, la llamo infinita, eterna, eterna;"

Fausto vv. 3059-3065

Seguida de la canción de amor, se encuentra ante un episodio de gran inestabilidad tonal en las que son protagonistas tanto el tema de Fausto como el del amor erótico; aquí la

textura musical es liviana, con muchos pasajes de arpegios y trinos acompañando las intervenciones de los dos temas. Primero el tema de Fausto se presenta en la mano izquierda acompañada de arpegios en la mano derecha en los compases 179-182 en la tonalidad de mi menor con una armonía bastante particular (Mi menor – Si bemol mayor), desde la cual sin mucha preparación se mueve a Fa sostenido menor en los compases 183-186 y se repite a modo de secuencia, la cual se va haciendo más compacta hasta la aparición del tema del amor un tanto deformado y marcado '*agitato*' en el compás 191, que también se repite a modo de secuencia modulando hasta un Fa sostenido mayor en el compás 197 donde el tema de Fausto es tocado parcialmente por la mano izquierda acompañado de trinos y pasajes virtuosos en la mano derecha.

Este pasaje sugiere un torbellino de emociones exaltadas y desordenadas alrededor de los motivos de Fausto y del amor que le profesa a Margarita, lo cual encaja muy bien con la explicación que Fausto hace a Mefistófeles del sentimiento que lo embarga y que no es otra cosa sino el amor. Es de hecho bastante frecuente en la estética de los compositores románticos que la emoción amorosa representada en el discurso musical se transforme en un sentimiento de euforia y exaltación; como sucede por ejemplo en el primer movimiento de la *Sonata n° 2 en Si bemol menor Op. 35* de Federico Chopin. El intérprete puede destacar los bruscos cambios de tonalidad característicos de este episodio variando ligeramente el matiz en cada nivel de la secuencia Ej: Compases 179-182 *pianissimo* con la *corda*, 183-186 *piano* sin la *corda*, 187 en adelante *mezzopiano* y *crescendo*; o bien en los compases 191-192 *mezzopiano*, 193-194 *Mezzoforte* y 195 *crescendo* y súbito *decrescendo* en el 196.

Compases 205-220

Pese a que estructuralmente se ha entendido la sección que inaugura este episodio como el inicio del desarrollo, o por decirlo de otro modo de un nuevo capítulo, la narrativa aquí no se rompe. De hecho, el sentimiento de exaltación de Fausto que se venía desarrollando en el episodio anterior continúa, sino que con mayor energía y entusiasmo; expresado por medio de escalas ascendentes en octavas en la mano izquierda y secuencias de acordes que ascienden hasta casi abarcar el registro entero del piano. ¡Fausto está enamorado!

Compases 221-238

En este episodio se presentan las primeras nubes sobre el cálido cielo y el radiante sol que iluminara las alegres secciones anteriores. El primer motivo del tema de Fausto es tocado por la mano izquierda en octavas alternándose con escalas descendentes que recuerdan vagamente la figura retórica de la catabasis, las cuales son simultáneamente acompañadas por veloces arpegios de acordes disminuidos en la mano derecha. Este pasaje, hace gala de un gran virtuosismo, pero también de una sonoridad y un carácter propios de los primeros momentos de la sonata y que parecíamos haber olvidado en este punto. Destaca la reutilización del acorde de séptima disminuida que nos vuelve a insinuar las dudas e incertidumbres de Fausto, las cuales no han sido enteramente resueltas.

Compases 239-254

Una pequeña remembranza del Fausto enamorado, que será sin embargo ahogada más adelante.

Compases 255-276

"¡Tenía que socavarla a ella, a su paz! ¡Infierno, tenías que tener esta victima! (...) ¡Que ocurra enseguida lo que tenga que ocurrir! ¡Que su destino se precipite sobre mí y que ella sucumba conmigo!"

Fausto vv. 3360-3361, 3363-3365

El siguiente episodio se construye sobre el tema del amor, que ha sido transformado y nos suena ahora de modo más fiero y siniestro, el precipitamiento de los acontecimientos se manifiesta en los bruscos cambios de tonalidad y del '*stringendo*' al final del pasaje; el amor entre Fausto y Margarita habrá de desembocar en una tragedia.

Compases 277-296

El tema de introducción de nuevo anuncia que los acontecimientos han de tomar un nuevo rumbo; y este colapsa súbitamente ante la aparición del tema de Fausto en la tonalidad de fa menor, toda la angustia e incertidumbre del protagonista se revela irresoluta; más esta vez, en su búsqueda por la satisfacción ha descarriado a una oveja inocente.

Compases 297-306

"¡La ira recae sobre ti! ¡Suena la trompeta! ¡Los sepulcros se estremecen! ¡Y tu corazón, despertado del sosiego de las cenizas, se estremece ante los tormentos de las llamas"

Espíritu maligno vv. 3800-3807

"¡Ayúdame!, ¡sálvame de la deshonra y la muerte! ¡Ay, vuelve con clemencia, tu, plena de dolores, tu rostro hacia mi infortunio!"

Margarita vv. 3616-3619

En este episodio, se levanta amenazante y totalmente transformado el motivo de la cruz, su aura gloriosa y brillante, llena de esperanza ahora se yergue cual juez terrible para sentenciar a Margarita por los pecados en que ha incurrido luego de sucumbir ante los lazos de Fausto y Mefistófeles. En esta sección, se desvía del sujeto de nuestra narrativa hacia Margarita, quien por su fervor religioso experimenta con mayor crueldad que Fausto la culpa que se despierta a raíz de sus pecados.

En los compases 297-300 el motivo de la Cruz se presenta en un registro más grave y con una armonía ciertamente muy distinta a la usada en la presentación del tema en los compases 105-119; este símbolo, transformado de este modo, y que suena ahora de manera trágica; representa ya no, a la divinidad, ni a la esperanzas puestas en la fe; sino al espíritu atormentador que actúa como agente de la mala conciencia: "Pero si haces lo malo, teme; porque no en vano lleva la espada, pues es servidor de Dios, vengador para castigar al que hace lo malo" Romanos 13:4 (Reina & Valera, 1960). Margarita es increpada en la catedral por el espíritu atormentador/maligno por el asesinato de su hijo ilegitimo y su culpabilidad en la muerte de su madre; ella, en escenas anteriores cuando preveía el mal que se cernía sobre ella profiere los versos arriba citados. Las intervenciones del espíritu atormentador se dan en los compases 297-300 y 302-305, los recitativos alternados con estos dos momentos son las súplicas y la angustia de Margarita.

Compases 311-330

"¡La dulce e infortunada criatura está encerrada como criminal en la cárcel, destinada a sufrir espantosos tormentos! (...) ¡Espíritu traidor, indigno, me lo has ocultado!"

Fausto p.369

"¿Por qué te asocias con nosotros, si no puedes mantenerlo hasta el final? ¿Quieres volar, y no estás a salvo del vértigo?"

Mefistófeles p.371

Fausto se entera del cruel destino que ha de sufrir Margarita, cosa que le genera una gran agonía, esto desemboca en una profunda división entre él y Mefistófeles, quien es totalmente indiferente a estas circunstancias; Fausto confronta entonces a Mefistófeles quien no se ve afectado por su indignación. Esto reanuda el conflicto entre estos dos sujetos que después de alternarse en los compases 311-318, aparecen uno sobre el otro. El tema de Fausto en aumentación en la mano derecha se toca simultáneamente con una célula motívica del tema de Mefistófeles en '*ostinato*', lo cual muestra su insensibilidad ante los reproches de Fausto.

Compases 331-348

"Se han extinguido ya las horas, se han esfumado el dolor y la dicha; ¡presiéntelo! Quedarás curado; confía en la mirada del nuevo día"

Coro vv. 4650-4653

En este punto Liszt introduce un nuevo elemento temático que, desde el punto de vista estructural, articula toda la sección comprendida entre los compases 331-452 en una pequeña forma sonata dentro de la forma global de la obra. Arribamos al momento del restablecimiento de las fuerzas vitales de Fausto, que, quedan exhaustas luego de la ejecución de Margarita que sumen a Fausto en un estado de agotamiento e intranquilidad.

Goethe comenta respecto de este proceso de restablecimiento en carta a su amigo, el director Carl Friedrich Zetler lo siguiente "con cada inspiración, una etérea corriente del Leteo recorre todo nuestro ser, de modo que solo recordamos moderadamente el goce, en tanto no recordamos en absoluto el sufrimiento. Este elevado don divino he sabido desde

siempre valorarlo, aprovecharlo e intensificarlo" (Goethe, 2015, pág. 388). Esta frase describe el proceso que ha de llevarse a cabo durante los compases 331-452, y en los cuales, el coral de los compases 331-348 representa el sentimiento de contemplación y serenidad con el cual Fausto empieza a recuperarse paulatinamente.

Compases 349-362

El tema del amor reaparece, Liszt indica 'dulcísimo con intimo sentimiento' y '*ppp*' *molto pianísimo*, lo que nos sugiere una pequeña remembranza de los felices tiempos del amor dejado atrás, la cual tiene lugar en un muy sutil rincón del alma. Esto nos recuerda vagamente las palabras de Goethe "de modo que solo recordamos moderadamente el goce, en tanto no recordamos en absoluto el sufrimiento" (Goethe, 2015, pág. 388).

Compases 363-393

La sección central de este 'movimiento lento', hace uso de dos elementos temáticos de la exposición: el tema de Fausto y el motivo de la Cruz. El motivo de la Cruz es el primero en manifestarse, inicia primero en Fa sostenido mayor, una tonalidad que en principio hace sentir calma, sin embargo, en el compás 367, irrumpe un acorde de Mi mayor junto con la indicación '*forte con passione*', seguido de una serie de escalas en octavas en la mano derecha que insinúan una increpación a Fausto por sus errores. Esta sensación se continúa desarrollando, los pasajes de octavas en la mano derecha resuenan como una exclamación de sufrimiento que continúa creciendo hasta el compás 385 donde el tema de Fausto aparece; en un registro grave acompañado de acordes de séptima disminuida en la mano izquierda, Fausto se halla nuevamente ante sus dudas, que se siguen intensificando hasta la llegada del compás 394, donde reaparece el tema de la consolación y la contemplación.

Compases 394-414

> *"Los pulsos de la vida palpitan con vitalidad nueva para saludar, dulces, a la etérea alborada; tu, Tierra, durante esta noche también fuiste constante y respiras, nuevamente reanimada a mis pies. Comienzas ya a rodearme de placer, enciendes y promueves una vigorosa resolución: aspirar continuamente a la existencia más elevada."*
>
> *Fausto vv. 4679-4685*

Fausto emerge revitalizado del sueño en el que ha caído, y en su alma dominan nuevamente los más altos deseos de su espíritu; este resurgimiento es sin duda un episodio triunfante para nuestra narrativa y debe tocarse con toda la grandiosidad y dulzura que la música sugiere, la esperanza asoma el rostro otra vez y parece que Fausto está nuevamente encaminado hacia el bien. El ánimo jubiloso con el cual inicia esta sección decae poco a poco, y es reemplazado por una sensación de serenidad y contentamiento.

Compases 415-432

La música de estos compases puede parecer extraña en un principio, una serie de escalas ascendentes nos llevan hasta las más altas regiones del teclado; parécenos esto una metáfora de la elevación del alma de Fausto hacia el bien, hacia lo celestial y lo divino. Este es uno de los pasajes más especiales de la sonata.

Compases 433-452

La imaginación vuelve a traer una remembranza del tema del amor pasional, del cual parece que nos estuviéramos despidiendo conforme la melodía se repite cada vez en un registro más grave, y ya en el compás 449 Liszt indica '*perdendosi*', es decir, aquellos recuerdos del amor se desvanecen.

Compases 453-459

"Entonces resonaba, cargada de premoniciones, la plenitud del son de las campanas"

Fausto vv. 773

Los eventos y la cronología del discurso musical ciertamente son regidas por unas reglas totalmente distintas a las que gobiernan la obra literaria, por ende, no será de extrañar que la narrativa regrese al estado inicial de los acontecimientos; las campanas presagian la continuación de la lucha entre el alma de Fausto y de Mefistófeles.

Compases 460-559

"¡Soy el espíritu que siempre niega! Y con razón; pues todo lo que nace merece ser aniquilado; por ende, mejor sería que nada naciera"

Mefistófeles vv. 1338-1341

"¡De modo que, al poder eternamente activo, saludablemente creador, le opones tú el frío puño del diablo que en vano se cierra en forma pérfida!"

Fausto vv. 1379-1382

Es bastante probable que los motivos Liszt para incluir un '*fugato*' en la sonata, puedan bien atribuirse a su admiración e interés por las innovaciones de Beethoven a dicha forma, donde, en especial en sus obras más tardías, incluía secciones contrapuntísticas. No obstante, cabe subrayar que, en la estética de algunos compositores románticos contemporáneos a Liszt, el '*fugato*' podía simbolizar lo satánico. Un ejemplo de esto se encuentra en el quinto movimiento titulado *Sueño de una noche de Sabbat* de la *Sinfonía Fantástica Op. 14* de Héctor Berlioz. Los distintos episodios que encontramos englobados en ésta, muy virtuosa y extensa sección (compases 460-559) simbólicamente representan el conflicto entre los dos principales actores de la sonata: Fausto y Mefistófeles. Aquí, el '*fugato*' permite la representación de este conflicto en una dimensión más simultánea, puesto que en algunos puntos ambos temas suenan a la vez y percibimos la oposición entre ambas de manera más dinámica. Liszt hará uso de un mayor virtuosísimo en la reexposición, lo que podemos interpretar como un recrudecimiento en el enfrentamiento entre estas dos fuerzas opuestas. Luego de transitar por distintos momentos de este conflicto, en los compases 595-599 parece que Mefistófeles se impone sobre Fausto.

Compases 600-615

El motivo de la Cruz se expone nuevamente, aunque ahora se muestra más benévolo que antes; el intérprete quien llega de unos casi 100 compases de gran virtuosismo y potencia encuentra en este punto un lugar para descansar.

Compases 616-649

Recapitulación del tema del amor en Si mayor.

Compases 650-672

Otro momento de gran virtuosismo que es abruptamente interrumpido para dar paso a la Coda.

Compases 673-710

En la Coda se encuentran tres de los elementos temáticos de la sonata: El tema de introducción (673-681) quien preludia la Coda; el tema de Fausto (682-699), que conserva la interválica de sus cuatro primeras notas: Una séptima descendente (sol#-la#), una segunda ascendente (la#-si) y una tercera ascendente (si-re#) que no desciende luego en una acorde de séptima disminuida, sino en un acorde mayor, el tema está enteradamente transformado, y refleja jubilo y exaltación de Fausto que parece haber llegado esta vez a buen puerto; y el motivo de la Cruz (700-710) que muy acorde con la emoción del Fausto se presenta con grandiosidad y alegría, la cual se detiene súbitamente en el compás 710.

Compases 711-728

Reaparición del tema del 'sentido panteísta de la naturaleza'. Ya muy cerca del final llegamos a un momento de reposo y serenidad, este tema, que siempre se muestra lleno de esperanza parece sugerirnos un alegre desenlace para el protagonista. Sin embargo, la obra no terminará sino hasta la siguiente sección.

Compases 729-760

"Ha sido rescatado del mal el noble miembro del mundo de los espíritus: «A aquel que siempre se esfuerza, aspirando a lo más alto, podemos salvarlo»

Ángeles vv. 11934-11937

El final de la obra de Goethe ha sido objeto de múltiples interpretaciones; la profesora y traductora Helena Cortés Gabaudan en su conferencia *Fausto o la insatisfacción del hombre moderno* señala algunas de las posibles explicaciones dadas al final de la tragedia de Fausto, que al final es salvado. La justificación de esta salvación puede ser debido a la intercesión de Margarita por Fausto, por los esfuerzos del propio Fausto y sus obras, o bien porque las condiciones del pacto entre Fausto y Mefistófeles no se cumplen a cabalidad y por ende Dios lo salva (Cortés Gabaudan, 2020). Nuestra interpretación es tomada de los versos citados anteriormente y respecto a los cuales Fausto le comentó a Eckermann en 1831 "En estos versos (…) está contenida la clave de la salvación de Fausto: en Fausto mismo, una actividad cada vez más alta y más pura, hasta el fin, y desde arriba el amor eterno que viene en su auxilio" (Goethe, 2015, pág. 732).

En los compases 729 el tema de Mefistófeles es tocado por la mano izquierda en *ostinato*, mientras la mano derecha acompaña con unos acordes ascendentes. Mefistófeles, convencido de haber ganado la apuesta ignora los acordes de la voz superior que empiezan a elevarse, hasta que el tema de Fausto aparece en el compás 737, este, empieza a descender hasta el compás 744 donde una pequeña serie de acordes da paso al tema de introducción, que desciende hasta casi el límite del registro grave del piano, lo cual se interpreta como la muerte del cuerpo. Sin embargo, en los compases 754-759 se encuentra con una serie de acordes ascendentes que, representan la «parte inmortal» de Fausto que es llevada hacia el cielo. Fausto es salvado por su aspiración hacia lo más alto.

4.4 Sonata para piano n°5 Op. 53 en Fa sostenido mayor de Alexander Scriabin – Aspectos contextuales

4.4.1 Alexander Scriabin – Arte y filosofía

"Y he aquí, en respuesta a sus sueños
Como por obra de un maravilloso poder
Un joven desconocido fue enviado
Filósofo – Músico – Poeta."
Alexander Scriabin – Libreto de opera inconcluso (1900-1902)

Alexander Scriabin (1872-1915) fue un compositor ruso quien llegó a creer que su misión era la de regenerar a la humanidad a través del arte. Proyecto que aspiraba a llevar a cabo con la composición de una obra llamada *Misterio,* en la que, haciendo uso de diversos medios artísticos, desarrollaría un ritual con una duración de 7 días que transformaría al mundo (Nicholls, 2018).

Nacido en el seno de una familia con una fuerte tradición militar, hijo único de Nikolái Alexandrovich Scriabin (1849-1914) intérprete y diplomático para la embajada rusa y Lyubov Petrovna Shchetinina-Scriabina (1849-1873) pianista distinguida, cuyo talento llegó a ser alabado por grandes figuras de su tiempo tales como Piotr I. Tchaikovsky o Antón Rubinstein, pero quien falleció poco después del nacimiento de su hijo. Scriabin fue cristiano

ortodoxo muy devoto en su juventud. No obstante, luego de sufrir una lesión en una mano debido a la práctica excesiva, Scriabin estando aún muy joven abandonó sus pretensiones de seguir la carrera de concertista y renegó de su fe (Nicholls, 2018). Su encuentro con la filosofía inició luego de este episodio.

El pensamiento filosófico de Scriabin no fue sistemático ni organizado, de hecho, su acercamiento a la filosofía consistió, en gran medida, en una búsqueda de apoyo a las ideas que ya había desarrollado dentro de él (Nicholls, 2018). En un inicio se trataba de una perspectiva personal del mundo que gradualmente empezó a influenciar su creación musical. El vínculo entre su música y la filosofía es uno de los aspectos más controvertidos de su obra. Es importante señalar que Scriabin valoraba la filosofía como un elemento importante en el desarrollo de su ideología creativa, y sus ideas filosóficas eran frecuentemente promovidas como inseparables de su música. El propio Scriabin explicó la relación entre ambas en estos términos:

> Es muy similar a una obra sintética. Estas ideas son mi plan, y ellas se introducen en la obra tal y como lo hace el sonido. Yo lo creo junto con ellas (…) del mismo modo que con el texto del poema del éxtasis (Nicholls, 2018, pág. 1)

No obstante, muchos críticos mostraron aversión hacia tales ideas y las excluyeron posteriormente de las consideraciones estéticas de su música.

Sin embargo, en el estudio de la evolución del pensamiento de Scriabin y los cambios en su estética musical, se hace evidente que los últimos surgen como resultado de un contacto con otros sistemas de pensamiento que, asimilados por el compositor, buscan nuevas formas de expresión a través de la música. Por ello, un breve análisis de su estética va de la mano con un recuento de las distintas influencias que el compositor encontraría a lo largo de su carrera. La producción creativa de Scriabin suele clasificarse en tres periodos; no obstante, como señala Ballard, la evolución estética de su trabajo se produjo de un modo muy orgánico y gradual (Ballard, 2017).

Scriabin estudió en el Conservatorio de Moscú entre 1888 y 1892, y publicó sus primeras composiciones serias en 1893. Ballard destaca que, en los trabajos pertenecientes a su primera etapa creativa, es muy clara la influencia de Chopin y Liszt de quienes tomó su

tratamiento melódico y motívico, además de sus técnicas de creación de timbres y texturas. La influencia de la obra de Chopin en su trabajo se hace igualmente patente en el uso de algunas formas muy propias del compositor polaco tales como: los estudios, preludios, valses, mazurcas e incluso polonesas (Ballard, 2017). Algunos autores incluso llegaron a juzgar que el influjo de la obra de Chopin se hacía sentir tanto en su trabajo que llegaba a opacar su estilo personal. Algunas características de la música de Scriabin compuesta durante este periodo eran su adhesión al estilo del romanticismo tardío, sus melodías sentimentales y el uso de formas tradicionales. Destacaba igualmente la utilización de acordes muy exuberantes y coloridos.

La segunda etapa de su producción creativa se caracteriza por su creciente interés por la filosofía y su influencia en su obra. Se considera que este periodo inicia con la composición de su *Sonata n°4 Op. 30* y finaliza con la composición de su *Sonata n°5 Op. 53* y su *Poema del Éxtasis Op. 54.*

Scriabin renunció a su posición como profesor en el Conservatorio de Moscú en 1903 con el objetivo de dedicarse a la composición y a sus estudios filosóficos. Testimonio de la creciente influencia de su pensamiento filosófico en su obra musical, son las siguientes palabras que el compositor le dirigiera a su amigo, Leonid Sabaneev: “No entiendo como escribir solo música ahora (…) el propósito de la música es revelación.” (Ballard, 2017, p. 21).

Durante esta etapa leyó con gran atención a Nietzsche, Kant y Schopenhauer. Scriabin adoptó de estas lecturas, una serie de ideas que influenciarían enormemente su pensamiento, tales como: La idea del ser humano como dueño de su propio destino, la interpretación del acto creativo como metáfora del acto sexual o la percepción de la música como más alta forma de arte (Ballard, 2017). Las nuevas ideas filosóficas que concibió durante esta época requerían en su concepto de un lenguaje musical distinto; por lo que la música de Scriabin se volvió mucho más cromática y disonante, con un uso mucho más frecuente de elipsis, mediante dominantes extendidas, las cuales perdieron paulatinamente su atracción hacia un centro tonal. Ballard destaca como elementos característicos en las composiciones de este periodo sus inflexiones cromáticas, las modulaciones a tonalidades remotas y el abandono de nombres genéricos para sus obras en favor de títulos ‘poéticos’. De hecho, el término

‘*Poème*’, como indicativo de la presencia de elementos extra musicales que buscaban expresar ideas filosóficas, se convirtió uno de los títulos favoritos para sus composiciones (Ballard, 2017).

En una etapa temprana del desarrollo de su sistema de pensamiento, Scriabin viró hacia tendencias relacionadas con el ‘solipsismo’, una radicalización del subjetivismo que lleva a la reducción de todo fenómeno existente a la consciencia propia, (Ferrater Mora, Diccionario de Filosofía, 2001) es decir, la percepción de la realidad como un producto de la propia consciencia. Mas adelante consideró que el punto de vista del solipsismo era demasiado limitante y sus esfuerzos se enfocaron en la búsqueda de un sentido de divinidad colectiva, lo cual es afín a algunas de las ideas que circulaban en el panorama artístico e intelectual de la Rusia de finales del siglo XIX y principios del XX y que incluye el concepto de la ‘idea rusa’ que en palabras del escritor Fiódor Dostoyevski era la creencia en que, el destino de los rusos era “pronunciar la última palabra de la gran armonía universal” (Nicholls, 2018, pág. 3). El filósofo de arte y religión ruso Nikolái Berdiáyev consideraba a la idea rusa desde un punto de vista escatológico, argumentando que el futuro del arte le pertenecía al “arte sintético y teúrgico” (Nicholls, 2018, pág. 3).

Otra de las influencias de la filosofía rusa proviene del filósofo, teólogo, poeta, escritor y crítico literario ruso Vladímir Soloviov quien afirmara que, con el objeto de recuperar su vitalidad e importancia, el arte debía retornar a sus raíces colectivas y espirituales; además de señalar la inspiración extática como elemento relevante para la creación de la obra de arte (Nicholls, 2018).

La incidencia de la filosofía en la estética de Scriabin no sólo se manifestó en algunas características de su lenguaje musical sino en conceptos más generales que influirían en los esfuerzos de su trabajo artístico. Algunos de estos conceptos son: La insistencia en la comunión de las artes, la reconexión de este con sus orígenes místicos y la inspiración extática como componente fundamental para una creación artística significativa (Nicholls, 2018).

4.4.2 La Sonata n°5 en Fa sostenido Mayor Op. 53 – Aspectos contextuales

"Sasha tuvo éxito en terminar… ¡la quinta sonata! No confío en mis oídos, porque es tan increíble; (…) Lo que escuchaste no es nada… la sonata es irreconocible, y no se puede comparar con nada."

Tatyana Schloezer a Maria Nemenova-Lunz 1907

Compuesta entre agosto y diciembre de 1907 en Suiza, la *Sonata n°5 Op. 53* es la primera sonata de Scriabin cuya forma está condensada en un solo movimiento. La estudiante del compositor, María Nemenova-Lunz tuvo ocasión de escuchar la sonata en una primera etapa de desarrollo. Estas primeras ideas sin embargo fueron desechadas, por lo que, en diciembre de 1907 Tatyana Schloezer, amante de Scriabin le escribiría con gran entusiasmo a Nemenova-Lunz las palabras citadas arriba. Aunque se pensaba, en parte por la anécdota que acabamos de referir, que esta sonata había sido creada en seis días durante un arrebato de inspiración, Scriabin ya había realizado algunos bosquejos de la obra entre 1905 y 1906 y su composición tuvo lugar durante varios meses en 1907 (Ballard, 2017).

Scriabin, señala Ballard "creía que la música existía fuera del mundo material, y por ende se percibía a sí mismo como un traductor que captaba esta visión divina en una «rústica notación»" (Ballard, 2017, p. 43) (énfasis nuestro). Scriabin de hecho, mantuvo siempre una relación muy particular con la notación musical como compositor, así como intérprete. Su interpretación era descrita como 'anormalmente libre' y frecuentemente se clasificaba como 'arrítmica' en algunas reseñas de sus conciertos (Bengston, 2017); además cuando interpretaba sus propias composiciones, Scriabin solía alterar o variar algunas secciones del texto original. No es de extrañar pues, que el proceso de transcripción a la partitura le resultara desalentador; Scriabin consideraba que la reproducción de la música en la partitura fallaba en capturar la revelación espiritual que el compositor proyectara al concebir la música por primera vez (Ballard, 2017). De hecho, esta particularidad en la música de Scriabin dificultó la interpretación de su música en algunas ocasiones; Ballard nos refiere a la ocasión en que Sergei Rachmaninoff, tocó la *Sonata n°5* en 1915, con un acercamiento bastante fundamentado en la partitura, resultando en la desaprobación de muchos de los adeptos a la música del compositor.

El párrafo anterior ayudó a ilustrar la compleja relación entre la concepción interna de la música del compositor y la notación musical. Esto, lleva a la pregunta ¿Dónde más reside la esencia de la música si no es en la partitura? Esta pregunta se puede responder al resaltar la función del pequeño fragmento poético que aparece al inicio de la partitura. Scriabin incluyó con la partitura unos versos de su *Poema del éxtasis,* un poema de más de 300 versos que escribió en paralelo con su obra sinfónica homónima el *Poema del éxtasis Op. 54:*

> *"¡Yo os llamo a la vida, oh fuerzas misteriosas!*
> *Enterradas en las oscuras profundidades*
> *De la mente creativa, incompleta*
> *Contornos de la vida, a ustedes yo traigo mi orgulloso espíritu."* (Ballard, 2017, p. 53)

Tanto la incorporación de estos versos a la partitura de la sonata, como, el vínculo que estos parecen establecer entre esta última y la obra literaria/orquestal de la que son tomados, permitiendo elaborar una interpretación programática para la sonata.

4.4.3 El Poema del Éxtasis Op. 54

El *Poema del Éxtasis* es una declaración pública del pensamiento filosófico de Scriabin y una celebración de la música como una puerta hacia lo divino (Ballard, 2017). El concepto de éxtasis, el cual llamó su atención por primera vez en 1905, representa para Scriabin la trascendencia espiritual y muy alto grado de estimulación sensorial; el compositor en algunos escritos personales describió este concepto como "la mayor intensificación de la actividad, el éxtasis es la cima. El éxtasis es la síntesis total." (Ballard, 2017, p. 93).

Scriabin, como ya se mencionó anteriormente, compuso de forma paralela dos poemas, uno musical y otro poético; el texto poético consta de 369 versos, y no estaba pensado para ser cantado. Scriabin, bastante emocionando con el poema literario, habría proyectado distribuirlo durante el estreno de la obra musical, y llegó a imprimir y repartir 500 copias; no obstante, el poema literario fue suprimido de las interpretaciones de la obra

musical, puesto que el compositor insistió en que la música debía mantenerse por sus propios méritos (Ballard, 2017).

Pese a que el poema literario es frecuentemente considerado en muy bajos términos, la obra musical, es, en cambio, uno de los trabajos orquestales más populares del compositor. El poema musical, consta de tres grandes secciones, originalmente concebidas como movimientos independientes, pero luego integrados en un solo corpus ininterrumpido: I) *El alma en la orgía del amor*; II) *La realización del sueño fantástico* y III) *La gloria del arte propio.*

Así como en la mayoría de sus composiciones tardías, Scriabin hace uso de indicaciones idiosincráticas en la partitura, las cuales, son siempre escritas en francés. Algunas de las indicaciones usadas en esta obra revelan la existencia de un programa extra musical que dirige el desarrollo del discurso musical: *très parfumé* (muy perfumado), *charmé* (encantado), *avec une volupté de plus en plus extatique* (con un creciente placer estático). En términos musicales, la obra se compone de diversos elementos temáticos bastante contrastantes que representan distintos estados o condiciones emocionales (Ballard, 2017). El crítico musical y compositor inglés Arthur Eaglefield Hull fue el primero en clasificar y nombrar estos diversos elementos temáticos; sus muy ingeniosas descripciones calaron bastante bien en el imaginario general y se continúan citando hasta el día de hoy (Ballard, 2017).

4.4.4 Algunos elementos temáticos del Poema del Éxtasis Op. 54 y su relación con la Sonata n°5 Op. 53

> *"Mientras escribía esta gran obra orquestal también trabajaba en la composición de su Quinta Sonata basada en el mismo tema y con ideas musicales similares, aunque construida sobre motivos musicales bastante distintos."*
>
> *Herbert Antcliffe - The Significance of Scriabin 1924*

A juicio personal, no todos los temas nombrados por Hull en su análisis del *Poema del Éxtasis* se corresponden con el material temático desde el cual Scriabin construye la Sonata n°5; así tampoco, los motivos de una y otra obra tienen para nosotros la misma interpretación programática. Por lo tanto, solo mencionaremos brevemente las similitudes

que sí encontramos y el modo en que nuestra interpretación programática coincide a la dada por Hull.

En la introducción del Poema Scriabin presenta dos de los elementos temáticos de la obra: 'El esfuerzo humano por alcanzar el ideal' expuesto por la flauta, 'El tema del ego que gradualmente se percata de sí mismo' que aparece por primera vez en el clarinete (Ballard, 2017). La sonata de Scriabin, aunque con una introducción muy distinta si consta de una sección muy similar en carácter a esta.

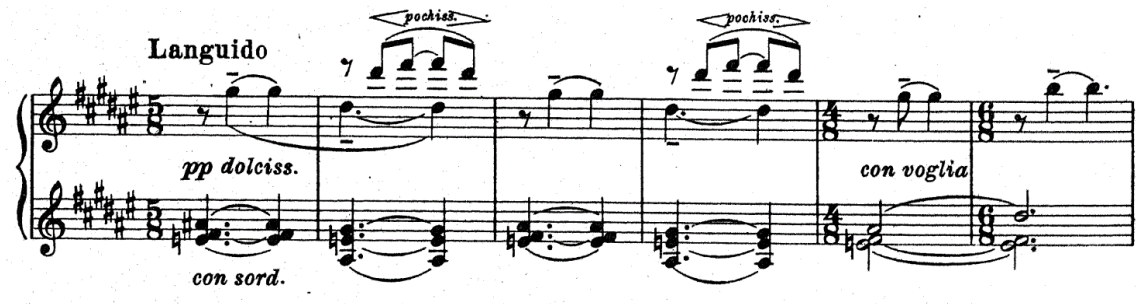
Scriabin - Poema del Éxtasis Op.54 (Compases 1-4)

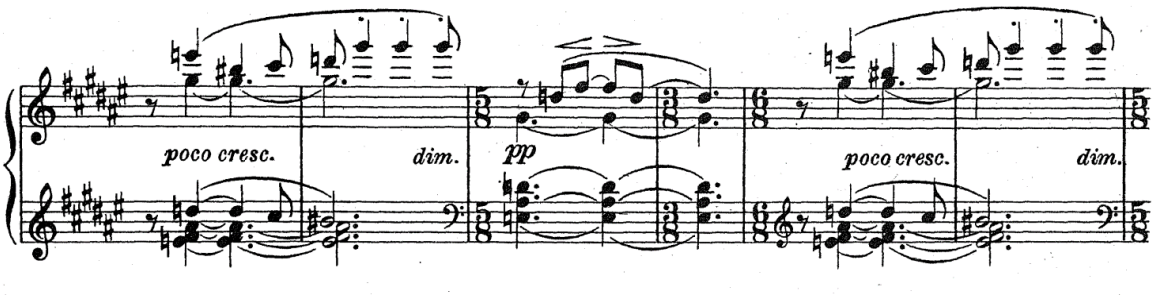
'El esfuerzo humano por alcanzar el ideal' (Ballard, 2017, p. 95)

Scriabin - Poema del Éxtasis Op.54 (Compases 19-21)

'El tema del ego que gradualmente se percata de sí mismo' (Ballard, 2017, p. 95)

Scriabin – Sonata No.5 en Fa sostenido mayor Op. 53 (Compases 13-24)





(Scriabin, Sonata para piano n°5 Op. 53, 1947, pág. 86 y 87)

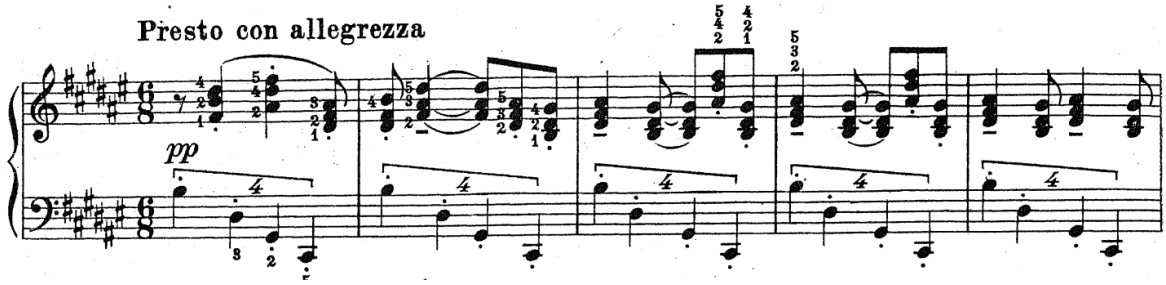
Aunque el material musical no coincide a simple vista, sí encontramos algunos detalles en común que vale la pena destacar. En primer lugar, el carácter del '*Tema del esfuerzo humano*' es bastante similar con el de esta sección de la sonata, de hecho, Scriabin usa las mismas indicaciones en ambas: '*con voglia*' '*dulce*' o '*dolcissimo*' y '*languido*' palabra que tiene algunas implicaciones interpretativas relevantes. Así mismo la textura musical en ambas obras es bastante similar, una melodía lenta, amplia con un muy sutil acompañamiento bien en tremolo o con acordes suspendidos. Podemos hablar de una tercera coincidencia en el modo en que la música representa la idea del esfuerzo y la gradual toma de conciencia del espíritu humano: la música intenta representar esta idea con una melodía que describe una curva ascendente (esfuerzo), que no obstante desciende y llega al mismo punto de partida.

Ya en la exposición, en un tempo bastante más agitado, en el Poema se presenta el primer tema, el cual es apodado como '*vuelo altísimo del espíritu'*.

Scriabin - Poema del Éxtasis Op.54 (Compases 40-41)

Poema del Éxtasis Op.54 'Vuelo altísimo del espíritu' (Ballard, 2017, p. 96)

Scriabin – Sonata No.5 en Fa sostenido mayor Op. 53 (Compases 47-51)



(Scriabin, Sonata para piano n°5 Op. 53, 1947, pág. 88)

Aquí también se encuentran algunas semejanzas en cuanto al carácter y tempo de estos episodios. El tempo de la obra cambia súbitamente de un lento a un episodio mucho más veloz que aspira a representar el vuelo simbólico del espíritu exaltado ante la realización de su propia grandeza.

Un último elemento temático de gran transcendencia para la obra es aquel que Hull etiqueta como la 'Voluntad de elevarse'. Aquí la música parece representar los esfuerzos del espíritu humano hacia arriba con intervalos ascendentes y con una figuración rítmica característica. Este motivo aparece con frecuencia asignado a la sección de cobres de la orquesta y tiene enormes similitudes con los gestos de algunos pasajes de la mano izquierda en la sonata para piano número 5.

Scriabin - Poema del Éxtasis Op.54

'Voluntad de elevarse' (Ballard, 2017, p. 96).

La melodía sigue un patrón ascendente marcado por el uso de unas células rítmicas muy características donde se presentan sucesivos intervalos de cuarta justa y disminuida.

Scriabin – Sonata No.5 en Fa sostenido mayor Op. 53 (Compases 82-86)

(Scriabin, Sonata para piano n°5 Op. 53, 1947, pág. 89)

Scriabin – Sonata No.5 en Fa sostenido mayor Op. 53 (Compases 146-150)

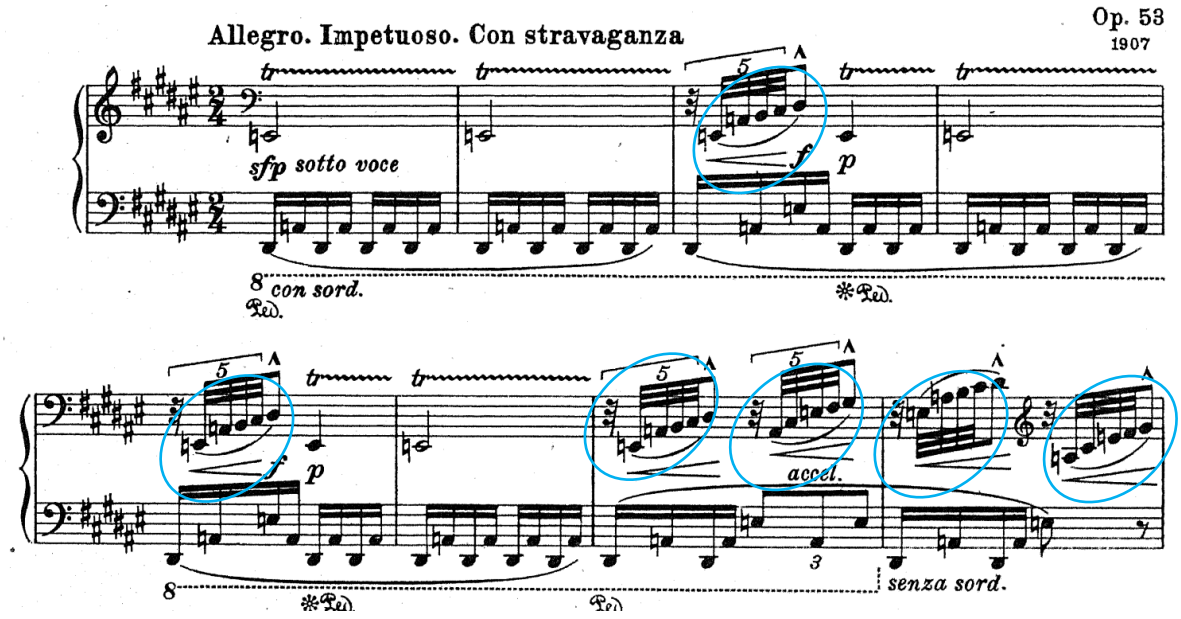
(Scriabin, Sonata para piano n°5 Op. 53, 1947, pág. 92)

4.5 Análisis - Sonata n°5 en Fa sostenido Mayor Op. 53

4.5.1 Signos u objetos funcionales

En la sonata encontramos varios elementos temáticos, los cuales, del mismo modo en que se hizo antes con la Sonata de Liszt, se emparejan con versos tomados del Poema del Éxtasis escrito por el compositor para su obra orquestal homónima. De este modo el intérprete, como se ha pretendido en este trabajo, tendrá a su disposición una serie de referentes artísticos de naturaleza distinta para enriquecer su concepción e interpretación de la obra.

Scriabin – Sonata No.5 en Fa sostenido mayor Op. 53 (Compases 1-8)



(Scriabin, Sonata para piano n°5 Op. 53, 1947, pág. 86)

En la introducción a la Sonata, Scriabin hace uso de un elemento temático de importancia. Similar a una 'tirata', este motivo se compone de una rápida serie de notas ascendentes que parecen surgir de una densa textura sonora lograda con trinos y trémolos. Debido a la sonoridad de este pasaje, la dinámica tan contrastante entre los trinos y las apariciones del motivo de introducción; este primer pasaje (Compases 1-8) parece tener cierta sinergia con los versos del Poema que el propio compositor cita al inicio de la sonata: "¡Yo os llamo a la vida, oh fuerzas misteriosas! Enterradas en las oscuras profundidades De la

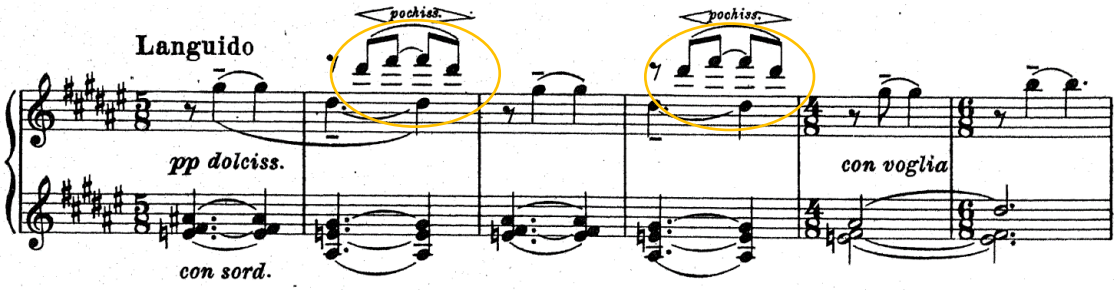
mente creativa, incompleta Contornos de la vida, a ustedes yo traigo mi orgulloso espíritu." (Ballard, 2017, p. 53).

Scriabin – Sonata No.5 en Fa sostenido mayor Op. 53 (Compases 9-12)

(Scriabin, Sonata para piano n°5 Op. 53, 1947, pág. 86)

Aunque continuando la idea anterior, que va aumentando tanto la intensidad, como la velocidad y la dinámica, Scriabin cambia aquí la indicación del tempo y varia ligeramente el texto. La textura musical aquí parece sugerir una idea algo distinta y muy importante para el poema: la idea del 'vuelo', que, claro está, es de carácter simbólico, místico y espiritual: "El espíritu, En alas de su anhelo de vida, Es llevado en un vuelo, Hacia las alturas de la negación" (Versos 1-4) (Scriabin, 2018, pág. 116).

Scriabin – Sonata No.5 en Fa sostenido mayor Op. 53 (Compases 13-18)

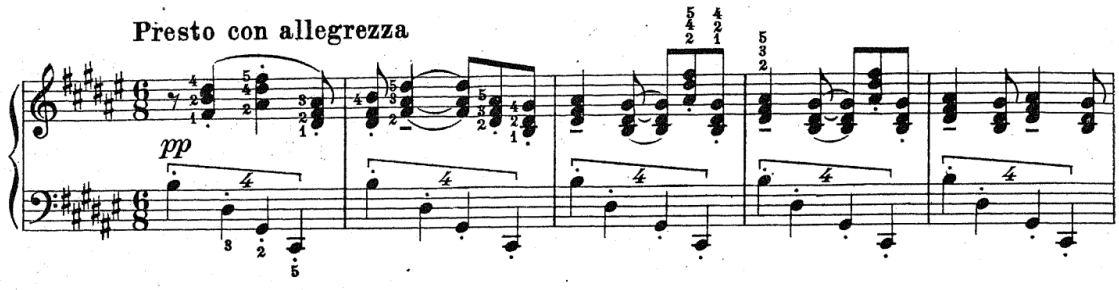


(Scriabin, Sonata para piano n°5 Op. 53, 1947, pág. 86)

En la sección del lánguido, desde el compás 13, Scriabin introduce nuevo material temático. Característico de esta sección es el motivo de las corcheas ligadas que ascienden ligeramente y luego regresan a su punto de partida. Dicha partícula motívica representa de manera icónica la idea del suspiro, que a su vez es símbolo del anhelo y la languidez del espíritu cuyo viaje está a punto de empezar. Esta idea, es tomada de los siguientes versos del

poema: “El espíritu que juega, El espíritu que anhela (…) Entre las creaciones que de él han surgido, mora lánguidamente.” (Versos 8-9, 12-13) (Scriabin, 2018, pág. 116).

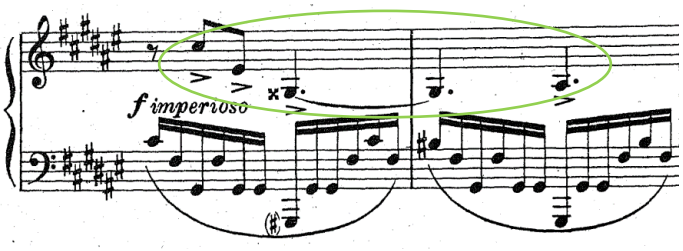
Scriabin – Sonata No.5 en Fa sostenido mayor Op. 53 (Compases 47-51)



(Scriabin, Sonata para piano n°5 Op. 53, 1947, pág. 88)

Algunos análisis identifican este tema, el cual inaugura una nueva sección como el tema de la alegría’. Cabe señalar que el concepto de la alegría en Scriabin está dotado de cualidades sobrenaturales, como éste lo da a entender en uno de los diálogos de su libreto de ópera, “Soy tan feliz que, si fuera capaz de comunicar al mundo entero un grano de mi felicidad, la vida le parecería hermosa a la gente” (Scriabin, 2018, pág. 61). Este tema pues, se refiere a la felicidad del espíritu que anhelante, vuela desde las regiones de la quietud y languidez hacia nuevas esferas. “De un luminoso presentimiento, ritmos alegres en él nacen. ¡Dulce instante! Nuevamente iluminado, Por los rayos de la Esperanza, Y por sus ansias de vida, se enciende”. (Versos 73-80) (Scriabin, 2018, págs. 117-118).

Scriabin – Sonata No.5 en Fa sostenido mayor Op. 53 (Compases 96-97)

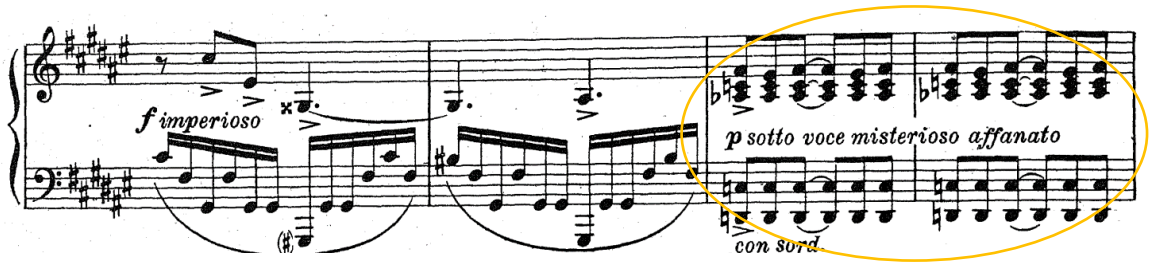


(Scriabin, Sonata para piano n°5 Op. 53, 1947, pág. 90)

En el compás 96 se encuentra con un nuevo elemento temático, el cual aparece etiquetado por el propio Scriabin como ‘*Imperioso*’, palabra con bastantes afinidades a los siguientes versos, “Ha comprendido milagrosamente, El poder de su propia voluntad Divina.

En oscuros abismos, penetra, Con una inflamante mirada, Lleno de ira, e indignación." (Versos 81-88) (Scriabin, 2018, pág. 118). Este motivo representa la fuerza del espíritu ya consciente del poder de su voluntad.

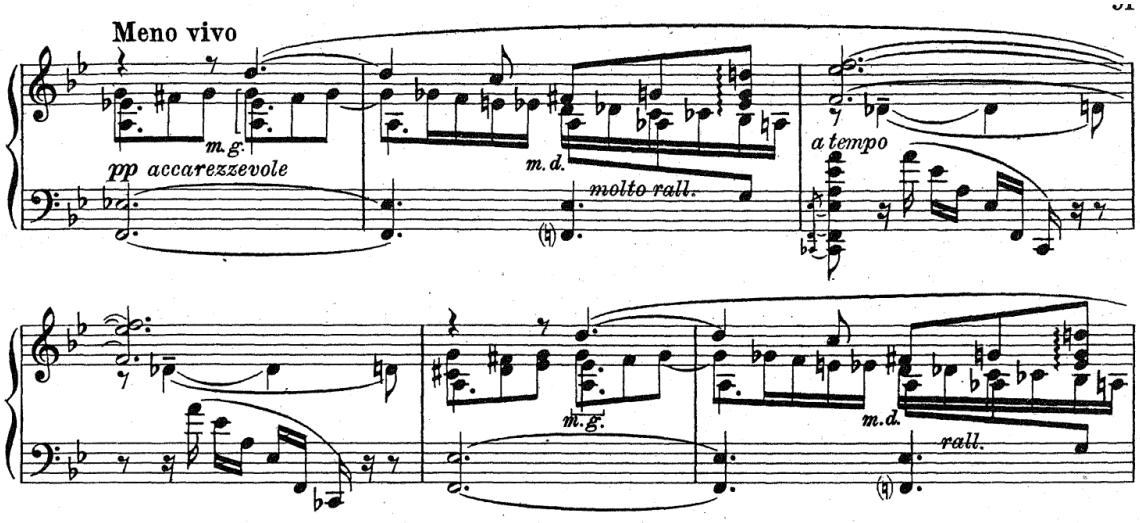
Scriabin – Sonata No.5 en Fa sostenido mayor Op. 53 (Compases 96-99)



(Scriabin, Sonata para piano n°5 Op. 53, 1947, pág. 90)

El siguiente elemento temático que se encuentra en la sonata es aquel que el compositor etiqueta como '*misterioso affanato*'. Encontrado casi que en oposición al 'imperioso' que se expone unos compases antes. El calificativo dado por Scriabin remite ligeramente a algunos versos con que se asocian el 'imperioso': "En oscuros abismos, penetra" (Scriabin, 2018, pág. 118); y a otros presentes un poco más adelante en el Poema: "Mandíbulas de monstruos, ensanchadas, se abren de par en par" (Scriabin, 2018, pág. 118). Por el contraste entre estos dos elementos temáticos y el momento en que ambos se exponen se entiende este último motivo como representación de las fuerzas oscuras que, el inflamado espíritu en su libre vuelo desafía y conquista.

Scriabin – Sonata No.5 en Fa sostenido mayor Op. 53 (Compases 120-126)



(Scriabin, Sonata para piano n°5 Op. 53, 1947, pág. 91)

El segundo tema de la sonata contrasta en carácter y velocidad con la vertiginosa sección anterior. En el Poema del Éxtasis, el espíritu, luego de las conquistas logradas durante su estado de exaltadas emociones se olvida del objetivo de sus esfuerzos y entonces, pierde el rumbo y parece entregarse a un muy breve momento de reflexión. “En la admirable grandeza, de una total falta de rumbo, Y en una conjunción, De fuerzas contrapuestas (…) El espíritu llega a conocer, la Naturaleza, De su divina Esencia.” *(Versos 107-110,113-115)* (Scriabin, 2018, pág. 118).

Scriabin – Sonata No.5 en Fa sostenido mayor Op. 53 (Compases 140-142)

(Scriabin, Sonata para piano n°5 Op. 53, 1947, pág. 92)

Pese a que la aparición de este elemento temático en la exposición sea muy breve, será de gran importancia durante el desarrollo y el final de la sonata. Este tema, etiquetado como ‘*Allegro fantastico’*, se asociará también al ´vuelo’, que, como se hace patente en los versos del Poema citados anteriormente, es un vuelo simbólico y místico lleno de metáforas, valga la redundancia, fantásticas.

Scriabin – Sonata No.5 en Fa sostenido mayor Op. 53 (Compases 146-150)

(Scriabin, Sonata para piano n°5 Op. 53, 1947, pág. 92)

Por último, se destaca este motivo, el cual ni se entenderá como elemento temático, ni se le adjudicará algún verso del Poema. No obstante, este motivo, aparece con frecuencia en los momentos más vertiginosos de la obra y, a juicio personal, representa los esfuerzos de la voluntad del espíritu que intenta elevarse. Esto por las similitudes entre este y el tema del *Poema del Éxtasis* que Hull asocia con la 'Voluntad de elevarse'.

4.6 El Libreto – Sonata n°5 Op. 53

Del mismo modo que el Poema literario, el programa de la sonata trata acerca de un viaje místico y abstracto, que el espíritu o el alma humana, emprende en busca de una gran síntesis con el Universo. La imaginación del intérprete debe estar muy dispuesta y activa para comprender e intentar representar, los diversos estados de consciencia por los que transita el espíritu hacia la experiencia extática.

Compases 1-8, 9-12

"¡Yo os llamo a la vida, oh fuerzas misteriosas! Enterradas en las oscuras profundidades De la mente creativa, incompleta Contornos de la vida, a ustedes yo traigo mi orgulloso espíritu." (Ballard, 2017, p. 53)

"El espíritu, En alas de su anhelo de vida, Es llevado en un vuelo, Hacia las alturas de la negación" (Versos 1-4). (Scriabin, 2018, pág. 116)

La sonata empieza con una invocación. El espíritu convoca 'fuerzas misteriosas' (tirata) ocultas en 'oscuras profundidades' (trinos y trémolos). Conforme las fuerzas empiezan a ascender sus pulsos laten con mayor frecuencia y en el momento en que estas surgen, el espíritu sale disparado hacia arriba (compases 9-12) y se remonta en un vuelo frenético que colapsa súbitamente.

Compases 13-37

"El espíritu que juega, El espíritu que anhela (...) Entre las creaciones que de él han surgido, mora lánguidamente." (Versos 8-9, 12-13) (Scriabin, 2018, pág. 116)

El siguiente pasaje se caracteriza por la extraña sensación de vacuidad que nos produce. El espíritu, navega en un vasto e indefinido espacio, representado en las notas largas

y las disonancias sin resolución. No obstante, el espíritu 'anhela', desea elevarse hacia nuevas esferas y casi que podemos sentir sus suspiros (Compases 14,16, 20, 24 y similares). Ocasionalmente sus anhelos tenderán hacia la acción, hacia un registro musicalmente más alto, pero, incapaces de alcanzarla sus esfuerzos se extinguen y retornan a su estado lánguido y fatigoso.

Compases 38-46

"(...) Intoxicado por su hálito, Deslumbrado por la belleza, se transporta, retoza, Danza en círculos; Por toda una gama de sensaciones, es atormentado, extenuado, A punto de perder el sentido, pero de nuevo…" (Versos 39-46) (Scriabin, 2018, pág. 117) *(Compases 38-46)*

Los esfuerzos del espíritu se intensifican y empieza a experimentar diversas sensaciones que lo sumen en un estado de frenesí que parece despegar, pero súbitamente colapsa. La música no es indiferente y con el acelerando del compás 38 el tema '*languido*' comienza a animarse, Scriabin lo transporta a varias tonalidades y a la vez introduce motivos del '*Presto con allegreza*'. El intérprete debe buscar aquí exagerar las dinámicas del pasaje, pequeños *crescendo* (compás 40, 43) colapsan en súbito pianísimo (compases 42, 44) coincidiendo con las modulaciones del pasaje, lo cual se debe tratar de resaltar haciendo uso de la *corda* en los pianísimos. Entonces, completo silencio en el compás 46, lo que se corresponde magníficamente con el verso de Scriabin "más de repente…" (Verso 72) (Scriabin, 2018, pág. 117).

Compases 47-93

"De un luminoso presentimiento, ritmos alegres en él nacen. ¡Dulce instante! Nuevamente iluminado, Por los rayos de la Esperanza, Y por sus ansias de vida, se enciende". (Versos 73-80) (Scriabin, 2018, págs. 117-118)

Un nuevo episodio coincide con el inicio de la exposición, en la primera área temática. Todo el vértigo y la alegría del pasaje se corresponden con la exaltación del espíritu provocada por la nueva esperanza nacida en él y que lo saca de su estado de languidez. La voluntad del alma, enardecida, se manifiesta en poderosas afirmaciones (intervalos de quinta en octavas en la mano izquierda) mientras que la alegría se expresa en el contraste rítmico y en los ligeros acordes que pueblan el pasaje.

Compases 94-119

"Ha comprendido milagrosamente, El poder de su propia voluntad Divina. En oscuros abismos, penetra, Con una inflamante mirada, Lleno de ira, e indignación." (Versos 81-88) (Scriabin, 2018, pág. 118)

"*En oscuros abismos, penetra*" (Scriabin, 2018, pág. 118), *"Mandíbulas de monstruos, ensanchadas, se abren de par en par"* (Scriabin, 2018, pág. 118)

El espíritu excitado, navega hacia regiones oscuras, y con gran determinación desafía y lucha. En estas simbólicas regiones oscuras, se encuentra con figuras monstruosas, estos abismos están llenos de misterios. El intérprete debe buscar el mayor contraste entre las poderosas afirmaciones del espíritu representadas con el '*imperioso*' y el misterio, la oscuridad, el temor que se representan en los distintos '*sotto voce/misterioso*' que se alternan con éste. En el compás 106 el '*misterioso*' asume el protagonismo y se empieza la construcción de un crescendo que culmina con una enérgica afirmación en los compases 114-116 símbolo de la conquista del espíritu, luego de la cual todo el vértigo de la sección se desvanece.

Compases 102-139

"En la admirable grandeza, de una total falta de rumbo, Y en una conjunción, De fuerzas contrapuestas (...) El espíritu llega a conocer, la Naturaleza, De su divina Esencia." (Versos 107-110,113-115) (Scriabin, 2018, pág. 118).

Arribando a un nuevo episodio en la obra, que corresponde a la segunda área temática de la sonata. Como es natural en la forma sonata en general, la segunda área temática es bastante contrastante en emoción y carácter. Pese a que la textura musical es densa, produce una sensación de serenidad. Aquí, el espíritu luego de su arrebato llega a una calma temporal, donde en un estado de imperturbabilidad y contemplación empieza a comprender su propia esencia.

El intérprete luego de los muy difíciles pasajes precedentes encuentra aquí un pequeño reposo. La delicada melodía de la mano derecha es acompañada por una muy florida voz intermedia y unos bajos profundos. Conviene pensar la melodía como la personificación del espíritu en calma, que navega por encima de las arriba citadas "fuerzas contrapuestas"

(voces intermedias) que contrario a la melodía, tienden hacia abajo. Hacer uso de los *ritardando* que indica el compositor facilita inmensamente el fraseo y la limpieza del pasaje.

Compases 140-156

"El sentimiento caprichoso, Juega, varía, Y el Universo, vibra con él, Explicándolo, Afirmándolo, Anhela la victoria, Y se yergue triunfante, ¡Y victorioso!" (Versos 123-131) (Scriabin, 2018, pág. 119)

El '*Allegro fantastico*' arrastra al espíritu a un nuevo arrebato de exaltación, y luego de una breve pausa entramos al 'Presto tumultuoso exaltado' donde se afirma el material temático del '*Presto con Allegreza'*; en otras palabras, se afirma el sentimiento del triunfo y de alegría de los compases 47-93. Aquí dos ideas se alternan durante el pasaje: Los ligeros acordes de la mano derecha (vuelo) y las potentes afirmaciones del espíritu representadas con el motivo '*Imperioso*', que persiste en los muy amplios intervalos de la mano izquierda, que deben tocarse con resolución y persistencia.

Compases 157-161

"¡Yo os llamo a la vida, oh fuerzas misteriosas!" (Ballard, 2017, p. 53)

El desarrollo se inaugura con el tema de introducción.

Compases 166-184

"Mas ¿Qué es lo que ensombrece este instante feliz? Justamente el hecho de que, Ha alcanzado su fin. Se lamenta, de la pasada lucha; Y por un momento, siente, El tedio, el abatimiento y el vacío" (Versos 135-144) (Scriabin, 2018, pág. 119)

Todo el progreso en el camino del espíritu parece perderse y éste retorna a su estado de lánguido anhelo. En este breve episodio encontramos condensado el material con el que Scriabin elabora su primer '*Languido*'.

Compases 185-346

"Pero con las nuevas alas, De su anhelo de vida, Es llevado en un vuelo, Hacia las alturas de la negación. Allí, entre los destellos de su sueño, Se levanta un mundo mágico." (Versos 144-149) (Scriabin, 2018, pág. 119)

"Con este ritmo acelerado, ¡Bate más fuerte, pulso vital! ¡Oh mi mundo, mi vida, Mi florecimiento, mi éxtasis! (Versos 183-187) (Scriabin, 2018, pág. 120)

Los siguientes dos episodios del desarrollo son bastante caóticos y confusos. El material temático presentado en la exposición se transforma y se mezcla en intrincadas combinaciones. En el plan general para estas secciones el intérprete buscara mantener una sonoridad clara y liviana. Notará además que Scriabin mantiene siempre el material temático en el nivel superior de la textura. Conforme el espíritu se continúe acercando al éxtasis, la sensación de vuelo se hará mas persistente.

Compases 347-362

"En el placer de esta danza, Sofocado por el vórtice (...) El espíritu se entrega a un juego delirante" (Versos 198-199, 201) (Scriabin, 2018, pág. 120 y 121)

El '*Languido*' reaparece transformado en un muy vertiginoso '*Presto giocoso'*, precedido por un '*Leggerissimo volando*' (Vuelo). El espíritu se mueve por las más altas regiones, con liviandad, frenesí y alegría exaltada. El vuelo del espíritu nuevamente se desvanece y aterriza.

Compases 363-380

"[El espíritu] Se entrega a la dicha del amor, En medio de las flores de su creación, Mora en libertad." (Versos 224-226) (Scriabin, 2018, pág. 121)

El desvanecimiento del éxtasis anterior sume al espíritu en una especie de arrobamiento místico en el que permanece imperturbable y libre. Scriabin indica en el compás 363 '*con delizia*'; reforzando la idea de la dicha del espíritu que se entrega al amor. Luego, en el compás 371, reaparece el tema de la contemplación.

Compases 381-428

"Rápidamente es llevado, Dentro del dominio del Éxtasis. En el cambio incesante, En este vuelo divino sin rumbo (...)" (Versos 204-207) (Scriabin, 2018, pág. 121)

Nuevamente el espíritu es empujado hacia la acción, hacia el vuelo; el motivo del Allegro fantástico se alterna con el tema de la contemplación y, a partir del compás 389

empieza a empujar la música a un tempo más veloz. En el compás 413, luego de un *ritardando* llegando a una nueva presentación del tema de la contemplación; en este caso, con una sonoridad mucho más amplia y robusta. En toda la sección de los compases 381-428 se presencian numerosas modulaciones que parecen expresar la idea del vuelo sin rumbo que envuelve al espíritu en su camino hacia el éxtasis.

El intérprete puede aprovechar la riqueza del color del piano para lograr contrastes en las modulaciones de esta sección.

Compases 429-480

Reexposición del '*Presto con allegrezza'* en si mayor/Mi bemol mayor.

Compases 481-500

Reexposición del meno vivo en Mi bemol mayor.

Compases 501-532

"¡Entrégate confiado a mí! Yo te sorprenderé con un enamorado, seductor y acariciante, Océano de dicha, Ora arrasando como una ola poderosa, Ora solo espumeando a lo lejos, Y besándote, con algunas salpicaduras." (Versos 298-305) (Scriabin, 2018, pág. 123)

La coda inicia con la aparición del motivo del '*Allegro Fantastico'*. Scriabin indica 'con una intoxicación fantástica' mientras empieza a acelerar el tempo, primero hasta un '*vertiginoso con furia*' en el compás 509 donde el compositor hace uso de rápidos acordes en la mano derecha; y después el compás 517 donde indica 'con luminosidad'. En este último momento, Scriabin se dispone a representar la sensación de luz que gradualmente se apodera del espíritu en su acercamiento al éxtasis. En los compases 522-524 y 530-531 en la mano izquierda se encuentra también rápidos arpegios que nos remiten a la expresión 'acariciante', que aparece con frecuencia en el texto de las obras de Scriabin.

Compases 533-540

"Yo soy un instante irradiando eternidad, Yo soy la afirmación, Yo soy Éxtasis. El cosmos es envuelto, En un incendio Universal." (Versos 347-351) (Scriabin, 2018, pág. 124)

Scriabin indica en el compás 523 ‘extático’. En este punto, Scriabin hace uso de una de las texturas musicales más amplias de su repertorio. El tema ‘*Languido*’ aparece en un registro muy alto, acompañado con unos tronantes acordes en el bajo, mientras la mano derecha en el registro medio toca acordes que provocan una sensación frenética de exaltación. Aquí el intérprete es arrastrado por un poderoso momento en la música donde no conviene ningún tipo de contención.

Compases 541-556

“Y el Universo ha proclamado, Con alegre llanto: ¡Yo soy!” (Versos 367-369) (Scriabin, 2018, pág. 125)

Y la brillante coda concluye con un presto, con veloces acordes en la mano derecha y decididas intervenciones de la mano izquierda, simbolizando nuevamente el poder de la voluntad. Todo esto para finalizar con un nuevo vuelo frenético que concluye en súbito silencio. ¡La trascendencia a una esfera superior!

5. Conclusiones

"Antes de crear, el compositor debe imaginar. Imaginar con tanta fuerza, que una visión nítida de su futura obra aparezca en su mente antes de que se escriba la primera nota. La obra culminada será un intento de materializar la esencia misma de esta imagen. De aquí se concluye que, cuando el compositor interpreta su obra, esta imagen se proyecta (representa) claramente en su consciencia, mientras que un músico que interpreta las obras ajenas debe imaginarse un cuadro totalmente nuevo. El éxito y la veracidad de la interpretación dependen en gran medida de la fuerza y de la vitalidad de su imaginación"

De la entrevista "El compositor como interprete - Sergei Rachmaninoff (1934)

(Rachmaninoff, 1955)

5.1 Introducción a las conclusiones

Diversos autores se han referido a la musicología como el 'estudio académico y científico de la música'. El término alemán 'Musikwissenschaft' (ciencia de la música) fue empleado por primera vez por el historiador de la música alemán Friedrich Chrysander en 1863, en el prefacio de su libro 'Jahrbücher für musikalische Wissenschaft' (Anuarios de ciencia musical). Allí argumentó que la musicología debía ser aceptada como ciencia y, por ende, los estudios sobre la música debían aspirar a la rigurosa metodología de las ciencias naturales (Rogers, s.f.). Muchos autores posteriores continuaron abogando por que el estudio académico de la música aspirara siempre a producir conocimiento de naturaleza similar al de las ciencias exactas.

No obstante, esta investigación se condujo de manera diferente. El teórico y crítico musical inglés Raymond Monelle en su libro The sense of Music, hace distinción entre las que él denomina 'Geisteswissenschaft' o ciencias de la mente, y de las llamadas 'Naturwissenschaft' o ciencias naturales, argumentando que, pese a que las primeras no son propensas a la observación objetiva, si son campos de conocimiento objetivos donde es posible encontrar «hechos». El semiólogo musical Jean-Jacques Nattiez, define la ciencia no en términos de un proceso que implica la elaboración de una hipótesis, experimentación,

observación y conclusión; sino, como aquel discurso que es capaz de describir “el proceso mediante el cual ha llegado a sus juicios universales, de manera que podamos comprobarlos nosotros mismos” (Monelle, 2000, pág. 4). Ésta última cita define perfectamente el proceder de esta investigación.

Las conclusiones que se expondrán a continuación son el resultado de un proceso de investigación basado en una revisión documental, que, no obstante, requirió también de una práctica reflexiva en campo donde probarse. En otras palabras, esta «narrativa interna» se aplicó a una interpretación de las obras citadas; interpretación que tuvo lugar en un recital en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional y que, complementa la investigación.

Los postulados aquí planteados también se encuentran respaldados por la interpretación de la Sonata en Si menor S. 178 de Franz Liszt y de la Sonata para piano n°5 Op. 53 de Alexander Scriabin en el recital de grado del autor del trabajo, realizado el viernes 7 de junio del 2024 en el Auditorio Olav Roots del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional.

En el recital, el intérprete, además de acercarse a las obras mediante las prácticas interdisciplinares presentadas en este trabajo, realizó pequeñas introducciones habladas para cada una de las obras citadas donde expuso brevemente el «programa interno» que había elaborado para ellas. Esto, para estimular la imaginación del público y facilitar la comprensión de las obras, lo cual, tuvo una respuesta positiva (en este caso, no documentada) por parte de los asistentes. Tales intervenciones están grabadas en video junto con la interpretación de las obras en el registro audiovisual del recital.

5.2 Las conclusiones

De la investigación documental realizada en el marco teórico, se destacan las siguientes conclusiones:

- Es posible construir una «narrativa interna propia» para la interpretación tomando en cuenta aspectos contextuales de la obra, la estructura interna de la misma e interpretaciones hermenéuticas desarrolladas previamente. Conciliando todos estos aspectos mediante un tipo de análisis conocido como ‘análisis holístico’. Un modelo

de análisis que involucra diferentes técnicas de análisis que buscan comprender la obra musical a través de múltiples enfoques. Y que se puede describir como "un proceso creativo, un acto creativo, un viaje en el que uno puede tropezar con algún descubrimiento; un viaje sin otro destino salvo la mejor comprensión de la obra musical" (Zavlunov, 2004, pág. 25).

- La música, que bien puede definirse como un fenómeno compuesto por una secuencia articulada de sonidos que intentan expresar algo humano es semejante, en algunas de sus características al lenguaje. No obstante, la música carece de la precisión semántica propia del lenguaje y la naturaleza de su significado es de un tipo distinto al lingüístico. Pese a todo esto, consideramos que la música si es capaz de expresar y/o representar contenidos extra musicales, cualidad que puede ser potenciada con ayuda de la palabra.
- Es posible construir una semántica musical fundada en categorías del lenguaje literario. Esto a través de la teoría semiótica de Pierce sobre los signos y su clasificación, el concepto de isótopo de Greimas y los tópicos musicales presentes en la tradición musical occidental.
- Una misma idea puede expresarse a través de medios artísticos distintos. Por ende, la 'idea poética' en una obra literaria puede expresarse también en una obra musical, o, en otras palabras, la idea poética en una obra literaria puede inspirar la creación de una obra musical que exprese esta misma idea. Esto, mediante el proceso de 'Transformación seria' o 'Transposición'.
- El uso de la literatura como inspiración para la creación musical fue importante para varios compositores románticos. Quienes se basaron en algunas obras literarias, de las cuales dispusieron de manera libre y creativa para la composición de sus trabajos musicales.

Del análisis de las obras, se destacan las siguientes conclusiones:

- Es posible construir la narrativa propia de una obra a partir de la identificación de los elementos temáticos u elementos programáticos, su comprensión como signos/unidades del lenguaje, su asociación a un personaje, idea o concepto y finalmente, el enlazamiento de estos en una narrativa, en la que los elementos

temáticos pasan a ser los «objetos funcionales» de la misma, del modo en que explica Nattiez: “La narrativa, estrictamente hablando, no está en la música, sino en la trama imaginada y construida por los oyentes a partir de «objetos funcionales»” (Beard & Gloag, 2016, pág. 172).

- La narrativa interna propia puede ser enriquecida mediante referencias literarias que compartan ciertas características con la obra musical.
- Esta narrativa, motiva al interprete a probar nuevas posibilidades de expresión en el instrumento y le permite tomar decisiones interpretativas personales para su versión de la obra.
- Socializar esta narrativa de manera clara y concisa en los recitales, ayuda al público a conectar con la obra y facilita su comprensión. Esto tiene el potencial de desarrollar estrategias de captación de nuevos públicos.

6. Bibliografía

Agawu, K. (1997). Analyzing Music under the New Musicological Regime. *The Journal of Musicology, 15*(3), 297-307. Consultado de https://www.jstor.org/stable/763911

Agawu, K. (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music.* Nueva York: Oxford University Press.

Amy Tikkanen . (2023, Abril 2). *Britannica*. Consultado de Edward MacDowell. Encyclopedia Britannica: https://www.britannica.com/biographyAlexander-MacDowell

Angelo, R., & Loayza, L. (2009, Febrero 5). *Memorias del zorro rojo. El blog de Richard Leonardo-Loayza*. Consultado en Febrero 2024, de QUÉ ES EL IDEOLOGEMA. KRISTEVA Y SARLO: http://blog.pucp.edu.pe/blog/latravesiadelfantasma/2009/02/05/que-es-el-ideologema-kristeva-y-sarlo/#:~:text=%5D%5B%26%20El%20ideologema%20es%20la%20representaci%C3%B3n%2C%20en%20la,manifestaci%C3%B3n%20discursiva%20en%2C%20por%20ejemplo%2C%20las%20obras%

Balderrabano, S., Gallo, A., & Mesa, P. (2010). El Gesto Musical. *II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales.* La Plata: Universidad Nacional de la Plata. Consultado en Marzo 2023, de https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39476#:~:text=De%20esta%20forma%2C%20hablar%20de%20gestualidad%20musical%20es,im%C3%A1genes%2C%20movimientos%20que%20surgen%20internamente%20al%20hacer%20m%C3%BAsica.

Ballard, L. (2017). Encountering Scriabin. In M. B. Lincoln Ballard, *The Alexander Scriabin Companion: Hitory, Performance and Lore.* Londres: Rowman & Littlefield.

Bartel, D. (1997). *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music.* Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Beard, D., & Gloag, K. (2016). *Musicology: The Key Concepts Second Edition.* Nueva York: Routledge.

Beethoven, L. (1976). *Klaviersonaten* (Vol. Band II). (B. Wallner, Ed.) Munich: G. Henle Verlag.

Bengston, M. (2017). Part III - In Performance. In L. Ballard, M. Bengston, & J. Bell Young, *The Alexander Scriabin Companion: History, Performamance and Lore* (pp. 207 - 326). London: Rowman & Littlefield.

Borges, J. L. (1980). *Siete noches.* (Akhenaton, Ed.) epublibre.

Buja, M. (2023, Julio). *Dancing with Daemons: Liszt's Mephisto Waltz No. 1*. Consultado de Interlude: https://interlude.hk/dancing-with-daemons-liszt-mephisto-waltz-no-1/

Cortés Gabaudan, H. (2020, Febrero). *Fausto o la insatisfacción del hombre moderno*. Consultado en 2024, de Fundación Juan March: https://www.youtube.com/watch?v=WLlT1W4KOm0&ab_channel=Fundaci%C3%B3nJuanMarch

Dannreuther, E. (1932). *The Oxford History of Music* (Segunda ed., Vols. VI - The romantic period). Londres: Oxford University Press.

de Vicente-Yagüe, M. I. (2013). *La intertextualidad literario-musical. Una estrategia didáctica* . Barcelona: Editorial Octaedro.

Diccionario de la Lengua Española. (2023). Consultado en Marzo 2023, de Real Academia Española: https://dle.rae.es/gesto

Duignan, B. (2024, Enero 5). *Britannica*. Consultado en Enero 26, 2024, de postmodernism: https://www.britannica.com/topic/postmodernism-philosophy

Ferrater Mora, J. (2001). *Diccionario de Filosofía* (Vol. 4). Barcelona: Editorial Ariel S.A. .

Ferrater Mora, J. (2001). *Diccionario de Filosofía* (Vol. II). (J.-M. Terricabras, & P. Ferrater Mora, Eds.) Barcelona: Editorail Ariel S.A.

Floros, C. (2016). *Music as Message.* PL Academic Research.

Franco, B. d. (2015, Septiembre 8). *Revista El Arcon de Clio*. Consultado en Agosto 24, 2023, de Intertextualidad: https://revista.elarcondeclio.com.ar/intertextualidad/

Fubini, E. (1999). *El Romanticismo: entre música y filosofía.* (M. Cuenca, Trans.) Valencia: Universidad de Valencia.

Fubini, E. (2008). *Estética de la música.* (F. Campillo, Trans.) Madrid: A. Machado Libros S.A.

Goethe, J. W. (2015). *Fausto.* (M. Vedda, Trans.) Buenos Aires: Colihue Clásica.

Gonzáles Martínez, J. M. (2006, Junio). Literatura y música: Fundamentos teóricos de la transposición . *Revista de Musicología, 29*(1), 163-189. doi:https://doi.org/10.2307/20798166

Hamilton, K. (1996). *Liszt: Sonata in B minor.* Nueva York: Cambridge University Press.

Hamilton, K. (2005). *The Cambridge Companion to Liszt.* (K. Hamilton, Ed.) Nueva York: Cambridge University Press.

Havey, F. P. (2008). *Enciclopedia católica online*. Consultado en Febrero 24, 2024, de Clemente de Alejandría: https://ec.aciprensa.com/wiki/Clemente_de_Alejandr%C3%ADa

Julián Viñuales, Joan M. Melendo, Pilar Mora. (1996). *Diccionario Enciclopedico de la Musica.* Barcelona, España: Editorial Rombo.

Kerman, J. (1980). How We Got into Analysis, and How to Get out. *Critical Inquiry, 7*(2), 311-331. Consultado de https://www.jstor.org/stable/1343130

Kregor, J. (2015). *Program Music.* Cambridge University Press.

Kühl, O. (2007). *European Semiotics - Musical Semantics* (Vol. 7). Berna: Peter Lang.

Liszt, F. (1982). Ester Mephisto-Walzer. *Neue Liszt-Ausgabe, 15*, 116-141. (I. Mező, & I. Sulyok, Eds.) Budapest: Budapest: Editio Musica.

Liszt, F. (1983). Sonate in B minor. *Neue Liszt-Ausgabe, 1(5)*, 27-59. (A. Boronkay, Ed.) Budapest: Editio Musica Budapest.

López Cano, R. (2000). *Música y Retórica en el Barroco.* México: Universidad Autónoma de México.

López Cano, R. (2007). Música e intertextualidad . *Cuadernos de teoría crítica y musical , 104*, 30-36. Retrieved Octubre 2023

López Cano, R., & San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos.* Barcelona: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Matthias, M. (n.d.). *Britannica*. Consultado en Marzo 2023, de Romanticism: https://www.britannica.com/art/Romanticism/Music

Monelle, R. (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays.* Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.

Nicholls, S. (2018). Introduction. In A. Scriabin, *The Notebooks of Alexander Skryabin* (pp. 1-28). Nueva York: Oxford University Press.

Nommick, Y. (2005). La Intertextualidad: Un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX. *Revista de Musicología, 28*(1), 792-807. doi:https://doi.org/10.2307/20798102

Ojeda, E. L. (2013). Literatura y Música. *Brocar. Cuadernos de investigación histórica*, 121-143.

Rachmaninoff, S. (1955). S. V. Rachmaninov - Cartas. *Fragmento de libro*. (A. Krasutskaya, Trans.) Moscú: Musguis.

Ramos López, P. (2005, Diciembre). Nuevas tendencias en la investigación musicológica. *Revista de Musicología, 28*(2), 1381-1401. doi:https://doi.org/10.2307/20798134

Reina, C., & Valera, C. (Eds.). (1960). *Santa Biblia.* Nashville, Tennessee: Holman Bible Publishers.

Rogers, K. (Ed.). (n.d.). *Britannica*. Consultado en Enero 22, 2024, de Encyclopaedia Britannica: https://www.britannica.com/art/musicology

Scholes, P. (1950). *The Oxford Companion to Music.* Oxford University Press.

Scriabin, A. (1947). *Sonata para piano n°5 Op. 53.* (K. Sorokin, Ed.) Moscú: Editorial Musical Estatal - 'Muzgiz'.

Scriabin, A. (2018). *The Notebooks of Alexander Skryabin.* (S. Nicholls, Ed., S. Nicholls, & M. Pushkin, Trans.) Nueva York: Oxford University Press.

Scruton, R. (1980). *The New Grove Dictionary for Music and Musicians.* (S. Sadie, Ed.) Londres: Macmillian Publisher.

Searle, H. (1966). *The Music of Liszt.* Nueva York: Dover Publications .

Searle, H. (1987). *Liszt.* (M. A. Galmarini, Trans.) Barcelona: Muchnik Editores.

Shan Yong, S. (2017). *The Liszt Sonata as a bearer of the Cross: In defence of a programmatic reading of the B Minor Sonata.* Consultado en Academia: https://www.academia.edu/40478070/The_Liszt_Sonata_as_a_bearer_of_the_Cross_In_defence_of_a_programmatic_reading_of_the_B_Minor_Sonata

Stravinsky, I. (1936). *Stravinsky: An Autobiography.* New York: Simon and Schuster.

Szász, T. (1984, Junio). Liszt's Symbols for the Divine and Diabolical: Their Revelation of a Program in the B Minor Sonata. *Journal of the American Liszt Society, XV*, 39-95. Consultado de https://www.researchgate.net/publication/275353982_Szasz_Tibor_Liszt's_Symbols_for_the_Divine_and_Diabolical_Their_Revelation_of_a_Program_in_the_B_Minor_Sonata_Journal_of_the_American_Liszt_Society_15_1984_39-95

Tarasti, E. (2002). *Signs of Music - A Guide to Musical Semiotics.* (J. Umiker-Sebeok, Ed.) Berlín: Mouton de Gruyter.

Vela Gonzáles, M. (2017). Códigos simbólicos de la obra musical: Influencia sobre la construcción de la Interpretación Instrumental. *Revista Musical de Venezuela, 55*, 94-118.

Virginia Gorlinski. (n.d.). *Britannica*. Consultado en Novimebre 2023, de leitmotif: https://www.britannica.com/art/leitmotif

Walker, A. (1983). *Franz Liszt Volume I - The Virtuoso Years.* Nueva York: Alfred A. Knopf.

Williams, A. (2000, Octubre). Review: Musicology and Postmodernism. *Music Analysis, 19*(3), 385-407. Consultado de https://www.jstor.org/stable/854460

Zavlunov, D. (2004, Septiembre). *a journal of the Society for Music Theory*. Consultado en Abril 2024, de The "tselostnyĭ analiz" (holistic analysis) of Zuckerman and Mazel: https://www.mtosmt.org/issues/mto.14.20.3/mto.14.20.3.zavlunov.html