

EL TEXTO Y LA MÚSICA LA INTERCEPCIÓN COMO DIÁLOGO

Gerardo Guzman
Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes

RESUMEN

Entre los posibles encuentros establecidos sobre la base de discursos (o provisoriamente “lenguajes”), atravesados en principio por la categoría de la temporalidad, el de la palabra y la música, ha resultado enorme en la producción e investigación. Podrán distinguirse diferentes campos de actuación: el de la palabra hablada o el de la palabra cantada, ambos vinculados con diferentes soportes vocales o instrumentales.

El presente trabajo atiende a ciertos andamiajes de la Modernidad, en los que la palabra cantada se combina con medios instrumentales. Se ha seleccionado como caso un fragmento de música académica del Romanticismo alemán: la Liebestod o Muerte de Amor, de Tristan e Isolda de Richard Wagner. En éste, como en otros ejemplos equivalentes, la relación de los sonidos instrumentales con los propios del texto cantado cursaría asociaciones centralmente dialógicas,

Deberá determinarse en qué plano de la sustancia discursiva ocurren estos diálogos: en el nivel fonológico, sintáctico, semántico, pragmático – performático o simbólico.

Palabras Claves: música, palabra, diálogo, niveles discursivos.

INTRODUCCIÓN

En primer término se menciona un hecho evidente pero propulsor de las ideas posteriores a desarrollar: la vinculación texto cantado - música está confirmada por la cantidad de obras en las que esta relación se concreta. Desde los arrullos, nanas, cantos, canciones, lieder, arias, hasta diversas formas experimentales y géneros mixtos como la ópera, el teatro musical o la comedia musical, los ejemplos cobran diferentes propiedades, alcances y actores: escritores autorales o anónimos, libretistas, arregladores, adaptadores, compositores, espacios espectaculares, los soportes orales, gráficos o informáticos (materiales o virtuales), medios y redes de difusión y comunicación, agentes auditores. Se advierte así un circuito relacional y complejo de mediaciones e intervenciones operativas y de diversos resultados estéticos y hermenéuticos.

PRIMERAS INDAGACIONES

Estos estadios promueven posibles y diferentes asociaciones entre texto y música: dialógicas, independientes, opuestas. Al mismo tiempo, diversos marcos teóricos actúan sobre ellas realizando análisis y encuadres técnicos, estilísticos, sociales y axiológicos. Particularmente en el campo de la música académica de los siglos pasados, los problemas suscitados en torno a la relación del Texto y la Música (y como parte de la Estética en principio musical), tuvieron por un lado una especial preeminencia e igualmente establecieron debates y reyertas relativos a su valor.

En este punto y antes de continuar con el tratamiento del tema central, resulta apropiado realizar una aclaración:

No se establecerán en este trabajo diferencias específicas en las acepciones lingüísticas de los conceptos *palabra* y *texto*. Por ello pretenderá instalarse una identidad en la acepción de aquéllas, reconociendo así una provisoria operación metodológica. Es sabido que los conceptos de *palabra* y *texto* abrevan en campos de estudio específicos, como son la lingüística, la gramática, la semiología, la gramática textual, la pragmática o la teoría literaria, en ciertos casos provistos por cuerpos teóricos y disciplinares diferentes.

A partir de estos recortes, *palabra* y *texto* serán *palabra* y *texto poético o literario*, la “materia” hablante o en general escrita utilizable para su vinculación con la música.

DIÁLOGO LITERAL O IMAGINARIO

Realizada esta aclaración nos ubicamos nuevamente en el terreno de las primeras consideraciones propuestas. Y se tratará de evidenciar el concepto de diálogo como una forma posible de relación entre los sonidos del habla y de la música, hipotetizando que este especial modo de vinculación se presenta como predominante en buena parte de las obras musicales con texto de la modernidad europea y americana. Desde allí se pregunta: ¿cómo puede pensarse y concretarse un diálogo entre texto y música? ¿De dónde proceden las discusiones al respecto? ¿Qué factores sociales y artísticos se revelan como condicionantes o determinantes en sus relaciones a lo largo de la Historia de la Música, en especial académica de Occidente?

(Se repite que se trata aquí de una doble articulación del andamiaje palabra – música: primeramente la de ciertos sonidos musicales con la palabra: el canto con un texto; luego la vinculación de este soporte con un medio vocal o instrumental).

Conviene remitirse ahora al concepto de diálogo, emergente de la filosofía clásica griega. Éste recalca en la idea etimológica de “camino de” o “camino a través de”, por el cual justamente y por medio de un discurso hablado o escrito, los participantes de una conversación, sean dos o más interlocutores, ofician un encuentro y debate de ideas. En él, por medio de pesquisas y razonamientos de carácter deductivo o dialéctico intentan arribar a un criterio cognoscitivo en lo posible duradero y permanente de verdad. Se advierte ya aquí una cierta dificultad al analogar estas propiedades de los diálogos del lenguaje, con los posibles comportamientos equivalentes entre el texto cantado y la música. En su encuentro y “camino”: ¿se procede por una lógica de características similares? ¿Se objetiva el encuentro de alguna verdad? El núcleo generado por un supuesto diálogo entre texto y música: ¿no interroga tradicionalmente más específicamente acerca de lo bello más que sobre lo verdadero?

Por un lado, desde la trilogía impuesta también por el pensamiento griego: Bueno – Bello – Verdadero, se estaría circulando por el terreno de una posible validación de este particular tipo de diálogo, dada la concepción interdependiente de las tres instancias nombradas.

Por otro, en el pensamiento de la Modernidad el concepto de diálogo se relacionará frecuentemente a la idea de *vínculo*. En este sentido, los propios del arte tendrán directa relación con el campo de la Belleza. En todo caso el arte se relacionará con la verdad mediante las nociones de verosimilitud, mimesis o ficción.

Sea cual fuere la elección de un marco validante para justificar la denominación de diálogo al encuentro en un mismo objeto “material” llamado obra o proceso, de texto y música, a los fines de este trabajo se aceptará tácitamente una “autorización” para considerar esta mutua participación como el encuentro y la correspondencia de dos ámbitos significativos que buscan la convivencia, la sumatoria, la unión simbiótica o simplemente el vínculo simultáneo de sus respectivas matrices sintácticas y

semánticas, en pos de lograr una nueva unidad, constituida por la interrelación y consecuente resultado de aquéllas, y cuyo dominio es fundamentalmente estético.

Dos aspectos de diferente orden tienen lugar en el encuentro de texto y música:

- 1) Los niveles materiales, técnicos y las gramáticas de ambos sustratos puestos en contacto
- 2) Las atribuciones semánticas de cada uno de ellos dadas por ciertos imaginarios y por la Historia de la Música

1) Si el lenguaje y el texto literario operan en el terreno habitual de la monodía (salvo obviamente en cualquier polifonía vocal), la música por contrapartida, al menos la supuesta en este análisis, se constituye en una red de complejas y diversas superposiciones.

Los parámetros del sonido son compartidos por definición en ambas instancias (altura, duración, intensidad, timbre).

Sin embargo la voz cantada respecto al acompañamiento instrumental, sea este solista (un piano por ejemplo) o de conjunto (una obra de cámara o de orquesta), interviene como una especie de monodía perpetua sobre la polifonía de las partes acompañantes.

En este caso los diálogos se propician en la participación de posibles identidades, correspondencias, complementariedades, devenidas por ejemplo del comportamiento relacional de los niveles tímbricos, rítmicos, por la imitación de fragmentos, por la relación entre la línea de canto y la armonía, por la construcción fraseológica, por los ajustes métricos y texturales y por otros aspectos del mismo orden fonológico gramatical.

Los mismos conforman en ciertos casos, rasgos nodales de un determinado estilo.

Habría desde esta perspectiva, un posible diálogo de discursos más o menos ajustado a una procesualidad sintáctica, y aún fonológica.

En rigor de verdad, los estudios por ejemplo de las relaciones tímbricas entre voces e instrumentos dentro de una obra mixta, no constituyen un capítulo demasiado abordado en los propios de la instrumentación (Mastropietro, 2014).

Por ello en los análisis efectuados de obras vocales con presencia instrumental, habitualmente la voz es tomada centralmente desde su *pregnancia melódica*, soporte de un texto, flotante sobre la textura instrumental, por lo cual se minimizan otros niveles dialógicos, desplazados además por la relación semántica que vincula texto y música.

2) Se supone que en el cimiento de dicho vínculo recalca la definición respectiva de los conceptos básicos de sintaxis y semántica atribuibles a ambos dominios.

Denotación, connotación, realidad, subjetividad, racionalidad, serán temas sobre los que el debate texto – música formulará acentos y objeciones, reconocimientos y estandartes en el “nuevo” discurso creado por su mutua intersección: la palabra cantada, sola o sobre un dispositivo instrumental.

Y esta nueva palabra, aquella que se “fusiona” con la música, planteará múltiples y complejas posibilidades de adaptación y pervivencia. Si la palabra dentro del código de la lengua, referencia con mayor o menor precisión o ambigüedad operativa y en el discurso hablado, al mundo externo o interno mediante la simbolización de su estructura gramatical y semántica (obviamente para los hablantes o participantes de una determinada lengua): ¿qué ocurre cuando ella se subsume, se asocia con el discurso de la música? ¿Mantiene en todos los casos o en algunos su identidad y autonomía léxica, respeta su entonación, articulación, escansión natural y su ritmo?

¿Sus niveles fonológicos, sintácticos, semánticos y pragmáticos se conservan intactos y autorreferentes, o se contagian de otra lógica, direccionalidad y significatividad?
Se habla aquí tanto de la palabra como canto o del canto junto a otro soporte vocal/instrumental.

¿Y qué ocurrirá con la música cuando se asocia a la palabra? ¿Qué es lo que se acomoda de su materialidad? ¿Su sintaxis? ¿Su semántica? ¿Existen estos elementos en la música de manera autónoma por fuera del soporte de un texto?
Como se advierte el nivel semántico se vuelca con los propios de la gramática.

Sobre estas preguntas caben además consideraciones poéticas acerca de cómo los compositores han tratado desde sus operatorias específicas ambas instancias: se “musicaliza” un texto literario o se poetiza con palabras una música. ¿Qué es lo previo, y si cabe, lo fundacional?

La pregunta no es menor ya que de estos procedimientos de derivarían apropiaciones, adaptaciones, pérdidas, ganancias, interferencias, y posibles independencias y asunciones de relegamiento de un dominio sobre otro.

El criterio de diálogo estaría también interceptado por estas consideraciones fácticas.

Se preguntaba anteriormente cuál era el centro de la discusión entre el vínculo palabra/texto – música. Se había insistido por un lado en sus vínculos fonológicos/gramaticales y luego en su relación sintáctica y semántica.

Como es sabido este último problema surge con potencia teórica en Occidente desde el Renacimiento/Barroco en adelante. La preocupación de la época adviene desde las críticas históricas del canto en las monodías y polifonías medievales y renacentistas, el riesgo de que la palabra contaminara su claridad o mensaje con los sonidos de la música y centralmente, ya en la Modernidad, en el naufragio de la racionalidad de la palabra tanto con el soporte de la música en el canto, como de éste, subsumido en una polifonía instrumental o vocal.

Esta situación determinará axiologías, así como diferentes posiciones acerca de la universalidad, trascendencia o particularidad de sus contenidos.

¿De qué hablan las palabras? ¿De qué habla la música? ¿Es posible la convivencia de ambos discursos en una misma obra?

Alguna breve referencia al respecto:

“El mito de lo clásico y del renacimiento de la tragedia griega tenía la función de hacer más sólido el principio unificador de poesía y música como forma de potenciación recíproca al objeto de mover los afectos.

La curva melódica de la música o –como se decía entonces- el recitar cantando (como recuerdo hipotético del modo de actuar y decir de la tragedia griega), lo que debía hacer humildemente era secundar, destacar y exaltar los acentos de las palabras, el significado fonético, referencial del mundo externo o interno, y semántico de éstas, aumentando con ello el efecto que producía en el oyente.

Por este motivo la música sin palabras corría el riesgo inevitable de transformarse en una envoltura vacía, capaz, como mucho, de procurar un superficial placer auditivo, pero incapaz de inflamar el corazón” Fubini (1999:166).

Aparecen aquí algunos elementos, que la teoría musical contemporánea ha tomado como fuente de posibles caracterizaciones de la supuesta condición de la música entendida como un lenguaje.

De este modo se ha enunciado que mientras el lenguaje natural progresa en general en un nivel informativo renovado y permanentemente cambiante y actualizado, la música recalará en el principio de la redundancia por medio de los conceptos de repetición y recurrencia, en los que justamente la información podrá tener validez

discursiva, sintáctica y semántica en la medida que pueda concatenar elementos diversos que impliquen un grado de retención de las unidades de información en la memoria, situación lograda fundamentalmente, por dicho procedimiento de la repetición.

Desde entonces se establecería la entidad autónoma de la música, no referencial del mundo, sino validada en la coherencia y cohesión de su propia gramática. Y esto, tendrá su concreción en la paulatina cristalización del *Sistema Tonal* y sus estructuras formales emergentes, tanto de la música vocal como instrumental (Rameau, 1722), (Diderot, Rousseau, 1750), (Lerdhal y Jakendoff. 2003: 123). Claro, podría decirse que la música tonal adopta sobre todo en el Clasicismo (cabe agregar en el momento de mayor equilibrio sistémico de la Tonalidad), un estilo de construcción oracional que, partiendo de ciertas inferencias lógicas como la inducción o la deducción, establece un correlato constructivo con aquellas y de hecho con las estructuras lingüísticas enunciativas: tal la oración periódica, por ejemplo. Por esta analogía el diálogo estaría viabilizado. Igualmente: ¿se trataría de relaciones de semejanza equivalentes en su significación, o de asociaciones metafóricas?

En este caso: ¿cómo entonces podría postularse y concretarse un diálogo entre lenguajes prácticamente opuestos en su estructura y posibilidades?

Ejemplos de estas mediaciones se advertirían en la forma dialéctica de la sonata, los principios derivativos de la variación, las recurrencias temáticas del rondó, los principios oracionales, o las estructuras orgánicas del siglo XIX.

Ideas interesantes de la relación y/o predominio de la palabra y la música se explicitan también en algunas arias de Bach, Haendel, o aun Mozart. En éstas el tratamiento vocal será casi inherente al desarrollo sintáctico de la música, existiendo así una interconexión de dispositivos sintácticos, proveniente del cruce de las propias autonomías. Asimismo muchas veces la voz, y en consecuencia el texto se constituirán en una excusa para el virtuosismo o evolución melódica vocal que rivalizará con la música o bien, generará una inocua repetición de palabras, siguiendo el criterio constructivo del arte sonoro sobre el que aquélla se subsumirá.

EL ROMANTICISMO Y UN CASO PARTICULAR DE DIÁLOGO

Las primeras discusiones en el Romanticismo, revelan todavía una fuerte superioridad de la palabra con respecto a la música, hecho instalado por el pensamiento racionalista del anterior Barroco y del Iluminismo.

A propósito, Glück escribe en el prefacio de su ópera "Alceste" (1767): "La música deberá secundar a la poesía" Fubini (1999: 238), estableciendo con claridad este dominio, en el que se defiende ante todo la expresión dramática.

Sin pretender entrar en una descripción tan ardua en la que tendrían que incluirse las nociones aportadas por Freud, Lacan o Foucault (relativas en principio a lo que llanamente podríamos caracterizar como el vaciamiento de los sentidos en el lenguaje hablado), se intentará caracterizar la situación en el siglo XIX.

Con el antecedente más próximo de Jean Jacques Rousseau (en el final de la estética Iluminista e introduciendo ciertos indicios románticos), el concepto básico que propone dicho momento es el del nacimiento y correspondencia de una unidad indivisible formalizada entre la palabra, el texto (por extensión: la Poesía) y la música.

Con vacilantes fundamentos antropológicos o científicos hay una "creencia" en la raíz común de ambas instancias; tanto el sonido articulado en lenguaje como el sonido articulado en música establecen una irreductible unidad de intelecto y emoción, de razón y expresión. Estos datos aparecen reflejados también en Herder (Fubini, 1999:256)

De acuerdo a estas consideraciones podría inferirse que la música “perfecta” para el romántico es la música vocal, dada la transparencia de ambos “lenguajes”.

Sin embargo, son dables mencionar ciertas contradicciones que se advierten en tal argumentación.

Si se recuerda, el Romanticismo va a exaltar un arte musical independiente de la palabra, en el que la música pueda ser significativa, justamente por su posible prescindencia del texto. Ya Mozart, al invertir el pensamiento de Glück en su sentencia “La poesía debe ser una hija obediente de la música” Fubini (1999: 255), está posibilitando un corrimiento del pensamiento iluminista, admitiendo que la materia sonora pueda detentar también un lenguaje propio y significativo, con propiedades, condiciones materiales y operativas diferentes y específicas. De estos primeros presupuestos crecerá la Estética romántica hacia el Idealismo. La filosofía de Hegel y Schopenhauer pondrán de manifiesto un nuevo lugar central de la música por su posibilidad de acceder al Espíritu sin mediación ni velos conceptuales.

Por su parte la Segunda Revolución Industrial y el Positivismo autorizan la entrada al mundo natural de nuevos objetos artificiales, de la naturaleza como vida y como desarrollo orgánico.

Con estos elementos el poema sinfónico y la sinfonía programática se constituyeron como los máximos exponentes de las búsquedas decimonónicas. Un relato, biografía o paisaje determinado pudieron plasmarse en formas instrumentales, a menudo sin necesidad de palabras, pretendiendo así un poder narrativo, evocador o descriptivo de la música que hiciera posible la prescindencia de aquéllas.

Este valor de la música instrumental, no dejará de generar otra profunda paradoja del período.

Desde este lugar, la producción de canciones, óperas, oratorios, obras religiosas, etc., señalan el valor conjunto de la palabra y la música, sea desde el “volkslied” más sencillo y elemental, hasta la palabra - poesía del Drama Musical wagneriano, una ópera de Verdi, una sinfonía de Mahler o un lied de Wolf.

En estos ejemplos la palabra es palabra música, al perder su protagonismo virtuoso y subsumirse en la textura orquestal, casi como un “instrumento cantante”.

Por lo tanto, puede concluirse por ahora que tanto la música instrumental, que adquiere una autonomía significativa, como las producciones mixtas de texto y música, (tendientes a crear una fusión inseparable), se constituyen en “formas” válidas de la Estética del período, ya que en última instancia, se impone a la música como un lenguaje autónomo y semánticamente independiente, más allá de los “soportes” que puedan provenir de otros dominios.

UN EJEMPLO EN EL ROMANTICISMO ALEMÁN

Se dará cuenta en estos párrafos de un ejemplo tomado de uno de los compositores más importantes del Romanticismo alemán: Richard Wagner (1813 – 1883). En éste se promoverá el estudio general de un caso de relación dialógica entre texto y música, centralmente desde una relación semántica.

El Drama Musical wagneriano acopió a la música del poema sinfónico o la sinfonía programática, el texto literario (se recuerda que Wagner fue el autor de sus propios libretos), intentando una nueva conjunción entre palabra y música.

La naturaleza y objetivos de este texto condicionan las explicaciones acerca de la complejidad y vastedad del trabajo de Wagner y su producción musical, por otra parte fundamentada en una importante y reveladora obra teórica.

Varias de sus técnicas compositivas propusieron en un terreno microestructural un concepto de cohesión y coherencia, luego proyectado a la forma general y total, al asociar determinados núcleos germinales musicales (ritmos, acordes, melodías, timbres, texturas) a diversas situaciones, personajes, instancias u objetos.

Esta técnica que fue denominada Leit motiv (motivo guía o conductor) si bien no inventada por el autor (ya que hay empleos incipientes anteriores en Meyerbeer, Berlioz o aun en Carl Maria Von Weber), fructificó en Wagner en un conjunto de sonoridades que el oyente comienza a recordar y lentamente a asociar a las distintas situaciones dramáticas de su música.

Un diálogo en el que el autor apela al auditor como árbitro del nivel narrativo de la obra. Igualmente introduce otro factor en el que la música apela a una nueva referencialidad: la del símbolo respecto a un referente aludido.

El desarrollo de estas ideas viene asociado al empleo circular que hace Wagner del tiempo y forma musical, especie de rememoración continua que hunde sus fundamentos en el aspecto no sólo argumental, sino simbólico del mito, de cuya estructura extrae tanto la materia o asunto narrativo (las sagas de la mitología germano-escandinava), como el sentido cíclico al que se hacía recientemente referencia.

¿Cómo es el tratamiento del texto y la música en la obra wagneriana?

Brevemente puede decirse desde un nivel semántico que logra con ellos una fusión cerrada e inseparable.

Sobre esta condición argumental y escénica, Wagner promueve desde el texto, una forma más o menos rimada, con versos continuos, en las que no se advierte casi repetición.

El autor de Parsifal propondrá una reunión más unívoca del texto y la música por medio de una especie de flexible y permanente arioso, en el que la línea de canto se aparta de las ideas simétricas o de las recurrencias. Admite más el criterio de transformación permanente o el principio de la secuencia, configurado o desconfigurado por el entrecruzamiento de líneas contrapuntísticas que crean una retícula de movimiento y direccionalidad en un constante fluir de leit motiven, modificaciones tímbricas, y la inercia dada por el movimiento de la armonía y sus permanentes modulaciones.

En esta trama, la voz humana y el texto, rara vez emergerán aislados o destacados del resto de los materiales; estarán subsumidos en la textura total, y alcanzados por una información permanente y variada. El devenir musical/literario se formulará sobre criterios de organicidad, con frecuentes imbricaciones, superposiciones y desvíos, (la tan mentada "melodía infinita").

Se ejemplificarán estos aspectos por medio del fragmento final de una de sus más destacadas obras: La Muerte de Amor o Liebestod de Tristán e Isolda (1856-1859), estreno en 1865, texto y música del compositor, última escena de la obra.

El tema del amor campea el argumento de esta historia tomado de un antiguo relato medieval. Como en pocas obras, el autor condensa en una compleja partitura aspectos narrativos, míticos, de paradójica y vigente actualidad. En ellos se aúnan instancias psicoanalíticas, históricas y obviamente literarias.

Para Wagner: "la música y la palabra hacen visible la acción", "son hechos musicales que devienen visibles" Deathridge - Dahlhaus (1985: 101).

En primera instancia algo singular en este fragmento: la música y su diálogo supuesto con el texto se insertan en un monólogo. La protagonista, desde el punto de vista argumental establece un soliloquio interior y divagatorio. En los primeros versos se dirige a los espectadores de la escena. No dialoga con ellos, sino que los interpela. Luego sus palabras se insertan no en un diálogo consigo misma, sino más bien en una puesta en palabra de sus sensaciones y anhelos íntimos, apenas con referencia al mundo sensible, apenas también sobre elementos volitivos o reflexivos. La pérdida de las coordenadas de tiempo/espacio induce al personaje a dar libre curso a su subjetividad. Su identidad queda confiscada por sus sensaciones y emociones.

No hay diálogo interior porque ya no hay identidad. No hay otro yo posible, porque existe sólo una unidad con el mundo.

Estas situaciones de índole argumental o mejor, de registro discursivo, impactan en el tratamiento de los materiales, en especial en las nociones de tematismo y por extensión en los niveles relativos a la repetición, el cambio y la recurrencia.

La forma de la música revela un procedimiento de continuo incremento de la tensión armónica, una forma por crecimiento, evolutiva, y a su vez circular en la redundancia y citas de elementos temáticos ya escuchados a lo largo de la obra.

De todas maneras sería pertinente, más allá de estas apreciaciones principalmente histórico – semánticas, arriesgar algunas precisiones idiomáticas acerca de cómo puede verificarse en este pasaje, un posible diálogo entre el texto y la música.

A los fines del presente trabajo tendrán que dejarse de lado varias especificaciones técnicas, que demorarían y en última instancia desviarían el objetivo más acotado y a su vez general que el mismo persigue.

En este sentido, el texto original en alemán, será uno de estos aspectos soslayados. Puede decirse igual y brevemente que su estructura poética refiere a versos rimados principalmente octosílabos, en clara referencia a la escritura tradicional de los trovadores germanos de los siglos XIII y XIV, esto es los Meistersinger o Maestros Cantores.

¿De qué modo este texto cantado dialoga con la música?

Se vuelve a mencionar un corrimiento de algunas operaciones que, en el exclusivo campo de ésta deberían exponerse, tales como un análisis paradigmático de los materiales o componentes musicales, el relevamiento de los leitmotiven utilizados, su correspondencia con los pasajes literarios, el análisis armónico y tímbrico respectivo, los elementos formales y fraseológicos y por último, las asociaciones que todos ellos establecerían con el texto poético.

Igualmente, y esto es lo que aquí se supone importa, desde la recepción y percepción se advierte la presencia de una fuerte noción de texto, esto es la presencia y funcionamiento de una unidad compleja que porta y comunica aspectos de coherencia, unidad y cohesión.

A propósito de ello, podría establecerse conceptualmente y al mismo tiempo verificar desde la audición, cómo estos “lenguajes” con caracteres constructivos y principalmente operativos diferentes (como son el texto literario y el texto musical), se constituyen en una nueva unidad, generando así una relación de sincronía.

a) El correlato en una métrica musical que contiene, revela y respeta la acentuación propia del texto literario es un elemento central a considerar a los fines de garantizar un principio de correspondencia.

b) Por su parte las repeticiones y secuencias en la música, tendientes al incremento de la tensión y la inercia melódica, rítmica y armónica, se manifiestan como los ejes de la construcción musical. Por otro lado aportan un aspecto referencial y cohesivo al discurso, reforzado por la reminiscencia de lo ya escuchado. Sin embargo el texto cantado no repite palabras. Tampoco el material melódico de la voz es compartido en todos los casos con el de la orquesta. Como sucede en Wagner la voz es un instrumento más, si bien imita los principios compositivos del tejido instrumental: la secuencia, por ejemplo. La música está implicando a la palabra en una remoción, en la que su cambio de algún modo se disuade por la reiteración.

El autor logra así una nueva significatividad de elementos temáticos previamente utilizados, y éstos se despliegan en la percepción y la memoria con un permanente diálogo temporal de “antes” y ahora”.

El diálogo resulta de una dialéctica de elementos específicos de ambos lenguajes, los que permanentemente se interrogan, se mimetizan, se complementan o bien asimismo se distinguen en sus operatorias autónomas.

Es un diálogo de identidades, pero también de diferencias, en el que la unidad se logra, no sólo por la existencia de procesos simultáneos o sucesivos de identidad sino también por la diversidad aglutinada por la armonía y el registro semántico.

En este sentido pueden detectarse varios segmentos:

*El primero de ellos opera sobre la descripción de Isolda respecto a Tristán y su situación vital y contingente. En este caso los materiales instrumentales son de mayor variedad.

*El segundo momento implica un recomienzo de este fragmento con elementos de variación y corresponde a la transición de la protagonista hacia su introspección.

*El tercer momento corresponde a la pérdida de su identidad y su inclusión en una pura sensación y hálito de éxtasis; se pierden las referencias del mundo. La orquesta genera un permanente crescendo construido por unidades formales secuenciadas en el que la voz actúa como un comentario fragmentado y parcialmente renovado. Los materiales temáticos instrumentales se restringen.

*Luego de la culminación se produce una disgregación que, ya sin palabra, no apela a ningún elemento temático.

c) Y por último está obviamente el diálogo que el oyente espectador realiza con toda esta información. La posibilidad de atención a la orquesta, al texto, al movimiento y gestualidad, a la voz cantada, y a las relaciones de jerarquías de estos elementos, todos ocurrentes en una misma temporalidad.

CONCLUSIÓN PROVISORIA

En este ejemplo puede entenderse la voluntad de consustanciación de la música y a palabra, en términos de admitir el sentido de unidad que propone no sólo la obra moderna, sino especialmente la música del romanticismo, en un nuevo concepto de transformación, organicidad y al mismo tiempo referencia a una o varias matrices originarias que se transparentan en toda la estructura.

Se transcribe a continuación la traducción del mencionado fragmento y la versión original en alemán:

Isolda Liebestodt (Muerte de Amor de Isolda) Pahlen K. (1992: 377 – 379).

¡Cuán dulce y suave sonrío! Sus ojos se entreabren con ternura... ¡Mirad, amigos! ¿No le veis?... ¡Cómo resplandece con la luz creciente! Astrales fulgores irradia al ascender. ¿No lo contempláis? ¡Cómo se inflama su corazón animoso! Augustos transportes hinchan su pecho. Y de sus labios deleitosos y suaves fluye un hálito dulce y puro.

¡Amigos, miradle! ¿No lo perciben? ¿No lo ven?

Tan sólo yo oigo esa voz llena de maravillosa suavidad que cual delicioso lamento todo lo revela en su consuelo tierno. Es cual una melodía que al partir de él, me penetra repercutiendo en torno mío, sus ecos graciosos. Esta clara resonancia que me circunda ¿Es la ondulación de blandas brisas? ¿Son olas de aromas embriagadores? ¡Cómo se dilatan y me envuelven! ¿Debo aspirarlas? ¿Debo percibir las? ¿Debo beber o sumergirme? ¿O fundirme en sus dulces fragancias? En el fluctuante torrente, en la resonancia armoniosa, en el infinito hálito del alma universal, perderse....sumergirse.....sin conciencia.... ¡Supremo deleite!"

(Mild und leise wie er lächelt,
Wie das Auge hold er öffnet,
Seht ihr's, Freunde?
Säh't ihr's nicht?
Immer lichter wie er leuchtet,
Sternumstrahlt hoch sich hebt?
Seht ihr's nicht?
Wie das Herz ihm mutig schwillt,
Voll und hehr im Busen ihm quillt?
Wie den Lippen, wonnig mild,
Süßer Atem sanft entweh:
Freunde! Seht!
Fühlt und seht ihr's nicht?
Höre ich nur diese Weise,
Die so wunder voll und leise.
Wonne klagend, alles sagend
Mild versöhnend aus ihm tönend,
In mich dringet, auf sich schwinget,
Hold erhallend, un mich klinget?
Heller schallend, mich umwallend,
Sind es Wellen sanfter Lüfte?
Sin des Wogen wonniger Düfte?
Wie sie schwellen, mich umrauschen,
soll ich atmen, soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen, untertauchen?
Süß in Düften mich verhauchen?
In dem wogenden Schwall
in dem tönenden Schall, in des Weltatems
Wehendem All...
ertrinken, versinken, unbewusst,
höchste Lust!)

Texto: Richard Wagner

Bibliografía citada, de referencia y consulta:

- STEINBERG, M. P. (2008) *Escuchar la Razón*. Fondo de Cultura Económica.
- FUBINI, E. (1999) *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Alianza Ed.
- GUZMAN, G. (2016) *La Condición romántica del Arte, música, pensamiento y persistencias*. Edulp.
- ADORNO, Th. (2000) *Sobre la música*. Paidós.
- MASTROPIETRO, C. (Comp.) (2014) *Música y Timbre*, Ed. Al margen.
- ROSEN, CH. (1985) *El Estilo Clásico, Haydn, Mozart, Beethoven*. Alianza Ed.
- DAHLHAUS, C. (1997) *Fundamentos de la Historia de la Música*. Gedisa Ed.
- DAHLHAUS, C. (1999) *La Idea de la Música Absoluta*. Idea Books.
- DEATHRIDGGE, J., DAHLHAUS, C. (1985) *Wagner*. Colección New Grove, Muchnik Ed.
- NATTIEZ, J.J. (1993) *Le Combat de Chronos et D'orphée*. Christian Bourgeois.
- LERDAHL, F., JACKENDOFF, R. (2003) *Una Teoría Generativa de la Música Tonal*. Akal
- PAHLEN, K. (1992) *Tristán e Isolda, libreto*. Vergara. Trad. M^a Antonieta Gregor
- WAGNER, R. (1966) *Tristán e Isolda, versión en CD*. Birgit Nilsson, soprano, Orquesta del Festival de Beyreuth, Dir. Karl Böhm. Deutsche Grammophon.
- WAGNER, R (2003) *Tristán e Isolda*, DVD. Deutsche Grammophon.