

GERMÁN SANTANA HENRÍQUEZ; EUGENIO PADORNO (eds.), *La Palabra y la Música*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2010, 342 pp.

Esta obra presenta una serie de artículos de contenido heterogéneo, que en principio tienen en común la relación de la palabra con la música, aunque algunos de ellos se dedican específicamente a la palabra, sin una conexión clara con el mundo musical. Marcos Martínez Hernández analiza la relación entre música y palabra en la mitología griega, recogiendo un catálogo de músicos griegos en el mito y en la historia; Mónica Martínez Sariago se ocupa de la relación entre la música vocal y su acompañamiento instrumental, centrándose sobre todo en algunos ejemplos de los *Lieder* de *La Bella Molinera* de Schubert; Eugenio Padorno Navarro evoca la figura del escritor canario Alonso Quesada analizando en su obra la influencia de Baudelaire; Antonio María Martín Rodríguez trata de la vigencia de los tópicos de la poesía grecolatina en la canción moderna, presentando algunos curiosos paralelismos; Jorge Rodríguez Padrón se ocupa de la especificidad del lenguaje literario, estableciendo una serie de comparaciones entre la literatura castellana y la anglosajona; José Yeray Rodríguez Quintana recorre la originalidad de la música americana y la manera en que ésta se ha apropiado de los instrumentos, formas poéticas y estructuras musicales que llegaron hasta allí desde Europa; Germán Santana Henríquez hace un recorrido por las obras de Sófocles que han sido reelaboradas por los compositores modernos y contemporáneos; Marcial Morera Pérez analiza el significado de la palabra “magua”, para realizar a continuación un recorrido histórico por la conquista de Canarias y reflexionar sobre la incompreensión que el mundo canario padece; Ramón Trujillo Carreño incide en la relación música-palabra en sentido amplio, con frecuentes citas de las reflexiones que escribiera Kierkegaard sobre el *Don Juan* de Mozart.

Esta heterogeneidad afecta también al nivel y contenido de los diferentes artículos. Llama la atención cómo conviven en este libro escritos que pretenden acercarse al gran público, junto a partes llenas de palabras en alemán sin traducir o incluso un título escrito en cirílico. Esta diversidad de contenidos hace difícil un análisis conjunto, de modo que sólo nos detendremos en algunos detalles. La relación entre música y palabra surge obviamente desde que aparece el canto. Ya defendió Rousseau, que al fin y al cabo era compositor, que el canto habría sido la primera forma de comunicación entre los hombres. Que la música trate de expresar situaciones extramusicales tampoco es algo moderno, pues ya en la antigua Grecia el llamado “nomo pítico” trataba de narrar con los sonidos del aulos la lucha de Apolo contra el dragón. La invención de esta forma se atribuye a Sacadas de Argos, que la habría establecido en los juegos píticos del 586 a.C. Pero es sobre todo a partir del Renacimiento cuando los compositores se afanarán particularmente en apoyar el sentido de las palabras cantadas con procedimientos de todo tipo, que van desde relaciones muy simples, como hacer ascender la melodía para aludir a la Ascensión de Jesús o utilizar notas rápidas para cantar la palabra “correr”, hasta intentar dibujar las columnas y arcos de un edificio con las notas escritas. Estos procedimientos reciben el nombre genérico de “madrigalismo”, por su afinidad con la estética de esta forma musical renacentista, y han pervivido en la tradición occidental de múltiples maneras. Pensemos que Bach ponía su apellido en algunas obras utilizando la equivalencia de las letras que lo componen en el sistema alfabético: si bemol-la-do-si natural. Podríamos presentar miles de ejemplos, aunque siempre teniendo en cuenta que cada época interpreta musicalmente la realidad según su propia manera, pues no es lo mismo la tormenta del *Verano* de Vivaldi, la de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, la de *Guillermo Tell* de Rossini o la de la *Sinfonía Alpina* de Strauss. Caso aparte sería la llamada “Música Concreta”, que no se menciona en el libro. Ésta fue desarrollada por al-

gunos autores en el pasado siglo, tomando con un micrófono los sonidos directamente de la realidad (de ahí su nombre).

Que el diseño de un acompañamiento instrumental trate de reforzar el significado de las palabras es por tanto algo antiguo, y no un invento de los románticos, como lo es también la asociación que establecemos entre el modo mayor y el menor con las ideas de luz-sombra, alegría-tristeza, que se extiende prácticamente desde que al llegar el Barroco se consolida la tonalidad bimodal y alcanza hasta nuestros días. En cierta manera, este vínculo entre la organización interna de los sonidos sobre los que se construye una obra y la sensación que éstos nos producen representa una plasmación de lo que Salazar llamó “valor patético del semitono”, que hacía a los antiguos griegos repudiar unos modos y recomendar otros, dando un significado moral a la música construida a partir de ellos. Por lo tanto, la elección intencionada de una tonalidad u otra por parte del compositor, así como de las modulaciones que se establecen en una obra musical son algo muy anterior al Romanticismo y existen estudios específicos sobre ello, como el de G. Graham, *Tonality and Musical Structure* (London 1970). Además, los tratados de Composición suelen analizar obras significativas de diversos autores reflejando las distintas tonalidades empleadas, como vemos por ejemplo en el *Cours de composition musicale*, de V. D’Indy (Paris 1903-1950).

La denominada “Música Programática” fue en cambio un invento del Romanticismo. Es cierto que habían existido obras instrumentales con un guión literario, como por ejemplo *Las Cuatro Estaciones* de Vivaldi, o *Las Siete Últimas Palabras de Nuestro Redentor en la Cruz* de Haydn, pero de ahí no podríamos concluir, como algunos hacen, que Vivaldi fuera un prerromántico. La Música Programática establece una relación directa entre el compositor y el oyente. Como dijo Sopeña, no se trata tan sólo de expresar alegría o tristeza, sino de explicar quién está triste y por qué. El músico ya no se limita a describir la Naturaleza: no se pretende contar lo que se ve, sino expresar lo que se siente. No sería por tanto una estética de imitación de la realidad, sino de confesión por parte del compositor. Que la música programática es arbitraria y limitada resulta obvio, pues por ejemplo cuando Berlioz describe los “Episodios de la vida de un artista” en su *Sinfonía Fantástica*, nos refiere en efecto su propia experiencia con Harriet Smithson, que inspiró la obra, pero para nada se la cita expresamente, y son por tanto los analistas y biógrafos los que tienen que explicar el trasfondo de la situación que se trata de describir.

Cualquier aproximación a la música grecolatina es inevitablemente limitada. A pesar de los esfuerzos realizados por la paleografía musical, no podemos saber exactamente cómo sonaban las composiciones antiguas, por lo que siempre nos movemos bien en el campo teórico o bien en el de la tradición clásica en la música occidental. Igual pasa con los estudios sobre ópera y Mundo Antiguo, que finalmente son trabajos más de crítica literaria y de pervivencia del pasado clásico que de música, pues en ellos la referencia a la Antigüedad sólo puede alcanzar hasta el análisis de la presencia de mitos y pasajes históricos reflejados en los libretos.

Que los mitos antiguos perviven en la música moderna refleja evidentemente que los clásicos grecolatinos se ocuparon de la mayor parte de los fundamentos del alma humana y les supieron dar una forma. Los problemas psicoanalíticos de los protagonistas de *La Guerra de las Galaxias* nos suenan tremendamente familiares. En su recorrido por los autores que han tratado este tema, G. Santana olvida la parodia del mito de Edipo (“cantar bastante de gesta”) que escribieron Les Luthiers.

Se afirma que las relaciones sonoras Pitagóricas estarían en consonancia con la Naturaleza (p.250). La base para ello sería la sencillez de los números que expresan el intervalo de quinta justa que se establece al percudir $2/3$ de la longitud de una cuerda. Sin embargo, de ahí no se puede deducir que la música occidental tradicional, cuyo sistema tonal se basa en ese intervalo, sea más afín a la Naturaleza que otras. El concepto de eufonía tiene muy diversas facetas, y prueba de ello es que rechazamos unas músicas que a otros pueden deleitar. A menudo pienso que si escucháramos la música griega, que podía incluir modos armónicos e intervalos de cuarto de tono, sentiríamos la misma perplejidad que si viéramos el Partenón con todos sus colores. En efecto, la quinta es un intervalo justo, y la simplicidad de los números que la reflejan es aparentemente un indicio de que la Naturaleza “quiere” que los sonidos se organicen en torno al mismo. Pero la realidad desmiente tal concepto: el uso de la quinta como intervalo armónico presenta muchos problemas. La Armonía clásica prohíbe el uso de dos quintas sucesivas entre dos mismas voces, porque provocan una sonoridad dura y hueca. Por el contrario, los intervalos de tercera y sexta, reconocidos como agradables, son representados numéricamente por unas cifras mucho más complejas. La idea de que la música occidental se construye conforme a la Naturaleza es propia del siglo XVIII, y queda reflejada en la obra de Rameau: *Traité de l'Armonie réduite à ses principes naturels* (1722), que trata de justificar racionalmente el sistema de organización sonora imperante en su época. Pero es sabido que las relaciones sonoras generadas a partir de la tonalidad bimodal no concuerdan totalmente con la secuencia de los armónicos de un sonido. Así, el séptimo armónico no se correspondería con nuestro intervalo de séptima, al igual que los Ilustrados encontraban dificultades a la hora de justificar los intervalos de la escala menor. Sin embargo, dar una base pitagórica a todo representaba conceder un respaldo prestigioso al sistema que se pretendía explicar.

El libro tiene algunos problemas terminológicos, como, entre otros, el llamar “música” a la mujer músico (p.21), la errónea definición de lo que es un *Leit-motiv* (p.251), considerar que “la melodía continua” sería un recurso “esencial y definitivo” (pp.251-252), escribir “a la limón” (p. 262) por “al alimón”, una errónea definición de música y compás (p.305), etc. Hay también frases ambiguas y que pueden ser consideradas equivocadas, como “la tonalidad dominante es la mayor” (p.81).

Son muchas más las reflexiones que suscita este libro, que sin duda aporta elementos de interés. Mientras que hace treinta años en una librería española no especializada el número de obras sobre música no alcanzaba a llenar ni la mitad de una pequeña balda, y los escasísimos establecimientos especializados no iban mucho más allá, actualmente son muchos los títulos y colecciones que tratan de este arte y son accesibles al gran público. Esta obra contribuye a mejorar y aportar perspectivas a la pobre cultura musical española, y por tanto es algo que debemos acoger positivamente.

LUIS BALLESTEROS PASTOR