

**LA NOCIÓN ‘INTERTEXTUALIDAD’ COMO HERRAMIENTA
EN EL ANÁLISIS DE LA RELACIÓN TEXTO-MÚSICA
TRES EPITAFIOS, N°1, OP.17 DE RODOLFO HALFFTER**

Gustavo Espada

INTRODUCCIÓN

La relación texto-música es una instancia decisiva tanto para el intérprete como para el compositor y el arreglador de música coral. Sin embargo suele ocurrir que no siempre está claro de qué manera deben relacionarse texto y música. De hecho, es posible encontrar, además de múltiples modalidades de análisis musicales, diferentes maneras de analizar un texto, pero es difícil (al menos yo no conozco) encontrar escritos acerca de cómo relacionar de manera organizada texto y música en una obra musical.

El presente trabajo ha tenido como finalidad presentar un análisis de la relación texto-música a través de la utilización de la noción de ‘intertextualidad’, específicamente en el primero de los ‘Tres Epitafios’ op. 17 de Rodolfo Halffter, y fue realizado en el marco de la maestría en música Latinoamericana del S.XX, esp. Dirección Coral que se dicta en la universidad Nacional de Cuyo.

Es claro que desde un principio la relación de la que hablamos es una relación entre dos textos pertenecientes a campos semióticos diferentes, por lo tanto aquí ya estaremos hablando de intertextualidad. Por otra parte, la música es en sí misma un espacio con posibilidades intertextuales; al igual que el texto de Cervantes.

LA INTERTEXTUALIDAD

Para hablar de ‘Intertextualidad’, utilizaremos el texto ‘Migraciones de Sentido- tres enfoques sobre lo intertextual’ de Kreichman- Corrado y Malachevsky¹.

Kreichman asigna al término ‘intertextualidad’ el status de ‘noción’, diferente al de ‘teoría’: “una teoría, recorta un objeto al cual da estatuto científico, presenta un modelo, una metodología (...) Las teorías sirven para experimentar y confrontar. Puede haber una diversidad de teorías y modelos referidas a un mismo objeto científico, cada una supone por un lado, diferentes puntos de vista acerca de dicho objeto y las nociones que éste compromete.”

Desde esta perspectiva decimos que intertextualidad es una noción, producida por la teoría, y no supone una manera unívoca de interpretar un fenómeno determinado, literario o musical, sino un modo de análisis abierto a múltiples interpretaciones.

Es decir que la intertextualidad, en tanto pone en juego dos o más textos y unas determinadas maneras de relacionarse entre sí, posibilita nuevas maneras de ‘leer’ dichos textos, más allá del simple análisis de contextualización histórica estilística o biográfica: para ser más claros, “... en un sentido amplio, un texto es un objeto que no supone principio de unidad, es plural y heterogéneo, por tanto, puede ser sometido a distintas lecturas desde distintos campos teóricos que actúan tanto en el lector como en el textomismo (...) el término intertextualidad [*por lo tanto*] refiere a la vinculación al menos entre dos textos, bajo distintas formas de absorción de uno en otro..”⁴

Consideramos entonces, que un enfoque desde lo intertextual, posibilita recorrer un texto musical de muy diversas maneras.

LA INTERTEXTUALIDAD EN LA MÚSICA

Las posibilidades intrínsecas de la música como espacio para la intertextualidad, son resumidas por el musicólogo Omar Corrado en tres ítems principales: la polifonía, la necesidad de la escritura y posterior re-creación de la obra y la semántica (“problemática” según Corrado) del lenguaje musical: “la polifonía, es la simultaneidad real de distintos planos sonoros... La coexistencia en el tiempo de diferentes acontecimientos facilita el juego de confrontaciones de las distintas estructuras musicales entre sí o con otros elementos igualmente sonoros, en especial con la palabra hablada o cantada.

Otra particularidad del hecho musical... consiste en lo accidentado del trayecto que la obra cumple desde su gestación hasta su recepción, en el que se suceden mediaciones tan significativas como la escritura y la interpretación. La mención de otros textos puede así producirse en distintos momentos de este recorrido.

Por último, tenemos esta “problemática” semántica del lenguaje musical, y su dificultad para representar de manera inequívoca objetos, situaciones, estados... la música se ha visto desde siempre asociada a otros lenguajes de mayor capacidad denotativa... es natural entonces que en estos procesos puedan darse fenómenos de intertextualidad.”⁷

En una obra musical confluyen tanto elementos propios del lenguaje musical, estructurales, como externos al mismo. Omar Corrado propone, para analizar las posibilidades intertextuales en una obra musical, dividir las en ‘intrasemióticas’ e ‘intersemióticas’:

- 1. El área intrasemiótica** contiene los hechos producidos con medios provenientes exclusivamente de las propiedades estructurales del lenguaje musical.

2. **El área intersemiótica** reúne los fenómenos derivados de las relaciones con otros discursos (el lenguaje verbal, la imagen, la arquitectura, etc.).”⁸

EL ÁREA ‘INTRASEMIÓTICA’:

Corrado detalla aquí las diferentes posibilidades de cruces intertextuales: la cita musical y sus variantes: “**la cita de materiales** generadores de esquemas formales, los cuales constituyen los elementos estructurales de base, absorbidos por el proceso constructivo de la obra”⁹, incluye además formaciones instrumentales específicas, utilizadas en obras anteriores y que poseen una particular y reconocida significación; **la cita estilística**, “consiste en la reconstitución con diversos grados de fidelidad de gestos formales y expresivos dominantes de un estilo. Se ponen en juego el vocabulario y las reglas gramaticales y sintácticas pertinentes de un estilo, sin referencia particular a una obra determinada.”¹⁰

La cita textual, de materiales temáticos, de obras ya existentes; incluye **el plagio y la autocita**:

EL ÁREA ‘INTERSEMIÓTICA’:

Las posibilidades intertextuales entre el sistema musical y otros sistemas semióticos, pueden darse en diversos espacios o momentos que proporciona la propia obra musical:

- A. la escritura misma de la obra, y su relación con el espacio ‘geográfico’**, “los elementos estructurales, tectónicos de la obra musical, como en aquellos casos en que las frecuencias se obtienen por analogías con mapas astrales, líneas edilicias o gráficos de alturas de un río”¹²
- B. Los textos complementarios de la partitura**, sólo para conocimiento del intérprete, incluso el mismo título de la obra, cuando evoca el programa con el que fue concebida. Y, también **el texto literario**: “El lenguaje verbal constituye sin duda el modelo más próximo al discurso musical, con quien comparte la producción sonora y la temporalidad. El juego complementario entre las dispares capacidades de representación de ambos ha generado desde siempre un lugar privilegiado de productividad intertextual... Algunas de las relaciones tan contradictorias y ricas que música y texto establecen... por la mediación de operaciones conceptuales y compositivas [son] el **canto gregoriano**, el **madrigalismo** de la polifonía renacentista, las múltiples modalidades vocales de **la ópera**, el repertorio de gestos expresivos típicos del **lied romántico alemán**... además del inmenso repertorio de posibilidades que ofrecen las manifestaciones musicales étnicas, folklóricas y populares.”¹³

UN ACERCAMIENTO A LA INTERTEXTUALIDAD EN EL EPITAFIO ‘PARA LA SEPULTURA DE DON QUIJOTE’ DE RODOLFO HALFFTER:

Como hemos visto, cualquier composición coral con texto es, por definición, un espacio para la intertextualidad. En este caso, tenemos la obra de Cervantes, los análisis literarios pertinentes, y todo el imaginario social disponible para el personaje de ‘Don Quijote’¹⁴; y, por otra parte, está la música de Halffter, como texto ‘principal’, y los análisis de su obra y estilo musicales. En el presente trabajo nos interesa analizar la relación entre texto y música, como punto de confluencia para la intertextualidad. Desde este punto de vista podemos observar a grandes rasgos:

1. En el ‘área intrasemiótica’:

a.1. Cita textual de giros idiomáticos que remiten a la sonoridad de la música española: crean climas y sonoridades relacionados con el texto literario en general.

- uso de la cadencia frigia, c. 12-13, y c. 51 a 60.



- ornamento de contralto en la cadencia V/I, c. 27 a 29.
- paráfrasis de un ‘bajo de danza’ en la contralto, c. 34 a 38.



2. En el área ‘intersemiótica’:

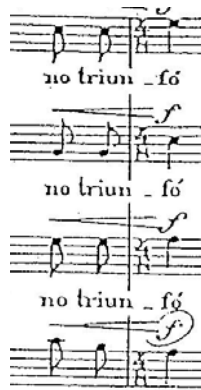
b.1. Cita estilística de recursos compositivos del Renacimiento, utilizados para resaltar el significado de palabras concretas: muerte- triunfo.

- c. 1 a 3: madrigalismo en ‘yace aquí’, en soprano, contralto y tenor (Gustave Reese denomina ‘música- ojo’ a este tipo de madrigalismos que, si bien se ven en la partitura, no siempre se ‘oyen’ cuando son cantados; son, al decir de Reese, una suerte de ‘guiños’ o complicidades del compositor al intérprete, en la tradición de la música renacentista).

- Uso de 7as y 2as sucesivas y/o paralelas: remite a la palabra 'dolor' en el Renacimiento: en el c. 10, sobre la palabra 'extremo', se llega al extremo de tener tres intervallos de 7^am consecutivos entre soprano y tenor.

- c. 13: entrada del bajo con el mismo madrigalismo, en una tesitura que refuerza el 'lazo a tierra'.

- c. 1 a 12: Cambio de color por combinación de voces. Uso de las voces superiores, típico del madrigal italiano de la 2ª mitad del s. XVI (luego utilizado también en España), simboliza la 'altura'; se contrapone con la utilización de las cuatro voces simultáneas a partir del c.13; se hace hincapié en la contraposición 'cielo/tierra'.
- c. 20: '*no triunfó*', es el punto más agudo de la melodía. Se relaciona con el significado de la palabra 'triumfo', aun cuando éste sea de la muerte, y aún no se haya concretado; esta aparente contradicción es típica del madrigal italiano: la fragmentación del discurso musical (en el madrigal italiano de la 2ª mitad del s. XVI) y la pérdida del sentido global del texto se producen en aras de la plasmación musical del significado puntual de las palabras.



- c. 25 a 33: melodías estáticas, más el motivo descendente de soprano y contralto con la célula 'yace aquí', con la misma significación que en las oportunidades anteriores.

Debemos destacar que, si bien Corrado identifica los diversos modos de la cita dentro del área denominada 'intrasemiótica', es, al menos para nosotros, indudable que en este caso, al ser utilizada para referirse a un texto literario, no musical, la cita afecta al área 'intersemiótica'.

b.2. Relación entre la prosodia de la música y la prosodia del texto:

- Hay una relación óptima entre las diferentes acentuaciones de la música y las acentuaciones, tanto de las palabras como de las unidades de sentido, con algunas excepciones, en el compás 46 'en tal coyuntura', y c. 51-52 'morir'.

b.3. Y aún nos queda un lugar para analizar: el momento en que el texto se refiere a la 'locura' del personaje. La alternancia entre mezzofortes y fortísimos en la sección intermedia constituye un caso de relación entre el 'tamaño' del sonido y la alternancia, a veces caótica, de los estados de la locura; si bien es auditiva, podría decirse que funciona casi como una descripción 'visual' de la locura.

Puede verse que, en esta obra en particular, predomina la cita estilística sobre la cita textual; en trabajos posteriores será posible continuar este análisis en los epitafios n° 2 y 3; de todas formas es posible adelantar que los elementos utilizados son los mismos, y que la relación entre estos dos tipos de cita alcanza un equilibrio en el N° 2 y se invierte en el N° 3.

CONCLUSIONES:

A lo largo de este trabajo nos hemos situado en uno de los puntos intermedios en el recorrido que existe entre el compositor y el oyente; este estadio que media entre la creación de la obra musical y su escucha es el intérprete, y las decisiones que toma para la interpretación. Pero este mismo camino es tomado, de manera consciente o inconsciente por compositores y arregladores.

Puesto que la obra se encuentra representada por un conjunto de signos visuales utilizados para transmitir las intenciones del autor al intérprete, y de éste al oyente, y dada su "problemática semántica" (en palabras de Corrado), en el sentido de las dificultades que este

sistema de signos tiene para representar de manera unívoca “objetos, situaciones, estados”, tenemos que la interpretación de la obra musical es un fenómeno único, que puede ser similar a otras interpretaciones, pero nunca idéntico a ellas.

En el caso de la música ‘sin texto’, el análisis técnico de la obra proporciona elementos para la interpretación. En el caso de la música ‘con texto’, su análisis agrega elementos; en ambos casos, las investigaciones complementarias, del contexto histórico, biográficas, la consulta con el compositor o sus descendientes, sus alumnos, etc., son útiles (y a veces determinantes) para el intérprete.

Consideramos que la ‘Intertextualidad’, como punto de confluencia, como centro de convergencia de diferentes informaciones, ofrece un ‘valor agregado’ a estos análisis e investigaciones necesarios para la interpretación; en el caso específico de la música coral ‘con texto’, la relación ‘texto- música’, mirada como el lugar de la intertextualidad ofrece, no sólo variadas informaciones, sino también unas maneras o modos de re- significar elementos del análisis que muchas veces quedan inconexos (el texto por un lado, la música por el otro), otras son sólo parcialmente relacionados, y a menudo quedan como simples anécdotas, sin relación con la interpretación final.

En el caso concreto del Epitafio “Para la sepultura de Don Quijote”, encontramos, fundamentalmente, de qué manera Halffter ‘leyó’ (en el sentido de ‘comprender’) el texto de Cervantes: las palabras más relevantes para el compositor son: ‘muerte’, ‘triumfo’, ‘loco’. No hay, en la música, rastros del humor que los desvaríos del personaje despierta en la novela; las ‘palabras-clave’ que señalamos hablan de la consideración hacia un personaje que inspira respeto y admiración, y, en el contexto de los tres epitafios, es por lo tanto el ‘personaje principal’. La indicación metronómica puede resultar exageradamente ‘lenta’, pero, por un lado encaja en esta manera de ‘leer el texto’ que señalamos; por otro lado, si bien las acentuaciones musicales confluyen de manera natural con las acentuaciones del texto, hay lugares, entre los c. 46 y 49, donde un tempo excesivamente rápido puede ir en contra de la acentuación natural de algunas palabras. La cita de giros idiomáticos propios de la música española cumple variadas funciones: en principio, habla de la intención del compositor de situar al oyente (por lo tanto al intérprete), en un espacio geográfico determinado; por otro lado, habría que pensar en considerar si no es también una suerte de ‘declaración de identidad’, por parte de un compositor exiliado...

Sea como fuere, las citas estilísticas están más destinadas al análisis del intérprete que al del oyente, si bien éste es el obvio destinatario del resultado final. Estas citas pueden leerse como ‘pistas’ que el compositor deja acerca de cómo ‘lee’ el texto que ha musicalizado, cuáles son las palabras- clave, de las que ya hemos hablado, y, además de ser el soporte estructural de este epitafio en particular, relacionan al intérprete con el período en el que fue escrito el texto.

La intertextualidad funciona así, como noción integradora de múltiples informaciones, de variadas significaciones y además otorga sentido a elementos aparentemente disímiles o inconexos, y es también reveladora de elementos a veces ‘invisibles’ en el simple análisis técnico. Se revela, a nuestro entender, como una herramienta dúctil y útil para el intérprete.

BIBLIOGRAFÍA:

- Kreichmann, Corrado, Malachevsky, “Migraciones de sentido- tres enfoques sobre lo intertextual”, Centro de Publicaciones- UNL, Santa Fe, 1992
- Dart, Thurston, “La interpretación de la música”, Machado Libros, Madrid, 2002
- Reese, Gustave, “La música en el Renacimiento”, Alianza editorial, Madrid, 1998
- Guerra Rojas, Cristián, “Música e Intertextualidad- Apuntes”, disponible en:
<http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/ap/artes/g200411262222apmusintertex.doc>

1Kreichmann, Corrado, Malachevsky, “Migraciones de sentido- tres enfoques sobre lo intertextual”, Centro de Publicaciones- UNL, Santa Fe, 1992.

2 Ibíd. pp.8-9

3 Ibíd. p.10

4 Ibíd. pp.10-11

5 Ibíd. pp.11-12

6 “Estas artes re- creativas o del tiempo como suelen ser llamadas, tienen algo en común: todas dependen e una forma u otra de un conjunto de signos visuales que transmiten las intenciones del autor al intérprete, y mediante éste, al oyente o espectador” Dart, Thurston, “La interpretación de la música”, Machado Libros, Madrid, 2002.

7Kreichman, Corrado, Malachevsky, op.cit. pp.33-34

8 Guerra Rojas, Cristián, “Música e Intertextualidad- Apuntes”, disponible en:

<http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/ap/artes/g200411262222apmusintertex.doc>

9Kreichman, Corrado, Malachevsky, op.cit. p.34

10 Ibíd. p.35

11 Ibíd. p.38

12 Ibíd. p.41

13 Ibíd. p.43

14 Para un análisis detallado del texto de Cervantes, ver la monografía de Ernesto Cárcamo Almonacid, Seminario de Interpretación a cargo de María Guinand.