

El sonido y el verbo

Del poema sinfónico al poema electrónico

Jorge Campos *

Resumen: Desde siempre, el diálogo entre las artes nos ha revelado una suerte de nostalgia recíproca, una especie de deseo obstinado de encontrarse. De estas tentativas quedan vestigios de tensiones y rupturas. Sin embargo, hemos asistido a momentos de una fuerte condensación de energías diferentes, que han dado lugar a fenómenos muy singulares, llegando hasta revolucionar las trayectorias de las artes.

Esta pasión primordial revela la necesidad de traspasar las fronteras creadas por los geodésicos de las artes para hacer converger las vibraciones poéticas y sonoras, dando lugar a creaciones completamente inéditas, que disimulan ya sea un paralelismo, una analogía o incluso una negación de sus correspondientes.

El título del presente artículo nos remite al fenómeno que acabamos de evocar.

Se intentará retrasar los avatares del poema sinfónico para llegar al poema electrónico, con el objetivo de establecer un estado de lugar, de las relaciones entre la música y la poesía, utilizando como ejes de este periplo *Mazeppa* (poema de Víctor Hugo, poema sinfónico de Franz Liszt), *La noche transfigurada* (poema de Richard Dehmel, poema sinfónico de Arnold Schoenberg), *Don Quijote* (poema sinfónico de Richard Strauss basado sobre el personaje de Cervantes).

Abordaremos una de las más reciente de estas relaciones analizando el resultado de la trinidad fecunda entre el arquitecto Le Corbusier asistido por los compositores Iannis Xenakis y Edgar Varèse con su poema electrónico.

Palabras Claves: Poema Sinfónico, poema electrónico, sonido, verbo, música y literatura.

Abstract: A dialogue between different arts has always existed as a type of mutual nostalgia, a kind of obstinate desire to meet. These attempts have left rests of tensions and ruptures. Nevertheless, we have witnessed moments of strong condensation of diverse energies that have given rise to very unique phenomena to the extent that the trajectories of the arts have been altered. This primal passion reveals the need to trespass the borders created by the geodesics of the arts in order to combine poetic and sound vibrations, giving place to totally new creations that hide either a parallelism, an analogy or even a denial of their equivalents. The title of this paper leads us to the aforementioned phenomenon. The vicissitudes of the symphonic poem are kept back, so that we can approach electronic poetry in order to establish a state of place, the relations between music and poetry, using -as coordinates of this journey- *Mazeppa* (poem by Victor Hugue and symphonic poem by Franz Liszt), *The transfigured night* (poem by Richard Dehmel and symphonic poem by Arnold Schoenberg), and *Don Quijote* (symphonic poem by Richard Strauss, based on Cervantes'

* jecamposs@profesores.uhemisferios.edu.ec

Universidad de Los Hemisferios

character). This article will also approach one of the most recent relations of this type, analyzing the result of the fruitful trinity between architect Le Corbusier, assisted by composers Iannis Xenakis and Edgar Varèse with their electronic poem.

Keywords: symphonic poem, electronic poem, sound, verb music and literature.

El objetivo del presente estudio es el poder hacer idas y retornos entre la poesía y la música, de identificar algunos puntos de convergencia y, simultáneamente, de confrontar estos resultados a las tentaciones de ciertos comparatistas que se obstinan en acoplarlos o en separarlos, sin embargo tenemos que aclarar que esta contribución no es otra cosa que el resultado de una lectura especulativa...

El período de efervescencia del romanticismo europeo es un momento fuerte en la historia de ese diálogo que se concretará en un género musical muy singular: el poema sinfónico. El “*tondichichtung*” es el producto de una época y de una atmósfera rica en especulaciones de todos los géneros, que va a renovar el universo estético de la época. Pero, como gesto, él responde también al deseo de ir más allá de las formas abstractas, proponiéndose privilegiar la expresión a expensas de la forma, apoyándose sobre la idea poética a la cual está ligada, dejando de por lado toda forma de esquema preconcebido. El compositor húngaro Franz Liszt contribuirá a este movimiento, tornándose en uno de los compositores más originales.

Las concepciones estéticas de Liszt reposan sobre tres principios fundamentales: primeramente, la necesidad de poetizar la música apoyándose en cierto contenido o idea; también haciendo énfasis en el hecho de que la música es un lenguaje, apto a comunicar un mensaje y a describir una historia; finalmente para completar sus premisas estéticas, Liszt describe el papel del programa. El cual no dice al oyente lo que va a escuchar, él no cuenta ninguna historia y no describe hechos precisos. Él debe simplemente trazar un esquisse general y evocar el hilo conductor que guía al compositor.

Los trece poemas sinfónicos de Liszt se constituirán en un monumento inquebrantable de la literatura musical como también en un aporte esencial en el orden estético llamado a difundirse como escuela a través de toda Europa.

Recordemos, en consecuencia, que no es suficiente que una partitura musical porte un título, ni que sea muy evocadora para que se trate de un poema sinfónico, de la misma manera que el mejor guion o argumento no garantiza a él solo la música.

PRIMERA APROXIMACIÓN: MAZEPPA DE FRANZ LISZT

Mazeppa es uno de los poemas sinfónicos mayores de Liszt, compuesto en 1851 y revisado en 1854. Está inspirada en el poema de Víctor Hugo que relata la loca cabalgata de Mazeppa en medio de las estepas de Ucrania, atado a la espalda de su caballo, después de que el marido engañado descubrió sus amores clandestinos. Finalmente, él sobrevivirá a su tormento y será coronado rey en el lugar mismo de su suplicio.

Examinando la partitura de Mazeppa, constatamos que el compositor hace visible la trama del poema por su lenguaje musical. El discurso lisztiano rico en descripciones, reproduce la atmósfera del texto poético, el espacio lleno de peligros, en una naturaleza que parece infinita, el caballo como un relámpago, destruye el paisaje con su cabalgata incontrolable, el hombre, desposeído de todas sus posibilidades, no es otra cosa que un balón atado al animal en locura. No encontramos nada lineal. Podemos percibir los abismos, las lagunas, las rocas. Algo terriblemente grave va a producirse y nosotros vamos a ser los testigos.

Sin embargo, el rostro monstruoso de la estepa, así como la velocidad ciega del caballo, constituyen los dos símbolos de potencias incontrolables de la naturaleza, que van lentamente metamorfoseándose en una armonía balbuceante, como para mostrar la vida interior del personaje, su deseo de belleza y de amor, mientras que estos pequeños paréntesis nos trasladan a la conciencia del peligro. Todo evoluciona en una dimensión temporal lenta. El paisaje deviene casi bucólico, el peligro desaparece, el caballo se detiene, pero esta especie de serenidad es de corta duración. De pronto, una aceleración brutal nos conduce nuevamente hacia una angustia, al peligro latente del sacrificio. Al final de estas idas y vueltas que son sobre todo un croquis de la conciencia del bandido atado más que al caballo, a sus sueños, llegan la suposición orgullosa del destino, la exaltación de la libertad y del héroe. Una ruptura invadida por el silencio durante la cual se gesta la regeneración. En una lentitud solemne, el hombre refundado la inocencia de los inicios, así él deviene superior al sacrificio. Salvaje en su sueño, él ha logrado controlar todo lo que había de salvaje y de ciego en la naturaleza y en la sociedad. El reconocimiento social se junta con la complicidad de la naturaleza, y el hombre puede dirigir su pueblo.

SEGUNDA APROXIMACIÓN: LA NOCHE TRANSFIGURADA DE ARNOLD SCHOENBERG

Desde su primer periodo de composición, Schoenberg aborda la escritura de poemas sinfónicos. Las armonías audaces de “La noche transfigurada” (1889) compuesta a partir del poema de Richard Dehmel, originan ya ciertas protestas. Las tensiones dramáticas del poema sinfónico revelan la síntesis fecunda entre Wagner y Brahms, los dos modelos del joven compositor en esta época.

La relación temática que vincula este texto a *Mazeppa* es innegable. Pero aquí la gravedad de la amenaza se disuelve en la claridad de la verdad, donde la claridad es la metáfora. El lirismo dramático que sostiene las palabras, los suspiros y los gestos de la pareja en la noche, legitima lo prohibido por el evento inesperado, el esplendor del amor que va más allá de las normas y escapa a los códigos de una sociedad alienada.

Toda tentativa de establecer paralelismos forzados entre la literatura y la música será forzada. La correspondencia total, pura, entre texto poético y la composición musical, no existe, menos todavía entre el poema de Richard Dehmel y la composición de Schoenberg. El poema, que constituye solamente en el punto de partida de una realidad sonora totalmente diferente. Hay que remarcar la economía del lenguaje escrito frente a la exuberancia casi barroca de Schoenberg. Los movimientos son visibles pero diferentes. El ritmo es el resultado de una concepción inicial que se refiere a una concepción diferente de la duración y del tiempo. Para Schoenberg, el texto escrito es solo un bosquejo, una brújula que permite ir más lejos, de recrear decorando el lirismo de lo que en Dehmel está ausente. La fuerza del lenguaje escrito reposa aquí sobre la rapidez de las réplicas, el lenguaje musical, al contrario, construye los personajes a partir de las emociones y como le falta el «verbo», es necesario el tiempo.

El nivel simbólico de la coda se asemeja al de *Mazeppa*, la llegada del hombre nuevo, de una nueva moral, debieron pasar por verdaderos avatares que empujan al ser a los límites del mismo. ¿Qué va a suceder con Richard Strauss?

Herederos de la tradición de Liszt, los poemas sinfónicos de Strauss van más allá de la cosmovisión de su modelo tanto en la descripción de los detalles como en la articulación de la estructura musical. El sujeto deviene materia a la exploración musical del punto de vista analítico y narrativo y el retrato que resulta es casi tangible, inclusive «animado» por la arquitectura musical. En “*Til Lespiegle*”, Strauss describe un personaje legendario. Señalamos que todos sus poemas sinfónicos no son retratos de personajes: «Así hablaba Zaratroustra» inspirada en la obra de Nietzsche, por ejemplo, es un documental sobre un viaje evangélico, y la «Sinfonía Alpestre» contiene también otras descripciones de viajes. En su poema sinfónico “*Muerte y Transfiguración*”, Strauss representa la victoria del espíritu humano sobre la muerte. Paradójicamente, el poema de Alexander Ritter será escrito después de la música. «La partitura está precedida de un poema de Alexander Ritter, donde los versos habían conducido a la opinión equivocada de que la obra musical de Strauss no hace más que ilustrar el poema. En realidad, se produjo lo contrario» (Sven, pág. 182) Este detalle curioso nos incita a reflexionar sobre lo inesperado del comportamiento artístico. Nos encontramos con el caso de que la excepción

confirma la regla. Este error no hace más que reforzar la interacción de las artes buscada por el propio Richard Strauss.

Stéphane Goldet que pretende explicar la noción problemática de la «música de programa», describe la estrategia compositiva de Strauss:

Se trata de ilustrar ¿ un tema, una idea, un relato ? si es cierto, ¿ qué es « ilustrar » en música ? ¿ Cuales pueden ser las incidencias de una actitud compositiva estimulada por consideraciones extra musicales sobre la forma misma de una obra ? A todas estas preguntas Strauss intentará de aportar con cada uno de sus poemas sinfónicos, una respuesta original. En Till y Don Quijote así como en Muerte y transfiguración con un propósito más ambicioso « contar » una historia ; Una vida de Héroe evoca un destino (el del compositor sin ninguna duda !) ; Don Juan, un mito, Así hablaba Zarathoustra reflexiona en un programa explícito. (von der Weid, 1992, pág. 182)

TERCERA APROXIMACIÓN: DON QUIJOTE DE RICHARD STRAUSS

Como Mazeppa, Don Quijote es una variación de una leyenda. Compuesta en 1896, este poema sinfónico nos envía a ciertos episodios de la vida del héroe de Cervantes, entre los cuales nosotros evocaremos más particularmente los pensamientos nocturnos de Don Quijote hacia Dulcinea.

Los críticos han pretendido a menudo transformar la virtud en defecto. Es solamente dentro de esta perspectiva que podemos interpretar los reproches que fueron hechos a Strauss en cuanto a su inclinación hacia lo representativo, lo pictórico, que según sus detractores se quedaría centro de la esfera de lo pictural. Ellos no vieron de manera manifiesta la evolución que propone Strauss a través de la puesta en relieve de cada instrumento y del rol de cada una de las cualidades expresivas en el ensamble orquestal, donde depende del “antiguo dualismo entre las cuerdas y los vientos”, como señala Jean-Jacques Velly. Las críticas de Strauss quieren poner al oyente en alerta, a fin de que el pueda poner distancia con la música y escape así al riesgo de ser impactado por los éxtasis febriles del caballero. Una vez más, ellos no ven que lo “visible” sugerido por la narración musical, perjudicándose lo “invisible”. Esta ausencia hipotética, provocada por una “sobre dosis narrativa” es solo un punto. Nosotros queremos como prueba, las emociones que proyecta la música, tanto por el compositor en sí mismo como por los oyentes. El denominador común es la ternura que inspira el loco, que origina un puente que une al artista con la comunidad. No es gratuito, pues que Don Quijote se manifieste a través de un violoncelo solo y que Sancho Panza sea un clarinete bajo. La fórmula reside en los extremos y sus idas y vueltas que transportan desde la finesa hasta el vértigo, de la serenidad hasta la euforia, de la sombra a la alegría, del esplendor hacia la derrota. A las antítesis de Don Quijote que quiere traducir lo humano primario, se opone el viento, un viento que surge con mucha fuerza y que destruye la historia, que quiere traducir el otro lado de lo humano: una locura que es dulce como Dulcinea, pero que le engaña pues el engaña su conciencia. La parte de lo real que resta remite al oyente a su estatus de “extranjero”: él es lúcido, pues está lejos de su estatus de caballero. Pero el oyente puede salvarse gracias a la

ternura, una ternura concreta, que va lejos en la solidaridad, al punto de metamorfosearse en instrumento, con un lugar y un rol en la orquesta del mundo. Entonces no hay ninguna elipse, no hay más distancia entre el hombre y sus sueños, entre el hombre y los otros.

La efervescencia de las relaciones entre el texto y la música es flagrante durante los períodos románticos y post-románticos, como hemos constatado. Pero el estudio de esta relación en el siglo XX nos confronta con el vértigo. La tecnología interviene por una larga parte en el proceso de vulgarización y mediación, que incitan a los compositores a la exploración de sonidos nuevos y de una realidad sonora completamente inaudita. Así tenemos que aparecen proposiciones originales, como la opción de ciertos compositores de crear ellos mismos sus propios universos poéticos.

Una diversidad de nuevos lenguajes aparece gracias al empleo de sonidos o de vocales, de fonemas sin significación, sin ninguna connotación semántica. Al mismo tiempo hay compositores que continúan con la tradicional puesta en música de determinados textos. Por otro lado, en la creación contemporánea las relaciones entre las artes devienen menos evidentes. La mayoría de productos artísticos se quedan y sobreviven en un mundo subterráneo, como el ilustre compositor francés Hugues Dufourt, compositor y filósofo, figura mayor de la música de nuestro tiempo, quien sin limitarse a la poesía se inspira del título del libro de Samuel Butler *Nowhere*, para crear “*Erewhon*”. Señalamos que él se interesa solamente en el título. El libro satírico de Butler describe una civilización y un mundo imaginario. La partitura de *Erewhon* por cierto anagrama en espejo de *Nowhere*, (en ninguna parte) está basada en la utilización de 150 instrumentos de percusión provenientes de todos los continentes.

Sacados de su contexto tradicional de ejecución, las técnicas nuevas incentivan a la creación de modos lúdicos completamente nuevos en un universo sonoro totalmente inédito.

Otra aproximación bien original es la del compositor francés de origen griego Iannis Xenakis, que construye su propio texto a partir de la articulación de sonidos y toda suerte de producciones sonoras que puede emitir la voz humana, llegando a un lenguaje completamente fonético, poético y musical todavía no existente, como podemos observar en “*Nuits*”, para agrupación coral, su obra mayor, un merecido homenaje a los prisioneros políticos griegos.

La música electroacústica es un producto específico del siglo XX, tanto desde el punto de vista de la experimentación, así como de la investigación. Ella es el resultado de un universo generado por el perfeccionamiento de las técnicas de difusión, de grabación y de la comunicación en general, que llega a su punto culminante a mediados del siglo XX, netamente en 1948, año fundamental para la música electroacústica: Pierre Schaeffer “inventa” la música concreta, que se caracteriza por el tratamiento que se asigna al sonido y por una nueva óptica sobre la realidad sonora, evidentemente gracias a las nuevas tecnologías. Nosotros estamos en la puerta del Poema

Electrónico, donde las técnicas responden a las aspiraciones de los artistas para medirse con la modernidad.

Todo comienza en 1958, cuando la sociedad Philips encarga al famoso arquitecto francés Le Corbusier de concebir un pabellón y un poema electrónico para la exposición universal de ese año en Bruselas. Dos otros visionarios se juntan rápidamente al proyecto: Iannis Xenakis y Edgar Varèse en la composición musical. El poema electrónico constituye así un verdadero espectáculo, una experiencia total, multi-sensorial, multimedia, un increíble diálogo de la arquitectura, la iluminación, las imágenes, los sonidos, los colores y finalmente el espacio.

Esta experiencia deviene en un universo mágico donde el espectador es el testigo privilegiado de una revelación kinestésica premonitoria del arte total que se implantará varias décadas más tarde.

En el cuadro de una estructura arquitectónica nacida de la fantasía parabólica-hiperbólica de Iannis Xenakis, los sonidos electrónicos, los ruidos de máquinas asociados a sonidos de cuerdas de un piano preparado a la manera de “John Cage” y a la presencia de la voz humana, a veces en ensamble, a veces en solo dan nacimiento a una nueva realidad acústico-dinámica que se apropia orgánicamente de todo el espacio, difundida por más de 400 parlantes, se trata de una verdadera proeza técnica para la época, abordando de esta manera el dominio de la multi-difusión, de la espacialización sonora, la cual se implantará posteriormente en la interpretación de la música electroacústica, al mismo tiempo que una infinidad de imágenes son proyectadas sobre los muros. Como remarca Sven Sterken (pág. 187), “el Poema Electrónico de Varèse es un collage de proyecciones y de ambientes coloreados, que hace un balance del mundo moderno en solamente ocho minutos”.

Las relaciones entre las artes se han hecho cada vez más complejas, luces, colores, ritmos, sonidos, imágenes, arquitectura, espacio, velocidad, comunicación son el objeto de una fantasía cada vez más compleja y al mismo tiempo paradójica, ya muy presente en el arte contemporáneo.

Bibliografía

Sven, S. (s.f.). *Une invitation à jouer l'espace, L'itinéraire de Iannis Xenakis, Portraits de Iannis Xenakis*.

París: Bibliothèque Nationale de France.

von der Weid, J. N. (1992). *Histoire de la musique occidentale*. París: Hachette.