RAMÓN LOUZAO PARDO

PERTINENCIA DE ELEMENTOS MUSICALES EN LITERATURA

1. *Introducción*

El universo científico, que se enseñaba en las nacientes universidades occidentales durante la Edad Media, se hallaba integrado por el «Trivium» (constituido por las tres artes liberales relativas a la elocuencia: gramática, retórica y dialéctica) y el «Quadrivium» (formado por las cuatro artes liberales: aritmética, geometría, música y astronomía). Ramón Llull amplía considerablemente estos campos científicos y los visualiza plásticamente en su famoso *El árbol de ciencia* (Roma, 1296), símbolo adoptado como emblema por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Desde entonces hay un abismo de diferencia hasta lo que pudiéramos llamar la gran revolución científica del siglo XVIII, basada en el rango de ciencia, postulado y exigido tanto por los conocimientos de carácter experimental como empírico. En efecto, asistimos a una proliferación constante de ramas y especialidades científicas nuevas cuya desmembración ha perdurado hasta nuestros días y continúa en pleno auge.

Frecuente en los «mass media» suele ser noticia la aparición de una nueva ciencia, con unos objetivos específicos y la pretensión de unas peculiares aportaciones científicas.

Este minifundismo científico ofrece la ventaja de una mayor comprensión y profundización de los contenidos analizados. Se halla animado por una óptica muy diversa del saber enciclopédico, totalizador, omnisciente y universalizador perseguido durante los pasados siglos. Esto, si por una parte es ventajoso, por otra ofrece la deficiencia de no tener en cuenta la íntima correlación existente entre determinadas ramas del saber.

En un sondeo elementalísimo, descubrimos, inmediatamente, cómo unas ciencias operan con palabras y conceptos tomados de otras y que, en muchos casos, ni siquiera adquieren un nuevo sentido, sino que presentan una evidente univocidad.

Un gran acierto, a mi entender, de la Sociedad Española de Literatura es el haber seleccionado como uno de los temas, objeto de estudio en el III Simposio de dicha Sociedad, el de las relaciones entre la Música y la Literatura. Estas dos ciencias y artes, a la vez, poseen una interacción muy profunda. Aspecto que, hasta el momento, ha sido muy poco estudiado.

El limitado espacio de una comunicación no permite profundizar en el tema como se merece pero, al menos, sí elaborar una serie de hipótesis de trabajo que señalen algunos de los horizontes que pueden ser investigados en este campo.

2. *Algunos elementos comunes utilizados por la Música y la Literatura*

El sonido.—El sonido es la unidad mínima de la Música como ciencia y como arte. El sonido articulado es también la unidad mínima de la Fonética y de la Literatura oral. En el campo de la Música, la altura, la duración, la intensidad y el timbre definen el sonido; cualidades que permiten distinguir los sonidos graves de los agudos, los fuertes de los débiles, los emitidos por un instrumento o por otro, y por su duración los equivalentes a las distintas notas musicales desde las redondas a las semifusas pasando por toda la gama de blancas, negras, corcheas, semicorcheas y fusas. En el terreno lingüístico-literario [1] constatamos, igualmente, como cualidades del sonido el tono, el timbre, la cantidad y la intensidad que permiten diferenciar: el tono las vocales altas (i, u), medias (e, o) y bajas (a); el timbre distingue las vocales agudas (i, e) de las graves (o, u) y de las neutras (a); la cantidad las vocales largas de las breves, cualidad ésta que no posee relevancia fonológica en nuestra lengua, si bien un estudio experimental demuestra su existencia; la intensidad diferencia las tónicas de las átonas.

Por consiguiente, con pequeñas diferencias, la Música y la Literatura utilizan el sonido como elemento funcional básico con propiedades muy similares.

El ritmo.—El ritmo —como afirma Isabel Paraíso de Leal [2]— «es un campo de estudio común a muchas disciplinas. Nos hablan de ritmo los musicólogos, los pedagogos, los sociólogos (ritmo de la producción, del trabajo), los psicólogos (percepción del ritmo, fundamentos psicológicos del ritmo), y no digamos los artistas, que desde tiempos inmemoriales, buscan la hermosura en el ritmo...». Efectivamente, la vida humana, en todas sus manifestaciones, se halla presidida por un determinado ritmo.

Uno de los elementos básicos de la música es el ritmo. Tanto es así que, sin él, dejaría de existir ésta y no digamos nada de la danza que sería totalmente inconcebible. El ritmo provocó el nacimiento de los primeros instrumentos musicales, los llamados de percusión que los pueblos primitivos utilizan aún.

Salvador Rueda dice que todo lo que se escribe y habla es compás, números y metros distintos. Analiza, incluso, un fragmento de periódico y encuentra que todas sus frases se reducen a versos blancos, y para probarlo inventa una o varias estrofas con el mismo ritmo y metro de la frase del periódico [3].

«El ritmo del lenguaje, resulta, en español de los acentos de intensidad que jalonan las sílabas fuertes, de la repartición del discurso en grupos fónicos y del juego de elevaciones y descensos melódicos de la voz. Espontáneamente no es un ritmo

---

[1] El Congreso, organizado por la Universidad de Indiana (1958), puso de relieve, una vez más, la imposibilidad de separar la Lengua de la Literatura, ya que aquélla es el soporte, base y fundamento de ésta. Magistralmente el profesor Lázaro Carreter sintetiza las conclusiones de dicho Congreso en su libro *Estudios de Poética,* publicado en 1976 y anteriormente había aparecido parte de su contenido en un artículo suyo publicado en la *Revista de Occidente.*

[2] Paraíso de Leal, Isabel, *Teoría del ritmo en la prosa,* Barcelona, Edit. Planeta, 1976, página 15.

[3] Salvador Rueda, *El Ritmo (Crítica contemporánea),* Madrid, 1894, pág. 52.

regular: tanto los intervalos entre los acentos de intensidad como los grupos fónicos ofrecen longitud variable; pero son susceptibles de regularización artificiosa que los sujete a medida. En esto consiste la diferencia entre las dos formas principales en que se exterioriza la creación literaria: la prosa y el verso», como afirma Rafael Lapesa [4].

Por su parte, el profesor Alarcos distingue en el lenguaje cuatro clases de ritmos: de sonidos o fónico; de versos o métrico, esquema de acentuación; de la prosa o gramatical acompañados de entonación y de los contenidos psíquicos o sentimientos.

Siempre se ha admitido unánimemente la existencia del ritmo en poesía. De sus factores intensivos, cuantitativos, tonales y de timbre surgían los acentos, la métrica, la línea melódica y la rima [5], elementos que configuran la versificación tradicional española. Navarro Tomás, Quilis, R. de Balbín, Lapesa, López Estrada, Gili Gaya y otros se han ocupado con minuciosidad y rigor científico de este tema [6]. Menos estudiado ha sido el ritmo en la prosa. Isabel Paraíso, en su libro *Teoría del ritmo de la prosa,* asegura: «Después de muchos análisis de textos en prosa he llegado a la conclusión de que hay un tipo de ritmo subyacente en cualquier tipo de prosa [7] y es el que engloba su estructura fónico-sintáctica. Sus unidades son las siguientes, de mayor a menor; la oración, el grupo fónico y el grupo acentual (o grupo rítmico).» Para Amado Alonso «el ritmo de la prosa (consiste) en la organización de los miembros del período dentro del período» [8], y dentro de esta organización se analizan sobre textos la reiteración de tonemas y el ritmo de pensamiento.

Se comprueba, pues, que tanto en Música como en Literatura se opera con el ritmo como valor básico de modo que si estuviese ausente dicho factor carecerían de sentido muchas de las manifestaciones musicales y literarias.

La armonía.—Otro de los elementos comunes utilizados por la Música y la Literatura es el de la armonía. En sentido amplio se ha entendido por armonía una de las cualidades esenciales de la obra de arte. Se califican como bellas las obras que son armoniosas y expresivas. En el campo musical la combinación agradable y simultánea de sonidos, la sucesión de acordes y la relación existente entre ellos se debe a la armonía, que es el resultado de la adecuada unión de ritmo y melodía, elementos esenciales de toda obra artística.

En el campo literario la Retórica clásica incluye el concepto de armonía entre las propiedades de la cláusula. La cláusula es armónica cuando resulta grato su sonido, debido a la acertada elección y combinación de las palabras, así como por la buena distribución de los acentos y pausas. Estas dos operaciones constituyen la armonía del lenguaje, que es algo inherente al mismo: una estructuración musical

---

[4] Lapesa Melgar, R., *Introducción a los estudios literarios,* Salamanca, Edit. Anaya, 1965, página 61.

[5] López Casanova, A., y Alonso, E., *El análisis estilístico,* Valencia, Edit. Bello, 1975, páginas 75 y ss.

[6] Véanse, entre otros, los siguientes: Navarro Tomás, *Métrica española,* Madrid-Barcelona, Edit. Guadarrama - Labor, 1974, 4.ª edic.; ídem, *Manual de entonación española,* México, 1966; ídem, *Manual de pronunciación española,* Madrid, C. S. I. C., 1963; Quilis, *Métrica española,* Madrid, Edit. Alcalá, 1969; R. de Balbín, *Sistema de rítmica castellana,* Madrid, Edit. Gredos, 1975, 3.ª edic.; López Estrada, *Métrica española del siglo XX,* Madrid, Edit. Gredos, 1974; Samuel Gili Gaya, *El ritmo en la poesía contemporánea,* Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía y Letras, 1956.

[7] Paraíso de Leal distingue varias clases de prosa en su libro ya citado: Prosa poética, oratoria, narrativa, del ensayo, del teatro, científica, periodística, jurídica, coloquial, etc., págs. 42 y 44.

[8] Amado Alonso, "Ritmo del verso y ritmo de la prosa", en *Materia y forma en poesía,* Madrid, Edit. Gredos, 1960, págs. 256-291.

grata al oído. Es, pues, necesaria una estructuración y disposición armoniosa del período, de los miembros y de la cadencia final, factor igualmente válido para lograr la armonía en una composición musical.

Temas.—Una serie de temas son comunes, en su totalidad o en parte, a composiciones musicales y a obras literarias. Pueden destacarse: la obra literaria *Dafnis y Cloe* escrita por Longo en el siglo II, que es la base de la composición musical impresionista de M. Ravel titulada igualmente *Dafnis y Cloe* (1912), para los *ballets* rusos de Diaghilev, que por entonces triunfaban en Francia.

Los poemas sinfónicos son piezas que intentan ambientar o reproducir musicalmente textos literarios. Algunos cuentos de *Las mil y una noches* constituyen el tema del poema sinfónico de N. Rimsky-Korsakoff, titulado «Sheherezade» (1888).

El episodio del *Quijote* cervantino de «El retablo de maese Pedro» es el que desarrolla Manuel de Falla en su obra el «Retablo».

En la *Jerusalén conquistada* de Torcuato Tasso se basa C. Monteverdi para su composición musical «Combattimento di Tancredi e Clorinda» (1626).

En la canción moderna puede comprobarse el empleo de abundantes textos literarios de calidad que sirven de soporte a un lenguaje musical sencillo, eminentemente melódico y capaz de llegar a todos. En este género fueron precursores los cantantes franceses: Edith Piaf, George Brassens, Leo Ferré o Jean Ferrat, a quienes han seguido los españoles Pablo Guerrero, Paco Ibáñez, etc., y que han influido en los componentes de la Nova Cançó catalana y levantina: Pi de la Serra, Raimon, etc. Sirva como ejemplo la composición de Miguel Hernández «Las nanas de la cebolla», musicalizada por Joan Manuel Serrat.

3. *Música y géneros literarios*

En la fusión de música y lenguaje han querido ver poetas y críticos, sobre todo a partir del siglo pasado, el misterio mágico de la poesía lírica. La melodía sustituye a lo discursivo-lógico para apoyar la intensidad de la emoción estética de las palabras y de las cláusulas en la selección fonética y suscitar, mediante ella una sensación eminentemente musical.

En la lírica, tanto culta como popular, la música desempeña un papel preponderante. Los juglares [9], acompañados de los más diversos instrumentos, tales como de cuerda: el salterio, el laúd, la vihuela, el arpa, la zanfoña, etc.; de viento: el albogón, la flauta...; de percusión: el atamor, el panderete, etc., interpretan composiciones de lírica popular, cortesana, gestas, romances, etc., siendo el canto y la música sus principales solaces y así el canto juglaresco es lo más deleitoso que el Arcipreste de Hita podía evocar para ponderar la estulticia del cuervo de la fábula: «bien se coidó el cuervo que con el gorgorear... alegraba las gentes más que otro juglar».

Los trovadores cantan sus composiciones. Las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, aparte de su belleza poética del lenguaje, poseen un alto valor musical. Ambos aspectos son de igual importancia compartida por la Historia de la Literatura no menos que por la Música. Tienen notación musical el códice de Madrid y los dos del Escorial; la de los códices escurialenses es perfectísima. Las *Cantigas* han

[9] Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa Calpe.

sido transcritas en notación moderna por J. Ribera (1922) y por H. Anglés (1943-1958). Con motivo de la dedicación del Día de las Letras Gallegas del presente año al Rey Sabio, Alfonso X, se ha realizado una lujosa edición de las citadas *Cantigas*.

En la lírica primitiva, una serie de composiciones estróficas se escribían para ser cantadas, totalmente o en parte, o bien recitadas con acompañamiento musical. Pueden destacarse el zéjel, el villancico, las jarchas, las serranillas y con el nombre genérico de canción composiciones como albas, alboradas, serenatas, cantigas, mayas, canciones de molino, de romería, de trabajo, bailadas, etc., que implicaban la música como uno de sus elementos constitutivos. Las primeras colecciones de poesía lírica reciben el nombre de Cancioneros y algunos no sólo ofrecen las letras de las canciones, sino la notación musical correspondiente, como el publicado por Barbieri de los siglos XV y XVI.

Igualmente comprobamos que la música forma parte de otras composiciones líricas como el himno, la oda, el epitalamio, el madrigal, etc.

La épica.—Los cantares de gesta, como su mismo nombre indica, se hallaban divididos en cantos, correspondientes a cada una de las sesiones en que eran interpretados por los juglares. Sus fragmentos más interesantes originan —según Pidal— los romances que, con el auxilio de la música permitían una fácil memorización por parte del auditorio.

La dramática.—La historia del teatro sería difícil de comprender si no se otorgase la debida significación a la música; la representación dramática —en el mundo clásico— se deriva de danzas litúrgicas paganas, y este hecho demuestra por sí mismo la influencia que ha ejercido la música sobre el desarrollo de la dramaturgia. La música ha sido la que, mediante el canto gregoriano, ha permitido que resurja el teatro en la Edad Media. Particular interés ha tenido la música en los dramas religiosos medievales, así en los misterios como el de Elche, todo el texto era cantado.

Juan del Encina introdujo partes cantadas en sus églogas. Lucas Fernández, el dramaturgo contemporáneo de Encina, fue catedrático de música en Salamanca.

La ópera es una obra teatral enteramente cantada. La primera ópera española fue la égloga pastoril *La selva sin amor,* estrenada en 1629 en el Real palacio con texto de Lope de Vega y música de autor desconocido. Le sigue la *Púrpura de la rosa,* estrenada en 1659, con letra de Calderón de la Barca y música de J. Hidalgo. Estas obras se llamaban *Fiestas cantadas.*

La zarzuela, composición dramática española, similar a la ópera cómica francesa y al Singspiel alemán, en la que alternan los fragmentos hablados, los cantados y la acción.

El pequeño Palacio del Pardo, llamado La Zarzuela, por la abundancia de zarzas que lo rodeaban, dio su nombre a espectáculos lírico-dramáticos que se celebraban en él. En un principio, el término designaba indistintamente una serie de espectáculos, conocidos desde el siglo XV (representación, paso, égloga, loa, farsa, comedia con música, etc.). La primera zarzuela conocida es tradicionalmente *El jardín de Falerina* (1649), de Pedro Calderón de la Barca, con música de Juan Risco, que se ha perdido; otras piezas similares del mismo autor son *El golfo de las sirenas* (1657), primera obra que recibió el nombre de zarzuela; *El laurel de Apolo* (1657), que ya tenía la estructura en dos actos propia de la zarzuela primitiva, y *La púrpura de la rosa* (1659).

En la época barroca son famosos los nombres de Antonio López, Rafael Za-

ragoza, Juan Risco, Cristóbal Galán y Pedro Rodríguez, músicos que componían zarzuelas.

Molière crea la llamada Comedia Ballet, que era aquélla en que se entremezclaban intermedios y divertimentos bailados. El antiguo teatro español contaba con la llamada Comedia de Música, obra dramática con fragmentos de canto. Calderón y muchos escritores de su época fueron autores de varias de ellas.

El melodrama es una composición teatral íntegramente musicalizada y cantada. El melodrama tiene su paralelo dentro del género narrativo en la novela de folletín y entre ambos se producen mutuas influencias.

Las primeras muestras de melodrama musical se encuentran a principios del siglo XVII, entre las obras de los compositores de la *Camerata florentina* de G. Bardi y las primeras óperas de Monteverdi enteramente cantadas según la técnica del «recitar cantando». Por influencia italiana se aplica el nombre de melodrama a las óperas a partir del siglo XIX. A mediados del siglo XVIII aparece en el teatro europeo un género teatral en el que la voz no canta, sino que sólo declama sobre un fondo musical, como *Pigmalión* (1762) de J. J. Rousseau, y *Ariadna* y *Medea,* ambas de 1775, de G. A. Benda. Beethoven usó este procedimiento en *Egmont* (1810) y en la escena de la prisión de *Fidelio* (1814); Weber, en *El cazador furtivo* (1821), Mendelssonh en *El sueño de una noche de verano* (1825), etc. Desde el punto de vista estético esta forma que combina la música y las palabras declamadas no ha conseguido resultados muy destacables.

Como se ve, la música constituye una parte notable de gran cantidad de manifestaciones literarias, particularmente en el campo dramático y lírico.

4. *Técnicas similares*

Las estructuras de determinadas obras literarias tienen una semejanza bastante notable con estructuras de composiciones musicales. Este aspecto apenas ha sido aplicado a la literatura española, y muy poco a la universal. Como ejemplo, puede citarse la obra del recientemente fallecido escritor cubano, Alejo Carpentier, *El acoso,* que sigue con bastante fidelidad la estructura de la Sinfonía número 3 de Beethoven *La heroica.*

La música de *jazz,* desde sus orígenes se halla muy vinculada a la improvisación y puede decirse que no existen en *jazz* versiones «ortodoxas», pues los intérpretes siempre introducen en los temas alguna variación dictada por su estado de ánimo o por el ambiente que les rodea; lo mismo ha sucedido en el campo literario con la Comedia del Arte, surgida en Italia, en la que se concedía un gran margen de improvisación a los comediantes, sin más limitaciones que el respeto a unos esquemas básicos fijados de antemano.

El virtuosismo en Música, entendiendo por tal una extraordinaria capacidad técnica de ejecución (vocal o instrumental) que permite realizar sin dificultades aparentes los más difíciles y rápidos pasajes, pudiera equipararse con la ingeniosidad lírica barroca en la que el «ingenio», tanto del autor como del lector, es pieza fundamental.

Una de las posibilidades más fecundas, a lo largo de la historia, para la música polifónica ha sido el procedimiento imitativo. Desde el canon medieval hasta las obras de nuestro siglo, pasando por la fuga barroca o la sinfonía romántica, los compositores han hecho renovado uso de él. Su principio es simplicísimo y, por tanto, enormemente flexible: se trata de que un breve pasaje musical presentado en

una voz es «imitado» sucesivamente por las restantes, convirtiéndose así en germen temático que circula a todo lo largo de la composición.

En el campo literario podemos relacionarlo con procedimientos similares registrados en el zéjel, villancico, en la lírica galaico-portuguesa, etc.

No pretendo adoptar, ni mucho menos, una postura pan-musicalista; tampoco pretendo emitir un juicio de valor acerca de la fecundidad, en el campo literario de formas peculiares de la música, como pudieran ser las formas de sonata o del contrapunto musical para las novelas, sino simplemente llamar la atención sobre una serie de aspectos comunes o similares cuya presencia constatamos en el campo musical y en el literario, y cuyo estudio auguro fecundo para los investigadores de la literatura.

RAMÓN LOUZAO PARDO

BIBLIOGRAFÍA

Alarcos Llorach, E., "Fonología expresiva y poesía", en *Revista de Letras,* Universidad de Oviedo, 1950.

Baldensperger, F., *Sensibilité musicale et romantismo,* París, 1925.

Brown, C., *Music and literature; A comparison of the Arts, athens,* Georgia, 1948.

Czerny, Z., "Contribution à une théorie comparée dans les arts", *Stil-Und Formprobleme,* ed. por P. Böckman, Heidelberg, 1959.

Díaz Plaja, *El poema en prosa en España,* Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1956.

García Calvo, A., *Del ritmo de lenguaje,* Barcelona, Edit. La Gaya Ciencia, 1975.

Maury, P., *Arts et littérature comparés: état présent de la question,* París, 1933.

Pattison, B., *Music and Poetry of the English Renaissance,* Londres, 1948.

Souriau, E., *La Correspondance des arts: Elements d'ésthétique comparée,* París, 1947.