

DE DANTE A VERDI

Realidad, poesía y música: una propuesta de experiencia poético-musical

NYLDA CIULLO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

La música de la poesía debe ser una música latente en el lenguaje común de una época.

T. S. Eliot

Desde el principio existía la canción.

Lawrence Kramer

Introducción

Desde tiempos remotos el hombre ha unido la palabra a la música; a través de la historia se ha hecho de múltiples maneras. Poesía y música están unidas de hecho, por dos razones fundamentales: primero, porque ambas se desarrollan en el *tiempo* y construyen el propio efecto receptivo sobre fenómenos de tipo acústico. Es decir, tanto la lectura de un texto poético como el canto (en la música vocal) constituyen experiencias en el tiempo que transcurre. El segundo elemento de unión de poesía y música en la experiencia de la música vocal, es la *voz humana*. (Obviamente, para el caso del texto poético, es necesaria una competencia lingüística nativa o adquirida).

“... lo que caracteriza al texto en cualquiera de sus manifestaciones es la tendencia a la integración unitaria de elementos de diversa índole con el fin de confluir en un proyecto textual global; la percepción pone en funcionamiento mecanismos de cohesión para integrar lo percibido de manera coherente en el modelo cultural perceptivo que sirve de base a la labor hermenéutica del receptor.” (González Martínez 1999, p. 17)

“... en el caso de los textos músico-verbales, se trata de un proceso perceptivo complejo y especializado en cuanto debe dar cuenta de la aprehensión integrada de un objeto multidimensional que no puede ser reducida a una suma de percepciones diversificadas.” (González Martínez 1999, p. 17)

El *concepto de expansión* se avala así, ya que sostiene que la expansión de los elementos musicales de la poesía se une a la expansión que, a su vez, genera la música. Es fácil identificar en cada poema las áreas fundamentales de significado producidas por esa expansión generada por la fuerza de atracción de algunas palabras. Los compositores de música vocal, a partir del texto poético expanden esas áreas mediante la música; pero los poetas no pueden prever cómo los músicos expandirán los componentes factibles de expansión de sus versos, ya que no hay una sola manera en que ambas experiencias puedan unirse (Dalmonte 2002). Y eso porque, dice la autora, *“... la poesía está inextricablemente entrelazada con la música, siendo su versión complementaria: la música (vocal) está inextricablemente entrelazada con la poesía”* (p. 100).

Qué es el “concepto de expansión”

El punto de partida para la elaboración de este concepto por Dalmonte, es que, indiscutiblemente, *sonido, ritmo, fraseo* son compartidos por la poesía y la música. Éstos (poesía y música) son sistemas independientes pero no incompatibles: hay un campo de experiencia común dentro de las fronteras de sus respectivas autonomías. La autora toma el término expansión de la lingüística; fue usado por Martinet para definir así a cualquier elemento del lenguaje que, más allá de la segmentación fónica se agrega a la oración sin producir cambios en la función de sus componentes, pero alterando su significado. Esencialmente son los referidos a *acento y entonación*. Dalmonte traslada el concepto de expansión de la lingüística a la poesía, destacando que en el paso del texto escrito al hablado o recitado, los elementos musicales del poema dan una capacidad a la palabra de encontrar un propio tipo de expansión. Y por la ambigüedad que adquiere así el mensaje poético, se agranda el campo semántico (Dalmonte 2002).

Para este trabajo, los elementos más significativos de los que habla esta investigadora son:

1. Relacionados con el sonido (de orden fonológico): algunas figuras retóricas como las de repetición, es decir, *aliteración y paronomasia* y otras como *acumulación, enumeración,*

clímax, antítesis y metáfora. Completando este aspecto: rima, uso y prolongación de vocales y acentos.

2. Relacionados con el ritmo: el *ritmo de los versos, pausas y metro*.
 3. Relacionados con el fraseo: *frases y entonación* (Ducrot y Tzvetan 2003).
- A través de estos elementos y por la expansión que producen

“... es fácil identificar en cada poema áreas fundamentales de significado producidas por una expansión de la fuerza de atracción de algunas palabras. Pero, para delinear estas áreas o figuras de sentido no hay reglas ni modelos, lo que hace no previsible el paso de la poesía a la música, siendo entonces importante buscar también figuras de sentido dentro de la música.”
(Dalmonte 2002, p. 109)

Este razonamiento hace remitir a Dalmonte a las investigaciones de Gino Stefani sobre el repertorio de sentidos que pueden producirse desde la música y que él considera importantes para el desarrollo de la comprensión musical. De ese repertorio de sentidos hemos considerado como más directos a los fines de un análisis, los que se producen a partir de las *técnicas musicales*, es decir, los que tienen que ver con reglas y procedimientos (técnicas) establecidos en las distintas épocas para conectar elementos estructurales (textura, ritmo, altura, etc.). También compartimos con Stefani sus consideraciones sobre la percepción de *espacio y tiempo*: imaginamos sonidos altos, bajos, ascendentes, descendentes por la experiencia espacial; las estructuras rítmico-métricas organizan el tiempo en la poesía, la música y la danza (Stefani 1987). En este marco señalaremos las figuras de sentido que pueden producirse desde el texto musical de la obra que hemos elegido. Pero previamente nos detendremos en el texto poético.

Aplicación del concepto de expansión en la obra vocal “Laudi alla Vergine Maria” de Dante Alighieri y Giuseppe Verdi.

Ésta es una obra religiosa, polifónica, para cuatro voces femeninas a cappella (soprano I, soprano II, contralto I y contralto II), perteneciente a los “Quattro Pezzi Sacri”. En Sol Mayor con sobrio colorido tonal. Basada en los siete primeros tercetos del Canto XXXIII¹ del Paraíso de la Divina Comedia de Dante Alighieri (duración 6’).

Hemos elegido la misma porque tanto los elementos poéticos como los musicales ilustran muy bien el tema de este trabajo. La conexión palabra-música es aquí un modelo de realidades unidas que desarrollan una experiencia global, lograda detalladamente. El análisis poético y musical se hace sobre el primer terceto. (Las mismas pautas son aplicadas al resto de los tercetos para su análisis).

Texto poético

Vergine Madre, figlia del tuo Figlio

umile ed alta più che creatura,

termine fisso d’eterno consiglio.²

¹ Estos primeros siete tercetos o estrofas del Canto XXXIII forman parte de la plegaria que San Bernardo (la última guía de Dante) pronuncia a la Virgen María para que ella interceda ante Dios para que el poeta logre la revelación de la divinidad. Constituyen el momento de las alabanzas del Santo a María, antes del pedido propiamente dicho. De allí el nombre de la obra “Laudi alla Vergine Maria” (Alabanzas a la Virgen María)

² Virgen Madre, hija de tu Hijo
más que toda criatura humilde y alta
término fijo de un designio eterno (Traducción: Angel J. Battistessa)



Análisis de los elementos sonoros, rítmicos y de fraseo

Elementos sonoros

<i>aliteraciones:</i> gli / gli (figlia / Figlio) I / I (umile / alta)	—————→	
<i>antítesis:</i> Vergine / madre figlia / del tuo Figlio umile / alta	—————→	
<i>metáfora:</i> termine fisso	—————→	
<i>rima:</i> consonante, encadenada figlio creatura consiglio natura	—————→	
<i>uso de vocales:</i> en toda la estrofa	—————→	
<i>acento:</i> sílaba fís	—————→	-----
<i>alargamiento de vocal:</i> i (de fis)	—————→	-----

Elementos rítmicos

<i>tempo:</i> solemne	—————→	-----
<i>comienzo:</i> tético	—————→	-----
<i>metro:</i> endecasílabo	—————→	-----
<i>ritmo de versos:</i> poco variado (sobre base de dáctilo y espondeo)	—————→
<i>pausas:</i> fin del 2º verso y del 3º verso	—————→	-----

Fraseo

<i>frases:</i> 1º y 2º versos; 3º verso	—————→	-----
<i>entonación:</i> descendente al final de cada frase.	—————→	-----

Referencias

—————→	Se expanden desde la poesía
—————→-----	Se expanden desde la poesía y son tomados por la música

Observaciones (Aplicando criterios de Dalmonte sobre formación de áreas de significado o figuras de sentido)

En el aspecto fonológico: Hay gran cantidad de elementos sonoros: las figuras retóricas de repetición son las aliteraciones que expanden el sentido de las palabras Figlio y alta. Otras figuras retóricas son las antítesis y la metáfora que se expanden por la divagación; las vocales refuerzan el

sentido de claridad del lugar que describe Dante (el Paraíso y su luz); la rima consonante y encadenada da una musicalidad progresiva notable. El acento en fis y el alargamiento de i además de reforzar la metáfora, se expanden en la figura de “término fijo, eterno” (fisso) de la maternidad de María en la decisión divina. Notemos que esta última figura es la que será expandida en la música.

En el aspecto rítmico: Es oportuno referirse aquí al tempo y al comienzo tético; una recitación solemne comenzada con énfasis completan la figura de plegaria ferviente. Las figuras restantes sugeridas: fluidez, por el metro endecasílabo (considerado como el más armonioso de la métrica italiana); serenidad, por el ritmo casi uniforme de los versos y por las pausas que demarcan el discurso. Notemos que las figuras de sentido surgidas desde el ritmo serán todas expandidas por la música.

En el aspecto del fraseo: Las pausas delimitan las dos frases y la entonación descendente al final de las mismas contribuyen a la organización discursiva. Frases y entonación serán expandidas por la música.

Texto musical

Análisis desde las técnicas musicales

<i>género:</i> religioso (explícito en título y subtítulo)	—————→
<i>textura:</i> polifonía a cappella	—————→
<i>registro medio - agudo:</i> voces femeninas	—————→
<i>textura 1º estrofa:</i> polifonía <u>homofónica</u>	—————→
<i>melodía saliente:</i> sobre pequeños intervalos	—————→
<i>tempo:</i> moderato	-----→
<i>comienzo:</i> tético	-----→
<i>ritmo de la <u>línea saliente</u>:</i> casi uniforme	-----→
<i>pausas:</i> al final del 2º verso y del 3º verso	-----→
<i>acento:</i> sílaba fis	-----→
<i>alargamiento de vocal:</i> i _~ (de fis)	-----→
<i>fraseo:</i> frases 1º y 2º versos / 3º verso	-----→
<i>entonación:</i> descendente al final de cada frase	-----→
<i>forma:</i> motete para cada estrofa	—————→

Referencias

—————→	Se expanden desde la música
-----→	Se expanden continuando la expansión desde la poesía

Observaciones (Aplicando criterios de Stefani sobre la formación de sentidos)

Hay una referencia al género religioso dado por el título de la obra y el título del corpus al cual pertenece. El procedimiento a cappella de la polifonía crea una figura de nitidez y pureza. La elección de voces femeninas para establecer un registro medio-agudo refuerza el sentido de la altura espacial (estamos en el Empíreo, el sitio más alto del Paraíso en la concepción dantesca). Las figuras de sentido que producen los siguientes procedimientos técnico-musicales son: claridad en el inicio de la plegaria por el tratamiento homofónico; placidez, por los intervalos pequeños que forman la línea

melódica saliente. Hasta aquí, elementos propios de la música que contribuyen a la formación de amplias figuras de sentido.

Todos los procedimientos técnicos referidos al ritmo refuerzan la expansión de sentidos que respectivamente se producen en la poesía: tempo, comienzo, ritmo de los versos (en este último, la variante del agregado de puntillo a las duraciones breves del yámbico, no altera el efecto) y pausas. El acento en fis y el alargamiento de la vocal i, con un procedimiento descriptivo crean una figura de detención: queda “fija” la voz de la soprano I en la nota mi mientras se mueven polifónicamente las otras voces, aumentando enormemente la expansión que ya se había logrado desde la poesía hacia el sentido de fijo y eterno como atributos del consejo divino que decide la maternidad de María. Hay varios procedimientos de este tipo en esta obra y estamos de acuerdo con lo que Schweitzer opina sobre los procedimientos descriptivos en la música, cuando dice “... la psicología nos enseña que todo arte manifiesta tendencias descriptivas en tanto desee llegar a una expresión que exceda sus posibilidades” (Schweitzer 1955, p. 267).

El fraseo y la entonación siguen musicalmente el procedimiento visto en la poesía reforzando los sentidos ya explicados (las frases articuladas por las pausas encuentran normalmente un reflejo inexorable en la música). La forma motete que cierra cada estrofa da un carácter independiente a cada una de éstas ya que musicalmente están tratadas en forma diferente.

Conclusiones

Como dijimos, no todas las figuras de sentido de la poesía y de la música se unen en una experiencia común. Hay aquí figuras que son propias (las menos) de cada una de las experiencias y una buena cantidad que se refuerzan en la expansión desde ambos ámbitos. De cualquier modo, se confirma la cualidad de “inextricable” a la que alude Dalmonte en relación a la manera muy variable en que pueden unirse los sistemas poético y musical. Es notable la cantidad de figuras de sentido que la experiencia de este texto poético es capaz de producir a partir de la presencia de elementos fonológicos, rítmicos y de fraseo. Y es también notable, por otra parte, cómo la música ha seguido detalladamente el texto literario y no ha dejado de lado casi ninguna figura de sentido que tuviera posibilidad de ser expandida a su vez, por la música. Desde Dante se llega a Verdi, estando ambos a casi seis siglos de distancia, por este mecanismo de expansión. Finalmente, es observable que desde la experiencia del texto musical hay expansiones de sentido (por procedimientos o técnicas musicales) que son propias de la música, pero enriquecen las figuras de la poesía.

Se comprende que los mecanismos perceptivos de cohesión de los que hemos hablado se integran efectivamente en una experiencia de manera coherente. Por eso la experiencia poético-musical es diferente de cada una de las experiencias aisladas. Así, hemos intentado demostrar la validez de este “concepto de expansión” por el cual es dado comprender cómo dos realidades, la poesía y la música, pueden confluir en una sola unidad de experiencia compleja y diferente.

Referencias

- Dalmonte, R. (2002). El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía. En S. Alonso (ed.) *Música y literatura, estudios comparativos y semióticos*. Madrid: Arco Libros, pp. 93-115.
- Ducrot O. y Tzvetan T. (2003). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- González Martínez, J. M. (1999). *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*. Universidad Murcia. Servicio de publicaciones.
- Martínez, I. C. (2003). Relación entre teoría y experiencia musical: la representación de ilusiones y de realidades. En I. Martínez y C. Mauleón (eds.) *Actas de la III Reunión Anual de SACCoM*. Buenos Aires: SACCoM.
- Schweitzer, A. (1905 [1955]). *J.S. Bach, le musicien-poète*. [J. S. Bach, el músico poeta (Jorge D'Urbano, traductor) Buenos Aires: Ricordi Americana].
- Stefani, G. (1985 [1987]). *Capire la música* [Comprender la música (Premat- Francelli, traductores) Barcelona: Paidós].

Discografía

- Registro de “Laudi alla Vergine Maria”. *Four Sacred Pieces*. Swedish Radio Chorus. Berlin Philharmonic Orchestra. R. Muti 1963 – 2000. EMI 7-47066-2.

Anexo

Laudi alla Vergine Maria

SSAA Choir a cappella or with piano

Giuseppe Verdi
(1813-1901)

Moderato (♩ = 84)

p *ppp*

Soprano I
Ver - gi - ne ma - dre, fi - glia del tuo Fi - glio. U - mi - le ed al - ta

Soprano II
Ver - gi - ne ma - dre, fi - glia del tuo fi - glio. U - mi - le ed al - ta

Alto I
Ver - gi - ne ma - dre, fi - glia del tuo Fi - glio.

Alto II
fi - glia del tuo Fi - glio. U - mi - le ed al - ta

pp

più che cre - a - tu - ra, Ter - mi - ne fis - so d'e - ter - no con -

più che cre - a - tu - ra, Ter - mi - ne tis - so d'e -

più che cre - a - tu - ra, Ter - mi - ne fis - so d'e -

più che cre - a - tu - ra, Ter - mi - ne fis - so d'e - ter - no con -

ppp poco allarg.

si - glio.

pp poco allarg.

ter - no con - si - glio.

pp poco allarg.

ter - no con - si - glio.

ppp poco allarg.

si - glio.

Copyright © 2000 by the Choral Public Domain Library (<http://www.cpdl.org>)
Edition may be freely distributed, duplicated, performed, or recorded.

ed. 6/1400



