

música y menos dejar ‘para más adelante’ lo que son capaces de elaborar” (p. 101). Así sucede, por ejemplo, cuando ella les solicita a sus estudiantes que expresen lo que piensan o sienten acerca del silencio, luego de experimentarlo en el aula (p. 80), cuando los invita a opinar de la música que se les presenta, sea del tipo que sea, o cuando invita a sonorizar una imagen pictórica (p. 151). Pienso que estos espacios deben asegurarse desde la niñez y no perderse nunca a lo largo de la formación musical. Creo que este simple ejercicio, casi de asociación libre en la escucha, podría desarrollar a lo largo del tiempo un lenguaje cada vez más enriquecido respecto de la relación del hombre con la música y del hombre consigo mismo, en dimensiones en que habitualmente no profundiza. Y para el caso del músico en formación, le permiten, además, no quedar circunscrito únicamente a los aspectos técnicos o cuantificables de la música. Este tema tiene que ver con el discurso pertinente a los aspectos expresivos en la música, asunto que suele postergarse en la academia a veces indefinidamente, debido, entre otras razones, a la potente atención de los aspectos técnicos que absorben gran parte de la atención pedagógica, tanto en las horas de clases como las de estudio.

El texto, rico en ilustraciones, figuras y tablas, aporta síntesis y claridad al lector. Se observan, sin embargo, unos pocos errores o imprecisiones de notación musical o conceptualización, atribuible a una insuficiente revisión de prueba de imprenta, como ocurre por ejemplo en la figura del fragmento de *Habanera*, presentado en la pág. 56, donde se aprecia un desfase rítmico en el último compás, entre la voz superior y la inferior. Otro caso ocurre en la presentación de los compases compuestos, en que se indica que la subdivisión métrica, en el caso del 6/8 es la corchea con punto, la negra con punto para el 6/4 y la semicorchea con punto para el 6/16 (p. 210). Son estos, sin embargo, detalles que podrán corregirse en una futura edición.

En síntesis, el libro *Desarmar y a(r)mar las músicas. Sentir, hacer y relacionar sonidos y música* es un gran aporte para los educadores, entrega una visión clara de cómo se entiende la pedagogía, y es consistente en sus argumentos. Las narraciones, que constituyen el grueso de cada capítulo están cuidadosamente escritas, comunicando un mensaje claro y entretenido al lector, que seguramente se involucrará con cada una de ellas.

Este libro es un extraordinario aporte a la pedagogía musical, ocupando un lugar poco habitado entre las publicaciones especializadas, porque se sitúa en el espacio de la didáctica especializada desde la comunicación de las experiencias de aula, las que fueron registradas por la autora durante un importante período. Esta sistematización y posterior trabajo metodológico realizado con estos registros refleja una profunda reflexión del “hacer pedagógico” y cómo comunicarlo de la manera más efectiva a los lectores, quienes seguramente se verán tremendamente motivados a investigar y proponer en sus propios espacios de aula.

Tania Ibáñez Gericke

Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

tania.ibanez@u.uchile.cl

Marta Vela. *Correspondencias entre música y palabra. Un estudio sinestésico sobre Harmonie du soir, Baudelaire/Debussy, y Le Gibet, Bertrand/Ravel*. Vigo: Academia Editorial del Hispanismo, 2019, 148 pp.

El libro de Marta Vela, *Correspondencias entre música y palabra*. Un estudio sinestésico sobre *Harmonie du soir*, Baudelaire/Debussy, y *Le Gibet*, Bertrand/Ravel, trata de la siempre problemática relación entre música y poesía, proponiendo una forma de análisis –especialmente adecuada a la música francesa– conducente a un esclarecimiento de cómo es que opera dicha relación, centrándose de forma particular en las obras y los autores especificados en el título.

Si bien las dificultades que presenta la vinculación entre texto y música han sido ampliamente abordadas desde distintas perspectivas disciplinarias, lo particular de la propuesta de Vela es que integra a su reflexión lo señalado por otros autores para construir, desde ahí, un planteamiento analítico propio. Este parte desde la presunción de la condición simbólica del arte y de un uso de la *sinestesia* como recurso analítico y explicativo, orientado



a superar la mera comparación o “transfusión de técnicas” –en palabras de la propia autora– entre texto literario y proceder de la obra musical. La autora supone la imposibilidad de la traducción literal de los contenidos del texto en términos musicales, avanzando, más bien, hacia la posibilidad del encuentro de un sistema de correspondencias compartido entre ambas manifestaciones. Rehúsa, por tanto, la idea de fusión de las artes, en este caso poesía y música, en pro de una correspondencia. Esta correspondencia ocurriría principalmente a un nivel de sensaciones, de ahí el uso del recurso de la *sinestesia*, aludiendo al recurso expresivo que supone la combinación de impresiones provenientes de las sensaciones generadas por un determinado estímulo.

En términos formales, el libro se constituye de una introducción y cuatro capítulos, a los que se agrega un anexo y una completa y atinente bibliografía. Los dos primeros capítulos constituyen una sintética contextualización del asunto específico a tratar. En el primero, titulado “Breve perspectiva histórica de la relación entre música y palabra”, Vela lleva a cabo un resumen del panorama histórico de la relación entre música y palabra, partiendo desde el Renacimiento, pasando brevemente por la retórica barroca, para detenerse prontamente en el siglo XIX, y terminar con una sucinta alusión al siglo XX. Para ir mostrando el desarrollo de la vinculación en cuestión, la autora enfatiza en aspectos estrictamente musicales, anclados al acontecer histórico social, sustentándose en una contundente bibliografía y ofreciendo variados ejemplos, los que resultan muy clarificadores.

El segundo capítulo, “La cuestión de la semanticidad”, se encuentra referido a la problemática del significado del texto literario y la posibilidad o imposibilidad de una transferencia de este al discurso musical, asumiendo que la cuestión de la semanticidad es sin duda una de las más difíciles de abordar en cuanto a la relación entre música y palabra se refiere. Ambas manifestaciones aspirarían a lo que la otra carece, buscando la poesía captar aquello inefable de la música, y esta última, a su vez, buscando la difícil tarea de asumir la claridad del discurso poético en cuanto a significado. En su reflexión, Vela recurre a ideas de Cooke, Fubini y Adorno, entre otros autores, así como se refiere a grandes paradigmas musicales, como el lenguaje pictórico de Bach o la *Gesamtkunstwerk*. Es en este capítulo cuando la autora aclara que en lugar de *fusión* debería hablarse de una suerte de *trans-fusión* de técnicas dando una expresión y otra, mediante, justamente, del sistema de correspondencias compartido, dando pie al capítulo siguiente.

Ya en el tercer capítulo, “‘Correspondencias’: estructuras y procesos compartidos”, Vela se embarca en la explicación de aquellos elementos *trasladables* entre música y palabra, esas correspondencias que son la clave de su propuesta analítica y que permiten establecer las relaciones entre las estructuras lingüísticas y musicales. Estos elementos constituyen cinco parámetros que son explicados uno por uno, y que resultan fundamentales para la comprensión del análisis que efectuará de las obras de Baudelaire/Debussy y Bertrand/Ravel.

Al primer parámetro la autora lo denomina *Forma y ritmo estructural*, partiendo de la condición temporal compartida entre palabra y música. La relación formal entre estructura poética y estructura musical la aborda principalmente por medio del análisis del ya paradigmático *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, estableciendo diversas correspondencias estructurales entre la obra musical y el poema de Mallarmé. A pesar de ciertas disimilitudes a nivel de la forma, se plantea la existencia de un ritmo estructural compartido, principalmente a nivel de la tensión y el clímax. Para efectuar la indagación en este ámbito, Vela recurre al análisis en términos temáticos y armónicos, mas se vale principalmente de la serie de Fibonacci y la idea de proporción áurea, cuestiones que explicarían el hecho de que la armazón formal de la pieza musical sea más *elaborada* que la del texto.

El segundo parámetro es uno de índole temático, siendo denominado *Selección y combinación/ repetición y variación: desarrollo temático*. Basándose en el principio lingüístico de Jakobson –este es el de la proyección del eje paradigmático sobre el eje sintáctico en la función poética– y en los aportes de Ruwet, Vela plantea la posibilidad de establecer principios compartidos que operen tanto en la poesía como en la música, como es el principio común de repetición/variación, el que asegura la cohesión en ambas expresiones. La acción de este principio en música es observable en el desarrollo temático, cuestión que ejemplifica mediante las transformaciones de unidades temáticas (como período, frase, semifrase, motivo) posibles de observar en la sonata clásica, en la *Symphonie fantastique* de Berlioz, y en Les entretiens de la Belle *et de la Bête*, fragmento de *Ma mère l'Oye* de Ravel.

El tercer parámetro, *Organización sintáctica: armonía*, se ancla en el supuesto de que es la armonía la que ofrece al discurso musical las herramientas necesarias para su organización sintáctica a nivel espacio-temporal. De esta forma, si bien es difícil establecer paralelos semánticos entre estructuras lingüísticas y musicales, sí es posible establecer una analogía entre la armonía y la sintaxis del lenguaje.

El parámetro número cuatro alude a la dimensión emotiva, siendo nombrado por la autora como *Atmósfera: emoción e intuición*. Vela parte de la presunción que un texto literario puede inspirar ciertas atmósferas sonoras, generándose entonces las correspondencias entre música y texto. El supuesto de que la música posee un significado por sobre todo *emotivo*, que no tiene traducción al lenguaje cotidiano, y que estas emociones pueden ser aprehensibles desde la intuición, conduce a Vela a plantear que la *atmósfera* compartida entre música y palabra sea el nexo más poderoso entre ambas. Luego, esta correspondencia ocurre, justamente, gracias a un intercambio sinestésico. Para ejemplificar este planteamiento, Vela recurre a ejemplos de Müller/Schubert, Petrarca/Liszt, Shakespeare/Beethoven, Schumann y Tolstoi/Tchaikovsky.

El último parámetro son aquellos *Recursos descriptivos*, correspondientes a los aspectos, incluso onomatopéyicos, que se encuentran en el ámbito de lo físico, fácilmente distinguibles tanto en el contexto de lo musical como del texto poético o narrativo. Nuevamente acude, para la ejemplificación de este parámetro, a fragmentos de obras de Beethoven, Schubert, Liszt y el mismo Debussy.

Para Vela, el estudio de las relaciones entre música y palabra resulta particularmente interesante en el seno francés, como se señaló al inicio de esta reseña. De ahí que el cuarto capítulo, *La sinestesia como símbolo común*, comprenda el análisis propiamente tal de las obras francesas escogidas como objeto de estudio. Ellas son *Harmonie du soir*, de Baudelaire, poema número 43 de *Les fleurs du mal* (1857), y su equivalente musical, el preludio número 4, *Les sons et parfums se tournent dans l'air du soir*, de Debussy, perteneciente al primer libro de *Préludes* (1909); y *Le Gibet*, de Aloysius Bertrand, incluido en la colección de poemas *Gaspard de la nuit* (publicado póstumamente en 1842), y la obra homónima de Ravel (1908). El análisis es realizado a partir de dicho aspecto simbólico de las cuatro obras, de la presunción de afinidades estéticas entre Bertrand y Ravel, y entre Baudelaire y Debussy, y en consideración de los parámetros definidos en el capítulo anterior.

La propuesta de Vela supone que, a partir del análisis del poema, el que existe con antelación a la obra musical, es posible dar paso a la observación de las distintas correspondencias entre ambas obras, mediante el recurso de la *sinestesia*. De esta forma, la autora aborda primeramente el contenido estructural, semántico y sonoro del poema *Harmonie du soir* de Baudelaire. Para ella, la *sinestesia* aparece como el principal recurso expresivo de este, siendo una mezcla de experiencias sensoriales (imágenes, sonidos, olores) la que produciría la particular sensación emotiva del poema, a saber, el abandono. Debussy se vale de dicho aspecto sinestésico en su preludio ya desde el título de este, en la medida que no utiliza el rótulo *Harmonie du soir* para la pieza musical, sino que prefiere el verso relativo justamente a un aspecto sinestésico: *Le sons et les parfums*. Este hecho, según Vela, confirma la preferencia de Debussy por destacar la atmósfera o impresión del poema. Por otra parte, la forma musical del género preludio, proverbialmente libre, representaría una estructura adecuada para captar dicha esencia atmosférica. Desde esta característica, Vela profundiza en el análisis estructural o formal de la pieza, considerando secciones, repeticiones, tensiones y distensiones, agógica y clímax, estableciendo, además, relaciones semánticas con el poema. Luego, señala la posibilidad de establecer las correspondencias entre ambas obras, superando, por supuesto, cualquier traducción de índole literal. En alusión a los factores descritos en el capítulo anterior, se plantea que ambas obras poseen una estructura formal común, así como un ritmo estructural compartido, donde las relaciones de tensión y energía son similares. La elaboración temática, por otro lado, es trabajada por la oposición *tige/soir* que preside el conflicto del texto. La armonía, por su parte, procede de forma ambigua, propiciando una atmósfera *flotante*. Por último, la autora se refiere a aquellos elementos puramente descriptivos de la obra literaria que son emulados por la música de Debussy.

Luego de exponer el análisis de las obras de Baudelaire y Debussy, Vela presenta su propuesta respecto de las obras de Bertrand y Ravel. El hecho de que *Le Gibet* sea un poema en prosa determina ciertas particularidades que la autora rescatará en su análisis. Ravel da vida a la obra de Bertrand por medio de una suite de piezas para piano construida sobre tres fragmentos de *Gaspard de la nuit*: *Ondine*, *Le Gibet* y *Scarbo*. En ellos, el interés de Ravel estaría dado por el afán de crear una obra que exprese la atmósfera fantástica de los poemas; de hecho, *Le Gibet* va a conducir hacia la oposición fantasía-realidad mediante varias preguntas formuladas por el poeta-narrador. Son estas preguntas, por cierto, puramente retóricas, las que favorecen el incremento de la tensión en el poema, otorgándole, finalmente, una forma encubiertamente circular que, no obstante, convive con un diseño tripartito, detallado a partir del establecimiento de relaciones a nivel fónico y de asociaciones semánticas. Las recurrencias fónicas, alteraciones y parónimos, entre otras figuras y relaciones semánticas, aseguran la unidad sintáctica. Por otra parte, los dos campos significantes principales del poema lo constituyen la horca y la naturaleza siniestra que le rodea, cobrando especial interés aquellas imágenes referidas a fenómenos posibles de ser *escuchados* (el viento *chilla*, el ahorcado *suspira*, el grillo *canta*), demostrando,

nuevamente, el uso de la *sinestesia* presente ya en el texto mismo del poema. En *Le Gibet*, de Ravel, se encuentran, tal como quedó demostrado en el caso anterior, similitudes en la estructura, por el hecho que la obra del compositor se articula en forma ternaria y a la par cíclica, aunque el punto culminante sea divergente, cual espejo, en disposición retrogradable sobre sí misma. Igualmente, la autora lleva a cabo un análisis temático, interválico, armónico, y textural, identificando elementos sonoros con aquellos de contenido semántico, como es el que representa a la campana y al ahorcado, motivo que brinda cohesión a la obra. En este caso va a establecer nuevas vinculaciones con otras músicas, como la vocal del medievo, particularmente el *organum*, o el preludio de *Tristán e Isolda*.

Para finalizar, el libro anexa las partituras de Debussy y Ravel, analizadas gráficamente, de modo de plasmar en estas el análisis ya expuesto.

No está de más destacar que Marta Vela es licenciada en Dirección de Orquesta, en Piano y en Pedagogía del Piano, y en Filología Hispánica, así como Doctora en Educación fruto de una investigación respecto del análisis musical como herramienta para la interpretación pianística, ya que es desde este múltiple quehacer que se levanta su propuesta, enriqueciendo el análisis. Por sobre todo, el libro constituye un rico material didáctico, nutrido de variados ejemplos y citas bibliográficas, ideal para ser utilizado en el ámbito de la docencia y de la interpretación. Y no solo para la interpretación de las piezas en cuestión o de obras de Debussy y Ravel, ya que el ejercicio realizado podría ser replicado en muchas otras obras musicales, especialmente del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, que surgen desde, o su existencia se encuentra vinculada a, una obra literaria.

El texto de Marta Vela, finalmente, deba quizás su importancia al hecho de volver la atención a la música en cuanto *complejo*, transgrediendo la autonomía separatista que la historia, en su lento devenir hacia la modernidad, le impuso a las artes liberales. En este sentido es que puede comprenderse la elección de los autores estudiados, que cuentan ya con la herencia aportada por el romanticismo: la de dirigir la mirada más allá de la historia inmediata, remontándose hacia lo primordial o arquetípico, en este caso la original *sonoridad* y ritmicidad de la palabra, que alguna vez le permitieron su cabal consideración en cuanto “música”.

Daniela Banderas Grandela  
Universidad de La Serena, Chile  
danielabanderas@gmail.com

Edwin Seroussi. *Ruinas Sonoras de la Modernidad. La canción popular sefardí en la era postradicalional*. Edición de Susana Asensio Llamas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2019, 160 pp.

El título de este libro no es un manifiesto acerca de la canción sefardí entendida como una ruina sonora, antes bien refleja el resultado de un profundo trabajo de arqueología realizado por el director del Centro de Investigación de la Música Judía de la Universidad Hebrea de Jerusalén, Edwin Seroussi, en el sorprendente campo del arte sonoro, un arte efímero que se va al aire y solo se mantiene fijo y estable en la memoria y en la voz de los sucesivos intérpretes<sup>1</sup>. En esta obra, con la inestimable ayuda de la Dra. Susana Asensio Llamas, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas



<sup>1</sup> La naturaleza efímera de la música es asunto recurrente en varios de mis escritos a los que me permito remitir: I. Fernández de la Cuesta: “Auralidad y oralidad. Composición, ejecución y transmisión oral en el gregoriano”, en *La voz y la memoria: Palabras y mensajes en la tradición hispánica. Simposio sobre el patrimonio inmaterial* (Urueña, Fundación Joaquín Díaz, 2006, pp. 17-35); “El canto de la memoria”. Comentarios y reflexiones en torno a los libros de Marcel Pérès y Xavier Lacavalerie *Le chant de la mémoire* (París, Desclée de Brouwer, 2002) y *Les voix du plain-chant* (París, Desclée de Brouwer, 2001)”, en *Saber Leer*, Revista Crítica de Libros de la Fundación Juan March (Madrid, 2003); “Música nueva de tiempos viejos: Elogio del intérprete”, en *Encuentro Internacional de Musicología en III Bienal de las Artes Musicales* (Loja, Ecuador, 2012, pp. 32-35); tema sustancialmente retomado en “Elogio del intérprete”, en *Pliegos de pensamiento vivo* (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, RABASF, 2018).