

Vela, Marta. 2019. *Correspondencias entre música y palabra: un estudio sinestésico sobre Harmonie du soir, Baudelaire/Debussy, y Le Gibet. Vigo, Bertrand/Ravel, Academia del Hispanismo, ISBN: 978-84-17696-08-5, 148 pp.*

Ver, oír, oler, gustar y tocar. Cinco sentidos para percibir, un cerebro para abstraer y razonar, y un corazón para sentir. La sinestesia nos adentra en un mundo de sensaciones conjuntas, asociando varios de nuestros diferentes sentidos, uno a consecuencia de otro, cual figura literaria retórica con la que atribuir una sensación a un sentido distinto al que le corresponde. Durante los últimos años el interés por el fenómeno sinestésico ha ido en aumento, ya no tanto en relación con el estudio de la percepción y de los procesos sensoriales y cognitivos, sino también con el de la creatividad artística¹.

La percepción sinestésica es la regla y, si no nos percatamos de ello, es porque el saber científico desplaza la experiencia, y porque hemos dejado de ver, oír y en general sentir, para deducir de nuestra organización corpórea y del mundo tal como el físico lo concibe lo que debemos ver, oír y sentir. (Merleau-Ponty, 1945)².

A pesar de que la Psicología suponga la principal disciplina como base de su estudio, desde hace ya algún tiempo este proceso perceptivo también se utiliza con otros fines sociales e incluso artísticos, tanto en música como en pintura, cine y publicidad, evocando en el espectador, en este último caso, por ejemplo, determinadas sensaciones al visualizar una o

-
- 1 Cabe destacar a este respecto los avances llevados a cabo por la doctora M^a José de Córdoba, en su artículo *La investigación científica de la sinestesia, aplicaciones en las didácticas generales y específicas. Proyectos de innovación para comunicación audiovisual*, expuesto en la I Semana Internacional de Artes Plástico-Musicales, Creatividad y Sinestesia celebrada en Granada en agosto de 2009.
 - 2 Recuperado del libro GARCÍA, Esteban A. 2012. *Filosofía, corporalidad y percepción*. Buenos Aires, Rhesis (pp. 159-160) sobre la figura de Maurice Merleau-Ponty, según sus propias palabras: MERLEAU-PONTY, Maurice. 1945. *Fenomenología de la percepción*. París, Éditions Gallimard.

varias imágenes. Y, dicho sea de paso, circunstancia ésta que lo convierte, en muchos casos, en un poderoso instrumento de influencia de masas. Gracias a los últimos avances científicos basados en nuestras propias estructuras cerebrales, sabemos que las capacidades sensoriales de nuestro cerebro son mucho más elásticas de lo que nos pensábamos, siendo capaces de interconectar, ya sea de una forma yuxtapuesta y natural, o subordinada y asociada, diversas sensaciones provenientes de distintos sentidos, llegando incluso en ocasiones a confundirlos. Es decir, tocar sabores, oler sonidos, visualizarlos, o incluso escuchar colores.

A caballo entre los siglos XIX y XX se produjo una más que necesaria reflexión sobre la continuidad de una tradición musical, que se desarrollaba ya desde los antepasados más directos como Brahms, Bruckner o Tchaicovsky, hacia una nueva etapa con Grieg, Janáček, Mahler, Rachmaninov, Scriabin, Debussy y Ravel a la cabeza, haciendo especial hincapié en estos dos últimos, como dos de los principales representantes de la importantísima tradición musical que nos ha legado la literatura musical francesa a lo largo de los últimos siglos. Se trata de una suave transición entre un posromanticismo del XIX que no acababa de desaparecer, hacia unas nuevas corrientes estéticas y musicales, como el impresionismo, el fauvismo o el cubismo, que rompen con el pasado, anunciando la inminente llegada de un apasionante siglo XX.

Nos adentramos en un mundo nuevo de sensaciones, que nacen a partir de impulsos sensoriales, rechazando reproducciones más o menos exactas de la realidad, para dar con singulares y subjetivas correspondencias entre naturaleza e imaginación. Los compositores comienzan a experimentar con el estado puro del sonido, nuevos timbres, nuevos colores en el interior de la orquesta, de los instrumentos, pintan el mar, sus olas ondulantes, su color, su olor... en definitiva, la eclosión de la abstracción en el arte. Así la definió Vasili Kandinski a su amigo Arnold Schoenberg, allá por 1911: “Luchas entre sonidos, equilibrio perdido, principios negados, repentinos redobles de tambores, grandes preguntas, aspiraciones sin metas claras, impulsiones aparentemente incoherentes, [...] contrastes y contradicciones: ésta es nuestra armonía.”³

El lenguaje musical de Claude Debussy y de Maurice Ravel también es abstracto, moviéndose entre colores, poemas, sensaciones y sentimientos. El impresionismo musical busca la expresión a través de la descripción, y ésta a su vez a través de la insinuación, intentando dar una respuesta musical a determinados sucesos, situaciones, imágenes o recuerdos. Basta un cuadro o una postal para satisfacer esos viajes imaginarios musicales y poéticos, creados a partir de la música para describir sensaciones y sentimientos íntimos. “Cuando uno no puede pagarse viajes, ha de suplirlos con la imaginación”. Esto explicaba el mismo Claude Debussy, en una de sus numerosas cartas, a quien por un tiempo fuera organista de Saint Sulpice de París, André Messenger⁴.

3 KANDINSKI, Wassily. 1994. *Complete writings on Art*. Massachusetts, Da Capo Press.

4 André Messenger (Montluçon 1853 - París 1929). Nombrado organista en Saint Sulpice de París en 1874. Alumno de juventud de Saint-Saëns. Estudió en la École Niedermeyer. En 1876 obtuvo la medalla de oro de la “So-

No se trataba de pintar un estado de ánimo, una sensación o un sentimiento, todo lo contrario, se pretendía pintar imágenes, retratos o lugares en donde nacen esos sentimientos o sensaciones, transformando imágenes en sonidos. Y no solo el color, las imágenes o los lugares sirvieron como fuente de inspiración de estos y otros muchos compositores, también lo fue la literatura, ya en prosa, ya en verso, y sobre todo más enraizada si cabe en la cultura francesa del siglo XIX. La relación entre música y palabra, desde un punto de vista semiótico, también subyace de manera natural como *correspondencia* entre la una y la otra, trasladando a través del fenómeno de la sinestesia el contenido simbólico de la poesía a la música, y atendiendo específicamente a sus respectivos códigos de expresión.

No es casualidad, con todo, que el inicio de esta nueva simbiosis entre música y palabra estuviese amparado por la cultura francesa, enraizada con las corrientes racionalistas y con la tendencia cartesiana, en concreto, de hallar la explicación de determinados fenómenos desde su asociación con otros (Vela, 2019: 9).

Es a partir de aquí donde, Marta Vela, la autora del libro *Correspondencias entre música y palabra: un estudio sinestésico sobre Harmonie du soir, Baudelaire/Debussy, y Le Gibet, Bertrand/Ravel*, se adentra en el análisis concreto de cuatro obras francesas, a saber, *Harmonie du soir*, de Baudelaire, procedente de *Les Fleurs du mal* (1857), y su espejo, *Les sons et parfums se tournent dans l'air du soir*, de Debussy, de *Préludes I* (1909); y *Le Gibet*, de Aloysius Bertrand, perteneciente al poemario *Gaspard de la nuit*, al que Ravel puso música parcialmente, en su obra homónima (1908). Tanto música como texto han sido seleccionados principalmente por su especial carga simbólica y ambiente sinestésico:

En este estudio consideraremos cuatro artistas emparejados en el tiempo, por un lado, Bertrand y Baudelaire –nacidos en 1807 y 1821, respectivamente–, dos poetas modernos, en la frontera entre el Romanticismo y las corrientes finiseculares; por otro, Debussy y Ravel –nacidos en 1862 y 1875, respectivamente–, dos compositores decididos a renovar la música burguesa al abrigo de las tendencias innovadoras del *fin de siècle*, de hecho, las obras analizadas en este estudio, *Les sons et les parfums se tournent dans l'air du soir*, de Debussy, y *Le Gibet*, de Ravel, fueron compuestas, prácticamente, en la misma época, entre los años de 1908-1909. Por su parte, en un sentido sensorial, *Le Gibet* podría considerarse como una versión sordida de *Harmonie de soir*, o viceversa, *Harmonie de soir* como una versión voluptuosa de *Le Gibet*, dada la condición sinestésica de ambos textos (Vela, 2019: 70).

La autora desarrolla un exhaustivo análisis conjunto, esclareciendo la relación simbólica de las cuatro obras, tanto en lo referente a sus propios cauces de expresión como a toda aquella alusión a los parámetros comentados en capítulos anteriores, sacando a la luz todos aquellos símbolos culturales atemporales como la dualidad blanca/negro como luz/

ciété des Compositeurs” y en 1880 fue nombrado director musical en Ste. Marie-des-Batignolles. Años después llegó a ser uno de los directores de la ópera del Covent Garden.

oscuridad, la proporción áurea o la rica tradición del aguafuerte, en manos de Jacques Callot y Francisco de Goya.

Al final del libro, en el apartado de anexos, puede consultarse con más detenimiento un profundo y descriptivo análisis musical de las obras mencionadas, *Les sons et les parfums se tournent dans l'air du soir*, de Debussy, y *Le Gibet*, de Ravel, donde la doctora Vela hace gala de su abultada experiencia como pianista y directora de orquesta, banda y coro. Un análisis, por otro lado, de indudable utilidad y valor pedagógico, y de especial interés tanto para el alumnado de un nivel superior de universidad y de conservatorio, como de opositores que quieran hacerse con una metodología clave para dar con un exitoso análisis musical y formal.

No obstante al alto grado pedagógico y analítico del libro, tampoco debemos desdeñar la aportación a lo largo de sus primeros capítulos de una completa perspectiva histórica relativa a los fenómenos sinestésicos y semánticos entre música y palabra, que abarca desde Josquin Desprez, pasando por las aproximaciones de los madrigalistas, hasta la pretendida fusión de las artes en la *Gesamtkunstwerk* wagneriana y su progresiva decadencia durante la primera mitad del siglo XX.

De este modo, la *Gesamtkunstwerk*, con su *idea* de fusión igualitaria entre las artes –cuyos resultados, ya desde el siglo XIX, resultan dispares, sobre todo, en el tratamiento individual de las distintas ramas artísticas–, no representa, por tanto, el único modo de afrontar las relaciones entre música y palabra, o, más concretamente, entre dos esferas artísticas al margen del lenguaje cotidiano, es decir, música y poesía.

En lugar de *fusión* –un punto de convergencia *ideal* difícil de alcanzar entre dos artes de diversa índole–, podría hablarse de *trans-fusión* de técnicas de un ámbito a otro, de todas aquellas estructuras y procesos que, más allá de una imposible traducción literal, son susceptibles de ser *trasladados* a través de un sistema de *correspondencias* compartido, sobre la base de un lenguaje artístico común, de carácter *simbólico*. De esta forma, entendemos la sinestesia –un recurso de significación figurada en sí mismo– como una metáfora de estas *correspondencias* artísticas *trasladables*, que dependen, en buena medida, de la sensibilidad del compositor, como receptor del texto y, en buena medida, responsable de su recreación sonora a través del lenguaje musical (Vela, 2019: 28-29).

También se aborda desde una perspectiva histórica, la pretendida contienda entre los *contenidistas* o *referencialistas*, que admiten la música programática basada en una inspiración literaria o de cualquier otro ámbito, frente a los *formalistas* y *absolutistas*, para quienes la música carece de significado extramusical. De otro lado, frente a la tradición de la *Gesamtkunstwerk*, la autora también repara en la idea de las *correspondencias* simbólicas entre las distintas artes, enunciada ya por Baudelaire en un título que, ya sea dicho de paso, da nombre a la monografía y al texto más característico de *Les fleurs du Mal*.

En un contexto sinestésico, donde distintas experiencias sensoriales hallan su punto de encuentro, a menudo percibidas por un sentido inesperado, se puede asociar, cual reflejo acuoso –similar pero no exacto–, una técnica poética determinada –un recurso de tipo formal, fónico, descriptivo... una imagen, un elemento simbólico, etc.– recreada a partir de una técnica compositiva concreta, desechando, por lógica, el concepto de

fusión igualitaria, en favor de la correspondencia, del intercambio de sensaciones. Así pues, el discurso poético puede percibirse a través del discurso musical y, de la misma manera, la música inspirada por la poesía remite a un texto inicial, en un fenómeno de carácter bidireccional que traza un círculo perfecto, cerrado sobre sí mismo, de ahí la comparación metafórica con la sinestesia (Vela, 2019: 29).

Marta Vela, profesora en el Grado de Música y Máster de Investigación musical de la Universidad Internacional de La Rioja, con una incansable y fructífera labor en el panorama internacional de investigación musical, con publicaciones en España, México, Colombia, Venezuela, Argentina y Chile, a la par que colaboradora en la programación de Radio Clásica, de Radio Nacional de España, nos presenta su última obra, un completísimo libro en el que se abordan temas con una prospección de estudio internacional muy prometedora, y con envidiables aplicaciones prácticas en tan diversas disciplinas como son el arte, la sociología o la neurología.

Desde sedes educativas como la que yo dirijo, la Cátedra de Órgano del Conservatorio Superior de Valencia, es de agradecer la publicación de libros como este, con un alto grado histórico y pedagógico, práctico para toda nuestra comunidad educativa, profesores y alumnos, tratando, como en este caso, autores tan relevantes dentro de la literatura musical francesa y universal como Ravel y Debussy, tratando asuntos tan recurridos históricamente como los de la semanticidad del texto y su transferencia a la música, la asemanticidad de ésta, las diferentes *correspondencias* concernientes a la forma y al ritmo estructural, al binomio de selección y combinación como desarrollo temático, a la sintaxis, la armonía, la atmósfera y otros recursos descriptivos percibidos de manera intuitiva.

Y, por otro lado, ni qué decir de la exégesis sobre todos estos parámetros compartidos entre música y palabra, articulados también a través de los numerosos e interesantes ejemplos musicales tratados a lo largo de todo el libro sobre la obra de Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Liszt, Berlioz, Wagner, Tchaikovsky, etc. junto a textos de Petrarca, Shakespeare, Müller, Lord Byron o Mallarmé. Eso sí, siempre desde la perspectiva cultural y musical francesa de los últimos siglos, donde aparece fuertemente enraizada una tradicional correspondencia entre música y palabra:

El estudio de las relaciones entre música y palabra en el seno de la cultura francesa resulta muy productivo, dado que fue en el país vecino en donde se empezaron a ensayar las correspondencias sobre ambas. Este interés sobre la unión de música y poesía tuvo que eclosionar, por fuerza, en Francia, ya que su concepción artística tradicional, desde tiempos inmemoriales, tendía a la asociación entre música e imágenes, literarias o no (Vela, 2019: 69).

CARLOS PATERSON

Catedrático de Órgano

Conservatorio Superior de Música de Valencia (CSMV)

