

**Los fenómenos narrativo y temporal en la música: La
construcción de significados en *Los Preludios* de Franz Liszt**

Juan Felipe Martínez Cerón

Cod. 2015175024

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá D.C.

2020

**Los fenómenos narrativo y temporal en la música: La
construcción de significados en *Los Preludios* de Franz Liszt**

Juan Felipe Martínez Cerón

Cod. 2015175024

Proyecto presentado como requisito para obtener el título de Licenciado en Música

Asesora:

Svetlana Skriagina

Asesores de investigación:

Abelardo Jaimes

Bibiana Delgado Ordoñez


UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Música

Bogotá D.C.

2020

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página ¹ de 2

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Facultad de Bellas Artes
Título del documento	Los fenómenos narrativo y temporal en la música: La construcción de significados en Los Preludios de Franz Liszt
Autor(es)	Martínez Cerón, Juan Felipe
Director	Svetlana Skriagina
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2020. 111 p.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional. UPN
Palabras Claves	Música, Narrativa, Retórica, Intertextualidad, Significado, Poema Sinfónico.

2. Descripción
<p>Trabajo de grado que se propone hacer un compendio de postulados teóricos enfocados en definir la música como un fenómeno sonoro con contenido semántico, referencial y narrativo, con la capacidad de abstraer y representar fenómenos que se encuentran fuera de su lenguaje propio. Se hace una mirada sobre las formas de construcción narrativa en la música, la referenciación y abstracción de fenómenos externos de naturaleza no musical, y el tiempo como recorrido sensorial. A lo largo de este documento se examina la música desde una mirada filosófica, semiótica, psicológica, lingüística, sociológica y estética, para construir categorías sólidas de análisis que no se centren únicamente en el componente técnico-compositivo, sino también en una postura sensible, para ser aplicadas en el análisis narrativo de la obra <i>Los preludios</i> de Franz Liszt.</p>

3. Fuentes
<p>Grabocz, M. 2009. <i>Fórmulas recurrentes de la narrativa en los géneros extramusicales y en la música. Traducción del francés al español por Alberto Leongómez</i>. Revista Pensamiento Palabra y Obra. Número 1. Páginas 56 a 66. Recuperado de https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/107</p> <p>López Cano, R. 2000. <i>Música y Retórica en el Barroco</i>. México D.F. Universidad Nacional Autónoma de México.</p> <p>Marramao, G. 1992. <i>Kairós: Apología del tiempo oportuno</i>. Barcelona. Editorial Gedisa S.A.</p> <p>Meyer, L. 2001. <i>Emoción y significado en la música</i>. Madrid. Alianza editorial SA.</p>

4. Contenidos
<p>Este documento está construido en cuatro partes principales:</p> <ol style="list-style-type: none"> Planteamiento del problema: Aquí se encuentra la construcción general de la pregunta de investigación: Justificación, objetivos, metodología, Marco teórico. Los fenómenos narrativo y temporal en la música: Aquí se cruzan los conceptos plasmados en el marco teórico, clasificándose en categorías y haciendo las respectivas transposiciones temáticas al campo musical. Las categorías incluidas son <i>Narrativa, Semántica y tiempo</i>. Los Preludios de Franz Liszt: Aquí se encuentra toda la información correspondiente al análisis narrativo de la obra: Contexto histórico y estilístico, análisis del prólogo, análisis formal, y finalmente el análisis del discurso plasmado en la obra. Conclusiones

5. Metodología
<p>La presente investigación tiene dos etapas principales: la primera se centra en la construcción de posibles respuestas a la pregunta investigativa, que surgen al yuxtaponer teorías propuestas por diferentes autores de diferentes disciplinas para así construir categorías de análisis sólidas para aplicar a la obra <i>Los Preludios</i> de Franz Liszt; la segunda etapa es la correspondiente al análisis narrativo de la obra. El análisis bibliográfico se realizó por medio del método analítico, que supone la descomposición del tema principal en conceptos más pequeños, que se fueron nutriendo con las referencias de los autores relacionados en la bibliografía. El análisis narrativo de la obra <i>Los Preludios</i>, se hizo descomponiendo el poema en el cual se basa la obra en secciones más pequeñas dependiendo sus características poéticas, es decir, dependiendo de la connotación o el tema al cual se refieren, para posteriormente encontrar en la obra las posibles correspondencias semánticas que relacionen la música con el poema de referencia, así como los mecanismos que usó el compositor para representar los fenómenos no musicales.</p>



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL

FORMATO

RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página ² de 2

6. Conclusiones

La construcción de significados en la música es en gran parte subjetiva porque responde a la relación del individuo con su entorno y los contactos que éste haya tenido con la música. El lenguaje musical, al no poseer una significación universal no puede contener connotaciones igualmente universales; es decir: un elemento musical no puede compararse con, por ejemplo una palabra, ya que no tiene una connotación universal y su significado depende del contexto interno de la obra y además, de las connotaciones posibles que dicho elemento pueda tener en la mente humana. Sin embargo, la música posee elementos que pueden funcionar como signos en la construcción de un discurso musical, al poder generar campos semánticos, como títulos o construcciones poéticas referenciales, construcciones intertextuales, figuras retóricas, entre otros, que han ganado aceptación y significación con el paso del tiempo, ayudando a construir connotaciones y evocar imágenes en quienes tienen contacto con la obra.

Elaborado por:

Juan Felipe Martínez Cerón

Revisado por:

Fecha de elaboración del Resumen:

20

02

2020

Los fenómenos narrativo y temporal en la música: La construcción de significados en

Los Preludios de Franz Liszt

Abstract

La música como hecho estético puede ser analizada desde múltiples ópticas; algunas se centran en categorizarla como un arte que no pretende trascender los límites de la contemplación, como un hecho artístico cuyo valor se encuentra en la relación correcta de elementos bajo premisas técnico-compositivas y estilísticas, pero manteniéndola al margen de su relación con el ser humano y su entendimiento. Sin embargo, es claro que los caminos recorridos por la creación musical a lo largo de la historia han desembocado en un sin número de acepciones que sobrepasan los niveles de la técnica, proponiendo que la música llega a tocar la conciencia humana, sus sensaciones y emociones. En este documento se hace un compendio de postulados teóricos enfocados en definir la música como un fenómeno sonoro con contenido semántico, referencial y narrativo, que tiene la capacidad de abstraer y representar fenómenos que se encuentran fuera de su lenguaje propio, configurando estructuras narrativas que pueden ser percibidas por los oyentes. Así, se hace una mirada sobre las formas de construcción narrativa en la música, la referenciación y abstracción de fenómenos externos de naturaleza no musical y el tiempo como recorrido sensorial que aporta en la reconstrucción estética de dichos fenómenos referenciados; a lo largo de este documento se analiza la música desde una mirada filosófica, semiótica, psicológica, lingüística, sociológica y estética, para construir categorías sólidas de análisis

que no se centren únicamente en el componente técnico-compositivo, sino también en una postura sensible.

Los Preludios, obra compuesta por Franz Liszt en 1848 pertenece al género Poema Sinfónico, pues configura su estructura musical en función de tener una correlación con una construcción narrativa de referencia. Siendo un importante exponente y referente compositivo y estilístico de la música programática, *Los Preludios* está cargada de elementos simbólicos representados por medio de elementos musicales, que para los oyentes cobran vida en el momento en el que tienen contacto con la música. En la segunda parte de este documento, se hace un análisis del proceso narrativo desarrollado en esta obra, haciendo énfasis en los mecanismos que usó el compositor para abstraer y organizar el discurso musical en función de una construcción poético-literaria preexistente.

**Los fenómenos narrativo y temporal en la música: La construcción de significados en
Los Preludios de Franz Liszt**

Tabla de contenido

1.	Construcción del problema.....	9
1.1.	Delimitación del tema.....	9
1.2.	Justificación	9
1.3.	Metodología	11
1.4.	Pregunta de investigación	13
1.5.	Objetivo General	13
1.6.	Objetivos específicos.....	13
2.	Marco teórico.....	14
3.	Los fenómenos narrativo y temporal en la música.....	30
3.1.	Semántica y narrativa	30
3.2.	El tiempo y la construcción narrativa	51
4.	<i>Los preludios</i> de Franz Liszt.....	57
4.1.	La forma en <i>Los preludios</i>	60
4.2.	La construcción de significados en <i>Los preludios</i> de Franz Liszt.....	67
4.2.1.	Introducción y tema 1: La pregunta	69
4.2.2.	Tema 2: El amor	71
4.2.3.	Desarrollo sección 1: El destino tormentoso	71
4.2.4.	Desarrollo sección 2: Calma, naturaleza y descanso después de la tormenta.....	73
4.2.5.	Reexposición: La guerra.....	74
4.2.6.	Transición, puentes y temas conclusivos	77
4.2.7.	La construcción semántica de <i>Los Preludios</i>	78
5.	Conclusiones.....	81
6.	Bibliografía.....	86
7.	Anexos.....	88

**Los fenómenos narrativo y temporal en la música: La construcción de significados en
Los Preludios de Franz Liszt**

Tabla de Imágenes

Imagen 1 : La forma general en <i>Los preludios</i>	61
Imagen 2: La introducción del tema principal (c. 1).....	61
Imagen 3: El motivo principal en el tema 1 (c. 34)	62
Imagen 4: El tema principal en tonalidad mayor en la transición 1 (c. 46).....	63
Imagen 5: Transformación del tema principal en el tema 2 (c. 68)	63
Imagen 6: El motivo en la parte 1 del desarrollo (c. 100).....	64
Imagen 7: material temático nuevo en la sección 2 del desarrollo (c. 199)	65
Imagen 8: El tema 1 en la Reexposición (c. 341)	66
Imagen 9: La pregunta en la introducción de <i>Los preludios</i> (c. 1)	70
Imagen 10: El motivo cromático en el desarrollo (c. 107).....	72
Imagen 11: El descenso de acordes disminuidos como tormentas (c. 153)	72
Imagen 12: Ondulación del bajo buscando inestabilidad (c. 135).....	72
Imagen 13: Trompetas y trombones invitando a luchar (c. 157).....	73
Imagen 14: La instrumentación y el tema Pastoral (c. 199).....	74
Imagen 15: La melodías conjugadas en la reexposición del tema 2 (c. 295)	75
Imagen 16: El tema 1 transformado en marcha militar (c. 341).....	76
Imagen 17: Fanfarrias de trompetas que acompañan la marcha triunfal (c. 352).....	76
Imagen 18: La pregunta en la transición entre temas 1 y 2 (c. 46).....	77
Imagen 19: La pregunta en el tema conclusivo antes de iniciar el desarrollo (c. 97)	78
Imagen 20: La pregunta en el puente entre las secciones 1 y 2 del Desarrollo (c. 181)	78

Los fenómenos narrativo y temporal en la música: La construcción de significados en *Los Preludios* de Franz Liszt

1. Construcción del problema

1.1. Delimitación del tema

Esta es una investigación teórica que se centra en el estudio de las características narrativas que posee la música en su lenguaje propio, por medio de la construcción de redes de significados que decodifican quienes la perciben. Este documento surgió como producto del análisis de algunos autores que se eligieron a partir de la indagación teórica, quienes teorizaron sobre las capacidades narrativas, significativas y de representación abstracta de la música. La investigación arrojó las categorías con las cuales se analizó la narrativa en la obra *Los preludios* de Franz Liszt.

1.2. Justificación

La música está llena de significados que se reciben durante el acto psicológico e intelectual de escuchar; ellos se transforman en estados de ánimo, emociones, recuerdos, personajes o situaciones en la mente humana. La música es una organización intencionada de elementos que busca generar una sensación, y esta sensación aparece en el momento en el que los elementos dispuestos en ella se juntan con las experiencias previas que habitan en la mente humana. Es en esta interrelación que se construyen los significados en el arte.

Usualmente estudiamos la música como un fenómeno sonoro, pero no como uno significativo. Con el fin de aportar a estudios musicales que no se centren únicamente en la técnica, a través de este estudio se busca ahondar en aspectos poéticos de la música, como herramientas de comunicación no verbal entre el compositor y quien escucha sus creaciones. Este trabajo va dirigido a quienes deseen observar la música indagando en sus capacidades de comunicación y representación abstracta como herramientas de significación.

Las categorías de análisis que se investigan son: La narrativa como construcción semántica, el tiempo como recorrido y la construcción de significados en la música. A partir del análisis de los postulados teóricos de varios autores sobre los temas anteriormente nombrados, se aplican las categorías para aproximar un análisis del poema sinfónico *Los preludios* de Franz Liszt. En dicho análisis se consideraron los elementos que pueden contener un significado, y además, cómo se organizan para hacer posible una construcción semántica con base en el lenguaje musical. Gracias a este recorrido temático se establece una metodología de análisis que puede aportar para futuras investigaciones centradas en estudios musicales basados en el desarrollo discursivo y las formas de narración presentes en la música.

1.3. Metodología

La presente investigación tiene dos etapas principales: la primera se centra en la construcción de posibles respuestas a la pregunta investigativa, que surgen al yuxtaponer teorías propuestas por diferentes autores; y la segunda parte es la correspondiente al análisis narrativo de la obra *Los Preludios* de Franz Lizt. Al ser procesos de diferentes naturalezas, cada una de las etapas posee una metodología propia.

La investigación se hace por medio del método analítico, pues pretende encontrar los temas que se encuentran detrás del problema investigativo; de esta forma se logra descomponer el todo en partes más pequeñas para posteriormente analizarlas y confrontarlas. En esta investigación es necesario encontrar las posibles causas del fenómeno de la narración musical basándose en los postulados de los autores expuestos en la bibliografía. El proceso inicia con el análisis de fuentes bibliográficas diversas (ya que se analizan autores pertenecientes a diferentes disciplinas como música, filosofía, semiótica, arquitectura, etc) para posteriormente agrupar conceptos en las categorías principales tratadas en esta investigación: Narrativa, significado y tiempo. Dichos conceptos se transponen al campo teórico musical por medio de paralelismos con analogías comparativas, para generar una construcción sólida de postulados estrictamente musicales partiendo de acepciones provenientes de otras lógicas creativas, como las lingüísticas o semióticas. Los conceptos musicales resultantes se utilizan como insumo para el análisis narrativo de la obra *Los Preludios*.

Por su parte, la metodología para el análisis de la obra se compone de varios pasos: en primera instancia se parte del método de análisis musical aprendido por el autor en las asignaturas del componente teórico de la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica Nacional, que consiste en especificar la forma de la obra analizando los procesos armónicos, para así identificar las secciones y/o partes que componen *Los Preludios*. Posteriormente el análisis se aleja de temas estrictamente musicales para centrarse en los referentes poéticos que dieron origen a la obra, en este caso el poema de Lamartine y el prólogo escrito por el mismo Liszt.

En última instancia, se hace un proceso de confrontación entre el análisis formal y el análisis poético de referentes, para encontrar las posibles similitudes narrativas entre ambos, y de esta forma extraer los mecanismos compositivos que utilizó el compositor para impregnar la música con significados, y así mismo, con una estructura narrativa lineal.

1.4. Pregunta de investigación

¿Cómo se crean redes de significados durante el recorrido de una pieza musical?

1.5. Objetivo General

Verificar cómo se produce la narración en *Los preludios* de Franz Liszt.

1.6. Objetivos específicos

- Rastrear el concepto de Narrativa Según Tzvetan Todorov, Marta Grabocz y Rubén López Cano.
- Establecer el tiempo como recorrido lineal y su papel en la creación de discurso musical según Giacomo Marramao.
- Aproximar un análisis del discurso musical en la obra *Los Preludios* de Franz Liszt
- Especificar el proceso narrativo de la obra en función de su programa.

2. Marco teórico

El lazo que une el arte y el alma permanece como anestesiado. Sin embargo, esta situación no tarda en ser vengada: El artista y el espectador (que dialogan con el lenguaje del espíritu) ya no se comprenden, y este último vuelve la espalda del primero o le considera como un ilusionista cuya habilidad y capacidad de invención admira (Kandinsky, 1994, p. 107).

¿Por qué durante su recorrido puede una pieza musical hacernos llorar? ¿O transportar a otro espacio con tan solo cerrar los ojos?, ¿Cómo puede Debussy hacernos escuchar sirenas?. Una de las más importantes medidas en el arte es el significado; si vemos la música como un proceso comunicativo, conformado por elementos estructurados cuya finalidad es llegar al hombre, seducir, transportar, provocar, es una expresión formal que se transmite por los fenómenos físicos del sonido, al igual que la pintura o la escultura a través de la luz, pero, más allá de eso, es una expresión que tiene contenido, con ella se puede relatar, discurrir, significar.

La significación musical es bastante compleja de describir y de explicar. ¿En qué consiste? Significado es representación. ¿Qué representa la música, fuera de representarse a sí misma? indudablemente representa una concepción del mundo, humana, personal, cultural. No es el retrato evidente de un hecho, ni siquiera cuando las palabras le cuentan al oyente una historia. Es más bien la representación fugaz de estados y actos del espíritu situada en forma ambivalente entre el mundo

concreto de los sonidos y el mundo abstracto y simbólico de la inteligencia y de los afectos. (Saldarriaga, 2002, p. 252)

Partiendo de lo anterior, la significación surge de la relación consciente entre la intención comunicativa del artista con el descubrimiento subjetivo del público, dando como resultado la interpretación de los mensajes que provoca el sonido organizado. Cada ser humano generará una interpretación según la concepción del mundo que posea; es decir, todo proceso de comprensión está mediado por la experiencia vital y el entendimiento de los elementos abstractos presentes en el entorno. Así pues, nos encontraremos con un reconocimiento racional y otro sensitivo, mediados a partir de la presencia o ausencia de elementos poéticos en el arte.

Si comprendemos la música como un acto comunicativo, debemos entender que existe entonces un mensaje, que se codifica y se decodifica en el proceso de escuchar. La música contiene mensajes cargados de significados que cobran vida en el momento en el que se encuentra en contacto con algún espectador. Dicho contacto nos propone “(...) la necesidad de explicar la manera en que una sucesión de sonidos abstracta, no referencial, se vuelve significativa.” (Meyer, 2001, p. 26). El pensamiento musical, como el conjunto de operaciones mentales con el que un espectador asimila la música y su lenguaje propio, se convierte en el proceso de descifrar los significados que la misma suscita al interior de dicho espectador en un recorrido temporal por una obra musical, que lo conmueve, transporta o evoca en él fenómenos que se presentan fuera del universo de los sonidos. Es aquí donde el tiempo, tomado no como época o historia, sino como dimensión, como un fragmento de vida dedicado al contacto con una pieza musical, se convierte en elemento

clave en el recorrido de la misma y en la decodificación de los significados sucesivos que en ella habitan. Particularmente en la música, paralelo y simultáneo al significado, se encuentra el tiempo, como factor decisivo en la construcción semántica (como relación de significados) durante el recorrido por la obra. A diferencia de otras manifestaciones creativas, la música es imposible de percibir globalmente de manera instantánea, ya que requiere necesariamente un recorrido por la sucesión de sonidos organizados por el compositor; en palabras de Stravinsky (1940):

Los elementos que necesariamente atañen a esta especulación son los elementos de sonido y tiempo. La música es inimaginable desvinculada de ellos. Teniendo la comodidad de nuestra exposición, hablaremos primeramente del tiempo. Las artes plásticas se nos ofrecen en el espacio: Nos proporcionan una visión de conjunto de la que tenemos que descubrir y gozar los detalles poco a poco. La música, en cambio, se establece en la sucesión del tiempo y requiere, por consiguiente, el concurso de una memoria vigilante. (p. 48).

Es decir, en la música es indispensable el transcurrir del tiempo para poder captar el discurso existente en la pieza; el tiempo entonces se vuelve fundamental en el proceso comunicativo que supone la música. Éste proceso, en muchos casos propone un recorrido por escenarios sucesivos cargados de significados, ubicados en un orden lógico que responde a su aparición en el recorrido temporal por la pieza musical; afirma Kandinsky (1994):

Respecto a la expresión formal, la música puede obtener resultados inasequibles para la pintura, pero, por otro lado, no tiene algunas de las cualidades de esta. Por ejemplo, la Música dispone del tiempo, de la dimensión temporal. La pintura, que carece de esta posibilidad, puede sin embargo presentar todo el contenido de la obra en un instante, lo cual es imposible para la música. (p. 38-39).

El tiempo es determinante en la construcción significativa de la música dado que es el factor de trayecto y trascendencia de la misma; éste es una porción de vida que el espectador invierte en escuchar, específicamente en recorrer el camino propuesto por el compositor, que es fundamental para descubrir los significados de la pieza musical, como una secuencia de sucesos que el oyente se propone transitar. Así, sonido estructurado, significado, mensaje y representación entran a dialogar en la experiencia musical, que es condicionada por el pensamiento musical, que fundamenta la intención creativa y comunicativa del compositor y la accesibilidad al mensaje por parte del oyente.

(...) los compositores son expertos embaucadores que manipulan con habilidad a las audiencias para hacerles experimentar falsas emociones, como Hitler hacía con su oratoria. Es cierto que los públicos numerosos son fáciles de engañar, pero dudo que pueda decirse lo mismo de un oyente experimentado que tenga la oportunidad de escuchar una pieza en repetidas ocasiones. Hindemith proclama que la música no hace más que evocar en el oyente sentimientos que éste ha experimentado con anterioridad en el transcurso de su vida real. (Storr, 1997, p. 132)

Sin embargo, si hablamos en términos estéticos sobre la música, es necesario hacer una diferenciación esencial en lo que a la temporalidad musical se refiere: el tiempo de contacto con una obra musical no puede ser comparado con el tiempo lineal, absoluto y de existencia, porque el tiempo que se invierte en tener contacto con una obra musical se valora en función de los significados evocados en ella, y cómo estos intervienen en la existencia del oyente, y no sólo por su transcurrir. Natalia Castellanos da una definición filosófica basada en textos de Giacomo Marramao sobre la existencia de tres deidades griegas que “personifican” tres tipos de temporalidades diferentes:

Tanto Kronos como Aión y Kairós son deidades griegas que se asociaron con el tiempo. Sin embargo, cada una expresaba condiciones de la experiencia de la temporalidad diferentes. Kronos se asocia con el tiempo periódico, medido, rítmico y regular; en consecuencia, se asocia con el reloj de sol, con la uniformidad y deviene en regularidad cíclica, es el tiempo de la matemática, el tiempo estriado, es tiempo terrenal. Aión, en cambio, es el tiempo del no-tiempo, es la eternidad, es simultaneidad, es el tiempo de la memoria y de la imaginación. Por su parte, Kairós representa la temporalidad difícil de capturar –de hecho, se representaba como un joven con alas en los pies y una balanza en desequilibrio-, es el tiempo oportuno o único, es el tiempo del acontecimiento, irregular, que no es cuantificable y, aunque no podamos dar cuenta de su duración, podemos dar cuenta de la intensidad de su experiencia. Así mientras que cronos es un tiempo estriado y cuantitativo, kairós es un tiempo liso y cualitativo. (Castellanos 2017, p. 46)

El tiempo de contacto con la música entonces se refiere a un recorrido estético y no sólo físico, donde los significados darán la cualificación del mismo, harán que tenga sentido en la existencia del oyente modificando su estado de ánimo o evocando recuerdos. Como una recreación de las ideas del compositor, el kairós en la música es la convergencia del tiempo imaginario donde habitan los fenómenos representados en la música y el tiempo de existencia del individuo que la escucha:

Tal como se ha visto, la solución que propongo se remonta a una kairós no ya como mera *ocassio*, sino como "tiempo oportuno" en el cual coinciden flecha y blanco, inspiración y obra. Desde mi perspectiva, dicho tiempo es el único punto de intersección entre proyecto y realidad existencial o, si se quiere, en un sentido más amplio, es el ángulo potencial de convergencia entre dos dimensiones temporales que hoy aparecen dramáticamente separadas y enfrentadas: el "tiempo de la vida" y el "tiempo del mundo". (Marramao, 1992, p.17)

En la reconstrucción estética de la música, es necesario el sentido del tiempo existencial cualificado por los significados. Giacomo Marramao (1992), parafraseando a Aristóteles define los momentos del recorrido temporal así:

El "ahora" la dimensión abstracta, puramente cuantitativa, de la matemática para formar parte del "continuum" del tiempo. según Aristóteles, el "ahora" -el instante temporal- nunca es, al ser un pasar, se abre hacia los dos lados del aún-no y del ya-no. (p. 107)

Así podemos entender que el tiempo es una reconstrucción continua que se basa en la relación constante del momento presente con los momentos que lo precedieron: el momento presente nunca existe porque se convierte en pasado de manera instantánea. En éste orden de ideas, los significados en la música se reconstruyen en relación con lo que suena en el momento (presente) y lo que existe en la experiencia del oyente (pasado), se construye un recorrido que se va llenando de experiencias mientras se tiene contacto con la obra; es decir, el significado se construye simultáneamente en el pasado y en el presente, como la historia existente en una narración literaria, que supone la sucesión de eventos en un orden lógico establecido por la idea abstracta de la historia contada por medio del lenguaje.

El lenguaje musical organizado según las normas gramaticales produce significados y en este sentido puede compararse con el lenguaje verbal; como organización de elementos que “comunican”, un discurso musical puede responder a la lógica de la narración o a la retórica. Los elementos musicales al organizarse, generan significados que se suceden en el tiempo, la relación de estos significados genera redes semánticas, como eventos narrativos acumulables en el transcurso del discurso musical. El lingüista Tzvetan Todorov (1973) explica la construcción contextual de los significados en el lenguaje, y cómo es necesario un discurso que estructure las palabras para darles un papel significativo en el desarrollo de una idea:

La referencia es una paráfrasis de la palabra, con la ayuda de otras palabras, y, por tanto, una relación paradigmática; el sentido se define únicamente por las combinaciones en las que puede entrar esta unidad; es la suma de sus posibilidades combinatorias. Por tanto, imposible fijar el sentido de una unidad aislada de su

contexto: El sentido de una acción se determina dentro de la secuencia. El asesinato se convierte en una mala acción al integrarse en una serie de oraciones. (Todorov,1973, p. 46).

La relación de significados o eventos narrativos, genera a nivel macro la construcción de un fenómeno narrativo:

Un trazo universal de todo relato, sea de ficción o no, es la conjunción de una dimensión secuencial y de una dimensión configuracional. Es esta conjunción o esta competición la que, según creo, constituye la estructura de base del relato. Éste puede entenderse como una totalidad temporal, si se pone el acento sobre el factor de la configuración. [...] el oficio de la inteligencia narrativa consiste en “comprender”, en el sentido original del término, tales encadenamientos ordenados de eventos, o tales totalidades temporales. (Grabocz 2012, p. 130)

En la construcción narrativa es necesaria la generación de diferentes significados semánticos que genere tensiones discursivas suscitando el movimiento narrativo; los eventos narrativos musicales, que en muchos casos son contrastantes en cuanto a su significado, son los encargados de generar dicho movimiento.

Ella (la lógica narrativa) permite, entre otras cosas establecer los nexos a distancia, a veces enmascarados por la segmentación y la sucesión de las unidades textuales [...] en un discurso, no es posible aprehender su sentido sino a través de sus transformaciones. Así pues, dado que todo relato reposa también sobre una

transformación semántica, el establecimiento de la significación de un texto venía a ser indisociable del estudio de su dimensión narrativa (Grabocz 2012, p. 128)

La inclusión de la semántica y semiótica en los discursos musicales es un fenómeno que inicia principalmente en los géneros de música instrumental del periodo Barroco, cuando se transpone a la música la lógica de organización discursiva de la retórica clásica. Rubén López Cano en su libro *“Música y Retórica en el Barroco”* (2000) realiza un exhaustivo análisis sobre las incursiones de la retórica literaria en el campo musical en dicha época, citando a diversos autores compila los elementos presentes en la construcción retórica de la música como un medio comunicativo y emotivo, entendiendo la retórica como la forma correcta de organización de los elementos de un discurso con el fin de persuadir a su receptor. López Cano entiende la música barroca como un medio para movilizar los afectos en quienes la escuchan y se centra en la manera como éstos se organizan en un discurso musical:

Es importante subrayar que, el común denominador de cada uno de los autores es dar un particular peso a la vinculación de retórica y música con los afectos. Efectivamente, uno de los objetivos fundamentales de la aplicación de principios retóricos a la música fue el de proporcionar al discurso musical la facultad de despertar, mover y controlar los afectos del público, tal y como los oradores hacían con el discurso hablado. Una de las tareas a la que los músicos de los siglos XVII y XVIII dedicaron su más esforzado empeño fue a la de adquirir información sobre el origen, la mecánica y el funcionamiento de los afectos o pasiones del alma humana, según los definían los filósofos de la época. Así mismo, todos los tratadistas

musicales coinciden en reconocer en retóricos y oradores a las máximas autoridades en esta materia. Apropiarse de los recursos utilizados por los retóricos para manipular los afectos se convirtió en una tarea fundamental para los músicos de la era barroca. (López Cano, 2000, p. 43).

López Cano define la manera cómo surgió la abstracción de los afectos en la música; basándose en Descartes, quien afirmaba que la unión del cuerpo y el alma se mediaba por los espíritus animales (que modificaban el estado del cuerpo cuando existían estímulos en el alma) López Cano afirma que los afectos o emociones producen movimientos o modificaciones corporales (por ejemplo, el miedo puede acelerar el pulso), efecto que los compositores buscaron imitar en los discursos musicales para cargarlos de afectos:

El principio básico y fundamental en la representación musical de los afectos en música, reside en la imitación. Gracias a una compleja red de asociación analógica, la música, por medio de las características de alguno de sus elementos —diseño melódico, escalas, ritmo, estructura armónica, tempi, tonalidad, rango melódico, forma, color instrumental, estilo, figuras retórico musicales, etc.— imita los movimientos corporales resultantes de la acción de un afecto o pasión del alma. Este principio puede llevarse a términos más abstractos cuando lo que imitan las características de los diversos elementos musicales son los diferentes movimientos de los espíritus animales o las consecuencias orgánicas internas del movimiento de sangre, líquidos y humores por éstos provocados. Este principio de imitación analógica cobra, la mayoría de las veces, la forma de una alegoría”

(López Cano, 2000,p. 60)

El autor, posteriormente cita a Marin Merssene, quién ejemplificó la manera como dichas alegorías, en este caso, la cólera, se pueden producir en una composición musical:

[...] Mersenne ejemplifica una aplicación práctica de este tipo de análisis, con el afecto de la cólera. En éste se puede apreciar cómo la imitación de los movimientos corporales o de los espíritus animales resultantes de la acción de un afecto sirve de fundamento a la representación musical de las pasiones. Cuando un individuo entra en cólera, nos dice Mersenne, experimenta los siguientes trastornos corporales, producto de los movimientos de espíritus animales generados por esta pasión: sube el volumen en el que se ha estado hablando, para expresarse con mayor vehemencia; el pulso se le acelera ya que el corazón late con mayor rapidez. Esta modificación del pulso llega a afectar, incluso, a la respiración. La representación musical de este afecto partirá, pues, del principio de imitación analógica, según el cual, la música, por medio de las características de algunos de sus elementos, alegorizará a estos efectos corporales. De este modo, nos dice Mersenne, la música de la cólera deberá observar “un ritmo rápido y agitado en la melodía, precipitándose sobre todo al final de cada frase, a manera de alegoría de la agitación del pulso. Así mismo, el registro en que se canta se elevará, agudizándose, sobre todo, al final de cada frase en una segunda, cuarta, quinta o más, alegorizando el tono de voz con que se habla cuando se está encolerizado. (ibid.,p. 61)

Por otro lado, el lenguaje musical está particularmente cargado de la abstracción como suceso separador de la esencia de la naturaleza de su representación formal estereotípica. La abstracción presume la resignificación de la esencia de un fenómeno por medio de la representación formal, es decir, requiere que la esencia se apropie de un medio para reaparecer aislada de la representación convencional de dicho fenómeno:

Pero evidentemente el lenguaje es una realidad de dos caras: Por un lado, el objeto como estructura material forjada por la técnica; por el otro, el campo de realidades diversas al que esté objeto remite, o sea, significados o contenidos. (Stefani, 1987, p. 39)

Así, la música como una organización formal de sonidos en el tiempo, se vuelve el medio de representación de elementos tanto musicales como extramusicales que la cargan de significado, que podrían presentarse desde la música misma o como abstracción de elementos de otra naturaleza; en palabras de Meyer (2001):

La primera y principal diferencia de opinión se da entre los que insisten en que el significado musical descansa exclusivamente en el contexto de la obra misma, la percepción de las relaciones desplegadas en la obra de arte musical, y los que sostienen que, además de estos significados abstractos, intelectuales, la música comunica también significados que de alguna forma se refieren al mundo extramusical de los conceptos, de las acciones, de los estados emocionales y del carácter (p. 23).

Sin embargo, así existan en la música significados que provienen de dos naturalezas distintas, éstos no son excluyentes, ya que la existencia de unos no impide la de los otros.

Si hablamos de los significados estrictamente musicales, podemos referenciar los propuestos por la armonía o la forma, de cómo un acontecimiento musical genera la expectativa de otro, por ejemplo la resolución de un acorde de dominante, o la reexposición en una forma sonata; por otro lado, si referenciamos los significados extramusicales, podemos hablar del material evocador, el que trae significados que no tienen que ver con la armonía o la forma en sí mismas, sino de cómo éstas se descifran cuando entran en contacto con el espectador, por ejemplo, cómo se evoca el mar en *La mer* de Debussy o el renacimiento de los dibujos de Viktor Hartman, ésta vez en forma de música en los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky. Dado que son de naturalezas distintas, los significados provenientes de la música misma no obstaculizan las capacidades evocadoras de los provenientes de universos no musicales.

Voy a tomar el ejemplo más trivial: El del placer que se siente al escuchar el murmullo de la brisa en los árboles, el suave fluir del arroyo, el canto de un pájaro. Todo eso nos gusta, nos recrea, nos encanta, nos mueve a decir: ¡qué bonita música! [...] Esos elementos sonoros evocan en nosotros la música, pero no son aún música. De nada nos sirve complacernos con ellos e imaginarnos que a su contacto nos convertimos en músicos, casi en músicos creadores. Necesario es reconocer que nos engañamos. Es menester que exista el hombre que recoja esas promesas. Un Hombre sensible a todas las voces de la naturaleza, sin duda, pero que sienta por añadidura la necesidad de poner orden en las cosas y que esté dotado para ello de una capacidad muy especial. ¡en sus manos, todo aquello que he dicho no ser

música ya a serlo!. Deduzco, pues, que los elementos sonoros no constituyen la música sino al organizarse, y que esta organización presupone una acción consciente del hombre. (Stravinsky, 1940, p. 42).

Pero, los significados en la música no pueden tener un carácter universal, en cuanto el nivel de connotación de los mismos dependerá de las realidades del oyente y el contacto que éste tenga con la música. La música a pesar de poseer características estructurales similares a las del lenguaje verbal, se diferencia del mismo en cuanto las construcciones estructuradas de sonidos no pueden tener un significado universal como si lo tienen las palabras. Sin embargo, a lo largo de la historia se han presentado fenómenos que han cargado a la música de significados que se han convertido en elementos de lenguaje que los compositores han plasmado en sus obras. Dicho fenómeno se genera por la llamada intertextualidad.

A partir de sus contactos con el culto, la poesía, el teatro, el entretenimiento, la danza, el ceremonial, lo militar, la caza y la vida de las clases bajas, la música a comienzos del siglo XVIII desarrolló una serie de motivos característicos, valiosos legados para los compositores clásicos. Algunos de estos motivos estaban asociados a sentimientos y afectos diversos; ellos tenían un sabor pintoresco (Agawu,2012, p.81).

La intertextualidad ha permitido que elementos musicales migren de un texto a otro ganando connotaciones, fijando en ellos significados fruto de la aparición de los mismos en contextos diferentes a la música, como el teatro, la danza, el culto, o en la actualidad, el cine.

Y es aquí donde ésta investigación tiene su punto de partida. Se encontrarán los cruces temáticos y sinérgicos de la música como manifestación creativa evocadora de significados en una construcción narrativa; esto partiendo de que la música es un lenguaje universal que se entrelaza con todas las demás artes: la música está referenciada en la danza, el teatro, la pintura, la arquitectura y el cine, y ha sido a lo largo de la historia la inspiradora de movimientos artísticos y culturales que han propiciado la aplicación de campos de estudio como la semiótica, semántica, psicología y filosofía.

Usualmente estudiamos la música como un hecho sonoro, pero no como uno significativo, y es por esto que nace el interés de indagar los componentes (poéticos, abstractos) que generan representaciones simbólicas, y cuáles son los principios constructivos de composiciones musicales capaces de generar significados emotivos y/o evocadores desde la premisa narrativa. Se plantea aplicar como categorías de análisis lo propuesto por teóricos de las ramas anteriormente nombradas, con el fin de dar continuidad a un proceso de investigación iniciado anteriormente por el autor en el trabajo de grado titulado “Arquitectura, música y Alvar Aalto” para obtener el título de Arquitecto en la Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales. En dicho trabajo de investigación se plantearon los puntos de sinergia entre la arquitectura y la música a lo largo de la historia, dando como resultado un análisis del proyecto *Villa Mairea* del arquitecto finlandés Alvar Aalto, para evidenciar las características poéticas, simbólicas y abstractas que lo componían: la resignificación del lenguaje arquitectónico en función de sus características abstractas y de representación similares a las de la música.

En las obras de arte, el espíritu trasciende tanto el aspecto cósmico de ellas como el fenómeno sensible, y sin embargo solo existe en la medida en que esos momentos existen. Negativamente, esto significa que en las obras de arte no hay nada literal, menos que nada sus palabras; el espíritu es su éter, lo que habla a través de ellas o, más rigurosamente, lo que las convierte en escritura. Así como en las obras de arte lo espiritual no cuenta sino surge de la configuración de sus momentos sensoriales (todo otro espíritu en las obras de arte, en especial el que la filosofía les inserta y que presuntamente se expresa en ellas, todos los ingredientes de pensamiento, son en ellas materiales, como los colores y los sonidos), tampoco lo sensorial es artístico en las obras de arte si no está mediado por el espíritu. [...]Al margen de toda filosofía del espíritu objetivo o del espíritu subjetivo, el espíritu de las obras de arte es objetivo, es su propio contenido, y el decide sobre ellas: el espíritu de la cosa que aparece mediante la aparición. Su objetividad tiene su medida en la violencia con que el espíritu infiltra la aparición. Que no se trata del espíritu de los productores (como mucho, de un momento de él) se ve en que ese espíritu es evocado por el artefacto, por sus problemas, por su material. Adorno (1970,157)

Para concluir es importante entender que ésta investigación arroja unas categorías de análisis que serán utilizadas como insumo para analizar el discurso musical en el poema sinfónico *Los preludios* de Franz Liszt.

3. Los fenómenos narrativo y temporal en la música

3.1. Semántica y narrativa

A lo largo de la historia han sido recurrentes las discusiones sobre la relación de forma y contenido en el arte, que suponen que el arte no es un elemento creado con la única finalidad de la contemplación, si no que su creación debe trascender a volverlo un medio de representación que puede mostrar algo más que a sí mismo, abstraer, significar. Las artes se basan en la representación, y cada una posee un medio específico: así, la danza usa el cuerpo, las artes plásticas usan las formas y los colores, la música sonidos, etcétera. En la música esta discusión podría traducirse a la relación entre IDEA e IMAGEN; la imagen, entendida como el resultado de la dupla de lo concreto y lo abstracto, lo real y lo imaginario, es la representación concreta, la coexistencia indisoluble de la idea y de la materia sensible percibida por un receptor. En el caso del arte, la imagen puede tener diversas formas o medios de representación: puede ser imagen pictórica, forma concreta en escultura, o sonido estructurado en música. La imagen en música, es entonces la totalidad de elementos musicales organizados que responden a un orden lógico establecido por el compositor; y la idea, el contenido semántico que produce la relación de dichos elementos en el texto musical.

El teatro, que usa como medios de representación el cuerpo y la palabra, se construye como una secuencia de sucesos que se van acumulando temporalmente para desembocar en un suceso final que recoge las experiencias anteriores y genera un cierre. Sin importar cuál sea

la implicación comunicativa de cada uno de dichos sucesos, estos aportan a la carga dramática de la obra total. Los sucesos representados en el teatro, al ser analizados de manera macro, construyen en su totalidad un discurso narrativo (dramaturgia). La música igualmente, puede ser analizada como una sucesión de eventos que se suman en una narrativa total; en este momento estudiaremos la música, no en función de cómo se construyen sus significados, sino en cómo se organizan para construir redes narrativas.

Al organizar conscientemente elementos musicales en una composición, se van construyendo redes de significados que pueden ser de orden estrictamente musical (propuestos por la armonía o la estructura) o extra-musical; dichos significados construyen áreas semánticas que surgen de la relación entre los mismos, que se van presentando en la obra con el transcurrir del tiempo (al igual que en el lenguaje verbal, donde se construyen dichas áreas a medida que se van relacionando entre si los significados de elementos más pequeños como palabras u oraciones). En ese orden de ideas, se puede comparar un discurso musical con el lenguaje hablado a pesar de provenir de naturalezas distintas, se puede decir que los dos lenguajes (musical y verbal) existen en cuanto se generan conexiones entre sus elementos convirtiéndolos en sistemas significantes. Los elementos musicales -y del lenguaje verbal también- se presentan de manera lineal unidireccional, que supone una sucesión lógica de los mismos. A esta organización cronológica de eventos se le llama Narración.

La creación de un texto narrativo implica la invención de eventos situacionales que convergen y se contrastan para dar un giro argumental a la historia: proponer un conflicto para posteriormente solucionarlo. Estos momentos son semióticamente diferenciados, ya

que es fácil, mientras se lee una narración, puntualizar el momento en el que la “estabilidad” propuesta en el inicio se fractura para dar paso a un nuevo momento con características diferentes. La narrativa clásica propone un proceso estandarizado sobre la disposición de los hechos en una narración, en palabras de Marta Grabocz (2012, 128), así: “[...] el relato ideal comienza por: 1) Una situación estable 2) que viene a ser perturbada por una fuerza dada. Así 3) surge el desequilibrio y 4) se intenta una acción para establecer 5) un equilibrio nuevo diferente al primero.”

Trasladando el enfoque narrativo clásico al campo musical, en la música clásica por ejemplo, usualmente es sencillo distinguir momentos, episodios diferenciados el uno del otro, ya sea por variaciones rítmicas, métricas, armónicas, melódicas, entre otras. Dichos episodios suponen una transformación en el contenido del discurso (por ejemplo pueden existir eventos que representen inmensa tristeza sucedidos por unos alegres y enérgicos, o melodías pesadas y lentas contrastadas con unas que evoquen las marchas militares); sin dicha sucesión de eventos, no existiría narrativa puesto que no habrían situaciones contrastadas o yuxtapuestas que generen tensiones discursivas o dramáticas mientras se recorre la pieza. En ese caso, la obra sin duda alguna comunica, pero no posee cualidades narrativas, ya que es estática, invariable; comparada con el lenguaje verbal, ésta situación podría ser como repetir la misma frase muchas veces seguidas.

La narración musical es el desarrollo discursivo que surge de la suma y relación de eventos narrativos que se suceden en el tiempo. Los significados de dichos eventos en la narrativa general serán meramente contextuales, ya que dependen de la relación con las áreas semánticas que se presentaron y/o se van a presentar. La construcción del discurso musical

es entonces un acto acumulativo de eventos narrativos que van quedando en la memoria del oyente.

La narrativa en la música se puede analizar desde dos categorías: el programa narrativo exterior, o extramusical y el programa narrativo interior o intramusical.

La música con programa narrativo exterior se caracteriza por renunciar las normas de organización existentes (Formas tipificadas); es decir, no tiene una forma que provenga de una estructura organizacional prototípica. La organización de áreas semánticas, en este caso, depende del orden de aparición de eventos narrativos correspondientes a una secuencia dramática propuesta por un fenómeno de naturaleza no musical que la obra busca representar: un poema, un mito, una pintura, etc. La música con programa externo encuentra una inspiración referencial en elementos que se encuentran fuera de las realidades musicales. Entonces, las imágenes musicales van acompañadas de una referencia preexistente, que además se enmarca en una situación que ya ha sido narrada o representada por otro medio que la música busca representar de manera abstracta. Un ejemplo de música con éste tipo de programa es la muy conocida obra *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, cuyo programa narrativo proviene de una serie de cuadros pintados por el arquitecto Viktor Hartmann, que inspiran los acontecimientos que se representan en las piezas de la obra musical. En éste caso la narración que presenta la música surge de la inspiración y la interpretación que el compositor encontró en una obra pictórica, que busca representar por medio de elementos musicales organizados.

La música con programa narrativo interior supone composiciones derivadas y organizadas en función de los géneros musicales, donde las áreas semánticas no corresponden a una organización de eventos narrativos, sino a las necesidades de responder a cánones formales traídos por tradición que ayuden en la construcción de áreas semánticas. Sin embargo, sí existe narrativa aunque no exista en si una relación de representación/referencia entre la composición y algún fenómeno narrativo externo, no musical.

En la época barroca los compositores defendían que la música instrumental era capaz de generar contenido, principalmente por medio de la manipulación del estado de ánimo de la audiencia; Rubén López Cano en su libro *“Música y retórica en el Barroco”* (2000) compila y analiza tratados musicales sobre el periodo barroco, donde se compara la música con la retórica, disciplina que estudia la forma, función y características de un discurso, pudiendo éste, al igual que la música, movilizar los afectos y emociones de un auditorio, es decir, connotar un contenido. La retórica tiene como una de sus principales características la necesidad de persuasión, la capacidad de convencimiento sobre las personas que reciben los mensajes en ella localizados de manera intencional. Si bien, para la época estudiada por López Cano aún no se habían presentado movimientos musicales que se ocuparan de la representación abstracta de fenómenos narrativos extramusicales como en la música programática del romanticismo (donde los mensajes que se comunicaban eran claros en cuanto respondían a un fenómeno externo abstraído y organizado de manera lógica), en el barroco los compositores se preocuparon por despertar emociones en el oyente, por medio de lo que en filosofía se conoce como afectos o pasiones. Dichos afectos se convirtieron en el mensaje que la música se preocuparía por transmitir a quienes la escuchan; en el caso de

la música barroca, el programa existía como un mapa de afectos ubicados con la finalidad de ser recorridos y percibidos por el oyente.

Un sujeto, al recibir un estímulo que despierta un afecto, sufre una modificación física, por ejemplo, al experimentar el miedo el corazón puede acelerarse o, al experimentar el enfado puede existir la necesidad de subir el volumen de la voz cuando se habla. Dichas modificaciones físicas fueron las que en la música se abstraieron y representaron con el fin de generar afectos por medio de ella:

(...) Mersenne ejemplifica una aplicación práctica de este tipo de análisis, con el afecto de la cólera. En éste se puede apreciar cómo la imitación de los movimientos corporales o de los espíritus animales resultantes de la acción de un afecto sirve de fundamento a la representación musical de las pasiones. Cuando un individuo entra en cólera, nos dice Mersenne, experimenta los siguientes trastornos corporales, producto de los movimientos de espíritus animales generados por esta pasión: sube el volumen en el que se ha estado hablando, para expresarse con mayor vehemencia; el pulso se le acelera ya que el corazón late con mayor rapidez. Esta modificación del pulso llega a afectar, incluso, a la respiración. La representación musical de este afecto partirá, pues, del principio de imitación analógica, según el cual, la música, por medio de las características de algunos de sus elementos, alegorizará a estos efectos corporales. De este modo, nos dice Mersenne, la música de la cólera deberá observar “un ritmo rápido y agitado en la melodía, precipitándose sobre todo al final de cada frase, a manera de alegoría de la

agitación del pulso. Así mismo, el registro en que se canta se elevará, agudizándose, sobre todo, al final de cada frase en una segunda, cuarta, quinta o más, alegorizando el tono de voz con que se habla cuando se está encolerizado.

Martin Mersenne, citado por López Cano (2000,61)

La transmisión musical de los afectos supone entonces la generación de áreas semánticas con significados emotivos, construidos a partir de la representación de los efectos físicos producidos por los afectos o pasiones en el ser humano; sin embargo, dichas áreas deben organizarse en función de una idea general de discurso, porque son aparentemente inconexas al no existir un orden de aparición de los significados establecido previamente (como sucede en la música con programa externo), en la música con programa interior el discurso se organiza mediante la forma en el marco del género, ya que son los géneros los que proporcionan las normas de organización de dichas regiones de significados en función de una idea global de discurso, que en éste caso no contiene una representación de un fenómeno narrativo independiente, sino una relación, organización y secuenciación de afectos y estados de ánimo que el compositor se propone transmitir por medio de su música. El significado de los afectos es los que se representa en la música no referencial, y, la relación y sucesión de dichos significados a lo largo de la obra configura la base semántica del discurso.

En la historia de la música se han afianzado géneros y formas musicales por tradición, que han evolucionado de acuerdo a las inquietudes estéticas de diversas épocas; al convertirse

en estructuras universales prototípicas, los géneros y las formas musicales han sido en muchos casos los compendios de normas gramaticales que muchos compositores han usado como ruta en sus creaciones. En el caso de los géneros, a lo largo de la historia se han institucionalizado elementos musicales que en conjunto construyen un lenguaje propio que diferencia un género de otro (como patrones métricos, rítmicos, armónicos, entre otros), que se vuelven formulas estilísticas que debe cumplir una obra musical para considerarse de un género u otro. Por otro lado la forma, se ha centrado en la institucionalización de las posibles maneras de organizar los elementos musicales en los discursos sonoros, es decir, la manera como se ordenan dichas formulas estilísticas para construir la narrativa total de una obra musical, la conformación estructurada de elementos musicales en el recorrido temporal.

Se distinguen dos tipos de organización narrativa: la de inspiración extramusical, que se estructura en función de eventos narrativos referenciales organizados previamente al surgimiento de la obra musical; y los de naturaleza intramusical, que se estructuran con base en las formas musicales y los géneros, y las normas del lenguaje musical de las cuales dispone el compositor. Sin embargo, a pesar de proceder de naturalezas distintas, la organización de áreas semánticas en los dos casos supone la construcción de un discurso. Dicho discurso procede de diferentes tipos de organización: en el caso de la música sin programa externo, especialmente en la época barroca, los elementos musicales son tratados como una tesis (al no tener elementos poéticos abstraídos sino relaciones meramente musicales) que se debe defender y argumentar, es decir, es un proceso retórico. Por el contrario, en la música programática romántica, por ejemplo, al existir una narrativa

representada, el proceso de argumentación se convierte en una secuencia de eventos semánticos, que en este caso se aleja de la estructura discursiva retórica.

El sistema de la retórica clásica establece cinco momentos: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* y *Pronuntiatio*. Cada uno de ellos representa una parte del proceso de creación y consolidación de un discurso. *Inventio* se refiere al momento de invención de los argumentos a desarrollar en el discurso; *Dispositio*, es la organización en el discurso de los argumentos e ideas encontradas en el paso anterior, el análisis del papel de los elementos narrativos en función del “todo”; *Elocutio* se refiere al proceso de verbalización de los argumentos, la búsqueda y organización de las palabras pertinentes para representarlo correctamente; *Memoria*, se refiere al proceso de memorización del discurso por parte de los oradores; *Pronuntiatio*, es la escenificación del discurso. (López Cano. 2000,73-97)

Al estudiar la música como una construcción retórica, es necesario entender cómo se transponen los momentos de la retórica clásica al campo teórico musical en la música con programa interno, especialmente en la época barroca, donde surgió el interés por la composición musical basada en fenómenos lingüísticos.

En la música con programa intramusical el proceso retórico se desarrolla así: Al no representar fenómenos extramusicales, sino preocuparse por representar afectos y hacer que estos revivan en el público, la **Inventio** supone la invención de un argumento de carácter afectivo. **Dispositio** sería en este caso la creación de un mapa de afectos; la música con programa interior al no narrar hechos concretos propone un tránsito por una organización de afectos, que en este punto del proceso retórico se estructuran creando una

dramaturgia (igual que en el teatro) donde se consolida la secuencia de dichos afectos en el discurso global de la obra; así, la organización de dichos afectos suele ser estructurada en función de géneros y formas musicales como se explicó anteriormente; **Elocutio**, en este caso también supone un nivel de abstracción y representación, con el cual se buscarán las combinaciones de elementos de lenguaje musical que produzcan en el oyente las consecuencias físicas de los afectos.

En los dos tipos de programa es necesaria una organización consiente de las áreas semánticas y elementos musicales para generar una narración coherente, sin embargo dicha organización de eventos surge de manera distinta dependiendo la naturaleza del programa: la organización en el caso del programa externo ya está establecida por la narración de referencia, por ejemplo, un cuento existente ya tiene una sucesión establecida de eventos narrativos que la música busca representar de manera fiel; en cambio en el programa interno de la música retórica, dicha sucesión de eventos se debe construir, y al no existir un argumento verbalizado, los conjuntos de elementos musicales (que representan los afectos) se deben tratar como ideas o tesis que se organizan en el discurso con el fin de ser argumentados.

En la retórica clásica, *Dispositio* también posee secciones de desarrollo, que no se conciben como una organización obligatoria, ya que cualquiera puede omitirse o cambiar su posición de acuerdo a las decisiones del compositor. La primera de estas secciones es *Exordium*, que se refiere a la introducción al discurso, el momento en el que se prepara al oyente para pasar del silencio al sonido; la segunda sección es *Narratio* es la exposición del argumento general de manera clara y breve, posteriormente se presenta *Propositio*, que es la

“enunciación de la tesis fundamental que se sostiene en el discurso”. Después de presentada la tesis es necesario comprobarla, incluyendo ideas contrarias variadas para desacreditarlas y posteriormente confirmar la veracidad del argumento inicial, ésta sección se conoce como *Confutatio*; luego, al haber sido comprobada la tesis inicial, aparece la sección *Confirmatio*: “Después del debate en el que se ha dejado en claro la solidez de su argumentación y la fragilidad de las tesis de sus opositores, el orador reexpone su punto de vista original pero, en esta ocasión, valiéndose de una mayor carga afectiva.”. Para finalizar el discurso se resume y enfatiza los argumentos ya expuestos, esta sección se conoce como *Peroratio*. (López Cano. 2000,83-84)

En una forma sonata clásica por ejemplo, es fácil ver la organización propuesta por la sección del *Dispositio*: **Exordium**, como introducción no siempre existe en una forma sonata, ya que usualmente se inicia directamente con la exposición del tema, sin embargo hay ejemplos como el primer movimiento de la 1ª Sinfonía de Beethoven donde se presenta una introducción antes de que aparezca el tema principal de la exposición; dicha introducción puede o no tener elementos temáticos, sin embargo no se considera incluida en la forma periodo de la exposición porque no expone la idea principal del discurso sonoro que se va a desarrollar, sino que existe como un preámbulo de la misma. **Narratio**, como exposición general de la idea, es la presentación del tema principal del discurso, el que posteriormente se variará en el desarrollo; no se debe confundir el tema con la exposición, ya que una exposición puede presentar más de un tema. **Propositio**, la enunciación de la tesis que se quiere confirmar, sería entonces la exposición, donde se presenta toda la argumentación (en este caso sonora) que acompaña la idea principal del discurso, el tema. Después de presentarse la exposición en una forma sonata, **Confutatio** se puede comparar

con el *Desarrollo*; en esta sección se busca confirmar la veracidad de la tesis expuesta, por lo tanto se confronta con ideas contrarias; musicalmente esto se realiza variando el tema y yuxtaponiéndolo con nuevos materiales musicales (modulación, aumentación, inclusión de nuevos temas, etc). Después confrontar la tesis (tema) con ideas contrarias, se presenta **Confirmatio**, cuando se repite la tesis inicial; en la forma sonata se le llama *Reexposición*, enunciar nuevamente los argumentos. Al igual que la introducción, **Peroratio**, como recapitulación, no siempre tiene aparición en la forma sonata, pero cuando se presenta lo hace con el nombre de *Coda* para hacer el cierre de la obra, en pocas palabras, haciendo un resumen de los acontecimientos musicales que han tenido cabida con anterioridad, para posteriormente finalizar el discurso.

En la música con programa externo, por ejemplo la programática, al no existir un argumento que se deba confirmar, se debe hablar más de narrativa clásica que de retórica, en cuanto se deben organizar sucesos narrativos en una estructura de transformación semántica (como inicio, nudo y desenlace), y sin importar como sea el orden de dichos sucesos, todos aportan a la construcción de una historia narrada por medio de la música. La inspiración extramusical toma forma a partir ideas poético-musicales que sirven de guía a la audición para la reconstrucción subjetiva del discurso en el oyente.

La música, al no poseer un vocabulario estipulado, en muchos casos carece de significación explícita, porque ésta surge de la relación de los elementos musicales con el contexto, es decir, el sonido estructurado se vuelve significativo durante el discurso, cuando es objeto de la percepción humana en función de la experiencia del oyente. Aun así, las similitudes esenciales entre el lenguaje musical y el lenguaje verbal como hechos culturales con

capacidades expresivas y comunicativas, suponen la posibilidad de acercamientos arraigados a buscar la manera como la música puede comunicar, más allá de la organización discursiva (como vimos en el capítulo anterior). Muchos teóricos a lo largo de la historia han incurrido en el estudio del contenido de dicho discurso, lo que puede representar la música más allá de representarse a sí misma, lo que puede significar.

Los estudios de semiótica aplicados a la música aún poseen muchos caminos por recorrer, por lo tanto se siguen forjando múltiples discusiones en torno a la generación de los significados musicales y por medio de qué elementos se logra. Una de las más importantes discusiones alrededor del tema es la inclusión del término “signo” en dichos estudios, ya que aún se discute su existencia en la música. Los signos son todo aquello que produce un significado, todo aquello que representa algo fuera de sí mismo, por ejemplo, desde un punto de vista lingüístico, las palabras, que representan elementos ubicados fuera del lenguaje mismo, como signos, poseen cualidades universales en cuanto su significado es percibido casi inmediatamente. En la música, por el contrario, al no existir significados establecidos completamente universales, dado que existen en función del contexto, el signo, como representación también universal es difícil de definir. Sin embargo, no nos centraremos en si la música posee o no signo, sino en la manera como algunos elementos musicales pueden comportarse como signos en función de su contexto al ser capaces de representar algo fuera de si mismos.

Las relaciones de representación, es decir, las relaciones de significantes y significados, se presentan en diferentes categorías en función del nivel de abstracción que posean: Charles Sanders de Peirce (1974) expone los 3 tipos de signos: el primero se refiere al signo ícono,

cuando se representa de manera concreta algo real (como una pintura de un paisaje); el segundo se refiere al signo índice, cuando el signo representa características indirectas de un fenómeno (como los síntomas de una enfermedad); y el tercero, el símbolo, el que representa ideas ligadas al lenguaje verbal, pero no en sí mismo un objeto (como el título de un poema). La música puede contener cualquiera de los signos de las categorías anteriores, aunque cada uno requiera un nivel de entendimiento diferente en el proceso de decodificación de los mensajes.

Los niveles de significación en el texto musical se diferencian en la manera como se lleva el mensaje al oyente, del nivel de fidelidad y/o abstracción con el que el significado (contenido) se transmite por medio del sonido organizado (imagen). Transponiendo la clasificación de los signos al lenguaje musical, la significación de, por ejemplo, un signo ícono, se construye por la representación sonora de objetos reales alcanzada por la imitación en el idioma instrumental, así, la música puede representar sonidos de la naturaleza, el agua, etc. Estas conexiones generadas por imitación, donde la connotación del significado es explícita en cuanto las conexiones cognitivas no requieren abstracción en la decodificación de los mensajes, fueron ampliamente utilizadas en el periodo romántico, cuando los compositores se preocuparon por representar fenómenos de la realidad extramusical por medio de sonidos, como se hizo en la música programática.

Los signos índices, son más complicados de definir porque no presentan su significado de manera explícita, y requieren de mayores conexiones contextuales para relacionar un elemento con su referente externo. Es un hecho que a lo largo de la historia la música ha hecho presencia en contextos sociales de naturaleza no musical, como el culto religioso,

ceremonias o festividades; en estos casos, la música se vuelve un elemento arraigado a dichos contextos, ganando significados y connotaciones fuera de lo meramente musical. En ese sentido, las asociaciones contextuales proponen un proceso de decodificación de los mensajes en función de la escucha, la percepción y la generación de significados con conexiones a constructos culturales vividos previamente por el oyente. Los géneros, estilos, y sujetos del discurso como las figuras retóricas, son ejemplos de la construcción del signo índice.

La tercera categoría del signo, el símbolo, relacionado con significados provenientes de conceptos que se representan de manera verbal y se aplican a la música, por ejemplo: Cuando se le coloca un título a una obra musical, de alguna forma se genera un programa narrativo, independiente de si ese programa se desarrolle de manera abstracta en la composición. Quien escuche la obra y conozca su título, entrará en un estado de predisposición, donde su mente generará significados en torno a dicho título. Algo parecido sucede con la música que posee un programa, es decir, que desarrolla un discurso que representa este programa extramusical, por ejemplo, la representación musical de un cuento o una fábula. En este caso, el compositor buscará los elementos musicales y poéticos que lo acerquen al significado del programa; por su parte, el oyente, en caso de conocer la historia que se abstrae en la obra, atribuirá características significativas a los eventos narrativos interpretados en la misma.

Ahora, habiendo presentado un acercamiento a la representación de conceptos sígnicos en la música, es necesario ahondar en la categoría de “índice” como connotación de un significado asociativo a un elemento, en este caso, un elemento del lenguaje musical. La

connotación es un concepto que surge de relaciones de elementos lingüísticos, como las palabras, con significados fuera de lo netamente textual, es decir, la asociación con todos los significados que puedan aparecer con dicha palabra, por ejemplo: Al pronunciar la palabra “casa”, inmediatamente se tiene el significado literal de dicha palabra, o al menos una imagen mental de la misma, sin embargo también aparecen significados asociados que no se desprenden directamente de lo literal, sino del uso, la representación o cualquier otro concepto que se relacione con “casa”; así, la palabra connota hogar, seguridad, familia, arquitectura, o diversas asociaciones que se presenten en el imaginario de la persona que tiene contacto con ella. Sin duda, el número de asociaciones diferentes que se tenga con la palabra dependerá del contexto del individuo y su experiencia, por lo tanto podemos afirmar que la connotación es una respuesta subjetiva, que puede incluso ser compartida por más miembros de una comunidad, pero en cualquier caso, no es universal. La construcción de significados colectivos responde a elementos compartidos por una comunidad, sin importar cuál sea su naturaleza, pero muchas veces provienen de tradiciones, concepciones sociales o morales, entre otros.

En el caso de la música, la generación de significados más universales responde a la inclusión de la misma en contextos sociales que generan asociaciones de sus elementos con fenómenos extramusicales. El hecho de que algún tipo de música acompañe otras actividades hace que se la asocie con las mismas, connotando imágenes en quienes hayan arraigado en su experiencia dichas asociaciones contextuales; por ejemplo, las marchas pueden connotar en alguien asociaciones con los desfiles militares, o un canto monódico con temas litúrgicos.

La asociación de la música con fenómenos sociales se ha visto ampliamente transmitida por las festividades, el teatro o en la actualidad, el cine. Así, el cine por ejemplo, ha hecho que algunos giros melódicos, círculos armónicos, patrones rítmicos, entre muchos otros elementos, se acompañen inconscientemente con representaciones de estados emocionales que se desprenden de la imagen que es musicalizada, y mientras más aparezcan dichos patrones en diferentes contextos, más se arraigará el concepto con el que se asocian; así podemos entender que los significados musicales dados por asociación, son resultado de la intertextualidad.

La intertextualidad, proveniente también de concepciones lingüísticas, se refiere a la relación que tiene un texto con otros, con los que comparte alguna característica que migra de uno a otro convirtiéndose en un patrón, estandarizando una constante ya sea estilística, estructural, conceptual, entre muchas otras. Al considerar las obras musicales como textos, el fenómeno de la intertextualidad responde a los elementos de naturaleza musical que migran de un texto a otro ganando significación asociativa, y así, posibilidades de connotación.

La intertextualidad, además de haber hecho posible la consolidación de características enmarcadas en géneros y estilos, ha permitido la estandarización de una especie de “vocabulario musical” basado en convencionalismos que han logrado migrar de una obra musical a otra. Dichos elementos de “vocabulario musical” intertextuales (melodía, armonía, patrones rítmicos, etc.) representa un significado que se ha consolidado en la conciencia colectiva. Los compositores se han valido de dichos convencionalismos y sus significados para darle un fluido narrativo, discursivo y significativo, garantizando que el

mensaje sea llevado y además asimilado por el oyente, mediante imágenes y respuestas emocionales. De éste modo, por ejemplo, es fácil relacionar algunos ritmos ternarios con bailes de salón, o las fanfarrias de metales con desfiles militares. Así se han creado a lo largo de la historia muchos convencionalismos musicales que pueden funcionar como significantes en un discurso musical gracias a la intertextualidad.

Estos elementos convencionalizados como sujetos de discurso pueden tener múltiples orígenes, uno de ellos es la anteriormente nombrada inclusión de la música en contextos como la danza o la ceremonia, la connotación de la misma en estos casos implica la asociación de algunos patrones musicales con dichos contextos y las actividades que implican, por ejemplo las danzas: El minuetto del *quinteto Op 11 No 5* de Luigi Boccherini, en ritmo ternario, inmediatamente nos puede transportar a un baile de salón, común en algunas épocas en las monarquías; la música se relaciona con dicho contexto no solamente por la estructura rítmica y melódica, sino también por la instrumentación.

La abstracción y representación de elementos extramusicales también fue uno de los insumos que transitó por diferentes obras adquiriendo un significado, así por ejemplo, el “pianto” (Lamento) se abstraigo de la imitación del llanto, y suele ser representado con escalas cromáticas descendentes o con movimientos melódicos por segundas menores por asemejarse con los sonidos de un sollozo humano. Como elemento musical, el lamento se suele usar para representar momentos de profunda tristeza, por ejemplo, la introducción de Lacrimosa del *Réquiem en Re menor* de W.A. Mozart, donde el lamento es representado por los movimientos melódicos interpretados por los violines. Por imitación, en la música se pueden encontrar sonidos con características referenciales a significados atribuidos por

asociación, como sonidos de campanas de iglesias, “bombardeos” de percusión, entre muchos otros. Sin embargo, los sonidos provenientes de fenómenos extramusicales como los anteriormente nombrados no era lo único que la música ha buscado imitar. Otros elementos que migraron de manera intertextual ganando significación, fueron las representaciones musicales de los afectos o pasiones. La representación de los afectos en la música se dio por la imitación de las modificaciones corporales que implican las emociones producidas en la conciencia humana.

La coexistencia de lenguaje hablado con la música, es decir, música con texto y acompañamiento instrumental, también fue una de las causantes de la generación de significados arraigados a estructuras musicales. De hecho, uno de los ingresos más notorios de elementos poéticos en el lenguaje musical surgió como consecuencia de la búsqueda de coherencia entre el discurso emanado del texto y el de la música que lo acompañaba. Así, ambos debían compartir una atmósfera sensible: Los sonidos estructurados debían expresar las ideas descritas en el texto, y así surgió una especie de vocabulario musical que poseían sentido referencial (consolidado por intertextualidad), que poco a poco fue ganando independencia del texto: esos elementos arraigados al texto, durante la historia se desprenden del verbo y comienzan su existencia independiente obteniendo el status de elemento semántico. De esta manera se estandarizaron afectos como elementos de léxico musical.

Los convencionalismos, como elementos de léxico musical han sido usados por muchos compositores de maneras muy diversas, por ejemplo, en la concepción general de una obra. En este caso, las características intertextuales se enmarcan en géneros primarios, que

condicionan la estructura formal y las tipologías estilísticas en la composición, connotando una función social. Este es el caso de las marchas, las danzas, la música litúrgica, etc.

Sin embargo, la utilización de estos convencionalismos no se limitó a categorizar la obra en general ni a la utilización de las características de los géneros, sino que se utilizó también para cargar fragmentos de la misma con connotaciones diversas, generando transformación en el significado, y por ende una construcción narrativa. Los eventos narrativo-musicales que se suceden en una obra se van relacionando entre ellos creando un discurso por el que el oyente transita encontrando sus significados. En el caso del clasicismo, no existía una narrativa referencial, por lo tanto el discurso no se centraba en la correlación de la música con un fenómeno externo, sino con los mismos afectos, representados por los elementos de léxico musical. La dramaturgia musical como mapa de afectos que el oyente transita, generando en él modificaciones emocionales o anímicas.

El uso de elementos de léxico musical fue considerablemente explorado en la música programática del siglo XIX, en la que los compositores buscaban generar ese tránsito narrativo generando momentos o episodios con caracteres simbólicos diferentes, construyendo así el discurso poético. Así se encuentran en la música elementos que imitan la realidad (ícono), que connotan un significado fuera de ellos (índices) o que surgen de la relación con construcciones lingüísticas (símbolos) como los títulos y los programas extramusicales. Fueron empleados además fragmentos derivados de géneros de música folklórica que se utilizaron como escenarios en obras más grandes para darles un significado fácilmente reconocible por el oyente. Dichas relaciones fueron muy utilizadas por compositores como Ígor Stravinski y Béla Bartok

Los convencionalismos en la música revelan con vehemencia la esencia de una idea transformada en sonido estructurado. El oído puede reconocer la estructura musical y sus significados, como tensión-relajación, cambios de textura y centro tonal, entre otros, pero es la mente la que reconoce en dichos factores las características asociativas con las ideas externas, aportándoles un significado afectivo. Los convencionalismos significantes, representados por elementos de léxico musical, le dan al compositor la posibilidad de ser entendido mientras trasciende el lenguaje verbal, permitiendo que el oyente transite por estados emocionales mientras recorre la obra musical.

3.2. El tiempo y la construcción narrativa

“Las artes plásticas se nos ofrecen en el espacio: Nos proporcionan una visión de conjunto de la que tenemos que descubrir y gozar los detalles poco a poco. La música, en cambio, se establece en la sucesión del tiempo y requiere, por consiguiente, el concurso de una memoria vigilante.”

(Stravinsky, 1940. p48).

Si entendemos la música como la organización consciente de sonidos en el tiempo, debemos tener en cuenta que el tiempo entonces se convierte en una dimensión de representación (la pintura o la arquitectura se presentan en el espacio, la música lo hace en el tiempo); es decir, si la música es la organización intencionada de sonidos y silencios en el tiempo, es indispensable el transcurrir del mismo para captar el discurso existente en la pieza. Sin embargo, el tiempo es una dimensión de existencia universal (existimos en el tiempo sin importar si exista o no música), por lo que es necesario diferenciar el tiempo absoluto como dimensión, del tiempo artístico de interpretación y escucha de la música, como un recorrido de un punto a otro que existe de manera paralela al tiempo universal; ambos son unidireccionales, pero el primero es inmodificable, constante e infinito, y el segundo es manipulado, finito. Es decir: El tiempo se mide en el espacio en función del movimiento, dicho movimiento puede modificarse en cuanto a su velocidad y duración, pero es mesurable en cuanto existe simultáneamente con el tiempo absoluto, que es inalterable, ya que existe y transcurre independientemente de los acontecimientos.

Esta categorización del tiempo es fácilmente explicable desde tres concepciones mitológicas griegas sobre la temporalidad y su respectiva representación divina: Kronos, aion y Kairós.

Kronos representaba el tiempo absoluto, el tiempo regular y medible, el tiempo en el que existe el espacio, es el que relacionamos con un reloj, que transcurre de manera lineal; Aion es el tiempo de la “no existencia”, el tiempo de la imaginación, la eternidad y el recuerdo; Kairós es el tiempo único, del acontecimiento, de la experiencia, es la medida cualitativa del tiempo. (Castellanos, 2017, p 58)

Si traemos esta concepción filosófica sobre el tiempo al campo artístico, al musical específicamente, la música existe en el kronos como tiempo físico absoluto, pero se percibe en el kairós, porque es el tiempo que se experimenta por medio de los estímulos, en este caso, auditivos. La presencia o ausencia de estímulos hace que se valore de diferente manera el tiempo: el tiempo absoluto se vuelve significativo dependiendo de la cantidad de estímulos y su intensidad emotiva y expresiva en el ser humano, el Kairós es el resultado de la mezcla adecuada de elementos que lo vuelven trascendente.

El tiempo, como dimensión lineal unidireccional supone la existencia de un antes, un durante y un después; el momento presente, nace y se transforma en pasado. Las experiencias vividas en el tiempo presente se asimilan en función de las vividas en el pasado y se proyectan al futuro; por ejemplo, una persona al acercarse a una cafetería puede recordar la infancia en la casa de sus abuelos al percibir el olor del chocolate, lo que hará que el tiempo tenga un significado emotivo; sin embargo, no pasaría lo mismo con una

persona que nunca ha probado el chocolate, probablemente para ella, dicho estímulo carezca de significado; El tiempo entonces, para la primera persona será significativo (kairós), para la segunda será absoluto (kronos).

Ese trabajo vigilante de la memoria -como imaginario acumulativo de sucesos- es crucial en la reconstrucción narrativa de la música. Los tres “momentos” del tiempo lineal (pasado, presente y futuro) son en muchos casos los que dan sentido a un discurso musical, porque reconstruyen los significados propuestos por los sonidos estructurados: Los episodios narrativos tienen sentido en cuanto se conjugan con otros, al igual que en un discurso, donde las palabras carecerían de sentido al pronunciarse solas (las palabras tienen significado por si solas pero carecen de sentido narrativo sin un contexto discursivo), en la música un conjunto de elementos musicales con significado, como una frase o semifrase, carecerían de sentido al presentarse descontextualizadas de la forma total de la obra, ajenas al recorrido temporal por los “escenarios” o “atmósferas” narrativas previas o incluso posteriores; en éste caso, los acontecimientos musicales están destinados a quedarse en la memoria, sin posibilidad a que existan conexiones que den sentido narrativo al significado de dicho grupo de elementos en el discurso global.

El leitmotiv, término resultante del análisis de la obra de Wagner, presente principalmente en sus óperas, es una melodía autónoma que posee un inicio y un final, que tiene significado en cuanto es la representación de una idea abstracta; dicha representación está cargada de un sentido poético al simbolizar un fenómeno (personaje, situación o estado de ánimo); en este caso, la representación poética-musical tiene como tarea exaltar la aparición de dicho fenómeno. Pero ¿cómo es que tiene sentido narrativo y asociativo una melodía? Al

ser una exaltación de una aparición escénica, el leitmotiv solo tiene sentido en la repetición, cuando la memoria hace las conexiones necesarias para relacionar el personaje o el fenómeno dramático con la melodía; en éste caso, el significado de la melodía tiene sentido semántico en el discurso musical porque se conjuga con otros eventos narrativos de la obra; por el contrario, si dicha melodía (con significado autónomo) sólo se presentara una vez durante el recorrido musical, sería una secuencia de notas que se pierde en el tiempo, porque no le da a la memoria la oportunidad de reconstruir intuitivamente el papel asociativo y poético que posee en la obra.

En el caso anterior, el significado discursivo proviene de la relación de la música con la imagen (aunque el leitmotiv también se utiliza en obras instrumentales de naturaleza no escénica), sin embargo no es la única forma como el imaginario acumulativo participa en la construcción de la narrativa de la música. El conocido tema principal del Primer movimiento de la *Quinta sinfonía* de Beethoven se presenta en los cuatro primeros compases del movimiento, posterior a esto se desarrolla presentándose de muchas formas diferentes desde la exposición hasta el desarrollo, para posteriormente reaparecer de manera idéntica en la reexposición. No es difícil entender por qué esta melodía se queda fácilmente grabada en nuestra memoria: las repeticiones y variaciones garantizan que la melodía quede en la memoria del oyente, dando coherencia al discurso musical. En la forma sonata (que es la forma por medio de la cual se estructura el movimiento anteriormente nombrado) partimos de una idea para hacer un recorrido por momentos de incertidumbre y descubrimiento, para posteriormente, en la reexposición, tener la sensación de “Volver al hogar”, volver a terreno conocido; es un recorrido temporal por un discurso musical coherente que se basa en la repetición de un acontecimiento durante la obra. Existe

entonces una simultaneidad cognitiva entre el acontecimiento que está sucediendo, con los recuerdos de los que ya pasaron por la conciencia del espectador, y es esta simultaneidad la que reconstruye el discurso que el compositor ha plasmado en la obra.

Incluso si reducimos la escala de análisis es fácil ver en la música la necesidad de una trayectoria temporal que implique la “simultaneidad” del antes, el durante y el después: Si analizamos un sonido o nota musical aislado, no tendrá significado alguno más que sus cualidades propias (timbre, afinación) si se ve descontextualizado de una estructura melódica o armónica. Sin embargo, si colocamos dicho elemento en una secuencia de sonidos estructurados, por ejemplo, en una cadencia, dicho sonido se convierte en un “durante”: Imaginemos que esta nota hace parte de un acorde de dominante. Éste acorde, en una cadencia, es el resultado de un recorrido melódico que llega a su máximo momento de tensión (hasta ahí nuestra nota analizada tiene sentido en cuanto es parte de un proceso armónico que inició pero que aún no ha terminado), para posteriormente resolver en una nota futura que supone relajación (tónica); esta sensación de tensión-relajación es un significado musical que se transmite al oyente y que de alguna forma es la base de la armonía tonal. La necesidad de resolución de un acorde de dominante se vuelve natural en nuestra cultura occidental, tanto, que fenómenos como la cadencia rota o las cadenas de dominantes pueden desatar una sensación de desequilibrio, una pequeña desilusión por un artificio embaucador, similar a llegar al final de una escalera y pisar un escalón que no existe; ¡Hemos sido engañados por el compositor!

A diferencia de otras manifestaciones creativas, la música es imposible de percibir globalmente de manera instantánea, ya que requiere necesariamente un recorrido por la

sucesión de sonidos y eventos organizados por el compositor; el tiempo se vuelve fundamental en el proceso narrativo que supone la música. Este proceso, en muchos casos propone un recorrido por escenarios sucesivos cargados de significados, ubicados en un orden lógico que responde a algún tipo de organización narrativa, sea retórico o poético.

El tiempo es determinante en la construcción significativa de la música dado que es el factor de trayecto y trascendencia de la misma; éste es una porción de vida que el espectador invierte en escuchar, específicamente en recorrer el camino propuesto por el compositor, que es fundamental para descubrir los significados ubicados intencionalmente en la pieza musical, como una secuencia de sucesos que el oyente se propone transitar. Así, sonido estructurado, significado, mensaje y representación entran a dialogar en la experiencia musical, que es condicionada tanto por la intención creativa y comunicativa del compositor como por el pensamiento musical del oyente y su realidad, todo esto en la dimensión temporal cualitativa, el Kairós. El tiempo de contacto con la música se refiere a un recorrido estético y no sólo físico, donde los significados darán la cualificación del mismo, harán que tenga sentido en la existencia del oyente modificando su estado de ánimo o evocando recuerdos. Como una recreación de las ideas del compositor, el kairós en la música es la convergencia del tiempo imaginario donde habitan los fenómenos representados en la música, y el tiempo de existencia del individuo que la escucha. La interpretación y escucha de la música supone la reconstrucción del tiempo artístico del compositor y sus ideas en el tiempo significativo del oyente, cuando las ideas que viven en el tiempo imaginario (Aion) coinciden con el tiempo absoluto de existencia (kronos) volviéndolo tiempo significativo (Kairós):

4. *Los preludios de Franz Liszt*

La música instrumental en el siglo XIX llegó a un punto en el que necesitaba reformarse, ya que, por ejemplo, la forma sonata (utilizada ampliamente en los periodos anteriores) no representaba los nuevos ideales del Romanticismo al responder enteramente a la lógica retórica y no a una naturaleza poética, por lo tanto necesitaba ser renovada. Así se fue consolidando una corriente de compositores que empezaron a incluir en sus obras elementos como programas, títulos evocadores y modelos estructurales basados en corrientes poéticas sin alejarse de los avances alcanzados por la música instrumental. La música programática fue ampliamente desarrollada en el siglo XIX, con ella se buscaba evocar ideas, imágenes, sentimientos o fenómenos ubicados más allá de la música, es decir, fenómenos extramusicales.

Franz Liszt: Nacido en Hungría en 1811, fue un compositor y pianista del período Romántico, reconocido históricamente por su virtuosismo pianístico y por sus aportes a la música instrumental, entre los que se le atribuye la invención del término Poema sinfónico como un nuevo género musical, que buscaba atribuir a las composiciones un carácter poético asociativo.

El poema sinfónico es un género en el que se enmarcan obras para formato de orquesta sinfónica que adoptan una idea poético-literaria central como elemento organizador del discurso, es decir, tiene una fuente referencial que condiciona el contenido de la forma musical y el carácter del discurso que en ella se plasma. Así, al igual que en una narración o

en un poema, la secuencia de eventos musicales y sus connotaciones guardan correspondencia con la secuencia de eventos narrados en el texto de referencia. Liszt fue el inventor de este género, ya que a él se le atribuye haber acuñado por primera vez el término poema sinfónico a una obra musical. Liszt compuso 13 poemas sinfónicos, todos con un único movimiento excepto el último, “De la cuna a la tumba” (1881-1882) que tenía tres. Los poemas sinfónicos, a pesar de no tener división en movimientos, presentan durante el discurso episodios generalmente contrastantes en su carácter, por factores como melodía, armonía, ritmo, entre otros.

El tercero y más conocido poema sinfónico de Liszt es el llamado “Los preludios” (1848), libremente basado en el poema homónimo del poeta romántico francés Alphonse de Lamartine. Si bien las alusiones literales a dicho poema en la obra de Liszt son superficiales, Liszt publicó junto a la partitura un prólogo que fue el verdadero programa narrativo que se referencia con la música. Dicho prólogo comparte similitudes discursivas y de connotación con el poema original de Lamartine, como los temas del amor, la guerra o la muerte. Tanto el poema de Lamartine como el prólogo de Liszt muestran los mismos puntos nodales narrativos. El prólogo de Liszt dice lo siguiente:

“¿Qué es nuestra vida sino una serie de preludios a una canción desconocida, de la cual la primera nota solemne es la que hace sonar la Muerte? El amanecer encantado de toda existencia está anunciado por el amor, y sin embargo, ¿en el destino de quién no están interpretados los primeros latidos de la felicidad por tormentas cuyas violentas ráfagas disipan las más caras ilusiones de la persona, consumiendo su altar con un fuego fatal? ¿Y dónde debe hallarse el alma cruelmente golpeada, que habiéndose convertido en juguete

de una de esas tempestades no busca olvido en la dulce quietud de la vida rural? Sin embargo, el hombre pocas veces se entrega a la calma beneficosa que al principio lo encadenó al regazo de la naturaleza. Tan pronto como la trompeta hace sonar la alarma, corre él al puesto del peligro, aunque sea la guerra la que lo convoque a sus filas. Pues hallará nuevamente en la lucha completa autorrealización y plena posesión de sus fuerzas.”

Franz Liszt

El hecho de imprimir en la música un programa narrativo de naturaleza lingüística controla los límites de las interpretaciones poéticas inoportunas de quienes escuchan. Al proponer la referencia contextual en el prólogo, Liszt condiciona preventivamente la construcción de significados enfocados en el todo y sus partes. Así, el oyente se permite relacionar los acontecimientos musicales con un contexto narrativo, por ejemplo, ver una obra teatral conociendo de antemano la dramaturgia, y con ella las situaciones y estados anímicos que conlleva. Aquí aparece el primer elemento de la obra que aporta significado a la construcción semántica de “Los preludios”. En éste caso, el texto literario está construido por elementos lingüísticos que proveen significados que condicionan imágenes en el receptor, mientras este busca en la música escenarios sonoros que enfatizen los significados propuestos por las palabras.

En el proceso de análisis de *Los preludios*, primero se realizó una escucha sin conocer el programa, con el objetivo de hacer un tránsito por la obra sin la predisposición en la búsqueda de significados y así diferenciar si existen en la obra episodios con caracteres contrastantes, afectos y emociones. De esa etapa de escucha consiente pero ignorando el

programa, surgió una categorización de emociones más que de contenido connotativo, en cuanto es necesario conocer la idea para encontrar la manera como se abstrae en la música. Durante la obra es fácil reconocer que existen muchos episodios con carácter autónomo que se contrastan y transforman a lo largo de la misma. Se pueden distinguir episodios etéreos, enérgicos, caóticos y contundentes; así mismo se reconocen melodías que provocan sensaciones de danzas, marchas y fanfarrias.

Con la previa escucha sin conocer el programa podemos partir a analizar las secciones de la obra y verificar la correlación que existe entre ésta y el texto de referencia. Conociendo el programa y sus connotaciones podremos verificar si los episodios anteriormente encontrados tienen algún tipo de coherencia con zonas del texto y así reconstruir el discurso de *Los preludios*. Antes de contrastar la obra con el texto de referencia, es necesario hacer un análisis de la forma para definir los momentos narrativos.

4.1. La forma en *Los preludios*

Los preludios es un poema sinfónico que organiza su discurso en la Forma sonata, teniendo como característica particular la búsqueda de una perfecta simetría, porque tiene una reexposición en espejo. En este caso, la reexposición presenta primero el tema 2 y luego el tema 1.

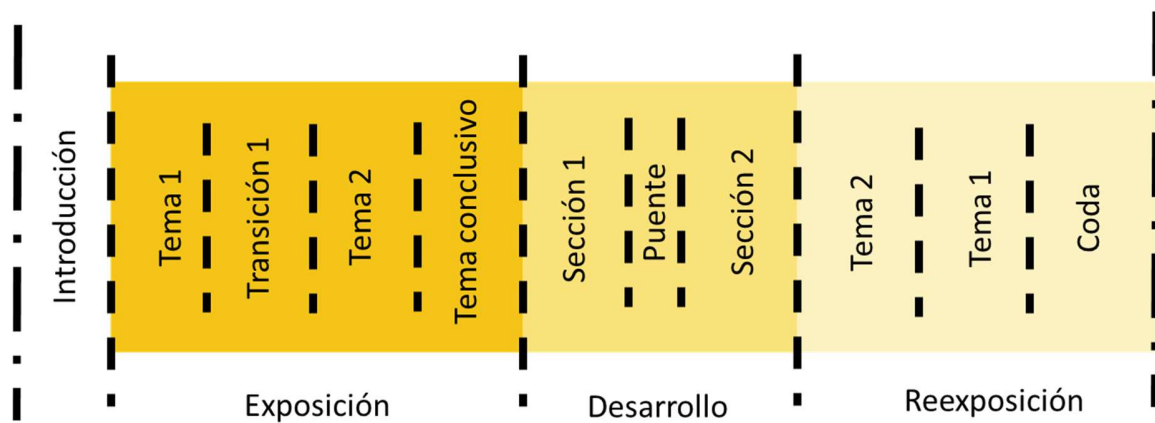


Imagen 1 : La forma general en *Los preludios*

La obra se puede considerar monotemática, porque tiene un tema principal del cual se desprenden los demás. Es la variación de dicho tema, sumada a cambios drásticos de textura, contextos armónicos e instrumentación lo que diferencia las áreas semánticas de este texto musical. La obra tiene una introducción que presenta la estructura melódica usada como base para la construcción de los demás temas de la obra. En este caso el tema se encuentra en una disposición a unísono, en la cual la melodía es duplicada en diferentes octavas por distintos instrumentos.

Fragmento de la partitura musical que muestra la introducción del tema principal. El tempo es *Andante.* y el carácter es *Str. p*. El fragmento muestra la melodía principal en unísono, con una *Str.* (Stradivari) y un *p* (piano). El fragmento termina con un *poco* (poco).

Imagen 2: La introducción del tema principal (c. 1)

Finalizada la introducción inicia el tema 1, que se presenta como una reiteración del motivo principal, ya que es exactamente igual (sin modular) pero con un nuevo timbre, nuevo tempo y en un contexto textural diferente: A diferencia de la introducción, en el tema 1 las voces toman independencia y aumentan su movimiento, formando una textura mucho más densificada con un tutti de la orquesta, mientras se mantiene el motivo en el bajo.

The image shows a musical score for the first theme of a sonata, marked "Andante maestoso". The score is in 4/8 time and features a dense orchestral texture. The upper staves (Violins, Brass, Flutes, Oboes, Clarinets, Horns, Trombones) play a complex, rhythmic melody with many accidentals and fingerings. The lower staves (Piano, Violoncello, Double Bass) play a simpler, more rhythmic accompaniment. A red circle highlights a specific motif in the bass line. The tempo is marked "Andante maestoso" and the dynamics are "ff". The score includes various performance instructions such as "sempre staccato" and "A".

Imagen 3: El motivo principal en el tema 1 (c. 34)

La forma sonata se caracteriza por tener en la exposición dos temas contrastantes que se articulan por una transición que tiene el papel de modular. En *los preludios* el tema 1 y el tema 2 están conectados por una transición que se construye a partir del material temático principal, como una siguiente variación de la introducción pero en tonalidad mayor y en una textura diferente, melodía con acompañamiento, diferenciándose perfectamente la melodía principal en los violines.

L'istesso tempo.
espressivo cantando

Imagen 4: El tema principal en tonalidad mayor en la transición 1 (c. 46)

El tema 2 aparece después de la transición. La tonalidad cambia, el tema 2 se presenta en la región de la dominante del tema 1 y la introducción, en Mi mayor, con un material melódico que a pesar de partir de la misma célula motívica (comparte los intervalos y la dirección de los movimientos) se diferencia mucho de los temas encontrados anteriormente. En la siguiente imagen podemos ver la melodía del tema 2, en la que se pueden diferenciar las notas del motivo frente a la ornamentación melódica que se le añadió para darle un nuevo carácter. En este caso el ritmo varía y se incluyen tresillos para estructurar la ornamentación melódica.

Amoroso-Sempre

Imagen 5: Transformación del tema principal en el tema 2 (c. 68)

Después del tema 2 hay un tema conclusivo (final de la exposición) que vuelve a cambiar la textura y finaliza en un acorde inestable, sol sostenido disminuido, como preámbulo a una nueva modulación para la sección que sigue. El inicio del desarrollo se da por la inclusión

del tema principal pero cambiando el segundo intervalo: ya no es cuarta justa ascendente, sino una cuarta disminuida. Esta primera parte del desarrollo se caracteriza por una inestabilidad armónica. La armadura nos insinúa la tonalidad de La menor, sin embargo, el lenguaje melódico cromático, los constantes movimientos entre acordes disminuidos y la ausencia de un centro tonal establecido, hacen que no sea muy claro el lugar de reposo de la melodía; por el contrario, la tensión se extiende durante muchos compases, como si intencionalmente se evitara el reposo armónico y melódico.

The image displays a musical score for the development section, specifically the first part. It features two staves: a piano part (top) and a violin part (bottom). The piano part includes annotations for 'Fl.' (Flute) and 'pp' (pianissimo). The violin part includes annotations for 'Viol.', 'Vcl.', and 'Klar.' (Clarinet). A red circle highlights a specific melodic motif in the piano part, with a dashed arrow pointing to it labeled '4ta dim' (4th diminished). A yellow highlight in the piano part is labeled 'Sol# disminuido' (diminished Sol#). The tempo marking 'Allegro ma non troppo.' is present. The edition is 'Edition Breitkopf' and the number '24521' is visible at the bottom.

Imagen 6: El motivo en la parte 1 del desarrollo (c. 100)

Después de la agitación tonal de la primera sección del desarrollo hay un puente que nos lleva a la segunda. Este puente comparte características texturales, melódicas y armónicas (dado que es un entorno moduladorio) con la transición entre los temas 1 y 2 de la exposición. La sección 2 del desarrollo es armónicamente todo lo opuesto a la sección 1: La tonalidad es muy clara, las cadencias son contundentes y mantienen un flujo melódico que vuelve a su centro constantemente, existen melodías muy bien marcadas por la textura, y el

protagonismo lo tiene la sección de las maderas. Esta sección del desarrollo introduce nuevo material temático, cuya base constructiva es la misma que en las secciones anteriores. El nuevo tema, se conjuga con la melodía del tema 2 en el puente modulador que nos lleva casi de forma imperceptible a la reexposición, que como dijimos anteriormente se da en forma de espejo, es decir primero se reexpone el tema 2 y posteriormente el tema 1.

The image shows a musical score for 'Allegretto pastorale' starting at measure 14. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (D major). It features a piano part with a treble and bass clef, and a string part with a single staff. The piano part begins with a melodic line, and the string part provides accompaniment. A section of the piano part, starting around measure 20, is highlighted in yellow and labeled 'Nuevo tema'. Above this section, the instruction 'una corda dolce' is written, and below it, 'Hrn. I.' is indicated. The string part is marked 'Str.' at the beginning and end of the highlighted section.

Imagen 7: material temático nuevo en la sección 2 del desarrollo (c. 199)

Los preludios es una obra construida en la forma sonata con reexposición dinámica: Supone la reaparición de los temas melódicos de la exposición sin implicar que éstos reaparezcan de forma idéntica. Por el contrario, las melodías reaparecen, pero su contexto cambia. Así, en *los preludios* los temas 1 y 2 se reexponen con variaciones de instrumentación, textura y tonalidad, ahora se presentan en la tonalidad principal, do mayor.

La reexposición del tema 2 propone la combinación del tema 2 y el tema propio de la segunda sección del desarrollo. Aquí se presenta un ritmo ternario que asemeja una danza, que poco a poco se va agitando, se va densificando la textura y la instrumentación, y van ingresando elementos rítmicos como breves fanfarrias de los metales simulando una

marcha, que va ingresando gradualmente llevando toda la obra a un punto climático que culmina en la reexposición del tema 1.

La reaparición del tema 1 se da sin ningún tipo de puente. En ella la melodía principal la llevan los metales a modo de fanfarria. En general toda la sección propone una marcha articulada por movimientos ascendentes y descendentes de los violines. Los metales van tomando cada vez más protagonismo hasta desembocar en la coda.

Reexposición tema 1
Allegro marziale animato.

Viol. I.
Viol. II.
Hrn.
Tromp.
Tema 1

Imagen 8: El tema 1 en la Reexposición (c. 341)

La coda, a manera de conclusión, repite el tema 1 exactamente igual que en la exposición para dar fin a la obra.

4.2. La construcción de significados en *Los preludios* de Franz Liszt

Después de haber analizado la forma general de *Los preludios* y encontrado las secciones semánticamente diferenciadas podemos acercarnos al programa y analizar las posibles correspondencias que puedan existir entre la forma de la obra y el poema de referencia. Para entender cuál es la connotación de los significados en el discurso musical es necesario analizar el texto de referencia en función de sus secciones y el significado o situación enunciados en cada una de ellas:

Sección 1: La pregunta “*¿Qué es nuestra vida sino una serie de preludios a una canción desconocida, de la cual la primera nota solemne es la que hace sonar la Muerte? [...]*”

Sección 2: La vida, el amor “[...] *El amanecer encantado de toda existencia está anunciado por el amor [...]*”

Sección 3: El destino tormentoso “[...] *¿en el destino de quién no están interpretados los primeros latidos de la felicidad por tormentas cuyas violentas ráfagas disipan las más caras ilusiones de la persona, consumiendo su altar con un fuego fatal? [...]*”

Sección 4: Naturaleza, calma y descanso después de la tormenta “[...] *¿Y dónde debe hallarse el alma cruelmente golpeada, que habiéndose convertido en juguete de una de esas tempestades no busca olvido en la dulce quietud de la vida rural? Sin embargo, el hombre pocas veces se entrega a la calma beneficiosa que al principio lo encadenó al regazo de la naturaleza. [...]*”

Sección 5: La guerra “[...] *Tan pronto como la trompeta hace sonar la alarma, corre él al puesto del peligro, aunque sea la guerra la que lo convoque a sus filas. Pues hallará nuevamente en la lucha completa autorrealización y plena posesión de sus fuerzas.*”

Dado que la primera sección del texto de referencia es una pregunta, y las demás son respuestas a la misma es posible afirmar que la narrativa en este caso se estructura en torno a responder la pregunta enunciada en la introducción.

Después de haber analizado el prólogo de la obra y encontrado los fragmentos que pueden contener un significado (que representan los contenidos poéticos de la misma), surge la pregunta: ¿se trata de una organización discursiva proveniente de la narrativa clásica o de la retórica? La sucesión de eventos en el tiempo, supone la existencia de una narrativa clásica y no de una construcción retórica en la concepción estricta de la palabra (al no existir una única idea que deba ser “defendida”). Por el contrario, la secuencia de eventos narrados en el texto, con significados y connotaciones diferentes, presume una construcción de discurso basada más en los postulados de narrativa clásica, donde los eventos semánticos se van relacionando de manera lineal generando tensiones discursivas basadas en la transformación de la atmósfera poética. Sin embargo, al contrastar la estructura formal del texto de referencia con la forma musical, encontramos que en *Los preludios* la narrativa (como sucesión de eventos) se estructura en función de una forma meramente retórica como es la forma-sonata. En *Los preludios*, la forma musical guía y organiza el programa narrativo.

En el contexto del poema, la pregunta inicial tiene la función de prólogo o introducción, ya que enuncia la aparición de “los preludios a la muerte” que se presentan en las siguientes partes de la forma. Los demás temas, serán llamados “episodios”. La confrontación semántica entre el texto de referencia y el poema sinfónico se hace comprendiendo la atmósfera poética de cada episodio del texto y comparándola con las secciones encontradas en el análisis formal de la obra.

4.2.1. Introducción y tema 1: La pregunta

Al igual que en el poema, la obra comienza con una introducción: la pregunta planteada al inicio del poema es la misma que la introducción busca representar cómo preámbulo a las respuestas que le suceden. En esta sección se presenta el motivo principal, del que parten estructuralmente los temas construidos en la obra, son las notas do, si y mi del compás número 3.

El motivo es una figura retórica llamada interrogatio, que se caracteriza por el intervalo de cuarta ascendente en el final de una idea haciendo énfasis en este por la acentuación rítmica causada por el paso de tiempo débil a tiempo fuerte, imitando la acentuación natural del habla cuando se pronuncia una frase de carácter interrogativo. El motivo es seguido por un descenso y posterior ascenso melódico hecho por las cuerdas desde el registro medio del cello hasta el agudo de los violines, dejando la melodía suspendida (en una expectativa por una posible respuesta) antes de presentarse una reiteración de la pregunta inicial, esta vez en las maderas. Esta frase es repetida después en otra tonalidad, conservando los mismos

Intervalos. La repetición de la frase en este caso funciona como una reiteración de la pregunta que busca ser respondida: ¿Que es la vida del hombre?.

Imagen 9: La pregunta en la introducción de *Los preludios* (c. 1)

Dado que el motivo con la figura retórica es la base melódica fundamental en toda la obra, se puede plantear la posibilidad de una existencia de un motivo transversal que se encuentra en constante conflicto (transformado en los diferentes temas) cuyo reposo es constantemente retrasado en la búsqueda de una respuesta. La pregunta planteada (¿qué es la vida del hombre?) resulta ser entonces el elemento generador transversal que se desarrolla a lo largo de toda la obra, como una reiteración constante de la búsqueda de respuestas que poco a poco se van desenvolviendo en *Los preludios*. El tema 1 desarrolla el motivo principal convirtiéndose en una reiteración de la pregunta antes de que aparezcan consecutivamente todas las respuestas.

4.2.2. Tema 2: El amor

Esta sección corresponde con el tema 2 de la exposición. En este caso el tema de la pregunta se transforma asemejando a una danza: El ritmo de tresillos proporciona al tema una atmósfera parecida a un vals. La melodía con bordaduras por segundas da un carácter lírico sentimental a la sección. En esta sección las cuerdas toman protagonismo siendo estas las que interpretan la melodía, que es dulce y tranquila. Este tema reaparecerá posteriormente en el tema pastoril, como un renacer del amor en un contexto de tranquilidad en el descanso de la naturaleza. De hecho, el acompañamiento estructurado con arpegios es muy común en los *Nocturnos* y es usado en esta sección para proporcionar un ambiente de tranquilidad y consolución.

4.2.3. Desarrollo sección 1: El destino tormentoso

Desde el silencio dejado por el final de la exposición, surge en el registro grave de violoncellos y contrabajos la melodía de la pregunta, pero esta vez transformada con un intervalo tritono, sucedida por una melodía cromática que desciende y asciende hasta desembocar en una reiteración (anáfora) del mismo movimiento melódico. Como si la vida trajera consigo naturalmente un destino fatal y tormentoso, Liszt nos presenta un episodio que es el punto de contraste entre la estabilidad y el caos. La ausencia de un punto de estabilidad armónica dadas las secuencias melódicas cromáticas representando la duda, el miedo y las adversidades. Las secuencias de acordes disminuidos que nunca resuelven a acordes estables y se precipitan desde el registro agudo hasta el grave proponen un

descenso melódico cromático. Así se pospone el reposo melódico, como si se prolongaran episodios de angustia sucesivos.

Allegro ma non troppo.

Viol. Br. *p* Vcll. *p* Klar. 24521

Edition Breitkopf

La pregunta

Imagen 10: El motivo cromático en el desarrollo (c. 107)

ff rinf.

Fl. b. Ob. Klar. b. Viol. Br. Vcll. BB. Pos. Tub. Vcll. C-BB.

Imagen 11: El descenso de acordes disminuidos como tormentas (c. 153)

Los movimientos ondulatorios en el bajo dan una sensación de inestabilidad, como un barco que ha perdido su rumbo y se encuentra a merced de una tormenta

Imagen 12: Ondulación del bajo buscando inestabilidad (c. 135)

Sin embargo, con la aparición de las adversidades también debe surgir un ánimo de lucha para superarlas. La inestabilidad armónica logra su reposo con la entrada de una fanfarria de metales que

parece invitar a luchar en la vida contra el tormentoso destino que ella proclama. La vida es un campo de batalla, y en este punto es necesario que el protagonista, que se ha movilizó para superarse, recupere sus fuerzas. Si bien no se puede comparar la estructura con una marcha, la melodía que surge de la repetición de notas, sumada al timbre de los metales, hace una alusión a temas militares, que augura una temporal victoria contra el caos que le precedía.

Imagen 13: Trompetas y trombones invitando a luchar (c. 157)

4.2.4. Desarrollo sección 2: Calma, naturaleza y descanso después de la tormenta

Después de pelear las batallas contra las adversidades que nos presenta la vida, como un renacimiento en el descanso que nos ofrece la naturaleza. El caos de la tormenta es contrastado por una sección armónicamente estable. La instrumentación en este caso juega un papel muy importante, dado que cambia por completo la connotación de la estructura musical. En la segunda sección del desarrollo encontramos una atmósfera tranquila, en la que predominan las maderas. Para representar la calma de la naturaleza después de las tormentas del destino, Liszt se vale de lo que suele llamarse la temática pastoral, que ha

consolidado su significado a lo largo de la historia gracias a la intertextualidad, debido a que surgió de danzas y actividades propias de pueblos campestres de vida pastoril. El pastoral se vale de instrumentos de contextos pastoriles como son los vientos-madera (inicialmente las flautas, y después todas las familias que surgieron en la Edad Media), para evocar a la naturaleza, generando una imagen de paisajismo musical mientras se escucha la obra. En *Los preludios*, las melodías que buscan evocar la naturaleza son alegres y juguetonas, con saltos melódicos y timbres que nos traen una atmósfera esperanzadora, un remanso en un oscuro bosque. Los instrumentos de madera se intercalan las melodías constantemente tomando un protagonismo momentáneo, mientras las cuerdas tienen un papel limitado a un prolongado acompañamiento con notas largas.

Melodía de clarinetes

Melodía de flautas

Klar. I. *un poco marcato*
pp *sempre pp*

FL. II. *p*

Klar.

Hrn.

Klar. *pp*

Str.

Imagen 14: La instrumentación y el tema Pastoral (c. 199)

4.2.5. Reexposición: La guerra

Los preludios, al ser una forma-sonata con una reexposición dinámica, no presenta los temas exactamente igual, se varían las melodías y sus contextos. El primer tema que se reexpone es el

número 2. La melodía del tema dos se contrasta con la de la segunda sección del desarrollo, se conjugan en un nuevo universo que va ganando fuerza a medida que nos acercamos al clímax de la obra. La música se va cargando cada vez más de una energía impetuosa, hay un crescendo constante que desembocará en la gloriosa reexposición del tema 1. La textura va gradualmente volviéndose más densificada y van ingresando poco a poco más instrumentos, incluyendo unas esporádicas apariciones de los metales haciendo un presagio de la marcha triunfal con la que terminará la obra, como si gradualmente se acercara un ejército que proclama la lucha por la libertad del alma.

Melodía Sección 2 del desarrollo

Poco a poco più di moto sin Allegro marziale. 17
espressivo

Klar.
Fag.

Ob.
Viol.
Vcl.
Hrnc.
Br.

mf

Melodía tema 2

Imagen 15: La melodías conjugadas en la reexposición del tema 2 (c. 295)

Tras el ascenso dramático que augura una batalla llega la reexposición del tema 1, esta vez transformado en una marcha militar. Así como lo estableció el poema de referencia, *“Tan pronto como la trompeta hace sonar la alarma, corre él al puesto del peligro, aunque sea la guerra la que lo convoque a sus filas. Pues hallará nuevamente en la lucha completa autorrealización y plena posesión de sus fuerzas”*, los metales toman nuevamente

protagonismo siendo ellos los que interpretan las notas del tema 1 (la pregunta) acompañados de movimientos ascendentes y descendentes de los violines. Liszt nos presenta una marcha triunfal de la muerte buscando la libertad del alma; la muerte como única certeza de la vida fue anunciada en el prólogo del poema, y es en la reexposición donde aparece triunfal llamando al hombre a sus filas con fanfarrias y brillantes melodías.

Allegro marziale animato.

The image shows a musical score for Violins I and II, Horns, and Trombones. The Violin I part features a melodic line with fingerings (1, 3, 2, 1, 5, 4, 3) and a dynamic marking of *fp*. The Horn and Trombone parts play a rhythmic accompaniment of chords, marked with a dynamic of *f*.

Imagen 16: El tema 1 transformado en marcha militar (c. 341)

The image shows a musical score for Violins I and II, Flute, Clarinet, Bassoon, and Trombones. The Violin I part features a melodic line with a dynamic marking of *fp*. The Trombone parts play a rhythmic accompaniment of chords, marked with a dynamic of *f* and the instruction *marcato*.

Imagen 17: Fanfarrias de trompetas que acompañan la marcha triunfal (c. 352)

4.2.6. Transición, puentes y temas conclusivos

Es necesario hablar de las transiciones, puentes y temas conclusivos presentes en *Los preludios*. La forma-sonata contiene fragmentos musicales que no se consideran parte de los temas (así su contenido melódico se desprenda musicalmente de temas anteriores) pues suelen ser contrastantes y tienen el papel modulador, conclusivo o introductorio entre los temas o partes principales de la forma. En *Los preludios* todas estas secciones articuladoras se desprenden melódicamente del tema 1, y contrastan textural, armónica y/o rítmicamente con los episodios musicales que los preceden y suceden.

Las secciones articuladoras en la obra comparten características texturales y rítmicas. Todas destacan la melodía del tema 1 y proponen un estado de tranquilidad en una textura ligera y armónicamente estable; la instrumentación varía en todas, pero es clara la intención transversal de ubicar al oyente en una atmósfera contrastante con los temas, es decir con las respuestas. Las secciones articuladoras en *Los preludios* se convierten en episodios de meditación, donde se recurre al tema 1 para reiterar constantemente la pregunta, haciendo una advertencia de la pronta aparición de una nueva respuesta.

Lo stesso tempo.
espressivo cantando

The image shows a musical score for two violins. The top staff is for Violin II, marked 'Viol. II. Vell.' and 'espressivo cantando' with a mezzo-forte (mf) dynamic. The bottom staff is for Violin I, marked 'Viol. I. (dolce egualmente)' with a piano (p) dynamic. The time signature is 9/8. The score consists of two measures. In the first measure, there are three red circles around specific notes in the Violin II part. The second measure continues the melodic line in both parts.

Imagen 18: La pregunta en la transición entre temas 1 y 2 (c. 46)

Inicio tema conclusivo – Final exposición

Imagen 19: La pregunta en el tema conclusivo antes de iniciar el desarrollo (c. 97)

Inicio puente entre secciones 1 y 2 del desarrollo
Un poco più moderato.
dolce espressivo 13

Imagen 20: La pregunta en el puente entre las secciones 1 y 2 del Desarrollo (c. 181)

4.2.7. La construcción semántica de *Los Preludios*

En este poema sinfónico es muy interesante como el autor organiza un programa en función de la forma musical. Así cada parte de la forma sonata tiene una correspondencia semántica con alguna sección del poema de referencia en perfecta secuencia, como si se tratara de una narración. Cada episodio narrativo cuenta con una introducción a manera de meditación, que reitera la pregunta y anticipa la llegada de una respuesta, como unos recorridos entre estados anímicos y semánticos. Liszt convierte las secciones intermedias en espacios de

tránsito, como si las atmósferas de los episodios fueran espacios que el oyente recorre al construir el discurso de la obra; como hizo posteriormente Mussorgsky con los Promenades en los *Cuadros de una exposición*.

Al darle connotaciones semánticas a una forma sonata, el autor conjuga retórica y narrativa en la obra, sugiriendo episodios narrativos basados en la transformación de temas en función de la construcción retórica de la forma. La aparición y transformación constante del motivo de la pregunta, sugiere una organización temporal basada en la memoria, volviendo recurrente una melodía que tiene un significado establecido como lo es una figura retórica, en este caso *interrogatio*. Liszt se apoya en la figura retórica (con significado establecido por el movimiento melódico de cuarta justa ascendente sumada a la acentuación rítmica) para dar coherencia a un discurso que gira siempre alrededor de una pregunta, que se repite en el tiempo y se acumula en la memoria del oyente, quien reconoce sus transformaciones a lo largo de toda la obra.

El hecho de que al construir la semántica de la obra el compositor se base en una única melodía, propone grandes retos, porque de esa melodía deben surgir los significados extraídos del poema de referencia. Así podemos ver cómo la variación de una figura retórica puede construir diferentes significados en función de su contexto. Cuando este mismo motivo se relaciona con variaciones rítmicas, armónicas, texturales o de instrumentación puede cambiar su connotación y hablar del ser humano y los diferentes momentos de su existencia. Al relacionarse con un contexto específico, el motivo de la pregunta puede generar en el oyente imágenes que evocan miedo, acción, guerra o

tranquilidad. En cada transformación el compositor usa otros elementos del lenguaje musical para cambiar no sólo el motivo sino también su connotación.

Los nuevos contextos en los que se desenvuelve el motivo de la pregunta construyen su relación semántica con el texto de referencia valiéndose de elementos musicales que han ganado su significación por intertextualidad. La transformación del motivo y su posterior inclusión en fanfarrias de metales, ritmos de danzas, temas pastoriles o incluso el caos armónico y melódico del desarrollo, hacen que la connotación represente en el oyente diferentes situaciones y emociones. Todas las connotaciones traídas por intertextualidad son maneras sencillas de generar imágenes en el oyente, porque los significados están preestablecidos por el contacto previo del mismo con estructuras musicales similares.

5. Conclusiones

- La construcción de significados en la música es en gran parte subjetiva porque responde a la relación del individuo con su entorno y los contactos que éste haya tenido con la música. Sin embargo, dicha construcción de significados atribuida a la música está relacionada con factores como tradiciones y la relación del individuo con un contexto cultural (como las músicas folclóricas, o la estandarización de elementos intertextuales), lo que genera que se compartan colectivamente connotaciones atribuidas a la música. El lenguaje musical, al no poseer una significación universal no puede contener connotaciones igualmente universales, por lo tanto, no se puede afirmar que posea un signo, como lo tiene el lenguaje verbal; es decir: un elemento musical no puede compararse con, por ejemplo una palabra, ya que no tiene una connotación universal y su significado depende del contexto interno de la obra y además, de las connotaciones posibles que dicho elemento pueda tener en la mente humana. Sin embargo, dependiendo del contexto interno de la obra y la experiencia del oyente, la música posee elementos que pueden funcionar como signos en la construcción de un discurso musical, al poder generar campos semánticos. Un ejemplo puede ser el título de una obra, aporta a la construcción semántica musical porque provee un contexto significante que condiciona la percepción del oyente. En el caso de Los preludios, un ejemplo de un elemento que funciona como significante es la atribución de una connotación al sonido de las trompetas, ya que desde el texto de referencia se las nombra como el presagio de la batalla por la libertad del alma; así, al conocer el programa de la obra, el momento en el que ingresan las trompetas a la marcha final, es fácil deducir que

son estas “alarma” que llama al hombre a las filas de la guerra. En éste caso, desde el texto de referencia se le atribuyen características semánticas al timbre de un instrumento. El compositor de la obra se vale de la asociación del timbre con algún significado estandarizado por la tradición musical, así, por ejemplo, el sonido de las cuerdas se ha relacionado con la voz humana, el de las maderas con la naturaleza, y el de los metales en muchos casos ha sido relacionado con la batalla, la guerra o el heroísmo.

- Los elementos del lenguaje musical con construcciones semánticas intertextuales son recurrentes desde el barroco, y son una opción práctica y eficiente para cargar de significados referenciales las composiciones, incluso si no son de carácter programático. La relación de la música con fenómenos externos a la misma hizo que algunos géneros musicales se cargaran de significación (marchas, danzas, música litúrgica, músicas folklóricas). Esta relación contextual fue usada por muchos compositores para dar algún tipo de significación en sus obras permitiendo que los oyentes las relacionen inconscientemente con dichos fenómenos externos. De alguna forma, los elementos intertextuales en la música han pasado por un proceso de estandarización y aprobación colectiva para ganar validez, para que sus significados sean fácilmente reconocibles sin importar el contexto en el que se nos presenten, sea una obra completa, como un movimiento en una sinfonía, como un episodio en un poema sinfónico, o entre muchos otros contextos donde el compositor quiera utilizar dicho significado de manera clara. Así, en *Los preludios* por ejemplo, la mayoría de las construcciones semánticas provenientes del texto de referencia se trasladan a la música por medio de construcciones musicales con

significados intertextuales, como marchas o danzas, condicionando en el oyente imágenes o connotaciones.

- El conocimiento del programa de referencia es indispensable para realizar una construcción semántica del discurso plasmado en la obra. Sin embargo, una escucha sin predisposiciones narrativas permite un tránsito libre por la misma, no por significados y connotaciones específicas, sino por estados de ánimo y afectos que posteriormente toman un significado específico cuando se conoce a fondo el programa del que provienen. Los significados se construyen en la música sin necesidad de que exista un programa, siendo los de carácter emocional los más comunes y que cualquier persona sin importar su nivel de preparación musical puede percibir y definir. En el primer acercamiento a la obra *Los preludio*, cuando sólo se escuchó la música sin conocer el programa que usa como referencia, se percibieron de manera inmediata cambios drásticos de carácter, la transformación del tema principal colocándolo en diferentes contextos que le daban una lectura emotiva diferente. Sin embargo, al no conocer el programa de referencia, los episodios narrativos con caracteres contrastantes no poseían un significado específico, el cual les fue atribuido después de haber analizado el programa y encontrado en el texto musical la correspondencia semántica entre las áreas narrativas del poema y las de la obra musical. Así podemos concluir que, si bien la música puede estar cargada de significados como las figuras retóricas o los elementos intertextuales, éstos no están completamente definidos porque requieren del programa para limitar la comprensión. Por ejemplo, al escuchar la marcha final de la obra sin conocer el programa, es fácil reconocer que existe una marcha, sin

embargo el significado es ambiguo en cuanto puede connotar heroísmo, victoria, batalla, entre muchos otros significados; es aquí donde el programa limita la comprensión al colocar un único significado posible, que es la batalla del hombre por la libertad del alma ante la inevitable llegada de la muerte. Así es como la significación que el oyente le atribuye a la música logra coincidir con la que el compositor quiso plasmar en ella. El programa limita y enmarca las posibles significaciones que se puedan atribuir a la música.

- Algunos mecanismos por medio de los cuales la música gana significación son: la intertextualidad o relación de algunas construcciones musicales con fenómenos (sociales, culturales, religiosos) de naturaleza no musical; la imitación de las reacciones físicas del ser humano al experimentar alguna emoción o afecto, como sucedió la música del periodo Barroco estandarizó el uso de figuras retóricas, que ganaron significación en cuanto fueron usadas por diferentes compositores. Dichas figuras retóricas (por ejemplo, interrogatio, anátesis o anáfora), compartían sin importar el contexto, una idea referencial que estandarizó algún significado asociado. En *Los preludios* la figura retórica más importante es interrogatio, que simula la acentuación propia de una interrogación al combinar un intervalo de cuarta ascendente y la célula rítmica que acentúa dicho intervalo al pasarlo a tiempo fuerte.
- En la construcción de narrativa de la música por parte del oyente es necesario un trabajo vigilante de la memoria (como imaginario acumulativo de sucesos). Los tres “momentos” del tiempo lineal (pasado, presente y futuro) son en muchos casos los

que dan sentido a un discurso musical, porque reconstruyen los significados propuestos por los sonidos estructurados: Los episodios narrativos tienen sentido en cuanto se conjugan con otros, al igual que en un discurso (donde las palabras carecerían de sentido narrativo al pronunciarse solas), en la música un conjunto de elementos musicales con significado, como una frase o semifrase, carecerían de sentido al presentarse descontextualizadas de la forma total de la obra, ajenas al recorrido temporal por los “escenarios” o “atmósferas” narrativas previas o incluso posteriores; en éste caso, los acontecimientos musicales están destinados a quedarse en la memoria, sin posibilidad a que existan conexiones que den sentido narrativo al significado de dicho grupo de elementos en el discurso global.

6. Bibliografía

- Adorno, T. 1970. *Teoría esética*. Versión en línea Sin editorial. Recuperado de https://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf
- Agawu, K. 2012. *La música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires. Eterna Cadencia Editores.
- Castellanos, N. 2017. *Una nueva música, una nueva escucha: Tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea*. Bogotá. Ediciones Universidad Central.
- Grabocz, M. 2012. *La narratología general y los tres modos de existencia de la narrativa en música. Traducción del francés al español por Alberto Leongómez*. Revista Pensamiento Palabra y Obra. Número 7. Páginas 124 a 141. Recuperado de <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/1430>
- Grabocz, M. 2013. *Topos y dramaturgia. Traducción del francés al español por Alberto Leongómez*. Revista Pensamiento Palabra y Obra. Número 9. Páginas 88 a 115. Recuperado de <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/1939>
- Grabocz, M. 2009. *Fórmulas recurrentes de la narrativa en los géneros extramusicales y en la música. Traducción del francés al español por Alberto Leongómez*. Revista Pensamiento Palabra y Obra. Número 1. Páginas 56 a 66. Recuperado de <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/107>
- Kandinsky, W. 1994. *De lo espiritual en el arte*. Mexico D.F. Coyoacán S.A.
- Liszt, F. *The Preludes*. [Musica impresa] Para piano solo. Breitkopf und Härtel. 1904. Versión en línea. Recuperado de:

[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP17995-Liszt_-_S97_Symphonic_Poem_No3_Les_Preludes_\(Stradal\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP17995-Liszt_-_S97_Symphonic_Poem_No3_Les_Preludes_(Stradal).pdf)

López Cano, R. 2000. *Música y Retórica en el Barroco*. México D.F. Universidad Nacional Autónoma de México.

Marramao, G. 1992. *Kairós: Apología del tiempo oportuno*. Barcelona. Editorial Gedisa S.A.

Meyer, L. 2001. *Emoción y significado en la música*. Madrid. Alianza editorial SA.

Peirce, C. 1974. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.

Saldarriaga, A. 2002. *La Arquitectura como experiencia: Espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá. Villegas editores S.A.

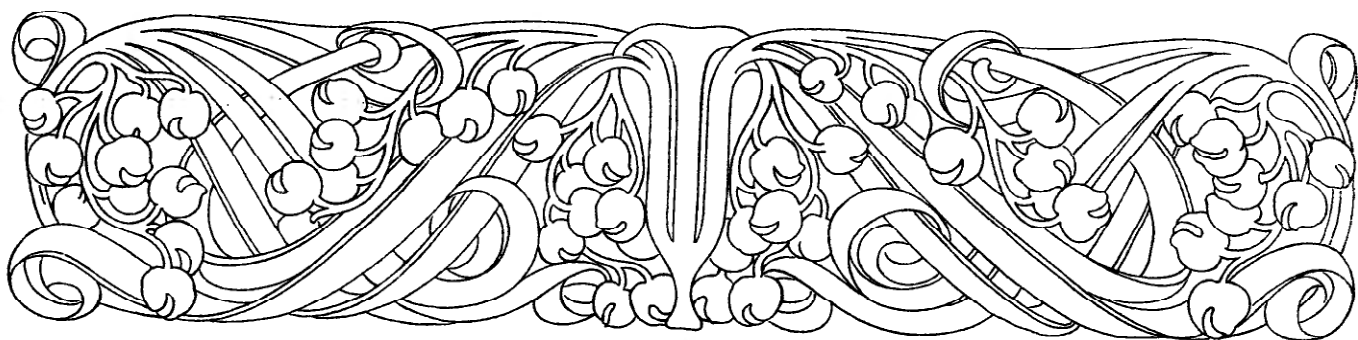
Stefani, G. 1987. *Comprender la música*. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Storr, A. 1997. *La música y la mente: El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona. Paidós Iberica S.A.

Stravinsky, I. 1940. *Poética Musical*. Versión en línea Sin editorial. Recuperado de <https://edoc.site/stravinsky-poetica-musical-pdf-free.html>

Todorov, T. 1973. *Gramática del Decamerón*. Madrid. Taller de ediciones Josefina Betancor.

7. Anexos



FRANZ LISZT

Symphonische Dichtungen

für Pianoforte zu zwei Händen

- | | | |
|------------------------------------|--------------------|--------------------|
| Nr. | Nr. | Nr. |
| 1. Ce qu'on entend sur la montagne | 4. Orpheus | 9. Hungaria |
| 2. Tasso, Lamento e Trionfo | 5. Prometheus | 10. Hamlet |
| 3. Les Préludes (Stradal) | 6. Mazeppa | 11. Hunnenschlacht |
| | 7. Festklänge | 12. Die Ideale |
| | 8. Héroïde funèbre | |

Le Triomphe funèbre du Tasse. Epilog zur symphonischen Dichtung „Tasso, Lamento e Trionfo.“



Eigentum der Verleger für alle Länder
BREITKOPF & HÄRTEL
LEIPZIG

E. B. 2441/53

Printed in Germany

PRÄLUDIEN.

NACH LAMARTINE.

SYMPHONISCHE DICHTUNG NR. 3 VON F. LISZT.

Was andres ist unser Leben, als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekanntem Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt? Die Liebe ist das leuchtende Frührot jedes Herzens; in welchem Geschick aber wurden nicht die ersten Wonnen des Glücks von dem Brausen des Sturmes unterbrochen, der mit rauhem Odem seine holden Illusionen verweht, mit tödlichem Blitz seinen Altar zerstört, — und welche, im Innersten verwundete Seele suchte nicht gern nach solchen Erschütterungen in der lieblichen Stille des Landlebens die eignen Erinnerungen einzuwiegen? Dennoch trägt der Mann nicht lange die wohlige Ruhe inmitten besänftigender Naturstimmungen, und „wenn der Drommete Sturmsignal ertönt“, eilt er, wie immer der Krieg heißen möge, der ihn in die Reihen der Streitenden ruft, auf den gefahrvollsten Posten, um im Gedränge des Kampfes wieder zum ganzen Bewußtwerden seiner selbst und in den vollen Besitz seiner Kraft zu gelangen.

(Übers. von P. Cornelius.)

LES PRÉLUDES

D'APRÈS LAMARTINE*).

POÈME SYMPHONIQUE No. 3 DE F. LISZT.

Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note? — L'amour forme l'aurore enchantée de toute existence; mais quelle est la destinée où les premières voluptés du bonheur ne sont point interrompues par quelque orage dont le souffle mortel dissipe ses belles illusions, dont la foudre fatale consume son autel, et quelle est l'âme cruellement blessée qui, au sortir d'une de ces tempêtes, ne cherche à reposer ses souvenirs dans le calme si doux de la vie des champs? Cependant l'homme ne se résigne guère à goûter longtemps la bienfaisante tiédeur qui l'a d'abord charmé au sein de la nature, et lorsque «la trompette a jeté le signal des alarmes», il court au poste périlleux quelle que soit la guerre qui l'appelle à ses rangs, afin de retrouver dans le combat la pleine conscience de lui-même et l'entière possession de ses forces.

*) Méditations poétiques.

THE PRELUDES

AFTER LAMARTINE'S "MÉDITATIONS POÉTIQUES").

SYMPHONIC POEM No. 3 BY F. LISZT.

What else is our life but a series of preludes to that unknown Hymn, the first and solemn note of which is intoned by Death? — Love is the glowing dawn of all existence; but what is the fate where the first delights of happiness are not interrupted by some storm, the mortal blast of which dissipates its fine illusions, the fatal lightning of which consumes its altar; and where in the cruelly wounded soul which, on issuing from one of these tempests, does not endeavor to rest his recollection in the calm serenity of life in the fields? Nevertheless man hardly gives himself up for long to the enjoyment of the beneficent stillness which at first he has shared in Nature's bosom, and when "the trumpet sounds the alarm", he hastens, to the dangerous post, whatever the war may be, which calls him to its ranks, in order at last to recover in the combat full consciousness of himself and entire possession of his energy.

Les Préludes.

Symphonische Dichtung für großes Orchester

von

FRANZ LISZT.

Bearbeitung von August Stradal.

Andante.

Str. *p*

Str. *p*

poco

rallent.

Fl. *p*

Klar. *p*

Fag.

poco rit. e smorz.

pp

ppp

Str. *p*

Str.

poco rallent.

Fl.

Klar.

p

Harfe.

Fl.

Klar.

Fag.

Str.

Str.

p

p

Str.

First system of piano score, featuring a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Second system of piano score, continuing the intricate rhythmic and melodic development.

Third system of piano score, ending with a double bar line and repeat signs. Includes the instruction *dim.* and *una corda*.

Listesso tempo.
espressivo cantando

Fourth system, featuring Violin II (Viol. II. Vcll.) and Violin I (Viol. I. dolce egualmente) parts. The piano accompaniment is marked *mf* and *p*.

Fifth system, featuring the string section (Str.) and Piano accompaniment. The piano part includes the instruction *Fag. C-BB.*

poco rallentando

sempre dolce

First system of the score, featuring piano accompaniment. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. The system concludes with a fermata over a chord.

Second system of the score, introducing woodwind parts. The top staff is for Horn I and Violin I, and the bottom staff is for Bassoon and Violin II. The woodwinds play a melodic line, while the violins play a rhythmic accompaniment.

Third system of the score, continuing the woodwind and violin parts. The Horn I and Violin I part is marked with an accent (^). The Bassoon and Violin II part continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of the score, showing the continuation of the woodwind and violin parts. The system ends with a double bar line and a key signature change to two flats.

Fifth system of the score, featuring a new section for Clarinet, Oboe, and Bassoon. The top staff is for Clarinet and Oboe, and the bottom staff is for Bassoon. The music is marked *p espressivo dolente*. The system includes a key signature change to two flats and a time signature change to 12/8.

Sixth system of the score, continuing the woodwind parts. The Clarinet and Oboe parts play a melodic line, while the Bassoon part provides a rhythmic accompaniment. The system concludes with a fermata over a chord.

legatissimo

Viol.

pp
Vcll.
C-BB.

Amoroso sempre

smorz. rit.

Hrnr.
Br.

una corda dolce
Viol.
Hrf.

pp

espressivo

Viol.(div.)

Hrnr.

una corda
m.g.
Hrf.
Br.
Vcll.
C-BB.

Ob.
Klar.
Fag.

Fl.
Viol.

sempre dolce ed espressivo

Hrf.
Str.

Fl.
Viol.

Ob.
Klar.
Fag.

Fl.
Viol.

cresc.

Fl. Ob. Viol. *più cresc.*
Fag. Br. Vell.

ff *poco rall.* Fl. Klar. Fl. Klar. Fag. *dim.* *p* *pp*
Vell. C.-BB. *p*

Hbl. Viol. Horn. *ff* *poco rall.* Fl. Klar. *dolce* Viol. *pp* *pp*
Br. Vell. C.-BB. *p*

Viol. Br. *ff* *dim.* Viol. Horn. I. *pp* Klar. Fag.

Fl. *pp* *smorz.* Ob.

Allegro ma non troppo.

Viol. Br. *p* *p* Vell. Klar.

System 1: Piano accompaniment in bass clef. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a steady eighth-note bass line.

System 2: Piano accompaniment. Labels: Klar. *p*, Fag., Str. The woodwinds and strings enter with specific rhythmic patterns.

System 3: Piano accompaniment. The right hand has a more active melodic line, while the left hand continues with chords.

System 4: Piano accompaniment. Similar to system 3, with a melodic line in the right hand and chords in the left hand.

cresc. - e - - stringendo

System 5: Piano accompaniment. Labels: Fl., Ob., Klar., Fag., Str. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern.

System 6: Piano accompaniment. Labels: Hrn. The horns enter with a rhythmic pattern.

10 Allegro tempestuoso.

Viol. Br. #
Pos. Tub. Vell. C.-BB.
Fl. Ob. Klar. Bass. Tromp. Pos. Tub.
Str. Fag.
Pos. Tub. Vell. C.-BB.
ff *ff*

sempre ff

mf appassionato *cresc.*

Viol. *molto agitato* Viol. Ob.
mf appassionato *cresc.* Ob. Viol.

Fl. Viol. *f* Viol. Fl. Ob. *p*
Fag. Vell. C.-BB.

8.....
Fl. Ob. Klar. Bass. Tromp. Pos. Tub. *f* *3*
Str. *3*

ff

sf

ff rinf.

Fl.
Ob.
Klar.
Viol.
Br.

Viol.
Br.
Klar.
Fag.

Pos.
Tub.
Vell.
C-BB.

Vell.
BB.

Viol.
Br.

Fag.
Klar.
Vell.
C-BB.

Vell.
C-BB.

marcatissimo

ff

ff

sempre staccato

Hrnr.
Tromp.

Pos.
Str.

Viol.
Br.
Vell.

Ob.
Fag.
Hrnr.
Tromp.

Viol.
Br.
Vell.

First system of piano accompaniment, featuring a treble and bass clef. The music consists of chords and moving lines in both hands, with some notes marked with accents (>).

Second system of piano accompaniment, continuing the musical texture with various chordal and melodic elements.

marcatissimo sempre

Third system, introducing orchestral parts. The Violin (Viol.) part is marked *ff*. Other parts include Br., Vell., Ob., Fag., and Pk. The piano accompaniment continues with a driving rhythm.

Fourth system of piano accompaniment, showing a continuation of the rhythmic and harmonic patterns.

Fifth system of piano accompaniment, featuring more complex chordal structures and melodic lines.

Sixth system, concluding the page with dynamic markings: *dim.*, *e*, and *poco rall.*. The piano accompaniment and some orchestral parts are visible.

Un poco più moderato.
dolce espressivo

Ob. Fag. Klar. Str.

p

First system of musical notation for strings, woodwinds, and piano.

Ob. Fl. Klar.

rit. *p*

Second system of musical notation, including a *rit.* marking.

Ob. Klar.

Third system of musical notation.

Ob. Klar. Viol. Hr. Hr. Hr.

p *poco rall.* *una corda*

Fourth system of musical notation, including *poco rall.* and *una corda* markings.

Fifth system of musical notation, primarily for strings.

poco rall.

Sixth system of musical notation, including a *poco rall.* marking.

Allegretto pastorale.

First system of the score. It features a piano accompaniment on the left and a horn part on the right. The piano part includes a horn (Hrf.) and strings (Str.). The horn part is marked *una corda dolce* and *Hrn. I.*. The piano part is marked *pp*.

Second system of the score. It features a piano accompaniment on the left and a string part on the right. The piano part includes a horn (Hrf.) and strings (Str.). The string part is marked *Ob. I. dolce*. The piano part is marked *pp*.

Third system of the score. It features a piano accompaniment on the left and woodwind parts on the right. The piano part includes a clarinet (Klar. I.) and strings (Str.). The clarinet part is marked *un poco marcato* and *pp sempre pp*. The woodwind parts include Flute I (Fl. I.), Flute II (Fl. II.), and Horn (Hrn.). The flute parts are marked *p*.

Fourth system of the score. It features a piano accompaniment on the left and a clarinet part on the right. The piano part includes a clarinet (Klar.) and strings (Str.). The clarinet part is marked *pp*. The piano part is marked *pp*.

Fifth system of the score. It features a piano accompaniment on the left and woodwind parts on the right. The piano part includes a clarinet (Klar.) and strings (Str.). The woodwind parts include Oboe (Ob.) and Clarinet (Klar.). The oboe part is marked *p*. The clarinet part is marked *dim.*. The piano part is marked *pp*.

Sixth system of the score. It features a piano accompaniment on the left and woodwind parts on the right. The piano part includes a clarinet (Klar.), strings (Str.), and bassoon (Fag.). The woodwind parts include Clarinet (Klar.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fag.). The piano part is marked *p.*. The woodwind parts are marked *con grazia*. The piano part is marked *pp*.

Fl. Klar. Ob. Fl. Klar. Fag. p

This system features a woodwind ensemble. The flute (Fl.) and clarinet (Klar.) parts are in the upper staves, while the oboe (Ob.) and bassoon (Fag.) parts are in the lower staves. The music is marked with a piano (*p*) dynamic.

Fl. Viol. Klar. dolce Klar. Viol. Fag.

This system continues the woodwind and string parts. The flute (Fl.), violin (Viol.), and clarinet (Klar.) parts are in the upper staves, while the bassoon (Fag.) and another violin (Viol.) part are in the lower staves. The music is marked with a *dolce* dynamic.

Viol. p Br.

This system focuses on the string section. The violin (Viol.) part is in the upper staff, and the brass (Br.) part is in the lower staff. The music is marked with a piano (*p*) dynamic.

Fl. Viol. Klar. Fag. Br. Veil.

This system includes woodwinds and brass. The flute (Fl.), violin (Viol.), clarinet (Klar.), bassoon (Fag.), and brass (Br.) parts are in the upper staves, while the strings (Veil.) are in the lower staves.

Viol. Fl. Klar. Ob.

This system features woodwinds and strings. The violin (Viol.), flute (Fl.), clarinet (Klar.), and oboe (Ob.) parts are in the upper staves, while the strings are in the lower staves.

Viol. I. scherzando Viol. II. Viol.

This system is dedicated to the string section. It shows the first violin (Viol. I.), second violin (Viol. II.), and another violin (Viol.) part. The music is marked with a *scherzando* dynamic.

Viol. Viol.(div.)
p
Br. Fag. Vell.
un poco marcato

Viol.
Br. Fag. Vell.

Viol. Fl. Fl. Viol. Klar. Hrf. Br. Vell. Fag. C.-BB.

Klar. Fag.

Klar.
Fag.

Ob.
Viol.
Hrn.

Hrn.
Br.

mf

espressivo

The first system of the score shows the woodwind and brass sections. The woodwinds (Clarinets and Bassoons) play a rhythmic pattern of eighth notes. The brass (Oboes, Violins, Horns, and Trombones) play a more complex, melodic line with some slurs and accents. The dynamic marking is mezzo-forte (mf) and the style is marked as *espressivo*.

The second system continues the woodwind and brass parts. The woodwinds maintain their rhythmic pattern, while the brass part becomes more active with slurs and accents. The dynamic remains mezzo-forte (mf).

The third system shows further development of the woodwind and brass parts. The woodwinds play a steady eighth-note accompaniment, and the brass part features more complex rhythmic figures and slurs.

Ob.
Viol.

Hrn.
Br.

Hrn.
Br.

cresc.

The fourth system introduces the Horns and Trombones. The woodwinds and brass parts continue to evolve. A *cresc.* (crescendo) marking is present over the Horn and Trombone part.

Viol.

Fl.
Ob.
Klar.
Fag.
Hrn.

Hrn.
Br.

sempre cresc.

f

The fifth system adds the Violins and Flutes. The woodwinds and brass parts continue. A *sempre cresc.* (sempre crescendo) marking is present over the woodwind part, and a forte (*f*) dynamic marking is present over the brass part.

marcato

The sixth system features a *marcato* (marked) dynamic marking. The woodwinds and brass parts continue with their respective parts, showing a more pronounced rhythmic character.

First system of piano accompaniment. The right hand features chords and arpeggiated figures, while the left hand plays a rhythmic bass line with eighth notes.

Second system of piano accompaniment, continuing the rhythmic and harmonic patterns from the first system.

Third system of piano accompaniment. Includes woodwind parts: Fl. b., Klar., and Fag. b. in the right hand, and Hrnr., Hrf., and Str. in the left hand. The instruction *sempre cresc.* is present.

Allegro marziale animato.

Violin I and II staves. Violin I has fingering numbers 1, 3, 2, 1, 5, 1, 3. The dynamic marking *fp* is shown. The piano accompaniment continues in the bass line.

Horn and Trombone staves. The right hand is for Horns (Hrnr.) and the left for Trombones (Tromp.). The dynamic marking *f* is present.

Trumpet and Percussion staves. The right hand is for Trumpets (Hrnr. Tromp.) and the left for Percussion (ten., Pos., Tub., Br., Vell., C.-BB.). The dynamic marking *ff* is present.

Viol. *ff*
Pos. #
Tub. #
Br. #
Vcll. #
C-BE.

Viol. *fp*
Viol. Fl. *b*
Ob. Klar. Fag. *marcato*
Tromp. I. *marcato*
Tromp.

Fl. Viol. *b*
Viol. *b*
Ob. Klar. Fag. *b*
Tromp. *b*
Tromp.

Tromp. *6*
Tromp. *3*
Tromp. *1 3 1 3 1 3*

Fl. Viol. *cresc.*
Fl. Ob. Klar. Fag. Br. Vcll. *Hrnr.*

Viol. *8*

Alle Hbl.
Viol.
Br.
Hrnr.

ff

Hbl.
Viol.
Br.
Hrnr.

Hrnr.
Tromp.
Vell.
C-B♭.
M-Tr.

This system shows the beginning of the piece. The woodwinds (Horn, Violin, Trumpet) play a melodic line with slurs and accents. The percussion (Piano, Beck, Gr. Tr.) provides a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. The dynamic is marked *ff*.

The second system continues the woodwind and percussion parts. The woodwinds have slurs and accents, and the percussion continues with triplets and slurs.

The third system continues the woodwind and percussion parts. The woodwinds have slurs and accents, and the percussion continues with triplets and slurs.

Hbl.
Viol.
Tromp.
Hrnr.
Pos.

ff

Br.
Vell.
C-B♭.

Pk.
M-Tr.
Beck.
G-Tr.

M-Tr.

This system introduces the strings (Brass, Violin, C-Bass) and continues the woodwind and percussion parts. The woodwinds have slurs and accents, and the percussion continues with triplets and slurs. The dynamic is marked *ff*.

The fifth system continues the woodwind and percussion parts. The woodwinds have slurs and accents, and the percussion continues with triplets and slurs.

First system of the piano score. The right hand features a melodic line with a trill and a long, sweeping phrase marked *p*. The left hand provides harmonic support with a triplet of eighth notes.

Second system of the piano score. The right hand part is labeled *Viol. Ob.* and the left hand part is labeled *Klar. Br.*. The dynamic marking *p* is present. The left hand includes a triplet of eighth notes.

Third system of the piano score. The right hand part is labeled *Viol. Ob.* and the left hand part is labeled *Klar. Br.*. The dynamic marking *p* is present. The left hand includes a triplet of eighth notes.

Fourth system of the piano score. The right hand part is labeled *Viol. Ob.* and the left hand part is labeled *Tromp.*. The dynamic marking *p* is present. The left hand includes a triplet of eighth notes.

Fifth system of the piano score. The right hand part is labeled *Viol. Ob.* and the left hand part is labeled *Tromp.*. The dynamic marking *p* is present. The left hand includes a triplet of eighth notes.

8

Viol.

Fl. Ob. Klar. Fag. Viol.

sempre cresc.

Tromp.

8

Alle Hbl.

Alle Hbl. Hrn. Tromp. Pos.

Tromp.

fff

fff

Str.

Andante maestoso

Viol. 1 Br.

Hrn. Tromp. Vcll. C-BB. Fag. Pos. Tub. Vcll. C-BB.

Beck. M-Tr. Gr. Tr.

Alle Hbl. Alle Blechinstr.

