

# MÚSICA Y NARRACIÓN. UNA SÍNTESIS DE LAS TEORÍAS NARRATIVAS APLICADAS A LA MÚSICA

## *MUSIC AND NARRATION. A SYNTHESIS OF SOME NARRATIVE THEORIES APPLIED TO MUSIC*

**Julieta Moliné**

Escuela Provincial de Música de Rosario-Argentina

### RESUMEN

Tomando como ejemplo nuestra experiencia como intérpretes de música académica, en este artículo nos proponemos reflexionar sobre las estrategias narrativas aplicadas a la construcción de una interpretación musical que resulte interesante y original. Como marco metodológico hemos optado por realizar un contrapunto entre textos de los siguientes autores: Umberto Eco, Jean Jacques Nattiez, Michel Chion, Carolyn Abbate, Fred- Everett Maus, Susan Mc Clary, Lawrence Kramer y Edward Cone. Los ejes temáticos que atraviesan este trabajo son: la relación entre música y lenguaje, y la relación entre teoría y práctica musical.

**Palabras clave:** interpretación musical; narración; voz narrativa; gesto

### ABSTRACT

As interpreters of academic music and taking as an example our own experience, in this article, we attempt to bethink narrative strategies applied to the construction of an interesting and original musical interpretation. As methodological framework we choose to make a counterpoint between texts by the following authors: Umberto Eco, Jean Jacques Natties, Michel Chion, Carolyn Abbate, Fred-Everett Maus, Susan Mc Clar, Lawrence Kramer and Edward Cone. The thematic axes in this work are: the relationship between music and language and the relationship between theory and musical practice.

**Keywords:** musical performance; narration; narrative voice; gesture

## INTRODUCCIÓN

Según el profesor europeo y crítico de la cultura George Steiner (2003), “la música ha tenido siempre su propia sintaxis, su propio vocabulario y sus propios medios simbólicos. (...) Sin embargo, en las formas clásicas de la organización musical hay cierta gramática o articulación temporal que tiene analogías con el lenguaje” (p. 28).

En mi experiencia como intérprete de música académica recuerdo que varios profesores de instrumento y de música de cámara han recurrido a las imágenes o a las analogías con la literatura para enriquecer los recursos interpretativos. Otros docentes, en cambio, mencionan o se refieren “al gesto musical” de determinado pasaje instrumental. De mi experiencia con el trabajo camarístico compartido con cantantes, me queda el registro de la referencia que ellos tienen en el texto de la obra musical, texto entendido no sólo en cuanto al significado sino también como fuente de sonoridad. De alguna manera, los intérpretes de música puramente instrumental, es decir, sin texto, estamos solos en la tarea de interpretar una obra musical, ya que no disponemos de la compañía o de la guía del texto. Incluso podríamos decir que algunos profesores tratan de compensar esa falta agregándole texto a la música que no la tiene, como, por ejemplo, la clarinetista y docente canadiense Michèle Gingrás (2006), quien aporta esta herramienta pedagógica para abordar las cuestiones en lo que respecta a la inflexión, carácter y dirección de la frase musical.

En su libro *El sonido*, el compositor francés Michel Chion (1999) se refiere a las especificidades onomatopéyicas de una lengua, es decir, al cratilismo: “Llamamos cratilismo a esa teoría tenaz que quiere ver en la palabra una imitación sonora en línea recta del concepto o de la cosa”. Y agrega que “el cratilismo funciona en los dos niveles de lo visual y lo sonoro, ya que la letra se ve como una imitación visual de lo que describe la palabra, y el sonido como una imitación sonora, y ambos niveles se vinculan mediante el principio de escritura fonética” (p. 102-103).

Hasta aquí hemos detallado varios ejemplos en donde se emplean estrategias narrativas asociadas con la organización del discurso dentro del lenguaje verbal, en tanto esquemas o herramientas didácticas aplicables al discurso musical. Las mismas tendrían como objetivo dar forma a este último durante la búsqueda, preparación y construcción de una interpretación musical que resulte interesante y original. Pero estos recursos, más allá de sus posibles beneficios pedagógicos, ¿tienen algún fundamento teórico?

Teniendo en cuenta que la situación descripta anteriormente se refiere a mi experiencia personal como intérprete de clarinete, creo oportuno considerar las relaciones que puedan establecerse con respecto al libro de Umberto Eco *Interpretación y sobreinterpretación* (1995). En el presente trabajo me propongo analizar los artículos sobre narratología musical de Carolyn Abbate (2002), Susan Mc Clary (2003), Lawrence Kramer (2003) y Fred Everett Maus (2003) en relación al libro de Eco. Los problemas que el estudio de este tema presenta fueron abordados con anterioridad por Jean- Jacques Nattiez (1990) en su artículo *¿Podemos hablar de narratología musical?*. Los autores antes mencionados, han profundizado o extendido sus reflexiones sobre la narratología musical, pero continuando, o divergiendo con respecto al marco teórico formulado por Nattiez. Por lo tanto, es necesario comenzar con una pregunta fundamental: ¿cuáles son los problemas metodológicos que plantea entonces Nattiez?

## IMPULSO NARRATIVO Y GESTO

Nattiez (1990) considera el concepto de narración musical como una metáfora a la cual recurrimos para intentar especificar el flujo de la música a través del tiempo. Comparte con Abbate (2002) la consideración de que la narración es una enunciación y al mismo tiempo una actuación. Para él, la analogía entre narración literaria y música puede existir porque existe también un lector que reconstruye el texto imaginado por el autor o contado por el narrador.

La música posee la capacidad de hacer tres tipos de referencias extrínsecas: la espacio-temporal, la cinética y la afectiva. Es la dimensión sintáctica temporal de la música la que nos incita a hablar de discurso musical. Pero esa dimensión es sólo lineal: la música no tiene tiempo pasado y es por esto que las conexiones pueden situarse sólo en el nivel del discurso y no en el nivel de la historia.

En el caso específico de la música, la experiencia de la escucha está atravesada por lo que Nattiez (1990) denomina “impulso narrativo”, es decir, el afán de completar con palabras lo que la música no puede decirnos. Pero la música, citando las palabras de Adorno, es una narración que no cuenta nada. De ahí que muchos autores, como por ejemplo Adorno y Cone (1974), utilicen la palabra gesto<sup>1</sup>. Habitualmente la definición de gesto incluye un aspecto de expresión o intención e implica un movimiento. Fred- Everett Maus (1998) sostiene que ciertos autores como Kivy describen los eventos musicales interpretándolos como declaraciones o gestos, y al considerarlos como declaraciones o gestos, proporcionan la base para la atribución de emoción.

En sus análisis musicales Lawrence Kramer (2003), musicólogo estadounidense orientado hacia la Nueva Musicología, vincula la noción de gesto en relación al tiempo. Kramer (2003) distingue entre el tiempo gestual y el tiempo de la obra y es mediante esta distinción como explica la diferencia entre discurso e historia (narración). El tiempo gestual es producto de cómo opera “el fuera de contexto”, la capacidad de los gestos musicales de implicar cierta función cuando son considerados fuera de contexto. La cualidad cadencial es un ejemplo. El tiempo de la obra es una cuestión del orden en que esos eventos ocurren en una composición. Entonces, por ejemplo, la repetición es construida como un regreso, en el nivel del discurso, a la misma parte de la historia (narración). Por lo tanto, el tiempo gestual, el orden que puede reconstruirse a partir de las cualidades de las acciones musicales, equivale a ordenar en una historia, pero el tiempo de la obra es el ordenamiento de esos eventos en el discurso.

En su libro *La voz del Compositor* Edward Cone (1974) desarrolla la imagen de la música como una forma de declamación, que puede ser comparada con las declamaciones verbales tanto del discurso corriente como del discurso literario. Cone (1974) toma el concepto de gesto presente en la poesía dramática, en donde el significado de la palabra pierde protagonismo favoreciendo la manera en que esa palabra es pronunciada, dicha, expresada. Es este aspecto gestual de la declamación el que es simulado y simbolizado por la música. En el caso de la música vocal, la declamación enfatiza las potencialidades gestuales de la palabra. La música instrumental, carente de contenido verbal intrínseco, constituye un medio de puro gesto simbólico. En efecto, en la música la declamación simbólica es gesto simbólico. Cone (1974) sostiene que ese gesto posee contenido expresivo el cual depende de su contexto, pero, privado de este último, el gesto no expresa nada, es sólo potencial expresivo.

Para Carolyn Abbate (2002), “ciertos gestos experimentados en la música constituyen una voz narrativa” (p. 211) y agrega: “la voz narrativa (...) no es meramente una imitación instrumental del canto, sino que más bien está marcada por múltiples contrastes respecto a la música que la rodea.” (p. 212). La voz narrativa “se define no por *aquello* que narra, sino más bien por su vuelo audible desde el continuo que la envuelve. Esta voz no necesita permanecer inaudible, a pesar del hecho de que es *desconocida*” (p. 228).

Aquí encontramos dos conceptos que se remontan a las teorías de Cone (1974). Uno es la idea del contexto, que en Abbate (2002) aparece como un continuo, en relación directa con el tiempo presente, y el otro es el concepto de “voz”. Este último se origina en la idea de “voz del compositor” desarrollada por Cone (1974) en tanto “inteligencia resonante” que estaría presente en toda composición musical. Sin embargo, Abbate (2002) se aparta en

<sup>1</sup> Otro autor que menciona la palabra “gesto” para describir un tema musical es Kivy. En su libro *The Corded Shell*, sostiene que “sólo un momento de reflexión en la manera en que hablamos de la música revelaría, yo pienso, que tan profundamente animista realmente es nuestra percepción. Un tema musical es frecuentemente descrito como un gesto (...) necesitamos escuchar un patrón auditivo como vehículo de expresión, una expresión o un gesto, antes de percibir su expresividad.” Citado por Fred- Everett Maus, 1988, p. 73.

seguida de esa imagen autorial central única que Cone (1974) propone. Para Abbate (2002) son las voces de la música, “múltiples y descentradas localizadas en varios cuerpos invisibles” (p. 200-201), las que resuenan en tanto voces no cantadas. Como la música existe en tiempo presente como fuerza física sensorial, Abbate (2002) afirma que la música está viva. Con esta afirmación supera las analogías con los textos escritos y las críticas de los post-estructuralistas. Al estar viva, la música tiene la potencialidad de suponer un cuerpo o cuerpos como origen, por lo que tomando esta idea del filósofo francés Roland Barthes, Abbate (2002) define la fuente de las voces no cantadas como “algo extra en la música concebido como cuerpo vibrante con sonido musical, que no es el cuerpo de ningún intérprete en particular” (p. 200).

Como vemos el concepto de voz que desarrolla Abbate (2002) es complejo. Su entramado se articula también con la idea de narración musical en donde según su postura intervienen el sujeto, el narrador y la voz narrativa posibilitando los distintos niveles de narración. En síntesis, mediante la idea de distancia discursiva en tanto señal sonora de las voces de la música, Abbate (2002) encamina una posible respuesta sosteniendo que la música no es narración, pero posee momentos narrativos.

Retomando la postura de Nattiez (1990), con varios puntos de contacto con la argumentación desarrollada por Abbate (2002), si estamos tentados a hablar de la música en términos de narración, es porque la música comparte con ésta última el hecho de que en ella los objetos o temas se suceden y esta linealidad constituye una incitación al impulso de narrativizar la música. Al igual que la narración, la música posee ciertas capacidades de evocación imitativa que la hacen capaz de imitar una narración sin que sepamos jamás cuál es el contenido de su discurso (Nattiez, 1990, p. 88-89).

Hasta aquí hemos visto de qué manera las problemáticas referentes a la música han sido elaboradas y desarrolladas por distintos autores. Especialmente las relacionadas con el aspecto temporal de la música, es decir con su fluir a través del tiempo, las relacionadas con el contenido o significado de la misma y su articulación con la noción de gesto con posible contenido expresivo, y las relacionadas con la corporeidad de la música mediante la idea de voz narrativa.

Como veremos, de entre todos estos autores, Carolyn Abbate (2002), Fred-Everett Maus (2003), Lawrence Kramer (2003) y Susan Mc Clary (2003), la que más se acerca a la postura de Nattiez (1990) es Carolyn Abbate (2002). En el grupo de los partidarios de la narratología podríamos incluir a Kramer (2003) y a Maus (2003). Susan Mc Clary (2003), musicóloga estadounidense orientada junto con Kramer (2003) hacia la Nueva Musicología, tiene una postura particular: estudia la música como discurso social y como constructo cultural. Sus escritos están atravesados por su posición netamente feminista y su marco teórico le sirve de soporte para analizar las convenciones sociales según ella implícitas en las obras musicales. Como resultado, “lo puramente musical”, la música como fenómeno sonoro que existe en tiempo presente es dejada de lado. Es precisamente esta una de las críticas más duras que reciben tanto ella como Lawrence Kramer de parte de Carolyn Abbate (2004), quien sostiene que es absurdo y casi ridículo sostener esas especulaciones mientras estamos tocando o absorbiendo en la escucha de una música que está materialmente presente.

A modo de ejemplificación de la importancia de este punto y de la vigencia de las ideas de Carolyn Abbate en relación con la *performance*, Martin Fröst (2003), reconocido clarinetista sueco, en una entrevista ante la pregunta del entrevistador acerca de qué es lo que piensa durante sus *performances*, responde: “En realidad uno no piensa demasiado. Si pensamos nos alejamos de nuestro centro. La mejor manera de estar durante la *performance* es vivir el presente, estar aquí y ahora en el momento creativo y no escaparse de eso”. Más adelante afirma que actualmente el mundo de la música se ha vuelto muy perfeccionista. El momento en el que se siente verdaderamente conmovido por la *performance* de cualquier

instrumentista es cuando siente que la voz humana aparece, se hace verdadera: “la frágil voz humana que aparece, ése es el gran momento”, sostiene a modo de síntesis<sup>2</sup>.

No obstante las críticas antes mencionadas, Mc Clary (2003) explora las cuestiones de identidad y género aplicadas al análisis musical de la tercera sinfonía de Brahms. El título de su trabajo es bastante polémico porque parte de dos conceptos que tienen históricamente una carga conflictiva: la idea de lo narrativo y de lo absoluto en la música. Mc Clary (2003) considera la sinfonía como un “constructo cultural<sup>3</sup>”, como “objeto que nos cuenta algo sobre los valores del momento histórico del cual surgió, y de las generaciones posteriores que encontraron sentido en tales obras” (p. 157). Para Mc Clary (2003), el examinar las ideas paranoicas referentes al género y a la raza permite entender cómo estas narrativas se extendieron afectando las construcciones supuestamente abstractas de Brahms y prevalecen en la sociedad occidental reproducidas por las sinfonías. También menciona que el hecho de considerar la música como una manifestación de orden puro, atenúa las contradicciones ideológicas de esta música. En la tercera sinfonía de Brahms, la tonalidad y la forma sonata están en un estado de crisis narrativa ocasionada por las restricciones de los procedimientos tonales y las convenciones formales del s. XIX.

Quizás la interpretación de Susan Mc Clary (2003) sea posible hoy ya que, como sostiene Pierce, el paradigma mínimo de aceptabilidad de una interpretación se establece sobre la base de un consenso de la comunidad, lo que Eco (1995) llama una “garantía factual” (p. 165), es decir, la garantía proporcionada por el consenso de la comunidad. Existe una cadena de controles y revisiones a los cuales toda interpretación se somete para lograr el consenso cultural, y esto es lo que Stefan Collini llama “darwinismo cultural” (citado por Eco, 1995).

Lawrence Kramer (2003) continúa la línea feminista sugerida por Mc Clary (2003) al desplazar el énfasis puesto en la construcción de la narratividad desde el punto de vista del conocimiento al del poder, considerando la narración como vehículo de aculturamiento o como medio de resistencia a ella. Para Kramer (2003), los elementos narrativos de la música representan fuerzas estructurales, pero fundamentalmente fuerzas de significaciones sociales y culturales.

## LA FIGURA DEL NARRADOR MUSICAL, DEL OYENTE Y LOS ARQUETIPOS ARGUMENTALES EN LOS TRABAJOS DE KRAMER Y MAUS

Según Kramer (2003), en relación con la narración, la música puede desempeñar una función crítica, realzativa o de suplemento, pero no puede narrar por derecho propio, lo cual hace irrelevante el problema de la figura del narrador. Sin embargo, no resulta tan sencillo descartar este problema ya que según él está oculto a lo largo de todo este planteo teórico. Kramer (2003) interpreta el concepto de “voz del compositor” de Cone (1974) como una idealización o racionalización de la práctica de considerar al compositor como una especie de narrador fantasma. Kramer (2003) define a la voz del compositor como un cruce de retórica e historia, como una estrategia destinada a humanizar la actividad impersonal que escuchamos en la música y mediante esta estrategia se excluyen las voces del otro, las voces que no corresponden a la autoridad del compositor.

<sup>2</sup> Fröst, Martin, entrevista Verbier Festival 2013, en *medici.tv*, 27 de agosto, 2003, video, (04.33), <https://www.youtube.com/watch?v=1aZpwGYd9z4>

<sup>3</sup> Cf. Eco, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, p. 26. Resulta interesante relacionar este concepto de “constructo cultural” con el de “darwinismo cultural” mencionado por Collini en su análisis sobre la postura interpretativa de Eco. Collini se refiere a las interpretaciones que se mantienen o sobreviven al paso del tiempo sin perder el rasgo de considerarse satisfactorias: “Algunas lecturas demuestran con el tiempo ser satisfactorias para la comunidad relevante”.

Fred-Everett Maus (1991), en su artículo *Música y narrativa*, describe al narrador musical como una sombra proyectada por el oyente, un agente desprovisto de rasgos como la inteligencia invisible que guía el montaje de una película. Y sostiene que si existe la posibilidad de entender la música según el modelo del drama (teatro), es decir como una presentación secuencial del mundo en donde los eventos de la historia (narración) son percibidos directamente, en ese caso la idea del narrador no tiene ningún sentido (p. 34).

El título del artículo de Maus (2003): *Narración, drama y emoción en la música instrumental*, resume los temas que había abordado anteriormente en otros trabajos, pero agrega, convenientemente, la cuestión de la emoción. Sin embargo, este tema no está desarrollado con profundidad en su artículo. Las ideas que aporta no son novedosas y cae en la trillada dicotomía estética entre los aspectos emocionales y técnico-formales de la música, por lo cual hace que nos preguntemos si la inclusión de este término en el título está justificada, más allá de la conveniencia publicitaria que pueda reportarle. Una de las conclusiones a las que llega, citando en realidad a Cone (1974), es que las emociones no reproducen emociones descritas o expresadas en la obra, sino que resultan de la cognición de la obra en el tiempo por parte de los oyentes (p. 102). En este sentido, la emoción estaría relacionada con la manera en que el compositor presenta la información estructural en la música instrumental al oyente.

El musicólogo estadounidense Anthony Newcomb aplicó las teorías narratológicas de Vladimir Propp, Roland Barthes y Paul Ricoeur al campo de la música. El concepto de los arquetipos argumentales que Maus (2003) menciona en su artículo proviene de los análisis de Newcomb. La idea del arquetipo argumental se remonta a las teorías de Vladimir Propp, aunque este dato es omitido por Maus (2003). El “arquetipo argumental” es más bien una “sencilla evolución psicológico-dramática” que abarca toda una estructura de varios movimientos, una “serie habitual de estados mentales” (p. 104). Las analogías de Newcomb con la narrativa brindan un enfoque que incluye tanto los aspectos formales y técnicos de la música como los emotivos. Sin embargo, para Maus (2003), no constituye una alternativa definida a la dicotomía presente en la estética musical y agrega: “Newcomb parece proponer algo semejante a una traducción de observaciones técnicas en rasgos emocionales, descubriendo entonces que estos rasgos emocionales dan lugar a series narrativas” (p. 110).

Leo Treitler es otro de los teóricos importantes señalados por Maus especialmente en su artículo. De acuerdo con Maus, la característica más llamativa del trabajo de Treitler, es la atribución de cualidades de agente independiente a un fragmento de un tema musical, lo que denomina agente dramático. Otro aspecto que Maus (2003) pone en relieve de los análisis de Treitler es que dejan al descubierto que las analogías entre música y narrativa se basan en la “capacidad de los oyentes de antropomorfizar la música en modos múltiples e interrelacionados, no sólo mediante la atribución de emociones” (p. 110). Además, Maus (2003) agrega que “la música puede crear efectos narrativos o dramáticos sin crear personajes decididamente individualizados” (p. 110).

## NARRACIÓN COMO ENUNCIACIÓN Y ACTUACIÓN

Volviendo a las ideas desarrolladas por Carolyn Abbate (2002), al comienzo de su artículo *Las voces de la música* distingue dos niveles de la narración: la enunciación narrativa y la actuación musical. Estos dos aspectos ya habían sido desarrollados por Fred-Everett Maus en sus artículos: *Music as Narrative* (1991) y *Music as Drama* (1998). Carolyn Abbate (2002) les da un giro distinto profundizando aún más su análisis, tomando como marco teórico el trabajo de Poizat sobre los niveles vocales de la ópera. Abbate (2002) define su postura y reconoce que lo que actúa en el oyente no es la historia sino el acto de contarla, el acto de narrar, dándole importancia al texto de la música, pero el texto entendido como

*performance*: “el drama, en el sentido de acontecimientos representados, es el concepto literario que parece más adecuado para la descripción musical” (p. 199).

Anteriormente Abbate (2002) ya había criticado el análisis musical tradicional por su orientación hacia la partitura escrita y por su despreocupación de la música como actuación (*performance*), literal o figurada. Además, Abbate advierte seriamente sobre el problema que acarrea la lectura de la música como argumento, definiéndolo como la promiscuidad interpretativa del análisis argumental. Por su parte, Nattiez (1990) afirma que la música es el pretexto para los comportamientos narrativos por parte de los oyentes. ¿Cómo limitar entonces esos impulsos? ¿Cómo evitar la promiscuidad interpretativa?

Umberto Eco (1995) reconoce en la *intentio lectoris* los incontrolables impulsos del lector, es decir, la iniciativa del lector de hacer una conjetura sobre la intención del texto, pero sostiene que “entre la inaccesible intención del autor y la discutible intención del lector existe la transparente intención del texto, que desaprueba una interpretación insostenible” (p. 92). Podríamos afirmar que una interpretación se sostiene como válida gracias a la coherencia interna del texto.

Quizás la postura de Eco (1995) sea menos conflictiva que la de Abbate (2002) y la de Nattiez (1990), ya que considera que la interpretación es indefinida: “el intento de buscar un significado final e inaccesible conduce a la aceptación de una deriva o un deslizamiento interminable del sentido” (p. 43). Pero esto no implica afirmar que todo sirve. Eco (1995) considera que una interpretación determinada de un texto comprende: su manifestación lineal, el lector que lee desde un punto de vista de un nivel de expectativas dado y la enciclopedia cultural que engloba un lenguaje concreto y la serie de interpretaciones previas de ese mismo texto.

Eco (1995) hace una distinción entre la intención del lector, la intención del texto y la intención del autor. Entre la intención del lector (*intentio lectoris*) y la intención del texto (*intentio operis*) se establece un juego dialéctico. La intención del autor puede ser la de un autor empírico (en el caso de que el autor esté vivo y pueda responder preguntas sobre las múltiples interpretaciones de su texto), autor liminar o en el umbral (figura fantasmal que se ubica en el límite entre la intención de un ser humano determinado y la intención lingüística mostrada por una estrategia textual), autor modelo (no es empírico, definido como una estrategia textual explícita que en última instancia coincide con la intención del texto).

Según Richard Rorty (1995), el filósofo estadounidense que indagó en los problemas de sentido generados por la interpretación textual, Eco (1995) piensa en la intención del texto más como producción de un lector modelo, que incluye un lector con derecho a intentar infinitas conjeturas. Adoptando una posición más escéptica, Rorty (1995) cuestiona la coherencia del texto como controladora de las posibles interpretaciones, simplemente porque no considera que esta coherencia interna sea algo que el texto tenga antes de ser descrito. Para reafirmar su postura cita una frase del mismo Eco: “el texto es un objeto que la interpretación construye en el curso del esfuerzo circular de validarse a sí misma sobre la base de lo que construye como resultado” (p. 113).

## CONCLUSIONES

En este trabajo la experiencia personal y el camino recorrido en nuestra formación como intérpretes han sido tomados como ejemplos para reflexionar sobre cómo se produce el proceso de validación y traslado de estrategias narrativas que puedan aplicarse a la interpretación musical. Los ejes temáticos que atraviesan este artículo son los mismos que han estado presentes a lo largo de toda la historia de la música: la relación entre la práctica y la teoría musical, por un lado, y la relación entre lenguaje y música por otro.

Sin duda, el aspecto temporal de la música ha sido uno de los factores que ha permitido y estimulado la analogía y extrapolación de estrategias narrativas propias del

discurso literario a las prácticas musicales. Es decir, la construcción inseparable de la música del devenir temporal.

La música comparte junto con la sintaxis latina el principio de irreversibilidad temporal. Al igual que la sintaxis, la música se construye en el tiempo, transcurre y respira en el tiempo. Sin embargo, su permanencia es escurridiza y efímera. Aunque la música ha tenido su propia sintaxis, vocabulario y medios simbólicos, la organización temporal de la experiencia musical ha sido uno de los caminos que han alimentado los paralelismos con el lenguaje.

Con respecto a los textos contrapuestos en este artículo, si la intención del texto y la intención del autor se confunden en la figura del autor modelo propuesta por Eco, podríamos trasladar el concepto de la voz del compositor de Cone (1974) a la intención del texto. Pero aquí nos encontramos con la contradicción de que la voz del compositor como la concibe Cone, es una voz monológica y monofónica, mientras que Eco (1995) es partidario de las múltiples interpretaciones de un texto. En este sentido quizás podríamos pensar la postura de Eco más próxima a la de Abbate (2002), en cuanto a la resistencia de esta última “a la imagen autorial central y hegemónica del compositor” (p. 197).

Tanto el trabajo de Abbate (2002) como el de Eco (1995) constituyen intentos por clarificar figuras o procesos que son complejos. Podríamos pensar que en el análisis que hace Abbate (2002), la figura del narrador y la de la voz narrativa se confunden, mientras que la figura del sujeto tiene unos límites más definidos. Algo similar ocurre con la teoría de Eco (1995), en donde la intención del texto y la del autor se mezclan en la última instancia de la validación hermenéutica. La intención del lector es una figura de contornos mucho más claros.

Chion (1999) sostiene que “el sonido es la presencia fantasma de una “cosa”. Una cosa definida como objeto sonoro, es decir, un cuerpo imaginario que habita las tres dimensiones del espacio, posee un volumen, una masa, una velocidad y una densidad. La cosa es plástica, cambia continuamente, sus contornos vuelven a definirse y a precisarse a medida que avanza la historia del sonido. Y “el sonido de esta cosa, o ser, no se podrá percibir de otro modo que como su sombra proyectada” (p. 167-168).

La dificultad y complejidad del problema abordado por estos autores comienza a percibirse ya desde la superficie, en el uso de palabras tales como “fantasma”, “sombra”, “desconocida”, “imaginario”. Palabras que podrían hacer referencia a un objeto o percepción concreta sólo de manera indirecta, pero que remiten a una presencia, una presencia difícil de definir, de explicar, de delinear. Una presencia invisible, pero sonora, que posee una corporeidad que se manifiesta en la manera en que nos toca o golpea en tanto fuerza física, que para algunos autores se materializa en la voz narrativa y que tiene la facultad de poder conmovernos y emocionarnos en algunos momentos. Una presencia que es efímera, pero que nuestra memoria atesora como la huella de lo inefable.

Hemos hecho un breve recorrido por las teorías narrativas aplicadas a la música intentando establecer conexiones que puedan aplicarse o justificar determinada interpretación musical, pero citando a Bloom (1995), “cuando las modas conceptuales nos abandonan, volvemos a la literatura, donde la cognición, la percepción y la sensación nunca pueden desligarse completamente” (p. 451). Y nosotros, en tanto intérpretes, volvemos a la música.

## REFERENCIAS

- Abbate, C. (2004). Music: Drastic or gnostic. *Critical Inquiry*, 30(3), 505-536. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/1344397>
- Abbate, C. (2002) Las voces de la música. En S. Alonso (comp.). *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos* (pp. 187-228). Madrid: Arco/Libros.
- Bloom, H. (1995). *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. [Traducido al español de *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*. Trad. D. Alou]. Barcelona: Anagrama.
- Chion, M. (1999). *El sonido*. Barcelona: Paidós.
- Cone, E. T. (1974). *The Composer's voice*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Eco, U. et al. (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. (Trad. J.G. López Guix). Madrid: Cambridge University Press.
- Gingras, M. (2006) *Clarinet Secrets. 52 Performance Strategies for the Advanced Clarinetist*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Kramer, L. (2003). Narratología musical: Un esbozo teórico (trad. J.C. Lores Gill) *Quodlibet*, 25, 113-138.
- Maus, F.E. (1988). Music as Drama. *Music Theory Spectrum*, 10 (1), 56-73. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/74579>
- Maus, F.E. (1991). Music as Narrative. *Indiana Theory Review*, 12, 1-34. Recuperado de <http://pdfs.semanticscholar.org/6b69/3dc67c54e7c91d73b26e7d60bb975435413a.pdf>
- Maus, F.E. (2003). Narración, drama y emoción en la música instrumental (trad. Paul S. Mc Laney). *Quodlibet*, 25, 94-112.
- Mc Clary, S. (2003). Lo narrativo en música "absoluta": identidad y diferencia en la tercera sinfonía de Brahms (trad. P. Recuerdo). *Quodlibet*, 25, 140-157.
- Nattiez, J.J. (1990). Peut-on parler de narrativité en musique?. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 10 (2). Recuperado de <http://id.erudit.org/iderudit/1014886ar>
- Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio*, Barcelona: Gedisa.

### Vídeo:

- medici.tv. (27 de agosto de 2013). Martin Fröst – Interview – Verbier Festival 2013. [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youe.com/watch?v=1aZpwGYd9z4>