

La prosodia como fuente de inspiración en la composición, análisis de dos obras propias: *I Have a Dream* y *Romancero gitano*

Prosody as a source of inspiration in composition, analysis of two own pieces: I Have a Dream and Romancero gitano

Manuel Martínez Burgos (Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias "Eduardo Martínez Torner", España)

manueltg@educastur.org

Resumen

Este artículo explora la noción de prosodia y su relación con la composición musical. El estudio lingüístico de la prosodia se ocupa de la energía, los ritmos y las entonaciones de los patrones del habla y cómo estos impactan en el significado de las expresiones. Está claro que hay correspondencias considerables entre los elementos prosódicos del lenguaje –sus ritmos, acentos y entonaciones– y la música; la prosodia es, con mucho, el elemento del lenguaje más cercano al sonido musical –en oposición al significado semántico o incluso pragmático–. El estudio de la prosodia revela muchas de las características del estado emocional o expresivo de un hablante, del mismo modo que inferimos el contenido emocional de la música a partir de la interpretación de una obra. ¿Qué hay de la relación entre prosodia y composición? El vínculo entre la prosodia y la composición musical ha sido muy significativo en momentos particulares de la historia, pero faltan estudios completos sobre esta conexión. Este artículo tiene como objetivo abordar esta falta de investigación tomando como punto de partida el análisis de mi propia obra. Con estas ideas en mente ofrezco una visión general de las conexiones entre la prosodia y la composición musical, y examino algunos trabajos psicolingüísticos actuales sobre el tema. A continuación reflexiono sobre mi enfoque compositivo utilizando la prosodia como fuente de inspiración en dos obras propias: *I Have a Dream* para oboe solo y *Romancero gitano* para pianista-recitador. Cierro el artículo con unas reflexiones finales.

Palabras clave: análisis, composición, Federico García Lorca, Manuel Martínez Burgos, *I Have a Dream*, *Romancero gitano*

Abstract

This article explores the notion of prosody and its relationship to musical composition. The linguistic study of prosody is concerned with the energy, rhythms and intonations of speech patterns, and how these impact on the meaning of utterances. It is clear that there are considerable correspondences between the prosodic elements of language—its rhythms, stresses, and intonations—and music; it is by far the closest element of language to musical sound—as opposed to semantic or even pragmatic meaning. The study of prosody reveals many of the features of any speaker's emotional or expressive state, in the same way that we infer emotional content in music from the performance of a work. But what of the relationship between prosody and composition? The link between prosody and musical composition has been very significant at particular moments in history yet there is a lack of any thorough scholarship on this connection. This article aims to address this research gap taking two of my pieces as a starting point. With these ideas in mind, I provide an overview of the connections between prosody and music composition, and examine some current psycho-linguistic work on the subject. I then reflect on my compositional approach using prosody as a source of inspiration in two of my own works: I Have a Dream for solo oboe and Romancero gitano for pianist-reciter. I close the article with some final reflections.

Keywords: *analysis, composition, Federico García Lorca, Manuel Martínez Burgos, I Have a Dream, Romancero gitano*



La prosodia y sus vínculos con la música

Como en muchos campos nuevos donde interactúan dos disciplinas diferentes del conocimiento, cuando se trata del doble dominio de la prosodia y de la composición, es importante encontrar las interconexiones adecuadas para llegar a resultados significativos. El primer desafío es crear un marco conceptual donde estos resultados puedan tener sentido. En nuestro caso, este marco debería actuar como una lente a través de la cual podamos ver la composición de una manera innovadora.

Se podría decir que uno de los objetivos de la composición musical es crear belleza, o comunicar, a través del sonido organizado de manera significativa. Cuando un creador musical comienza un nuevo trabajo, representa un nuevo mundo por descubrir. En este proceso de descubrimiento, como ocurre con un explorador, muchas veces no hay fronteras. Durante dicho proceso de exploración, esta suerte de desierto musical no se divide en compartimentos estancos ni en áreas de conocimiento. Como resultado, el acto de vincular ideas entre sí constituye el propio centro de la creación artística. Por lo tanto, sorprende que en gran medida se haya pasado por alto la exploración de los vínculos entre prosodia y composición. Este hecho subraya la importancia del asunto que presento aquí, máxime cuando la investigación interdisciplinar se está convirtiendo en una tendencia cada vez más importante en muchas universidades e institutos de investigación. En consecuencia, la investigación de las conexiones de la composición con la prosodia, a pesar de ser una tarea difícil, parece un desafío necesario y fascinante.

A pesar de la mencionada falta de estudios que consideren específicamente el uso de la prosodia en la composición, afortunadamente, los puntos comunes de la prosodia y de la música están ahora bastante claros. Varios estudios realizados por Lerdahl y Jackendoff (1983), Clarke (1986; 1989), Lerdahl (1992) Glaser (2000) y Sloboda (2001), entre otros, han considerado las conexiones entre la

música y la prosodia lingüística. Además, la definición de la prosodia como un campo integrador (Hirst y Di Cristo 1998; Fujisaki 1997) es ampliamente aceptada por la mayoría de los estudiosos, como veremos más adelante. Estamos por tanto en condiciones de, en primer lugar, considerar la prosodia como una disciplina abierta y, en segundo lugar, crear un marco conceptual en el que pueda interactuar no solo con la música sino especialmente con la composición. Empecemos por ocuparnos de la prosodia.

Debido a sus múltiples vínculos con varios dominios del conocimiento humano, la prosodia es una noción multifacética. Para empezar, es un concepto fundamental en el estudio de la métrica, la poesía y la música, en las tradiciones latina y griega antigua. De hecho, *προσῳδία* (prosodia) proviene de la combinación del prefijo *pros-* (hacia) y la raíz *ôidê* –la cual también deriva de *aôidê* (canto u oda)– (Stevenson y Waite 2011, 1152). Así, cuando la tradición latina tradujo esta palabra, el resultado fue *accentus* –es decir, *ad cantus* (hacia el canto)– (Atkinson 2009, 56). Esta es la razón por la que el término *προσῳδία* podría significar directamente “una canción con acompañamiento” (Liddell y Scott 1940). Por tanto, se puede suponer que la prosodia se entendía como el acompañamiento musical de las propias palabras (Fox 2000, 1). Asimismo, en el dominio de la filología, la prosodia puede considerarse como “el estudio de los metros en verso” (Matthews 2007, 274),¹ lo cual abarca una amplia gama de aspectos como patrones rítmicos, patrones de rima o configuración del verso. Como se ve, la música –o más precisamente la entonación y el ritmo– formó parte del comienzo de la prosodia como área teórica.

Otra definición importante de prosodia es la que pertenece al ámbito de la lingüística. La ciencia fonética ha renovado el antiguo concepto de prosodia; así, la mayoría de los autores coinciden en definir la prosodia como el estudio de las variaciones en los rasgos fonéticos suprasegmentales del lenguaje. Para Chomsky, estos rasgos prosódicos serían el acento, el tono y la duración (Chomsky y Halle 1968, 300), mientras que interpretaciones posteriores definen los rasgos prosódicos como tono, volumen, tempo y ritmo (Crystal 2008, 393). Por tanto, la prosodia incluye información léxica y no léxica: según Hirst y Di Cristo (1998, 5) los rasgos léxicos son el tono, el acento y la cantidad, mientras que el rasgo no léxico es la entonación propiamente dicha. Además, estos autores también revelan la existencia de una parte “física” de la prosodia que incluye la frecuencia fundamental, la intensidad, la duración y las características espectrales.

Sin embargo, para crear un marco en el que integrar prosodia y composición, es interesante considerar la prosodia no solo como un concepto lingüístico o físico. De hecho, así como la prosodia es el principal transmisor del estado de ánimo en el lenguaje hablado, la música también expresa emociones a través de la organización del sonido. Los modelos recientes denominados no lineales, con marcos más multidimensionales, han tratado de explicar la prosodia considerando información extralingüística. Uno de los modelos más complejos y multifacéticos es el que sugiere Fujisaki, quien define la prosodia de manera más amplia:

La prosodia es la organización sistemática de varias unidades lingüísticas en un enunciado o en un grupo coherente de enunciados en el proceso de producción del habla. Su realización implica características del habla tanto segmentales como suprasegmentales, y sirve para transmitir no solo información lingüística, sino también información paralingüística y no lingüística. (1997, 28)

¹ Todas las citas de este artículo han sido traducidas al castellano por el autor.

Esta definición, debido a que enfatiza la información “paralingüística” y no lingüística, abre la ventana a posibles interpretaciones de la prosodia como transportadora de información emocional.

Por tanto, Fujisaki sugiere que los procesos no lingüísticos y paralingüísticos tienen una enorme influencia en el habla. Así, íntimamente relacionados con la prosodia, encontramos conceptos como actitud, intención o emoción, todos ellos presentes también en la música. De hecho, recientemente se han propuesto otras aproximaciones a la prosodia que están directa o indirectamente vinculadas a la música en el contexto del conocimiento entrecruzado. Un buen ejemplo es la prosodia emocional, que puede definirse como “la capacidad de expresar emociones a través de variaciones de diferentes parámetros del habla humana, como el contorno tonal, la intensidad y la duración” (Besson, Magne y Schön 2002, 405).

De esta manera, la relación entre la prosodia y la percepción de las emociones ha conducido a una serie de importantes estudios sobre la forma en la que algunas respuestas cerebrales priorizan ciertas características prosódicas sobre el contenido semántico real del habla (Abelin y Allwood 2000). Esto es, el cerebro percibe las emociones preferentemente a través de los rasgos prosódicos y no mediante el contenido semántico en sí mismo. Así, según Abelin y Allwood, alguien podría decirnos “te quiero” con una voz “gritona e irascible” y no lo percibiríamos como una expresión de amor. Podría decirse que estos estudios son los más relevantes para mi propia investigación sobre la prosodia y su posible uso en la composición musical, pues es la musicalidad de la lengua la principal responsable de la transmisión de emociones. Asimismo, con respecto a la prosodia y la música, Juslin y Laukka (2003) examinaron la conexión entre la expresión vocal de las emociones y la expresión musical de las emociones en 104 estudios de expresión del habla y 41 estudios de interpretación musical. Sus análisis revelan similitudes significativas entre estos dos canales diferentes.

Las características físicas de la prosodia, como demostraron Hirst y Di Cristo (1998), son características fundamentales de frecuencia, intensidad, duración y espectro. Estas cualidades también se encuentran en la música. Veamos un primer ejemplo de una composición propia que emplea la frecuencia fundamental de un texto hablado como fuente de inspiración en una obra para oboe solo.

***I Have a Dream*: la frecuencia fundamental del habla como modelo musical**

La entonación del habla de un texto dado puede tener una influencia directa en la melodía vocal cuando ese texto es musicalizado; la recitación del canto gregoriano es un buen ejemplo de esto. Igualmente, el recitativo barroco utiliza un rango melódico reducido para imitar la inflexión de la voz. Para Jean-Philippe Rameau, el recitativo debe aspirar a imitar el habla y hacer comprensibles todas las sílabas mediante una adecuada elección de la duración:

Se requiere más cuidado en el recitativo que en las arias; porque aquí se trata de narrar o recitar historias u otras cosas por el estilo. La melodía debe entonces imitar las palabras para que las palabras parezcan habladas en lugar de cantadas. [...] Debemos llegar a expresar las sílabas largas del discurso con notas de valor adecuado y las cortas con notas de menor valor, de modo que podamos oír todas las sílabas con la misma facilidad que si el texto fuera pronunciado por un orador. ([1722] 1971, 178)

Compositores como Telemann, Carl Philipp Emanuel Bach o Beethoven experimentaron con recitativos que eran instrumentales. Los conciertos para oboe y los conciertos para *oboe d'amore* de Telemann hacen un uso considerable del recitativo en movimientos lentos (Zohn 2008, 131). C. P. E. Bach utilizó el recitativo como recurso expresivo en su música para clave. Por ejemplo, la apertura del

Figura 1. Carl Philipp Emanuel Bach, *Primera Sonata Prusiana*, Andante, cc. 1-8. Hannover: Adolph Nagel's Verlag, 1927.

Figura 2. Ludwig van Beethoven, *Sonata 31 op. 110*, 2º mov., cc. 4-5. Leipzig: Breitkopf y Härtel, 1923.

Andante de la primera de sus *Sonatas prusianas* (1742-1744) despliega notables melodías de tipo recitativo (Figura 1): a un arranque tipo arioso en los compases 1-3 le sigue una melodía similar a un recitativo de tesitura reducida en los compases 4-8. La indicación "Recit." confirma la intención consciente del compositor de trasladar este estilo vocal al clave. La alternancia entre el arioso instrumental y el recitativo continúa durante todo el breve movimiento.

En su *Sonata 31 op. 110* (1821), Beethoven indica "Recitativo" sobre la partitura (Figura 2) para transmitir el carácter vocal expresivo de la apertura del segundo movimiento. Con este recitativo, Beethoven abre las "asociaciones extramusicales cargadas de emoción de la vocalización expresiva"

para el oyente (Ockelford 2005, 95). En particular, el segundo pentagrama de la Figura 2 es un ejemplo de la técnica *Bebung*. En este caso se encadenan varias notas repetidas (la_5) y, al mismo tiempo, se produce un cambio de digitación—del dedo 4 al 3—. Aunque existen diferentes teorías interpretativas (Badura-Skoda 1988; Del Mar 2004), parece claro que con la técnica *Bebung* los pianistas pueden “dar acceso a su interpretación a un efecto similar al que buscan los cantantes” (Schenker [1914] 2015, 91). Como resultado, el *Bebung*, junto con el uso de los pedales, le da un carácter vocal a este fragmento.

En la música instrumental, el paso del habla al instrumento implica una pérdida del contenido semántico del texto, el cual no se transmite. Dos características prosódicas específicas, a saber, la frecuencia fundamental y la duración, se pueden destilar del contexto lingüístico para formar la base de una composición musical. Sin embargo, aunque la semántica no está implícitamente abordada por el proceso compositivo resultante, lo interesante aquí es observar si el contenido emocional del texto sigue estando presente en la melodía prosódica aislada, desprovista de texto.

Análisis del proceso creativo

En *I Have a Dream* (2017) para oboe solo me interesó explorar las posibles connotaciones emocionales de las variaciones y duraciones de frecuencia fundamentales, las cuales se proyectan en mi pieza en una línea instrumental. La base de esta obra es, por supuesto, el conocido discurso de Martin Luther King (1992, 101-106) que se pronunció en el contexto de la “Marcha en Washington por el trabajo y la libertad” el 28 de agosto de 1963. Elegí este discurso por sus características prosódicas altamente expresivas. Fue un momento muy conmovedor en la historia de los Estados Unidos; el orador hizo todo lo posible para transmitir información importantísima a través de todos sus recursos prosódicos, inspirándose también en modelos derivados de “la tradición de la predicación popular afroamericana” (Lassiter 2010, 13). La grabación del discurso refleja grandes variaciones de frecuencia tonal, duración distintiva y patrones de entonación, así como un empleo expresivo del silencio. La intención de esta pieza musical es “rastrear” estos recursos prosódicos con la esperanza de crear una proyección isomórfica de ellos en el plano de la música. *I Have a Dream* trata de transmitir esta emoción a través de la melodía del oboe, que en parte se obtiene—mediante procedimientos informáticos—de la grabación del discurso de King. El primer paso fue lograr una melodía del discurso; esto se hizo a través del análisis de espectro utilizando Audiosculpt, un programa desarrollado en el IRCAM (Figura 3).

El discurso de Martin Luther King utiliza numerosos tonos que están por debajo de $si^1_{b_3}$, fuera del rango del oboe; en consecuencia, la primera decisión fue transportar los tonos resultantes una octava más alta. Al transferir una entonación prosódica a la música, la fricción entre dos dominios diferentes requiere muchas adaptaciones; esta simple transposición de octava es uno de esos ejemplos. De hecho, la inspiración puede provenir de estas interferencias de transferencia, de este desplazamiento de conceptos con los que nuevas ideas a veces salen a la luz. El desplazamiento puede ser en sí mismo una identidad del arte contemporáneo (Potts 2012, 40), siendo capaz de implicar la dislocación deliberada de imágenes o sonidos de un contexto geográfico a otro. Todos estos compromisos con el asunto del desplazamiento ocurren dentro de la dimensión cada vez más globalizada del arte contemporáneo, que puede situarse en el movimiento intensificado de información, bienes o personas, comúnmente conocido como globalización. Sin embargo, esta idea de desplazamiento en mi pieza se presenta de una manera más metafórica. En lugar de una dislocación geográfica, *I Have a Dream* tiene más que ver con sobrepasar los límites de diferentes dominios de conocimiento: el habla se transforma así en música.

Figura 3. Análisis de frecuencia fundamental de un fragmento del discurso de Martin Luther King.

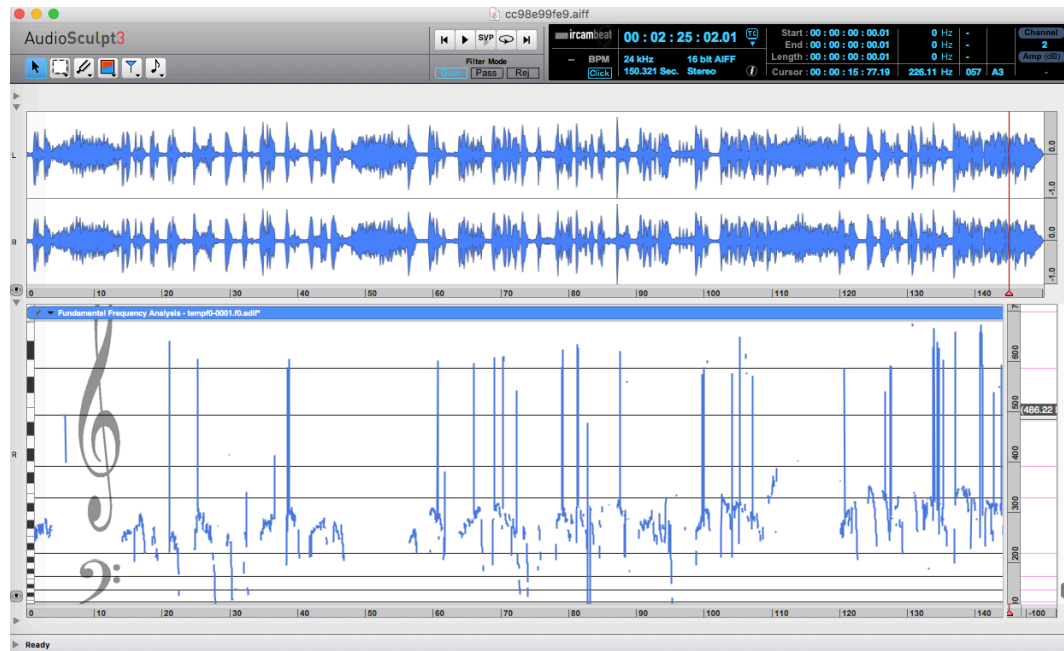
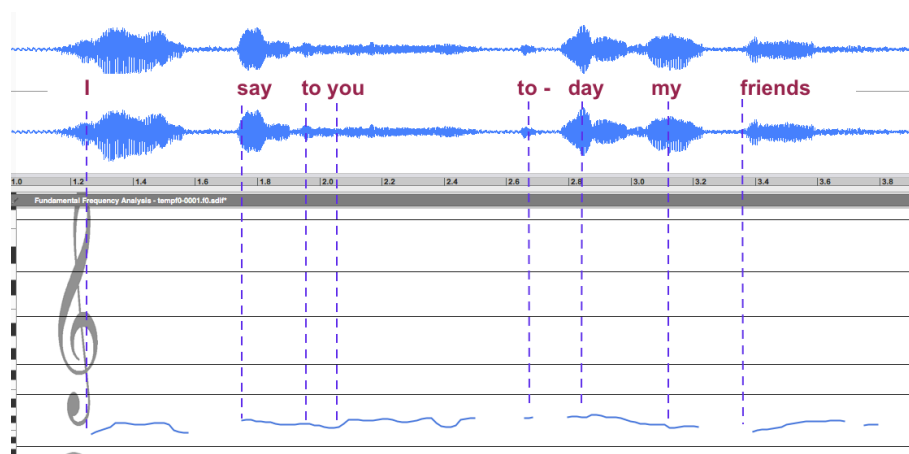


Figura 4. Frecuencias fundamentales del enunciado “I say to you today my friends”.



La Figura 4 muestra las frecuencias fundamentales del enunciado “I say to you today my friends” (para escuchar la parte correspondiente del discurso de Martin Luther King, consúltense los materiales suplementarios). La palabra “I” tiene un movimiento hacia arriba y hacia abajo alrededor del tono central *do* \sharp ; esto se transfiere a la partitura como un *glissando* que lo rodea (Figura 5). Las palabras “to you today my”, también oscilan alrededor de la frecuencia fundamental *do* \sharp ; al transcribirlas, he tenido en cuenta las posibilidades de los cuartos de tono del oboe. Por ejemplo, las digitaciones un cuarto de tono por encima y por debajo de *re* tienen solo una llave diferente –a saber, la de *do* \sharp . Como resultado, la melodía del oboe fluctúa alrededor de *do* \sharp al igual que en los segundos 1,75 a 3,20 del discurso. Esto hace que la melodía instrumental se parezca a la entonación del habla. Las vocales altas –como /i/ en “I” [ai/] o /u:/ en “you” [ju:/]– reciben un timbre de trino: el objetivo de dicho recurso es imitar las complejas características espectrales de estas vocales en el oboe. Además, el espectrograma de la

Figura 5. Manuel Martínez Burgos, *I Have a Dream*, cc. 27-29. Reproducido con permiso de Universal Edition.

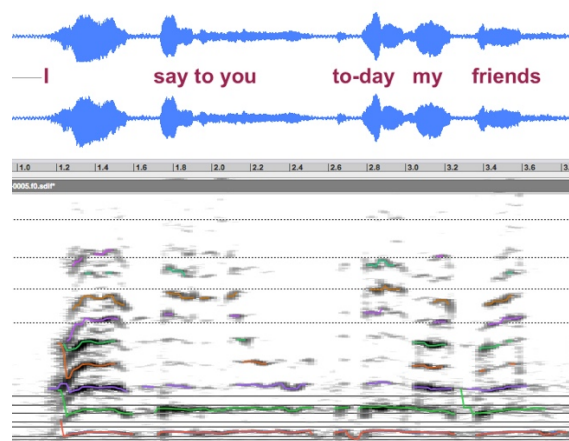
Poco più mosso Recitato, not measured.
 ♩ = 68
Read the text internally while playing and reproduce the speech rhythm.

27
 C# slow gliss
 timbre trill
 C# → X (sim)
 C#

I
 p \longleftarrow \longrightarrow f
 say to you to-day my friends

Detailed description: This is a musical score for a vocal line. It starts at measure 27. The tempo is 'Poco più mosso' and the style is 'Recitato, not measured' with a tempo marking of ♩ = 68. The instruction is to 'Read the text internally while playing and reproduce the speech rhythm.' The score is in treble clef and changes time signatures from 16/8 to 3/8 and then 4/4. The lyrics are 'I say to you to-day my friends'. There are performance markings: a 'slow gliss' (glissando) on a C# note, a 'timbre trill' on a C# note, and a '(sim)' (simile) marking on a C# note. Dynamics range from piano (p) to forte (f). There are also some technical markings like 'C#' and 'C# → X' above the notes.

Figura 6. Espectrograma del enunciado "I say to you today my friends".



palabra final, "friends" (Figura 6), muestra una estructura de formantes más inestable, con varios parciales moviéndose fuertemente hacia arriba. Esto me dio la idea de alterar la transcripción original. En este caso, la decisión compositiva fue asignar un multifónico a esa palabra: el *si* fundamental original se sustituye por un sonido complejo en el oboe cuya altura más predominante es precisamente *si*.

Otro parámetro musical importante es la duración, la cual se obtuvo al traducir directamente la duración de la sílaba en la duración de la nota. El principal problema aquí es que una transcripción estricta y precisa haría que la música fuera difícil de medir. Dadas las duraciones de las sílabas de la primera frase (Tabla 1) y tomando ♩ = 60 y aproximando la duración a la semicorchea de cinquillo o fusa de quintillo más cercana, se puede hacer una transcripción directa (Figura 7) donde 10 centésimas de segundo corresponden a una fusa de cinquillo, 20 centésimas a una semicorchea de cinquillo, y así sucesivamente. De igual forma, la transcripción resultante se puede trasladar a un valor de ♩ = 75 para eliminar los valores irregulares. Sin embargo, tanto la transcripción en ♩ = 60 como en ♩ = 75 corren el riesgo de no transmitir los acentos del texto que, en algunas sílabas, caen aquí sobre partes débiles del pulso o del compás. Martin Luther King articuló esta frase acentuando las palabras "I", "say" y "today" –esta última con acento en la sílaba *-day-*. La Figura 5 muestra que estas sílabas tienen una energía dinámica más fuerte, lo que es un indicador de acentuación (Nooteboom 1997, 33). Entonces

Tabla 1. Duración de las sílabas de "I say to you my friends" en segundos.

Sílaba	Comienzo	Duración
I	1,15	0,58
say	1,73	0,22
to	1,95	0,11
you	2,06	0,57
to-	2,63	0,14
-day	2,77	0,28
my	3,05	0,21
friends	3,26	0,49

Figura 7. Transcripción directa de las duraciones silábicas de la frase "I say to you today my friends".

$\text{♩} = 60$
 I say to you ___ to-day my_ friends_

$\text{♩} = 75$
 I say to you ___ to-day my_ friends_

Figura 8. Enunciado "I say to you today my friends" con adaptación de acentos.

$\text{♩} = 68$
 I say to you to-day my friends_

tomé la decisión, en primer lugar, de bajar la indicación metronómica de $\text{♩} = 68$; esto permitiría al oboísta una mayor facilidad en la articulación. En segundo lugar, el ritmo original se transformó en otro en el que los acentos prosódicos caen sobre el pulso (Figura 8).

En esta etapa de transcripción de los parámetros prosódicos a parámetros musicales tenía, como compositor, una idea bastante clara de qué hacer con la duración, el tono y el timbre. Por lo tanto, comencé a redactar la versión final para oboe de esta frase y primero omití el texto del discurso en la partitura. Sin embargo, luego me di cuenta de que dejar el texto en la partitura tendría un doble efecto. Por un lado, el oboísta podía leer internamente estas palabras e intentar imitar el ritmo del discurso original en la interpretación, adoptando un enfoque prosódico personal. Esta estrategia haría que la melodía prosódica original fuera más evidente para el oboísta y, probablemente, también para el oyente. Además, el hecho de que el contexto semántico del discurso fuera integrado en la partitura podría brindarle al oboísta importantes pistas de interpretación y también podría ayudar a resaltar el

aspecto emocional del discurso original. Por supuesto, mantuve el texto del discurso consistentemente a lo largo de la pieza.

De vuelta a la Figura 5, la primera nota *do* corresponde a la palabra "I", que se extendió antes del compás de 4/4 con un compás de 3/8. Esto se hizo para aprovechar la excelente capacidad del oboe para realizar un *glissando* fácilmente entre *do* y *do*#, que es la característica principal de la entonación prosódica de Martin Luther King en este punto. La frase completa, aunque es un recitativo poco convencional con digitaciones inusuales, se puede tocar con tan solo cuatro digitaciones diferentes, todas muy relacionadas entre sí. De esta manera, un elemento prosódico –un discurso– se ha trasladado a una composición musical. Este recurso compositivo representa un viaje conceptual desde el mundo del habla al de la música, que implica tomar un enunciado dado y transformarlo, de forma creativa, en música. En tal transformación, se pierden algunas características originales mientras que otras se enfatizan. La pregunta es si esta música podría haberse creado sin esta inspiración o no; en mi opinión, esta es claramente una nueva forma de crear música que no podría haber existido si el modelo prosódico dado no se hubiera tomado como fuente de inspiración. El resultado es un fuerte cambio en el paradigma del proceso compositivo.

Reflexión general

Con *I Have a Dream* investigué el uso directo de un discurso como recurso en la composición musical. Mientras que el recitativo tradicional produce melodías dentro de la escala temperada, la transcripción de este discurso da como resultado un empleo completo de movimientos de cuartos de tono en la melodía. Si bien esto es motivador para un compositor, al mismo tiempo constituye una limitación, ya que no todos los cuartos de tono se pueden digitar fácilmente en el oboe. Sin embargo, las limitaciones son connaturales al acto compositivo. Se plantea una nueva forma de construcción melódica como resultado del paso de un instrumento operativo –la voz– a otro –el oboe–. En ese sentido, como antes se ha dicho, los desplazamientos son en sí mismos una fuente de inspiración: la sorpresa de encontrar un objeto reubicado puede tener un importante valor artístico.

Así, los rasgos de la voz hablada en la melodía del oboe también contienen, de alguna manera, un efecto dramático. De manera similar, en una representación teatral, una cadena de eventos imprevistos puede ocurrir cuando un actor pierde su lugar propio y habitual o cuando una acción se desarrolla en el punto equivocado. Esto está en el origen mismo de la teatralidad, la cual trasladamos de esta forma al mundo de la música a través de la prosodia. La prosodia se convierte así en un dispositivo de conexión de medios artísticos aparentemente remotos. La palabra y las notas, la voz y el oboe, la prosodia y la melodía, sirven de marco en el que se puede desarrollar la expresión artística. Por lo tanto, *I Have a Dream* entra en la categoría de interlenguaje artístico; es una composición construida utilizando tanto el diálogo como el intercambio entre dominios.

Sin embargo, ¿esta interpretación casi teatral del oboe refleja las cualidades semánticas del texto original? Huelga decir que ningún texto puede transmitir su contenido semántico a través de otro código que no sea el lingüístico. Sin embargo, y esta es la pregunta crucial, de toda la información transmitida en un acto comunicativo, ¿es el contenido semántico el más importante? Si como afirman Littlejohn y Foss, "las manifestaciones emocionales no verbales humanas son universales" (2009, 332), entonces *I Have a Dream* apunta a un dominio donde se encuentran la comunicación verbal y la no verbal: el dominio de las emociones. Siendo así, esta pieza sí revela algunas de las cualidades del texto original, a pesar de estar enmarcada en otro código de comunicación –a saber, la música.

Romancero gitano: una composición poético-musical para pianista-recitador

La recitación de poesía acompañada de música tiene una larga tradición. Entre los siglos VIII y VII a.C., se dice que el griego Arquíloco inventó el arte de la recitación de poesía con acompañamiento musical (Kivilo 2010, 117). Así, es ampliamente aceptado por la academia que, en la Grecia antigua, la poesía de Homero (Bowra 1961, 1) o de Alcman (Antcliffe 1930, 270) se recitaba con frecuencia con el acompañamiento de la lira. Lo que no sabemos es la naturaleza exacta de este acompañamiento, su textura o su conexión precisa con la poesía a la que complementó. Hasta mediados del siglo XVIII, con el nacimiento del melodrama, no surgieron ejemplos más claros de recitación musical. Un ejemplo digno de mención es la escena lírica *Pigmalión* (1762) de Jean-Jacques Rousseau. En 1770, ocho años después de que se completara el texto de Rousseau, Horace Coignet añadió música orquestal al guion original. Este tipo de interacción entre la recitación y la música fue, a fines del siglo XVIII, un género de gran éxito que de hecho cautivó incluso a Mozart (Anderson 1938, 937). Con el melodrama sí sabemos en efecto cómo interactuaba la música con el texto; se basó predominantemente en la alternancia de música orquestal y declamación, con la excepción de algunas secciones culminantes donde las fuerzas instrumentales y la poesía se presentaban simultáneamente (Drake 1971, 1059).

La tradición del melodrama continuó durante el siglo XIX en forma de varios subgéneros, como el caso de la declamación con piano. Ésta, a diferencia del melodrama, no dependía tanto de la alternancia entre las fuerzas instrumentales y la voz; por el contrario, el acompañamiento pianístico y la recitación exhibieron una colaboración más simbiótica (Elflin 2007, 32). Una espléndida ilustración de este nuevo enfoque es la declamación con piano de Schumann *Ballade vom Heideknaben* (1852). La primera fermata actúa como una especie de “puesto de control” donde la narración y el piano ajustan sus pasos (Figura 9); después, la sincronización de declamación y acompañamiento es aproximada. Ciertas palabras al comienzo de cada compás sirven como referencia para hacer coincidir la velocidad de la narración con la de la música.

En el siglo XX también hay ejemplos de recitación con música: *Perséfone* (1934) de Stravinsky –un melodrama a gran escala–, *Pedro y el lobo* (1936) de Prokófiev o *La guía de la orquesta para jóvenes* (1945) de Britten están compuestas para narrador y orquesta. Incluso Messiaen, aunque sin incluir ningún melodrama en su catálogo, inició sus *Trois petites liturgies de la présence divine* (1944) con la idea de incorporar un narrador, plan que finalmente no llevó a cabo (Hill y Simeone 2007, 130-131).

Obviamente, las obras antes mencionadas no son una lista exhaustiva de composiciones que incluyen la recitación con música. Sin embargo, constituyen una interesante introducción a mi *Romancero gitano* (2018), homónimo del poemario de Federico García Lorca. Publicado en 1928, es un libro de poesía que trata del mundo de los gitanos y de Andalucía. Algunos de los temas principales que subyacen en él son el amor frustrado, el anhelo de libertad, la violencia o el erotismo (Lumbreras García y Lumbreras Sanchón 2012, 70). Mi *Romancero gitano* es un homenaje a Lorca, una composición donde su poesía se encuentra con mi música. Aquí, la gran diferencia con respecto a las obras de melodrama o la declamación con piano es que la responsabilidad de recitar y tocar el piano recae en la misma persona; de esta forma, se evitan todos los problemas de sincronización mencionados anteriormente. Además, la interacción entre la declamación y su acompañamiento fluye de manera más natural y, en general, la interpretación se percibe de forma más unificada e integradora. Por el contrario, aquí la empresa difícil es encontrar un intérprete que pueda asumir la tarea excepcionalmente exigente de recitar y tocar el piano a la vez.

Figura 9. Robert Schumann, *Ballade vom Heideknaben op. 122, nº 1*, p. 6, ss. 1-2. Leipzig: Breitkopf y Härtel, 1887.

auch muss das Geld dich beschweren
 Rind, wer kann dir das Ausruhn verwehren! Komm', setz' dich unter den Weidenbaum, und

La primera decisión que tomé con *Romancero gitano* fue la de hacer una selección de los poemas del libro. La recitación de todo el libro con acompañamiento de piano habría durado alrededor de una hora y media, lo cual habría resultado físicamente demasiado fatigoso para la voz. En consecuencia, de dieciocho poemas solo ocho fueron elegidos para mi composición, a saber: "Romance de la luna, luna"; "Preciosa y el aire"; "Reyerta"; "Romance sonámbulo"; "La monja gitana"; "La casada infiel"; "Romance de la pena negra" y "Romance de la Guardia Civil española". Esta selección da como resultado una composición que dura media hora.

Mi propósito principal con esta obra fue crear un diálogo entre la recitación y la música de tal manera que la parte del piano no fuera un mero acompañamiento. La prosodia se convierte en el hilo conductor de la composición, fusionando la recitación con la parte pianística. Así, el problema compositivo central de esta obra fue cómo establecer un control flexible de los recursos prosódicos del recitador. Un control estricto de la recitación habría hecho que la obra resultara rígida y constreñida; la solución adoptada fue, por una parte, regular el ritmo prosódico en ciertos pasajes y, por otra, ejercer un control compositivo de la relación entre la recitación y la interpretación pianística. Así el recitador puede actuar como actor pero con ciertos recursos que refuerzan la relación del recitado con la música. La recitación sigue, de esta forma, tres grados de libertad diferentes. La primera, la recitación libre, permite una completa autonomía para la recitación y, a menudo, se yuxtapone con pasajes musicales diferenciados; aquí la prosodia determina el desarrollo de la pieza. En segundo lugar, la recitación puede depender hasta cierto punto de los elementos musicales mientras se mantiene un grado de independencia. De esta manera, la prosodia puede ser el motor de la composición, generando pasajes musicales que dependen de la recitación. Por último, la recitación puede depender principalmente de la música con varias subgraduaciones. En esta última categoría, los aspectos musicales penetran en rasgos prosódicos como el tono fundamental o la duración, alterando así el aspecto puramente poético del texto.

Recitación libre

La recitación libre otorga completa autonomía al ejecutante con respecto al manejo de los rasgos prosódicos de la poesía. El recitador puede así decidir el ritmo de la lectura, la entonación, las pausas, es decir, los rasgos suprasegmentales prosódicos. Sin embargo, hay ciertas sincronías que deben ser observadas. Por ejemplo, en el arranque, la última nota del bloque de música debe coincidir exactamente con la primera sílaba del siguiente fragmento del poema (Figura 10). Esto ayuda a combinar poesía y música con un flujo continuo.

Figura 10. Manuel Martínez Burgos, *Romancero gitano*, arranque. Reproducido con permiso de Universal Edition.

La luna vino a la fragua
con su polisión de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.

En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño

♩ = 88

p

-Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.

p

mp

-Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.

-Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.

p

p

Figura 11. Manuel Martínez Burgos, *Romancero gitano*, p. 23. Reproducido con permiso de Universal Edition.

Presto possibile

Sus muslos se me es-ca-pan como peces sorpren-di-dos,

la mitad llenos de lum-bre, la mitad llenos de frí-o.

p *mf* *p* *f* *p* *f* *p* *ff*

p *f* *p* *ff*

p *f* *p* *ff*

En algunos otros casos, donde la recitación libre está en acción, la música ayuda a ilustrar la poesía con gestos ágiles que refuerzan el significado del texto. En un pasaje donde el poema describe un episodio erótico entre un gitano y una gitana (Figura 11), la música despliega rápidos arpeggios ascendentes que representan tal escena. De esta manera, la prosodia interactúa con la música mediante ciertas sílabas acentuadas –impresas en negrita– que deben coincidir con el inicio de cada arpeggio.

Adaptación de la música al recitado

En *Romancero gitano*, algunos pasajes despliegan un uso continuo y estable de un ritmo de sílaba a nota. La Figura 12 muestra una de esas secciones, donde la poesía representa el diálogo entre un joven gitano y otro de mediana edad. Como sugirieron Hollien y Shipp (1972), entre los veinte y los cuarenta años de edad en los varones, la frecuencia fundamental del habla tiende a descender. Así, decidí esta-

Figura 12. Manuel Martínez Burgos, *Romancero gitano*, p. 15. Reproducido con permiso de Universal Edition.

Con el ritmo de la prosodia
Ped.

Pno. Com-pa-dre, quie - ro mo- rir

Pno. de - cen - te - men - te en mi ca - ma, con las sá - ba - nas de Ho - lan - da. ¿No ves

Pno. la he - ri - da que ten - go des - de el pe - cho a la gar - gan - ta? Tres - cien - tas ro - sas mo - re - nas
Ped.

Pno. lle - va tu pe - che - ra blan - ca. Tu san - gre re - zu - ma y hue - le al - re - de - dor

Figura 13. Manuel Martínez Burgos, *Romancero gitano*, p. 13. Reproducido con permiso de Universal Edition.

♩=68

Ver - de que te quie - ro ver - de. Ver - de vien - to Ver - des ramas. El

Pno. Ped.

Con el ritmo de la prosodia
Ped.

sim.

blecer una melodía de agudos para el gitano joven y una melodía de bajo para el gitano mayor. Esto establece dos superficies musicales claras que ayudan a entender el diálogo dentro de la poesía. Como en el ejemplo anterior, todas las sílabas acentuadas corresponden a notas más agudas.

El pasaje que se muestra en la Figura 13 plantea un ritmo de sílaba a nota. Justo después del primer compás, se interrumpe la métrica musical y toma el relevo la métrica prosódica de la poesía. Esta fluctuación de métrica musical a prosódica ocurre como resultado del objetivo compositivo central de la pieza: el diálogo entre poesía y música. El recurso sílaba-nota supone un traspaso del ritmo prosódico

Figura 14. Manuel Martínez Burgos, *Romancero gitano*, p. 11. Reproducido con permiso de Universal Edition.

Ahora monta cruz de fuego,
 carretera de la muerte.
 El juez, con guardia civil,
 por los olivares viene.
 Sangre resbalada gime > >
 muda canción de ser -pien-te.

al ritmo musical y es consustancial al diálogo mencionado. Aún así, otros aspectos prosódicos también se filtran en la parte del piano. Como demuestra Nooteboom (1997, 33) el acento tónico provoca básicamente una elevación del tono fundamental. Por lo tanto, en la frase “verde viento, verdes ramas” las sílabas acentuadas son ver-de vien-to, ver-des ra-mas. Excepto ramas, que no cae en el recurso de sílaba a nota, todas las sílabas acentuadas reciben una altura superior con respecto a las sílabas no acentuadas. Incluso la /r/ final en la primera sílaba de “verde” tiene su correspondiente traslado musical: un mordente. La prosodia modela así el resultado musical de la composición.

Como ya se mencionó, tener un pianista-recitador interpretando esta pieza facilita la sincronía poesía-música. Los dos pasajes musicales antes estudiados son un buen ejemplo de ello. Asimismo, la Figura 14 ilustra una recitación con un acompañamiento que funciona como un sustrato musical al que se le añade poesía. En este caso, un acorde percutido repetidamente actúa como guía rítmica del texto recitado que se muestra arriba. El pianista debe interpretar esta estructura durante la recitación y cambiar rápidamente a los dos últimos acordes de la palabra *serpiente*; los acordes deben coincidir respectivamente con sus dos últimas sílabas.

Adaptación del recitado a la música

La recitación libre puede adornarse mediante ciertos acordes que aparecen en determinadas sílabas acentuadas o palabras importantes. En otro pasaje se destacan las palabras “gitano” y “levantan” por su coincidencia con dos acordes (Figura 15). Estos últimos tienen lugar en las sílabas acentuadas. De esta manera, la recitación sigue siendo libre, pero la música aparece de vez en cuando cambiando el estado de ánimo de la narración. El acento del parámetro prosódico también se destaca así en este caso. Nuevamente, aquí la prosodia establece el lugar donde debe aparecer el acorde.

La recitación rítmica se puede presentar con o sin acompañamiento de piano. La Figura 16 muestra varias combinaciones: por una parte, se produce una declamación medida sin piano durante el primer sistema y primer compás del segundo sistema; por otra parte, el último compás del segundo sistema emplea una recitación de ataque rítmico por sílaba. En efecto, el primer sistema es un buen ejemplo de recitación rítmica sin acompañamiento de piano. Aunque por supuesto en la recitación rítmica se observan características prosódicas como sílabas acentuadas o ritmo, no se permite al ejecutante recitar libremente. Entonces, por un lado, hay una pérdida de espontaneidad, pero, por otro, gracias a este recurso, la poesía puede teñirse de música de forma natural.

Figura 15. Manuel Martínez Burgos, *Romancero gitano*, p. 6. Reproducido con permiso de Universal Edition.

Y los gitanos del agua levantan por distraerse

gle - ses.

Pno.

mp

pp

Ped.

Ped.

Detailed description: This musical score shows the piano accompaniment for the lyrics 'Y los gitanos del agua levantan por distraerse'. The music is in a 6/8 time signature. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note. The left hand has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note. The piece includes dynamic markings of *mp* and *pp*, and two pedal markings (Ped.) indicating sustained notes.

Figura 16. Manuel Martínez Burgos, *Romancero gitano*, p. 13. Reproducido con permiso de Universal Edition.

♩=68

bar co so-bre el mar y el ca - ba-llo en la mon-ta-ña. Con la som-bra en la cin tu-ra e-lla

==

♩=68

sue-ña en su ba-ran-da. Ver - de carne, pelo ver - de. Ver-de que te quie-ro ver - de.

Pno.

Con el ritmo de la prosodia

Ped.

Ped.

==

♩=68

Ver-de que te quie-ro ver - de.

Bajo la luna gitana,
las cosas la están mirando
y ella no puede mirarlas.

mp

p

Ped.

Ped.

Detailed description: This musical score shows the piano accompaniment for the lyrics 'bar co so-bre el mar y el ca - ba-llo en la mon-ta-ña. Con la som-bra en la cin tu-ra e-lla'. The music is in a 6/8 time signature. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note. The left hand has a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note. The piece includes dynamic markings of *mp* and *p*, and two pedal markings (Ped.) indicating sustained notes. A box labeled 'Con el ritmo de la prosodia' is placed over the piano accompaniment. The score is divided into three systems by double bar lines.

Reflexión general

Mi obra *Romancero gitano* emplea la prosodia como recurso compositivo de una forma completamente diferente a *I Have a Dream*. En la pieza para oboe extraje ciertos parámetros prosódicos de un discurso para trabajar con ellos de una manera compositiva más controlada. Con *Romancero gitano* todos los parámetros prosódicos se ponen en juego simultáneamente de manera más integrada. En esta composición –que de hecho rescata del olvido la tradición de la declamación con piano del siglo XIX– la presencia de la prosodia es más directa, más viva y más dramática. Así, el resultado artístico

depende mayoritariamente del pianista-recitador, de su forma de recitar, de su propia concepción de la prosodia. Estos resultados más directos implican una menor intervención del compositor en el proceso creativo. Por lo tanto, en *Romancero gitano* le he dado mucha libertad al intérprete. Sin embargo, la creación artística final todavía se trata de manera controlada y estructurada, asegurando la coherencia general de la pieza y la relación entre la música y la poesía en general. En este sentido, la prosodia es el principal factor de enlace. En la pieza que estoy aquí comentando, la prosodia se convierte en cemento, un elemento conector que hace que la composición se una en un todo satisfactorio. Como resultado, se crea un equilibrio en *Romancero gitano* entre poesía y música: ambos elementos son fuerzas impulsoras iguales dentro de la pieza, rompiendo los límites entre dos campos diferentes de expresión artística. Por esta razón, considero que esta pieza bien puede ser un ejemplo de lo que Tatarkiewicz denominó “la ruptura de los límites entre las artes” (1980, 247), el motivo de Apollinaire.

En mi opinión, esta ruptura de límites siempre implica un riesgo. Dentro de una obra del tipo inter-arte, si se quiere traspasar una frontera, ¿de qué arte –o por así decirlo, de qué territorio– partimos? Desde mi punto de vista, no hay inter-arte real si hay un papel dominante de una de las artes involucradas en esta colaboración. En mi caso, la propia concepción del *Romancero gitano* se acometió precisamente en la frontera entre la música y la poesía. Como compositor, no pasé de la música a la poesía –o viceversa– sino que visualicé esta pieza directamente dentro de un nuevo territorio. *Romancero gitano* tiene un pie en la música y otro en la poesía; el puente entre estas dos artes es la prosodia, que fue el punto de partida de la pieza. Así, con *Romancero gitano* creo haber demostrado que la prosodia puede ayudar a producir una composición artística que involucre aspectos musicales y dramáticos de manera unificadora, de modo que la música y la poesía puedan caminar de la mano, la una de la otra. Estoy de acuerdo con Thomas (1991, 33) en que una pieza con un enfoque doble puede revelar nuevas percepciones al oyente que podrían no ser percibidas en una sola disciplina. Por lo tanto, esta obra inter-arte supone una nueva forma de abordar una composición no sólo por parte del autor sino también por parte del público.

Reflexiones sobre la composición inspirada en recursos prosódicos

En un principio, pensé que la sección final debería estar redactada al estilo convencional: escrita en forma de conclusiones que demuestran lo que significa la prosodia para la composición musical. Sin embargo, el propio desarrollo de este artículo ha dado lugar a reflexiones y cuestionamientos que no permiten un final cerrado. Esto es probablemente inherente al impulso creativo, que siempre está abierto y en constante evolución. No obstante, con el objetivo de presentar mis consideraciones de manera enfocada y ordenada, este final se divide en cuatro temas que han surgido durante el proceso de composición de las dos obras presentadas. La sección no pretende ser una conclusión sino que, por el contrario, se concibe como una serie de preguntas abiertas que abren nuevas vías de investigación.

Humanismo y comunicación

Mi primer pensamiento se refiere a las cuestiones estéticas y socioculturales resultantes de las conexiones entre prosodia y composición. Componer con recursos de base prosódica implica una visión filosófica personal de la situación actual del arte. La ciencia ha tenido una enorme influencia en las técnicas de composición durante el último siglo. El arte, en nuestra era de la tecnociencia, mira cada vez más a las disciplinas científicas como generadoras de ideas; dentro de las tendencias artísticas

actuales, un enfoque más humanista del arte es un desafío. Mi investigación propone un atributo puramente humano, la prosodia, como factor de modelado de las ideas artísticas. Este punto de partida – a saber, la capacidad emocional de la prosodia– abre un nuevo campo para la composición.

Mi interés por el humanismo en el arte proviene de mi concepción de la composición como medio de comunicación. Aunque el *Modelo matemático de teoría de la comunicación* de Shannon y Weaver (1949) ha sido objeto de muchas críticas, mi interés radica en la idea de que como compositor –o emisor– sí tengo algo que expresar –un mensaje–, sí tengo una canal –sonido en forma de música– y, con suerte, sí tengo un oyente –o receptor–. Como artista, el objetivo de mis composiciones es transmitir al oyente un mensaje complejo codificado en forma de sonido. Sin embargo, a diferencia del lenguaje escrito o del lenguaje matemático, la música es un código abierto multifacético. La música, si se considera como mensaje, es una entidad sonora objetiva; pero se vuelve subjetivo en el mismo momento en que llega a cada individuo; cada persona interpreta el mensaje musical, lo filtra y lo convierte en una experiencia personal. Así, creo en la composición como creación de experiencias, experiencias que son una forma de conocimiento, o para ser más precisos, un “conocimiento procedimental” en palabras de Elliott (1993, 67). En este sentido, sin duda, compongo para el público, para “inducir” en él –citando la interpretación de Juslin (2005, 98) del modelo de Shannon y Weaver– una respuesta emocional. De ahí que sea interesante, y esta es una cuestión abierta, considerar al compositor como un inductor de emociones, y a la composición como una especie de oficio alquímico que desencadena una reacción afectiva en el oyente. Estos dos sentidos de las palabras “compositor” y “composición” están vinculados con mis pensamientos que trato en los siguientes apartados.

El encaje de la prosodia en mi universo compositivo es claro: mi deseo de comunicarme con el oyente me hizo mirar el lenguaje hablado como una forma fundamental de comunicación. Dentro de esta forma de comunicación, la prosodia juega un papel particularmente importante en la transmisión de un mensaje. Ciertos teóricos afirman que una gran multitud de elementos no verbales acompañan –o incluso sustituyen– a la comunicación verbal en muchas ocasiones (Poyatos 1994, 128). También existen estudios que demuestran la posibilidad de identificar correctamente las emociones dentro de una lengua extranjera desconocida (Abelin y Allwood 2000). Por supuesto, el rasgo responsable de tal identificación es la prosodia; por tanto, ésta juega un papel fundamental en el lenguaje hablado como forma de comunicar sentimientos y emociones. De igual forma, estos términos –sentimientos y emociones– también forman parte del vocabulario musical. En este sentido, considero que vale la pena intentar establecer vínculos entre el lenguaje hablado y la música a través de la prosodia. He dicho antes que entiendo mi tarea como compositor como un “inductor de emociones”; la prosodia es el fenómeno fónico que mejor “induce” emociones en un mensaje dado, de ahí sus posibilidades expresivas en la música.

Emociones, prosodia y composición

Ya planteé antes la cuestión de si podría haber o no una conexión entre los rasgos prosódicos asociados a cada emoción y una realización correspondiente en el campo de la composición. Por ejemplo, si quiero que la música transmita una emoción de dinamismo, ira o molestia, ¿puedo traducir sus rasgos prosódicos característicos en música instrumental de manera convincente? Creo que podemos hacerlo, pero el propio código de comunicación establece ciertos límites. En el lenguaje hablado, esta emoción –la ira o la molestia– estaría ligada a un enunciado que tiene un contexto tanto semántico como pragmático. En la música perdemos el contexto semántico y pragmático, y solo nos queda la

energía que desprende una situación de enfado. Según Littlejohn y Foss (2009, 57), las palabras a menudo se combinan con eventos particulares y, en consecuencia, las palabras por sí mismas pueden evocar respuestas afectivas. Por tanto, cuando se rompe el vínculo afectivo entre prosodia y contenido semántico, cualquier traslado del mundo del lenguaje hablado al de la música instrumental perderá parte del contenido original del mensaje. Por ello, la expresión de las emociones cambia cuando cambiamos de canal de comunicación. A medida que pasamos del canal del idioma hablado al canal de la música, el contexto también cambia; el contexto musical, en cuanto a la perspectiva instrumental, no es ni semántico ni pragmático. Es un nuevo contexto donde los significados musicales dependen directamente de la experiencia subjetiva del oyente, entre otras cuestiones. Es precisamente aquí donde este artículo ha aportado nuevas ideas para la composición: comprender cómo actúan los rasgos prosódicos sobre las emociones es una ayuda técnica que puede potenciar la expresividad. En definitiva, las emociones no se pueden copiar ni transferir directamente del lenguaje hablado al lenguaje musical instrumental, pero sí podemos evocar la energía que producen estas emociones. Hultzen define los rasgos prosódicos como “residuo del enunciado” (1964, 95). Como compositores, lo que podemos hacer, utilizando esta terminología, es trasladar estos “residuos de expresión” a nuestro cosmos compositivo y utilizarlos como materia prima. El contexto –y por tanto el significado– de estos residuos cambiará, pero permanecerá parte de su fuerza expresiva original.

La artificialidad en los procesos de composición

La idea de recoger rasgos prosódicos del lenguaje hablado y trasladarlos a otro contexto comunicativo supone un proceso muy abstracto, en cierto modo artificial. De hecho, hay mucho trabajo de laboratorio en este procedimiento mediante el cual se obtienen melodías musicales a partir de entonaciones prosódicas. Un claro ejemplo de este proceso compositivo está en funcionamiento en la melodía de oboe de *I Have a Dream*. Detrás de mi pensamiento compositivo se encuentra la idea de que la construcción de una determinada pieza es un proceso técnico enfocado a la obtención de un efecto expresivo. El sonido resultante debe parecer natural en el sentido de que, como compositor, estoy buscando que un evento musical conduzca a otro de una manera aparentemente lógica. Schoenberg expresó esta idea con una metáfora impactante: “La creación para un artista debería ser tan natural e ineludible como el crecimiento de manzanas en un manzano” (1950, 192). Surge así una peculiar paradoja: la naturalidad –o la espontaneidad si se prefiere este término– se obtiene con procedimientos artificiales. Detrás de todos estos pensamientos están mis lecturas de *Mythologies* (1957) y *Rhetoric of the Image* ([1964] 1977) de Roland Barthes, donde aborda el “mito de la naturalidad” en el arte occidental, que considero que aún tiene sentido en la sociedad contemporánea. Siguiendo a Barthes, Maye argumenta que “desde el dominio de la forma humana en el arte clásico, al desarrollo de la perspectiva lineal en el Renacimiento, hasta incluso, aunque más sutilmente, el expresionismo del arte moderno, el principio naturalizador ha guiado la tradición occidental” (2007, 21). Por supuesto, la naturalidad tiene un ajuste diferente en la música. Paul Griffiths nos recuerda que los compositores a menudo han justificado su música afirmando que apela a la naturaleza de una forma u otra:

Los compositores modernos a menudo han buscado la validación de sus nuevos enfoques precisamente en la naturaleza, demostrando así que son completamente tradicionales, ya que la apelación a la naturaleza es una constante de la teoría armónica, desde Pitágoras hasta los teóricos medievales y renacentistas, luego a través de Rameau (cuyo tratado proporcionó la primera teoría sistemática) [...], hasta

llegar a los espectralistas del siglo xx y principios del xxi. El ideal armónico de Messiaen era imitar las resonancias naturales, un ideal que entonces avalaba el espectralismo. (2005, 317)

El mito de la naturalidad como forma de validar el arte ha teñido en ocasiones el término "artificialidad" con una connotación negativa. A modo de ilustración, Parrish (1951, 448) señala que la artificialidad tiene connotaciones negativas en el arte del habla. Incluso en campos como la bioética, el deporte o la política, este sentido negativo también es evidente (Birnbacher 2014, 71, 105).

En cuanto al tema de la naturalidad versus la artificialidad, las piezas que presento en este ensayo plantean un modelo donde un rasgo natural humano –el lenguaje hablado– está en la génesis del proceso compositivo. Por tanto, la prosodia implica un doble vínculo, por un lado, con el ser humano, por otro, con el medio físico como manifestación acústica de cualquier enunciado. Sin embargo, este proceso creativo –el proceso de transferir los "residuos de expresión" prosódicos a la música– es totalmente artificial. Se produce a través de una transferencia que desnaturaliza la lengua hablada para, como se dijo anteriormente, reubicarla en otro canal de comunicación. Esta paradoja –la de un proceso artificial que intenta lograr un efecto de espontaneidad o naturalidad– me parece muy atractiva como compositor. Asimismo, me interesa sustraer la connotación negativa de la artificialidad. De hecho, Erwin Panofsky identifica la artificialidad como una de las características cruciales del arte, en calidad de "objeto hecho por el hombre que exige ser experimentado estéticamente" ([1938] 1982, 14). Tristan Murail (2004, 46) sostiene que el artista no busca describir un objeto sino reflejar su sentimiento; en consecuencia, no le interesa el objeto natural sino su reflejo artificial. La música derivada de modelos prosódicos es así un espejo artificial de la fuente original. Este proceso creativo, un artificio que desencadena una experiencia en el oyente, implica también una nueva revalorización de las técnicas y parámetros tradicionales de la composición.

Interdisciplinariedad

Abrí este ensayo mencionando su carácter interdisciplinar. En efecto, me he ocupado, dentro de la música, de conceptos provenientes de la lingüística, de la prosodia o de la estética; también he mencionado que hay una cierta corrupción de la palabra interdisciplinariedad. En muchos estudios interdisciplinarios, los investigadores parten de un campo de conocimiento y, desde ese punto de partida, buscan acceder a otro dominio de conocimiento. Quizás este haya sido el caso de *I Have a Dream* pero no el de *Romancero gitano*. El punto de partida de esta última pieza fue la recitación de poemas de Lorca mientras se imaginaba música para ellos; la poesía fue la guía en todo el proceso compositivo porque generó pasajes musicales que parecían adecuados al sentido poético. Sin duda, esta pieza no podría haber sido compuesta si no hubiera pasado previamente por un proceso de reflexión en mis anteriores composiciones de base prosódica. La reflexión sobre los rasgos prosódicos en *I Have a Dream* constituyó mi herramienta técnica para afrontar una nueva situación: en la pieza para oboe solo, siendo instrumental, poseía la "libertad" de no transmitir un contenido semántico. Con *Romancero gitano* se presenta una nueva situación: a través de los poemas de Lorca entra en juego la semántica, lo que inevitablemente conduce también a la emergencia ineludible de nuevas formas de oposición dialéctica dentro de un contexto dramático. En esta situación, decidí dejar al intérprete un mayor espacio de libertad. Quizás la libertad otorgada al intérprete fue la libertad que había perdido como compositor cuando me enfrenté al desafío de la semántica. Sea como fuere, lo fundamental aquí era la interdisciplinariedad que la propia concepción de la pieza exigía al proceso creativo. Así, mi

tarea fue más la de organizar un marco poético y musical que la de componer de manera tradicional. Afortunadamente, para lograrlo conté con un gran aliado: el propio Lorca era músico y, como señala Jakobson (1973, 102), consideraba la música una parte fundamental de la poesía. Como afirma Uscătescu, “la intencionalidad musical es consustancial al espíritu poético [de Lorca]” (2000-2001, 39) y, por tanto, un terreno fértil para mis propósitos de interdisciplinariedad. Mi *Romancero gitano* es pues un ejemplo de inter-arte, de colaboración entre dos artes diferentes, o *ut musica poesis*, como diría Paul Verlaine: de la poesía se hace música, y viceversa. Esta especie de cauce de ida y vuelta es el nuevo territorio artístico fecundo que dio origen a *Romancero gitano*, una genuina composición interdisciplinar.

Como ya se explicó, los temas tratados anteriormente son una declaración final dentro de este artículo, pero también un punto de partida para futuras investigaciones. He intentado, en la medida de mis posibilidades, cumplir la difícil tarea de poner en palabras lo que hay detrás de las palabras y la música, de describir el reino etéreo de nuestros paisajes interiores; un “lugar” habitado por un extraño tipo de conocimiento, que nuestra alma solo puede tocar a través del arte. Un posible final de este artículo –abierto– sería el que sugiere James Joyce en el Capítulo XI de su *Ulysses*: “¿Palabras? ¿Música? No: es lo que hay detrás” (1922, 703). En esta investigación he explorado cómo la prosodia puede ser la llave que abre este “detrás”.



Referencias bibliográficas

- Abelin, Åsa y Jens Allwood. 2000. “Cross linguistic interpretation of emotional prosody”. En *Proceedings of the ISCA Workshop on Speech and Emotion*, 110-113.
- Anderson, Emily. 1938. *The Letters of Mozart and His Family*. Londres: MacMillan.
- Antcliffe, Herbert. 1930. “Music in the life of the Ancient Greeks”. *The Musical Quarterly* 16 (2): 263-275. <https://doi.org/10.1093/mq/XVI.2.263>
- Atkinson, Charles M. 2009. *The Critical Nexus: Tone-System, Mode, and Notation in Early Medieval Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Badura-Skoda, Paul. 1988. “A tie is a tie is a tie: Reflections on Beethoven’s pairs of tied notes”. *Early Music* 16 (1): 84-88. <https://doi.org/10.1093/earlyj/XVI.1.84>
- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. París: Les Lettres nouvelles.
- . [1964] 1977. “Rhetoric of the Image”. En *Image, Music, Text*, editado por Stephen Heath, 32-51. Nueva York: Hill & Wang.
- Besson, Mireille, Cyrille Magne y Daniele Schön. 2002. “Emotional prosody: Sex differences in sensitivity to speech melody”. *Trends in Cognitive Sciences* 6 (10): 405-407. [https://doi.org/10.1016/S1364-6613\(02\)01975-7](https://doi.org/10.1016/S1364-6613(02)01975-7)
- Birnbacher, Dieter. [2006] 2014. *Naturalness: Is the “Natural” Preferable to the “Artificial”?* Lanham: University Press of America.
- Bowra, Cecil M. 1961. *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*. Oxford: Oxford University Press.
- Chomsky, Noam y Morris Halle. 1968. *Sound Pattern of English*. Nueva York: Harper & Row.

- Clarke, Eric. 1986. "Theory, analysis and the psychology of music: A critical evaluation of Lerdahl, F. and Jackendoff, R.: A Generative Theory of Tonal Music". *Psychology of Music* 14 (1): 3-16. <https://doi.org/10.1177/0305735686141001>
- . 1989. "Issues in language and music". *Contemporary Music Review* 4 (1): 9-22. <https://doi.org/10.1080/07494468900640181>
- Crystal, David. 2008. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Malden y Oxford: Blackwell Publishing.
- Del Mar, Jonathan. 2004. "Once again: Reflections on Beethoven's tied-note notation". *Early Music* 32 (1): 7-26. <https://doi.org/10.1093/earlyj/32.1.7>
- Drake, John. D. 1971. "The 18th-century melodrama". *The Musical Times* 112 (1545): 1058-1060.
- Elfline, Robert P. 2007. "A kind of composition that does not yet exist': Robert Schumann and the rise of the spoken ballad". Tesis doctoral, University of Cincinnati.
- Elliott, David. J. 1993. "Musicing, listening, and musical understanding". *Contributions to Music Education* 20: 64-83.
- Fox, Anthony. 2000. *Prosodic Features and Prosodic Structure: The Phonology of Suprasegmentals*. Oxford: Oxford University Press.
- Fujisaki, Hiroya. 1997. "Prosody, models and spontaneous speech". En *Computing Prosody: Computational Models for Processing Spontaneous Speech*, editado por Yoshinori Sagisaka, Nick Campbell y Norio Higuchi, 27-42. Nueva York: Springer.
- Glaser, Susan. 2000. "The missing link: Connections between musical and linguistic prosody". *Contemporary Music Review* 19 (3): 129-154. <https://doi.org/10.1080/07494467.2000.11689734>
- Griffiths, Paul. 2005. *The Penguin Companion to Classical Music*. Nueva York: Penguin Group.
- Hill, Peter y Nigel Simeone. 2007. *Messiaen*. Londres: Yale University Press.
- Hirst, Daniel y Albert Di Cristo. 1998. "A survey of intonation systems". En *Intonation Systems: A Survey of Twenty Languages*, editado por Daniel Hirst y Albert Di Cristo, 1-44. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hollien, Harry y Thomas Shipp. 1972. "Speaking fundamental frequency and chronologic age in males". *Journal of Speech and Hearing Research* 15 (1): 155-159. <https://doi.org/10.1044/jshr.1501.155>
- Hultzen, Lee S. 1964. "Grammatical intonation". En *In Honour of Daniel Jones*, editado por David Abercrombie et al., 85-95. Londres: Longmans.
- Jakobson, Roman. 1973. *Huit questions de poétique*. París: Seuil.
- Joyce, James. 1922. *Ulysses*. Dijon: Sylvia Beach – Shakespeare and Company.
- Juslin, Patrick N. 2005. "From mimesis to catharsis: Expression, perception and induction of emotion in music". En *Musical Communication*, editado por Dorothy Miell, Raymond MacDonald y David J. Hargreaves, 85-116. Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, Patrick. N. y Petri Laukka. 2003. "Communication of emotions in vocal expression and music performance: Different channels, same code?" *Psychological Bulletin*, 129 (5): 770-814. <https://doi.org/10.1037/0033-2909.129.5.770>
- King Jr., Martin Luther. 1992. *I Have a Dream: Writings and Speeches That Changed the World*. San Francisco: HarperOne.
- Kivilo, Maarit. 2010. *Early Greek Poets' Lives, the Shaping of the Tradition*. Leiden: Brill
- Lassiter, Valentino. 2010. *Martin Luther King in the African American Preaching Tradition*. Eugene: Wipf & Stock.
- Lerdahl, Fred. 1992. "Cognitive constraints on compositional systems". *Contemporary Music Review* 6 (2), 97-121. <https://doi.org/10.1080/07494469200640161>
- Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Liddell, Henry George y Robert Scott. 1940. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Littlejohn, Stephen W. y Karen A. Foss. 2009. *Encyclopedia of Communication Theory*. Thousand Oaks: SAGE.
- Lumbreras García, Pedro y Sara Lumbreras Sanchón. 2012. Introducción a *Romancero gitano*, 9-83. Madrid: Akal.

- Matthews, Peter Hugoe. 2007. e. Oxford: Oxford University Press.
- Maye, Kira. 2007. "Artificiality in Mannerism: The influence of self-fashioning". Tesis doctoral, Boston College University.
- Murail, Tristan. 2004. *Modèles & artifices*. Estrasburgo: Presses Universitaires de Strasbourg.
- Nooteboom, Sieb. 1997. "The prosody of speech: Melody and rhythm". En *The Handbook of Phonetic Science*, editado por William J. Hardcastle, John Laver y Fiona E. Gibbon, 640-673. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Ockelford, Adam. 2005. "Relating musical structure and content to aesthetic response: A model and analysis of Beethoven's Piano Sonata op. 110". *Journal of the Royal Musical Association* 130 (1): 74-118. <https://doi.org/10.1093/jrma/fkio02>
- Panofsky, Erwin [1938] 1982. "The History of Art as a Humanistic Discipline". En *Meaning in the Visual Arts*, 184-195. Chicago: University of Chicago Press.
- Potts, John. 2012. "The theme of displacement in contemporary art". *E-rea* 9 (2). <https://doi.org/10.4000/erea.2475>
- Parrish, William M. (1951). "The concept of "naturalness"". *Quarterly Journal of Speech* 37 (4): 448-454.
- Poyatos, Fernando. 1994. *La comunicación no verbal*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Rameau, Jean-Philippe. [1722] 1971. *Treatise on Harmony*. Nueva York: Dover.
- Shannon, Claude. E. y Warren Weaver. 1949. *The Mathematical Theory of Communication*. Urbana: University of Illinois Press.
- Schenker, Heinrich. [1914] 2015. *Beethoven's Last Piano Sonatas, an Edition Elucidation*. Nueva York: Oxford University Press.
- Schoenberg, Arnold. 1950. *Style and Idea*. Nueva York: Philosophical Library.
- Sloboda, John. 2001. "Do psychologists have anything useful to say about composition?" En *Analyse et créations musicales: Actes du 3e Congrès Européen d'Analyse Musicale (Montpellier 1995)*, 69-78. París: L'Harmattan.
- Stevenson, Angus y Maurice Waite. 2011. *Concise Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
- Tatarkiewicz, Władisław. 1980. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics*. Varsovia: Polish Scientific Publishers.
- Thomas, Troy. 1991. "Interart analogy: Practice and theory in comparing the arts". *Journal of Aesthetic Education* 25 (2): 17-36.
- Uscătescu, George. 2000-2001. "Lenguaje poético y musical en García Lorca". *Dacoromania* 5-6: 35-51.
- Zohn, Steven. 2012. *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. Nueva York: Oxford University Press.

Este artículo está publicado en acceso abierto bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.