

Ensayos sobre hermenéutica musical. Claudio Naranjo

PRÓLOGO

Fernando Palacios

Hay ojos que saben leer conversaciones en los labios de las figuras de porcelana; donde otros sólo encuentran niebla, descifran cuadros como si fueran libros y descubren mundos enteros escondidos en poemas; olfatos con memoria de elefante capaces de recordar epopeyas completas; y gustos con aires de laboratorio. Existen oídos que pueden escuchar susurros a través de las paredes, oír crujidos entre la maraña de un bosque, distinguir una humilde nota falsa en el fortísimo de una orquesta, descifrar mensajes en las melodías y sentir deseos irrefrenables de acompañar los ritmos a las palabras. Oídos, en fin, que siempre encuentran el hilo de Ariadna en los laberintos musicales. Claudio Naranjo posee todos estos oídos. Su brújula certera le permite orientarse en cualquier zigurat sonoro, en los naufragios sabe localizar la balsa de salvación: es como si siempre poseyera la llave maestra de la caja de los secretos. Tostoi escribió que "la música es la taquigrafía de la emoción". Claudio es el taquígrafo que desvela en sus análisis los secretos a los que los oídos desorientados no pueden acceder. Avezado en reflexionar e investigar aquello que está más allá de los sonidos, su escucha curiosa, dispuesta a exponerse sin protección, siempre está lista para iniciar un viaje, para ir en pos del silencio y medirse con lo desconocido. Claudio considera que la música llena ciertos vacíos interiores, o sea, opera como un espejo que nos hace darnos cuenta de lo que nos pasa. En efecto, la música no sólo es un juego estético, contiene otros muchos fenómenos que interesa conocer. En este libro tan singular nos introduce en ese proceso místico de Schubert, que "muere antes de morir"; en "el viaje del héroe", que no es otro que Beethoven; en Bach, "el corazón de la música"... Ahondando más y más en los compositores "imprescindibles", nos conduce por un camino de sabiduría y pasión, que culmina en la incomparable sensación de "escuchar de verdad".

Disponemos de muchas posibilidades para escuchar música que combinamos de forma aparentemente casual en cada momento, y nuestra atención vagabunda nos permite pasar de una a otra según el interés que nos mueve la obra. Como la mente decide, al final acabamos siendo esclavos de nuestras propias reiteraciones: hay quien encuentra placeres supremos degustando cierto tipo de ruidos (los fanáticos de las motos, sin ir más lejos, disfrutadores exclusivos de sus propios detritus), mientras que otros se extasían en la contemplación de un simple sonido repetido "ad infinitum"; los hay que, aquejados de extraños estrabismos sonoros, encuentran paraísos en los sonidos de la selecta alta fidelidad (huyendo de la incomodidad de la música en vivo); incluso quienes sólo disfrutaban comparando versiones de sus intérpretes favoritos, sin interesarse demasiado en las obras, por muy apabullantes que sean; conozco a ingenieros de sonido que pueden percibir un débil "clic" en una grabación con docenas de pistas, pero incapaces de distinguir dónde hay una buena canción; del mismo modo que existen productores de pop que consiguen hacer diana en los gustos reinantes, si bien se quedan fríos ante una sinfonía de alta graduación. En el camino contrario, es decir, en el de las escuchas más profundas, misteriosas y provechosas, Claudio nos descubre la figura de Tótila Albert, el poeta que, en una especie de trance, sentía la necesidad de transcribir las palabras que

oía cuando escuchaba música sublime. Tótila no escribía, sino que descubría; la propia lógica de los sonidos le dictaba las palabras, lo que le llevaba a decir que había asumido el papel de secretario de Beethoven. Como menciona el pensador Simon Leys "los pintores, los filósofos, los poetas, pero también los novelistas -incluso los inventores y los sabios- alcanzan todos la verdad por los atajos de la imaginación". En ese terreno trabajan Tótila y Claudio: si la labor poética del maestro es un fascinante ejercicio de imaginación, la aportación del discípulo al ofrecernos ese tesoro oculto y poner los medios para facilitar su escucha no se queda atrás.

Cuando el lenguaje quiere aproximarse a la resonancia musical se convierte en poesía. Si la aspiración de las artes visuales a ser música choca con el manejo del tiempo, la poesía lo tiene más fácil, pues en cierto modo es música. Poesía y música tienen tantas cualidades afines que resulta evidente convocar sus lugares de convivencia, sus semejanzas no pueden ser fruto del azar. En ese trascendente punto de disolución de ambos lenguajes se encuentra el trabajo de Tótila que tanto conmocionó a Claudio cuando le fue descubierto. Hay algo en su trabajo que me recuerda a esa descripción que Italo Calvino hace de Zora, una de sus "Ciudades invisibles": "Esta ciudad que no se borra de la mente es como una armazón o una retícula en cuyas casillas cada uno puede disponer las cosas que quiere recordar". Esa retícula es la que nos activan Claudio y Tótila en este libro. Sus análisis tienen la virtud de, a través del asombro, fijar y ordenar los acontecimientos de la música en nuestra memoria.

Música y poesía son condensación de tiempo, solo ellas saben sujetarlo, desatar sus nudos y mostrar los cambios y acontecimientos; con esa capacidad de transfiguración consiguen dejarnos pasmados. "Todo lo arrastra el tiempo, todo se consume y envejece bajo la acción de su usura", aseveró Aristóteles. Cuando ambas artes se manifiestan, ese tiempo dormido se despierta, desdobra y camina, dejando que sus cabos se entremezclen en un proceso inexorable fuera de nuestro control. Como la vida, muestran un deseo de mudanza, un afán en continuar y cambiar las cosas y una tendencia a desaparecer. "La música no imita a la naturaleza, imita a la palabra", nos indica José Luis Téllez, "el habla tiene un carácter lineal correlativo con su propia temporalidad". En efecto, la música está más próxima a la literatura que a las artes visuales, porque comparte con aquella el principio de continuidad formal. ¿Qué hacen los clarinetes de "klezmer", las sordinas de los metales del jazz, los pedales de las guitarras eléctricas, los violines rumanos o las percusiones indias sino "hablar" con un lenguaje muy cercano al vocal, como los tambores parlantes de Senegal o los silbidos de la isla de la Gomera? En cierto modo toda música opera de manera similar: comunicación a través del tiempo.

Aunque no existe ninguna pureza química en las generalidades, cuando un compositor toma un poema para convertirlo en canción, el poeta se siente orgulloso, elegido (si no es Goethe, claro); entiende que sus letras serán elevadas a un arte superior, pues, como tantas veces se dice, todas las artes aspiran a ser música. No obstante, parte de la labor del compositor será la de acortar el espectro rítmico del lenguaje de los versos para ofrecer una vía personal; también limitará la melodía intrínseca de los poemas -siempre cambiante, según sea su lectura- por una concreta; introducirá énfasis donde lo considere, aunque el poeta no lo haya tenido en cuenta; y jugará de igual modo con el resto de los parámetros. Si el "convertidor" musical es Schubert, el poema alcanzará sin duda una dimensión artística insospechada, pero si no hay tanta suerte la reducción expresiva que propinará al poema nos hará añorar los versos vírgenes desprovistos de otros añadidos supuestamente artísticos.

Como vemos, el trabajo de unir fuerzas para transformar poemas en canciones, que se viene haciendo desde hace siglos, es aplaudido por una mayoría. Cosa que no ocurre con la labor contraria, que goza de cierto desprestigio: aplicar un poema a una melodía preestablecida es causa de estupor entre la "policía académica", dado que, según ella, el carácter abstracto de la música queda "jibarizado", simplificado y encajonado en un significado semántico solitario. Es obvio que no se tiene en cuenta que puede ocurrir algo similar a la dirección contraria que he mencionado: una melodía puede ser mejorada con un texto adecuado, del mismo modo que el ritmo de un buen relato puede añadir interés a una música anodina. Que la música no fuera creada para ese fin no quiere decir que no se pueda utilizar como soporte de un texto. Lo pretenda o no, toda música canta y cuenta (afortunadamente, el desprejuiciado mundo del jazz no se anda con remilgos y trabaja con igual entusiasmo en ambas direcciones: en el repertorio conviven tanto una infinidad de melodías antiguas a las que se le han añadido varios textos, como melodías de canciones que se interpretan sin texto alguno).

Un sentimiento inesperado me asaltó en la adolescencia cuando, por razones que no vienen al caso explicar, me propuse escuchar música sinfónica, concretamente la *Obertura* de Tanhausser. Sus melodías exultantes y su aliento épico me producían reacciones interiores inexplicables, intuía que era una música extrañamente construida a mi medida (como sabemos, esto pasa siempre). En ningún momento me preocupé en saber si sus temas tenían algún significado dentro de la ópera a la que pertenecían. Era una música excitante, completa, y eso bastaba, no necesitaba más explicaciones: tararé sus melodías de forma compulsiva, les puse letras diversas, saqué sus armonías a la guitarra y las convertí en canciones que cantaba de memoria (los textos, aún los incomprensibles, se recuerdan mejor cuando se cantan, por eso es más fácil memorizar poesía que prosa). Cuando años después me senté ante el aparato de radio para oír la ópera completa, pertrechado con el libreto en dos idiomas, me llevé la sorpresa -aunque en cierto modo lo esperaba- de comprobar que aquellas melodías tenían letra propia (¡y no era la mía!), se cantaban en alemán y formaban parte del drama. Comprobé que todas las notas, antes vírgenes, convivían íntimamente con el texto, es decir, poseían un significado: el tremendo "crescendo" inicial correspondía a la entrada de los peregrinos; en el tema brioso, Tanhausser cantaba las maravillas del amor mundano; los culebreantes giros veloces de las cuerdas nos situaban en el monte de Venus... Por una parte me sentí traicionado, pero por otra sentí el alivio de corroborar que, como venía intuyendo en la escucha de cualquier música instrumental, tras cada melodía se ocultaban poemas que debía descubrir. Y no sólo eso: cada intervalo, cada giro melódico, todo tenía un significado, o, mejor dicho, muchos significados. Si las notas ascendían o descendían no era porque sí, había razones para explicar los porqués de todos sus giros y de las cabalgatas de los acordes en la partitura. Las traducciones podían ser ambiguas y, por qué no, contradictorias, pero ahí es dónde estaba la gracia, en ese secreto a voces que se escuchaba al auscultar las notas. La artista Carmen Santonja (componente y autora de las letras de las canciones del dúo Vainica Doble) me contó algo parecido: su padre les cantaba las sinfonías de Beethoven con letras improvisadas; con ese juego de infancia consiguió que, desde niñas, sus hijas tararearían las sinfonías de cabo a rabo, y este bagaje le sirvió a Santonja de entrenamiento para escribir en los últimos años de su vida algunos de los mejores cuentos musicales que se conocen, formas musicales donde texto y música cabalgan juntos, aunque en distintos caballos. Quienes siempre hemos pensado que este tipo de juegos poético-musicales, además de producirnos un inmenso placer, eran parte sustancial de nuestra persona, encontraremos en el libro del sabio Naranjo argumentos nuevos que insisten en el poder de la música para hablarnos de nosotros mismos.

Cuando, en una reunión en un perdido caserío, Claudio nos descubrió a unos pocos elegidos el "mundo secreto" de Tótila Albert, no sólo encontramos respuesta a muchas preguntas, sino que, además, como ocurre cuando exploramos pasadizos ocultos, entramos en un terreno desconocido donde se anudan el arte, la magia y la vida. En esa obra tan peculiar se nos permite escuchar simultáneamente la composición y su proceso, y se abre de par en par e impone como vía necesaria el canal de las emociones. A veces nota a nota, otras compás a compás, siempre melodía a melodía, tema a tema... el poeta escribe sus versos sobre los pentagramas clásicos (como si fuera el libreto de una ópera) y nos muestra una visión homóloga de la música, con múltiples significados. Los poemas no sólo son soberbios, sino que leídos mientras escuchamos la música a la que alude parece que tradujeran el contenido aparentemente inefable de los pentagramas al ámbito de las palabras, y ello aporta sentidos ocultos de las obras.

No obstante, una cuestión me sobrevino: ¿la música no era ese arte abstracto y asemántico que reflejaban algunos libros y que mis profesores no dejaban de indicar? Ante la experiencia de los dictados musicales y los análisis de Claudio entendí que la emotividad es tan inherente a la música como la representación a la pintura, y esa naturaleza emotiva proviene desde los orígenes y se encuentra en todos los estilos y todas las formas: la emoción y la forma laten desde el embrión, y están destinadas a jugar juntas. Si un sonido solitario es un simple acontecimiento, dos ya describen una trayectoria interrogativa, formando una ameba protomelódica con afán de significar; con tres ya encontramos sosiegos y desasosiegos, tensiones y distensiones, triángulos con su pequeño drama interno; y con cuatro hacen su presencia los contrastes, las disonancias y mil factores más. Todo esto, combinado con ritmos, duraciones, repeticiones y variaciones, produce un crecimiento a la manera de un viaje donde no paran de ocurrir cosas. Copland decía que la grandeza de una composición es inversamente proporcional a nuestra capacidad de decir de qué trata. Sin embargo, aunque un estilo tenga rasgos de frigidez matemática, serán siempre aparentes, pues no podemos describir estilo alguno como puramente abstracto, siempre encontraremos argumentaciones sutiles, fueran o no propuestas por el compositor. La ambigüedad, la imprecisión, la asemantividad de la música no son sino acicates inspiradores para los poetas, que, como los músicos, exploran la condición humana. Ante la fría y deshumanizada idea de los formalistas, la música muestra sus significados en forma de emociones, y cuantos más provoca, más viva está. Como nos cuenta Philip Ball, toda obra de arte supera su primigenia razón de ser, y por tanto, se muestra disponible para que cada cual la escuche como quiera y la interprete a su manera. La música también trata de algo, aunque ese algo no lo compartamos con el compositor. Según Naranjo, "la música es un simbolismo sonoro que transmite significados, nada como ella comunica nuestro mundo vivencial". La música no sólo es música, de ahí que proponga la obra de Tótila como antídoto al prevalente prejuicio surgido de las interpretaciones superficiales que se han hecho de la música absoluta desprovista de significantes. En los dos últimos siglos se han creado barreras intelectuales que evitaban los terrenos peligrosos de las especulaciones dirigidas hacia el significado de la música. Afortunadamente, los tiempos han cambiado, por un efecto de acción-reacción se ha iniciado un movimiento que huye de la falsa literatura y recupera el hablar de música de una manera más rigurosa. En los cursos de Análisis Musical de la UIMP (Cuenca), en programas de radio -"El diván y la cábala" o "Música y significado" de Luis Ángel de Benito (RNE)- y en algunas publicaciones -"Música y retórica en el Barroco", de Rubén López Cano- se ha dado la vuelta a la tortilla: se debe analizar la música desde muchos ángulos, conectar su lenguaje con sus hermanos, buscar las dimensiones significantes y mirarnos en ella. Es necesario dejar de comentar exclusivamente "lo que rodea a la música" y pasar a hablar de música de verdad. Hay muchas formas de hacerlo. Una de las más clarividentes y hermosas está en este libro.

Ahora, cuando Vladimir Jankélévitch se pregunta "el sentimiento de lo inexpresable, ¿no deja mudos a quienes lo experimentan?", entendemos que verbalizar cualquier sentimiento es baladí si no están por medio la música y la poesía. En su universo interno está todo: la música confluye con la poesía, la danza y la vida y, por tanto, con todas las artes.

- - - -

Fernando Palacios, 2013