

Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias

JUAN MIGUEL GONZÁLEZ MARTÍNEZ

RESUMEN:

Es posible encontrar similitudes estructurales muy estrechas entre ciertas obras literarias y musicales. Incluso algunos literatos y músicos han recurrido explícitamente a ellas como punto de partida y fundamento de su proceso de creación. Cabe plantearse, pues, si realmente es posible la existencia de una estructura subyacente común entre las formas literarias o lingüísticas y las formas musicales, y si hay una coincidencia efectiva entre las estrategias discursivas de ambos ámbitos.

PALABRAS CLAVE: Música, literatura, estructuras musicales, estructuras literarias, semiótica musical, semiótica literaria.

ABSTRACT:

It is possible to find very close structural similarities between certain literary and musical works. Even some writers and musicians have explicitly resorted to them as a starting point and as a basis of its process of creation. Then, it is necessary to raise if it is really possible the existence of a common underlying structure between the literary or linguistic patterns and the musical ones, and if there is an effective coincidence between the discursive strategies of both fields.

KEY WORDS: Music, literature, structures literary, semiotic.

No es difícil encontrar similitudes estructurales muy estrechas entre obras literarias y musicales. Estas similitudes son de tal índole que a veces permiten lo que se podría llamar «lecturas musicales» de formas literarias y a la inversa, lecturas de obras musicales desde presupuestos literarios. Evidentemente, en estos casos de lo que se trata es de un fenómeno de metaforización, (Cfr. BAQUERO GOYANES, 1970: 91 y PRIETO, 1993: 154-155) realizado frecuentemente sobre procesos más intuitivos que rigurosos y a cuyas conclusiones también

frecuentemente se pretende dotar, por cierto cientifismo mal entendido, de un rango que no poseen. No obstante, también hay que reconocer la legitimidad de dicha metaforización. Por un lado, en la medida en que permite explicar la existencia de similitudes y equivalencias estructurales entre dominios, tan diversos en principio, como la música y la literatura.¹ Por otro lado, algunas de dichas metáforas han estado en la base de los procedimientos de composición de literatos y músicos, bien como esquema formal a seguir mediante un proceso de homeomorfismo, bien como punto de referencia en un proceso de simbolización. Y no faltan ejemplos bien conocidos que lo demuestran. En el ámbito musical tenemos las innumerables obras vocales que han sido construidas sobre un texto literario preexistente, como los impresionantes ciclos de *lieder* compuestos por Schubert o Schumann sobre poemas de autores como Heine, Goethe, Eichendorff, Schiller y tantos otros, así como la práctica totalidad de las obras operísticas. En el ámbito literario, desde *le Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* de Michel Butor hasta el *Cuarteto de Alejandría* de Durrell son innumerables las obras en las que su autor hace explícita su pretensión de seguir un molde musical para la creación de su obra literaria. Otras veces, como en *A la recherche du temps perdu*, el capítulo 11, «las sirenas», del *Ulysses* o *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier², la intención no se hace explícita pero está claro que existe cierta relación con un modelo musical, aunque sea en un nivel meramente teórico, como en el caso de Proust.³ Quizá sea Butor quien mejor ha resumido este fenómeno en relación con la novela:

«Musique et roman s'éclairent mutuellement. La critique de l'un ne peut plus éviter d'emprunter une partie de son vocabulaire à celle de l'autre. Ce qui était jusqu'à présent empirique doit simplement devenir méthodique. Ainsi les musiciens ont tout avantage à lire des romans; il sera de plus en plus nécessaire aux romanciers d'avoir des notions de musique. Tous les grands l'ont d'ailleurs au moins pressenti.» (BUTOR, 1961: 42)⁴

1 Un buen ejemplo de lo dicho puede ser lo que apunta Michel Fano en relación con *Chambre secrète* de Alain Robbe-Grillet. (FANO, 1975) Fano, a pesar de caer en una metaforización que podría ser tachada de excesivamente sinestésica, lo que fuerza un tanto su análisis, indudablemente descubre factores muy interesantes, especialmente en lo referente al tratamiento de la temporalidad, como suspensiones, derivaciones, etc.

Por otro lado, no queda nada clara, por la falta de argumentación o justificación, la distinción que lleva a cabo H. Golomb y que se resume en su frase: «*Relatively speaking*, in literature elementary units are more complex but their formal organization is simpler than in music, where simpler elementary units tend to be organized in more complex structures.» (GOLOMB, 1974: 988) El problema radica, entre otras cosas en que el autor parece identificar en algún momento la idea de complejidad y conceptos como el grado de organización explícita.

2 Transposición de la estructura de la Novena Sinfonía de Beethoven.

3 Cfr. PRIETO, 1993: 154 y 168.

4 Cfr. esta opinión con las objeciones de las que parte Éric Prieto en relación con la aparente dificultad de relacionar novela y música: «on voit mal comment une forma musicale purrait servir de modèle romanesque. La musique, qui procède principalement par répétition et variation et qui est très peu représentationnelle, semblerait s'opposer à tous égards au roman, caractérisé par la linéarité de sa prose (*prosa*: «qui va en droite ligne») et par son souci [...] de représentation, c'est-à-dire de l'imitation ou de la création du monde» (PRIETO, 1993: 154)

Mariano Baquero en su interesante estudio de las estructuras novelescas (BAQUERO GOYANES, 1970) dedica un buen número de páginas, e incluso un capítulo específico (Capítulo 8, «Estructura musical», pp. 89-107) a explicar ciertos tipos estructurales novelescos mediante el recurso a la comparación con formas estructurales musicales.

El hecho de que tanto la literatura como la música se incluyan dentro de las llamadas artes del tiempo ya establece una primera y básica similitud:⁵ «Una estructura novelesca es algo que se va haciendo — para el lector — según éste avanza en la lectura de la obra, y cuya total disposición no se le revela — al igual que ocurre con la de la sonata o la sinfonía — hasta que ha concluido el último capítulo, hasta que ha sonado la última nota.» (BAQUERO GOYANES, 1970: 90) Podemos incidir especialmente en la medida en que la novela se constituye como un «proceso» y la forma en que esta calidad de «proceso» y el ritmo resultante condicionan la propia configuración de su estructura. (BAQUERO GOYANES, 1970: 87)

Desde este punto de vista se puede hablar de estructura de sinfonía, de suite o de tema con variaciones en relación con obras literarias cuyas partes, frecuentemente capítulos, guardan entre sí la misma relación de autonomía y dependencia que los movimientos de una sinfonía (*Bajo el volcán* de M. Lowry), las mismas cualidades de carácter y de contraste mutuo de los movimientos de una suite (*Niembsch* de P. Härtling) o los mismos esquemas de recurrencia y diferenciación de las variaciones musicales (*Point counter Point* de Huxley).⁶ Alban Berg, por ejemplo justifica la adopción de la forma suite para la primera escena de *Wozzeck* por la forma del texto de Büchner sobre el que se basa, que se articula en una serie de elementos de conversación yuxtapuestos, al igual que la estructura del segundo acto le sugiere una forma de sonata.⁷ Y del mismo modo cabe hablar en relación con la fuga, el contrapunto en general, etc.⁸ Incluso se puede hacer una tipología de formas que las agrupe de acuerdo con su carácter narrativo, oponiendo, por ejemplo, aquellas que están basadas en procedimientos de variación, (tema con variaciones, rondó, etc.) y que por lo tanto se caracterizan por cierta suspensión temporal, por cierta tendencia a volver sobre el mismo punto, aunque bajo perspectivas diversas; y aquellas otras basadas en procedimientos de desarrollo (sonata, *lied*, etc.) que vienen caracterizadas por una explotación mayor de la dinámica temporal que implica el proceso de desenvolvimiento de la obra.⁹ Evidentemente, estamos dejando a un lado las formas dramáticas. El grado de coincidencia estructural entre un drama lírico y el drama literario que le sirve de inspiración puede llegar a ser total, pero en estos casos la identificación la encontramos entre las estructuras dramáticas de las dos obras y no, como estamos planteando ahora, entre formas específicamente literarias y musicales.

Llegado este punto cabe plantearse si la relación no sobrepasa el ámbito de lo metafórico y si realmente existe una estructura subyacente común entre las formas literarias o lingüísticas

5 Cfr. GOLOMB, 1974: 986 y ss. Cfr. también PRIETO, 1993: 154.

6 Éric Prieto (PRIETO, 1993) hace un estudio de la novela *Passacaille* de Robert Pinget, obra que, como su propio nombre indica, sigue el modelo formal de este tipo de forma por variación, y afirma: «Le principe du «thème avec variations», par contre, qui n'est pas spécifique à la musique, est directement applicable au roman». (PRIETO, 1993: 157)

Cfr. también los ejemplos de Gómez de la Serna y García Lorca comentados en GUILLÉN, 1985: 250, y los considerados en GENETTE, 1982: 148-150.

7 Cfr. BERG, 1929: 82 y 87. «En effet, tout le développement dramatique de cette scène des bijoux, le retour par deux fois de certaines situations, enfin le choc entre le deux personnages principaux, tout cela a permis la poursuite d'une construction musicale rigoureuse; nous avons donc, après l'exposition, la reprise, le développement, en fin la réexposition.»

8 Cfr. BAQUERO GOYANES, 1970: 93-99. Véase asimismo la búsqueda de similitudes que realiza Nattiez entre la fuga y ciertas obras literarias, recogiendo opiniones de Lévi-Strauss, Aquin y Bastide. (NATTIEZ, 1977)

9 Cfr. FANO, 1975: 178 y BOULEZ, 1981: 197.

y las formas musicales. Muchas formas musicales no terminan de constituir un todo orgánico desde el punto de vista estético si no se tiene en cuenta el texto verbal que forma parte de ellas. Desde la lírica trovadoresca medieval hasta los *lieder* de Schubert y en general en todas las canciones estróficas, formas con estribillo, etc., existe una manera de estructurar el discurso sobre una dialéctica de la repetición y la variación que no se entiende si no se tiene en cuenta a la vez los dos niveles, literario y musical. Del mismo modo, la polifonía occidental, desde su nacimiento hasta sus más elaborados desarrollos, no puede concebirse sin el papel estructurante, la función de modelo o de soporte, del lenguaje, esencialmente en el nivel de la sintaxis. (Cfr. RUWET, 1961: 54)

Dentro de las estructuras musicales y literarias cuyas similitudes morfológicas permiten establecer claramente un paralelismo, resulta destacable, quizá por ser una de la más utilizadas, la organización tripartita que se conoce en música como forma de primer tiempo de sonata o *forma sonata*, esto es, una estructura del tipo A-B-A', donde A= exposición temática, B= desarrollo modulante y A'= reexposición temática.¹⁰ Este esquema subyace en el primer tiempo de la mayoría de las sonatas, sinfonías, conciertos, cuartetos, etc. compuestos desde el período llamado preclásico hasta nuestros días. Asimismo es un esquema que no resulta precisamente raro en muchas formas poemáticas, dramáticas y narrativas.¹¹ En último extremo supone, desde el punto de vista narrativo, el planteamiento de un asunto o tema, el desarrollo de ese asunto tratado de diversas maneras (puntos de vista diversos, inclusión de digresiones, aportes de nuevas informaciones, etc.) y, por último, lo que en cierto modo se constituye como una vuelta al punto de comienzo, pero que en realidad no es tal. Por eso en música se habla de reexposición y no de mera repetición del tema. Algo ha sucedido desde que ese asunto fue enunciado por primera vez,¹² y todo ello, lo que ha constituido el desarrollo de la obra, ha de tener sus consecuencias en el momento de considerar el tema bajo la nueva perspectiva que proporciona todo lo acaecido.¹³

Un tratamiento aparte merece el fenómeno del *Leitmotiv*, elemento estructurador fundamental en muchos de los intentos por obtener «una estructura novelesca aproximable a la musical». (BAQUERO GOYANES, 1970: 99 y ss.) Esto se explica por las virtualidades que encierra en la caracterización actorial por la definición de un rasgo determinado de un personaje mediante un proceso de asociación que, frecuentemente mediante la reiteración, llega a convertirse en

10 Está claro que hemos simplificado exageradamente el esquema. Para un acercamiento pormenorizado al fenómeno de la forma sonata cfr. ROSEN, 1980.

11 Vid. supra, lo dicho en relación con el segundo acto de *Wozzeck* de Alban Berg. Cfr. también IMBERTY, 1979: 1681.

12 «La notion de reprise implique en effet toujours qu'un certain déroulement a eu lieu, qu'un certain nombre d'événements se sont produits avant que l'on ne revienne au point de départ» (RUWET, 1962: 72).

«Las formas de lied [...] y otros tipos formales ponen de manifiesto el grado en que la idea de «reexposición» es globalmente significativa. Lo que le confiere su peculiaridad es el hecho de que reaparezca algo ya conocido, el que una parte de lo pasado se haga presente otra vez.» (KÜHN, 1989: 178)

«La repetición no tiene relevancia estética por significar una *vuelta mecánica de lo mismo*, sino por dar origen a formas objetivamente iguales y lúdicamente diversas.» (LÓPEZ QUINTÁS, 1977: 52 y ss).

13 Mariano Baquero no considera explícitamente esta estructura. Sin embargo, está en estrecha relación con lo que él llama «estructura circular». (BAQUERO GOYANES, 1970: 206 y ss.) Cfr. también FANO, 1975: 177.

un elemento identificador de dicho personaje.¹⁴ En realidad el fenómeno del *Leitmotiv* puede incluirse dentro del más amplio fenómeno de la tematización, como una más de las múltiples estrategias narrativas puestas en funcionamiento en el discurso musical.¹⁵

Del mismo modo, y desde un punto de vista más general, pueden ser considerados otros factores como, por ejemplo, el ritmo. A grandes rasgos se puede definir el ritmo como la recurrencia de un fenómeno cualquiera a intervalos regulares. Según esto no se ha de considerar la materia musical como la única susceptible de ser organizada en esquemas rítmicos. Y dentro del ámbito literario no ha de ser la «musicalidad» del verso o de la entonación frasal lo único a tener en cuenta.¹⁶ Desde el punto de vista estructural los factores rítmicos tienen una gran importancia en la medida en que suponen la reiteración de determinados elementos que, por un lado, delimitan una serie de secciones dentro de la obra, esto es, cada período comprendido entre dos repeticiones o acercamientos al mismo fenómeno, y, por otro, suponen un retomar el hilo discursivo, una vuelta a un punto fundamental que no conviene olvidar. De esto resulta la gran importancia del ritmo como elemento organizador y estructurador del discurso.¹⁷ De manera intuitiva siempre se ha hablado de narraciones que súbitamente se aceleran y de narraciones que transcurren muy lentamente, hechos que como es de suponer no hacen referencia a nada que se parezca a la velocidad de lectura, sino al ritmo narrativo. Y este fenómeno es comparable al que se produce en música, ya que se puede hablar de *accelerando* o *ritardando* propiamente dichos haciendo referencia a la velocidad real de ejecución o *tempo*, pero también es posible realizar alteraciones que no afecten a esta velocidad y que sean efectivamente interpretadas por el oyente como cambios en el ritmo narrativo. Dentro de este apartado se incluyen los procedimientos de *disminución* o *aumentación* de los valores, los *estrechamientos* de las fugas, los *retardos* y los cambios en el ritmo armónico, entre otros.¹⁸

14 Para Baquero «la presencia en no pocas novelas de tales «Leitmotive» —con sus distintas significaciones e intenciones— confiere a las mismas un algo de musical en sus estructuras, más o menos acentuado, según los casos.» (BAQUERO GOYANES, 1970: 104)

15 Cfr. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 1996: II-832. En relación con el *Leitmotiv* como elemento con valor estructural cfr. también GONZÁLEZ MARTÍNEZ, 1998. Lo que se ha dicho del *Leitmotiv* puede aplicarse igualmente a la *idée fixe* de Berlioz. (Cfr. SCRUTON, 1983: 109)

16 Cfr. lo que afirma Éric Prieto, (PRIETO, 1993: 155) quien considera muy limitada la correspondencia entre los ritmos musical y poético puesto que sólo tiene en cuenta, al hablar de ritmo, la duración de las unidades: palabras, sílabas, tiempos, etc.

Muy diferente es la postura de Michel Butor: «Las formas poéticas fijas de nuestra antigua prosodia nos proporcionan un intermediario claro: la gramática de un soneto sólo se nos aparece sobre un fondo de relaciones rítmicas, las palabras se llaman unas a otras, se traban unas con otras por sus sonoridades, gracias a este procedimiento constitutivo que era la rima, la cual en música se generaliza en vuelta, variación, desarrollo.» (BUTOR, 1960: 40-41)

En relación con los fundamentos musicales del verso cfr. SAPIR, 1921. Sobre el ritmo cfr. asimismo GOLOMB, 1974 y MANSOUR, 1979.

17 Mariano Baquero atiende a los conceptos de «Pattern» y «Rhythm» tal y como los enuncia E.M. Forster y llama la atención sobre la función estructuradora del ritmo en la novela. (BAQUERO GOYANES, 1970: 84 y ss.) En muchas novelas se puede encontrar, como hace Forster en la *Recherche* de Proust, un elemento cuya recurrencia lo convierte en rasgo rítmico susceptible de ser utilizado como elemento organizador. Por su parte, Michel Fano trata un concepto que podría ser en cierto modo asimilado al de ritmo tal y como aquí se trata, en tanto que supone un elemento estructurador. Fano habla de «l'Ordre Musical» definido como «distribution d'énergie en fonction du temps» (FANO, 1975: 173 y ss.)

18 Cfr. el ejemplo del *Vals*, op. 9, n.º 8 de Schubert que comenta Salzer: «observamos que en la mayor parte de su curso, esta melodía no se mueve desde un punto estructural hacia otro, sino alrededor de una nota estructural. Esto produce un efecto de lentitud y retardación hasta que al final la línea desciende hacia la tónica.» (SALZER, 1952: 63)

Otro factor interesante viene determinado por las posibilidades de la polifonía musical como procedimiento capaz de organizar un discurso multifónico mediante la superposición de diversos discursos lineales y los intentos por parte de los literatos para realizar esto mismo en su discurso literario.¹⁹ Es conocido el ejemplo de Victor Hugo, insatisfecho con la transposición que hicieron Verdi y Piave de su drama *Le roi s'amuse* a ópera (*Rigoletto*), comentó, no obstante, en relación con el cuarteto «Bella figlia dell'amore...» (Acto III, Escena III) que, si pudiese, en sus dramas intentaría obtener un efecto análogo, esto es, hacer hablar al mismo tiempo a cuatro personajes de manera que el público percibiese la totalidad de sus palabras y el carácter de sus sentimientos. Aparentemente la idea está muy clara. En cualquier caso se va a tratar en definitiva, una vez más, de una cuestión de metaforización, pero lo verdaderamente interesante radica precisamente en la posibilidad de establecer esa cuestión, en la pretensión de construir un discurso verbal polifónico,²⁰ al igual, aunque evidentemente de diversa manera, que se construye un discurso musical polifónico.²¹ El problema frecuentemente se reduce a una cuestión de mayor o menor optimismo o confianza en las posibilidades de la literatura y reside en el grado de convencimiento de los diversos autores en relación con la medida en que se consigue esta polifonía. Ante ello hay quienes, como Ramón Pérez de Ayala en *El curandero de su honra* y Julio Cortázar en el capítulo 34 de *Rayuela*, recurren a hábiles procedimientos tipográficos para sugerir la simultaneidad de dos discursos. Otros, como Durrell con su *Cuarteto de Alejandria*, se limitan a proponer un esfuerzo de imaginación que permita suplir la lectura simultánea, ideal pero imposible.²² En estos casos, o bien se propone la interpretación de cierta alternancia como simultaneidad polifónica dentro de un proceso de metaforización, o bien se asume la limitación material existente y sólo se plantea teóricamente. (Cfr. PRIETO, 1993: 157)

Igualmente, si se abandona por un instante el nivel de las estructuras globales y se atiende a la estructuración interna de cada una de las partes en las que se articula el conjunto de la obra, se descubre un fenómeno interesante en la coincidencia existente entre las unidades resultantes de las secuenciaciones típicas de las obras literarias y de las musicales, como por ejemplo el capítulo en la novela y el movimiento en las formas instrumentales. En ambos casos se plantea la necesidad de delimitar claramente una secuencia discursiva de la precedente y la siguiente, y definirla como unidad con cierta independencia desde el punto de vista material y con cierto

19 «Il n'empêche que l'utopie d'un roman polyphonique ne cesse d'intéresser les romanciers: De Aldoux Huxley à Julia Kristeva en passant par Milan Kundera, Carson McCullers et autres, les romanciers cherchent dans la polyphonie un modèle qui leur permettrait d'élargir les possibilités expressives du roman.» (PRIETO, 1993: 168)

«Le musicien projette sa composition dans l'espace de son papier réglé, l'horizontale devenant le cours du temps, la verticale la détermination des différents instrumentistes; de même le romancier peut disposer différentes histoires individuelles dans un solide divisé en étages, par exemple un immeuble parisien, les relations verticales entre les différents objets ou événements pouvant être aussi expressives que celles entre la flûte et le violon.» (BUTOR, 1961: 48)

20 No obstante, cfr. la opinión de Prieto: «Mais la contradiction [...] inhérente à cette notion de prose polyphonique rend la théorisation de cette analogie inintéressante.» (PRIETO, 1993: 168)

21 Cuando hablamos de polifonía en relación con el discurso literario utilizamos el término en su acepción estrictamente musical, en tanto que textura caracterizada por la simultaneidad material de varias voces o partes de una composición. No tiene, pues, casi nada que ver con el concepto de polifonía elaborado por Bajtín y Barthes.

22 «Et tout cela n'est rien à côté de cette différence «obligée», mais capitale, entre récit musical et récit littéraire: le premier est, dans sa matérialité, polyphonique, le second ne l'est pas, ou plus exactement, il ne peut suggérer le rapport polyphonique entre des thèmes que par des renvois et des allusions d'un coin à l'autre du récit» (NATTIEZ, 1977: 102)

sentido propio. Esto justifica la existencia de un espacio en blanco o silencio entre ellos, y el agregado, en muchos casos, de un título propio; y sobre todo explica el carácter de comienzo que confieren las primeras frases de un capítulo y los primeros motivos de un movimiento musical al fragmento que inician, carácter similar al que presentan los inicios absolutos de discurso. Y del mismo modo los finales de capítulo y movimiento se configuran como cierre de algo, bien sea un episodio de lo narrado o sea simplemente una de las partes en las que lo narrado se organiza. En cualquier caso hay una «sonoridad concluyente» (BAQUERO GOYANES, 1970: 109) en la forma de cadencia o suspensión momentánea del discurso que en cierto modo lo cierra, pero de tal modo que permite una nueva e inmediata reapertura en la unidad secuencial siguiente. Y cuando esto no es así se produce en el lector u oyente una comprensible extrañeza. Esto es lo que explica el que en la inmensa mayoría de la interpretaciones en concierto de la *Sinfonía Patética*,²³ de Chaikovsky se produzca una inmensa ovación al final del primer movimiento. El carácter extremadamente conclusivo de este final de movimiento no deja al oyente que se acerca por primera vez a la obra ocasión para pensar que se trata sólo de una suspensión momentánea a la que sigue el resto de la obra.

Hasta aquí se ha visto claramente la relación que puede existir entre las estructuras musicales y literarias, cuando de lo que se trata es de un fenómeno de clara analogía formal. Sin embargo, se puede considerar también las posibilidades virtuales que se ofrecen cuando de lo que se trata es de relaciones de tipo simbólico o de «retorizaciones» más o menos complejas.²⁴ De hecho, es ésta la manera más usual de presentarse dicha relación. Podemos decir que la correspondencia fundamental entre las estructuras musicales y literarias supera ampliamente el reducido espacio de las coincidencias materiales de los fenómenos sonoros que se suceden en los dos ámbitos, (NATTIEZ, 1977) fenómenos que, se quiera o no, son esencialmente diferentes, palabras en uno y sonidos musicales en el otro; y centrarnos en la consideración de hechos de carácter simbólico, realizados en cada caso con los elementos materiales propios y capaces de establecer relaciones de sentido que sobrepasen los límites de su ámbito específico. Se trata entonces de la consideración y comparación de hechos simbólicos de diferente naturaleza, (NATTIEZ, 1977: 120) que lleva a la búsqueda de relaciones más profundas y menos evidentes que las hasta ahora consideradas.²⁵ Un estudio más detenido del tema nos llevará a considerar otras posibilidades en las relaciones literatura-música, especialmente en el ámbito de las estrategias compositivas, y a comprobar cómo, efectivamente, un compositor puede utilizar un estilo literario como fuente de inspiración musical. (NATTIEZ, 1989: 84) Un modo específico de narración literaria puede servir de modelo a un compositor para configurar estructuralmente su obra, como parece ser el caso del *Carnaval* de Schumann y la técnica narrativa de Witz y Jean-Paul.²⁶ Se ve, pues, que las relaciones entre el desarrollo discursivo de la obra musical y el relato literario tienen la

23 Chaikovsky: *Sinfonía n.º 6 en si menor, Op. 74, « Patética ».*

24 Cfr. FANO, 1975: 185.

25 Como ejemplo paradigmático de esto se tiene el *Prochain épisode* de Hubert Aquin que Jean-Jacques Nattiez analiza desde el punto de vista de las estructuras musicales y donde todo apunta hacia la vivencia, por parte del lector, de los mismos procesos que le guían en la decodificación y comprensión de una fuga. (NATTIEZ, 1977: 103 y ss.)

26 Cfr. NATTIEZ, 1989: 84-86. Un ejemplo muy interesante es el cuarteto que compuso Janáček tras leer la novela *La sonata a Kreutzer* de Tolstoi, a su vez inspirada por la sonata para violín de ese mismo título que compuso Beethoven.

suficiente base como para ser tenidas en cuenta tanto en el estudio de la música como en el de la literatura, y sobre todo en la manera en que ambas pueden confluír en un mismo discurso. Y, además, está claro que estas relaciones no se reducen a las que habitualmente, y de forma casi anecdótica, son consideradas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAQUERO GOYANES, Mariano (1970) *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.
- BERG, Alban (1929) «Conférence sur Wozzeck», *Musique en Jeu*, 14, 1974, 77-94.
- BORBÉ, Tasso (ed.) (1984) *Semiotics Unfolding*, («Approaches to Semiotics, 68»), Berlin-Nueva York-Amsterdam, Mouton.
- BOULEZ, Pierre (1981) *Puntos de referencia*, («Colección hombre y sociedad. Serie Mediaciones»), Barcelona, Gedisa, 1984.
- BUTOR, Michel
(1960) «La música, arte realista», en *Sobre Literatura II*, Barcelona, Seix Barral, 1967, pp. 33-50.
(1961) «L'espace du roman», en *Répertoire II*, (Collection «Critique»), París, Éditions de Minuit, 1964, pp. 42-50.
- FANO, Michel (1975) «L'ordre musical chez Alain Robbe-Grillet. Le discours sonore dans ses films.», en AA.VV.: *Robbe-Grillet: Analyse, Théorie, 1. Roman/Cinéma. (Coll. de Cerisy 1975)*, París, Union Générale d'Éditions, 1976, Cap. IV, pp. 173-213.
- GENETTE, Gérard (1982) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, («Serie Teoría y Crítica Literaria. Persiles-195»), Madrid, Taurus, 1989.
- GOLOMB, Harai (1974) «Different Organizations of Complexity in Music and Literature», en CHATMAN, S., ECO, U., & KLINKENBERG, J.M. (eds.): *A Semiotic Landscape / Panorama sémiotique*, («Approaches to Semiotics, 29»), La Haya, Mouton, 1979, pp. 985-990.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel
(1996) *La heterosemiosis en el discurso musical y literario. Hacia una semiótica integrada de la música y el lenguaje*, Murcia, Universidad de Murcia.
(1998) «La dinámica isotópica como fundamento del discurso artístico músico-literario», *Imafronte*, 12-13, pp.151-162.
(1999) *El sentido en la obra musical y literaria. Aproximación semiótica*, Murcia, Universidad de Murcia.
- GUILLÉN, Claudio (1985) *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
- IMBERTY, Michel (1979) «Processus psychologiques de décodage de la structure musicale», en BORBÉ, 1984: III, 1679-1686.
- KÜHN, Clemens (1989) *Tratado de la forma musical*, Barcelona, Labor, 1992.
- LÓPEZ QUINTAS, Alfonso (1977) *Estética de la creatividad*, Madrid, Cátedra, 1977.
- MANSOUR, Monica (1979) «Correlations of rhythmic structures in poetry», en BORBÉ, 1984: II, 931-938.
- NATTIEZ, Jean-Jacques

- (1977) «Récit musical et récit littéraire», *Études françaises*, XIV, 1-2, 1978, pp. 93-121.
- (1989) «Peut-on parler de narrativité en musique?», *Revue de musique des universités canadiennes*, X, 2, pp. 68-91.
- PRIETO, Éric (1993) «Recherches pour un roman musical. L'exemple de *Passacaille*, de Robert Pinget», *Poétique*, 94, pp. 153-170.
- ROSEN, Charles (1980) *Formas de Sonata*, Barcelona, Editorial Labor, 1987.
- RUWET, Nicolas
- (1961) «Fonction de la parole dans la musique vocale», en RUWET, 1972: 41-69. (Publicado originalmente en: *Revue belge de musicologie*, 15, 1961, 8-28.)
- (1962) «Note sur les duplications dans l'oeuvre de Claude Debussy», en RUWET, 1972: 70-99. (Publicado originalmente en: *Revue Belge de Musicologie*, XVI, 1962, pp. 57-70.)
- (1972) *Langage, Musique, Poésie*, («Poétique»), París, Du Seuil.
- SALZER, Felix (1952) *Audición estructural. Coherencia tonal en la música.*, Barcelona, Labor, 1990.
- SAPIR, Edward (1921) «The Musical Foundation of Verse», *The Journal of English and Germanic Philology*, XX, 2, pp. 213-228.
- SCRUTON, Roger (1983) *La experiencia estética. Ensayos sobre la filosofía del arte y la cultura*, («Breviarios, 445»), México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1987.