

expresar la misma idea cambiando el orden de las palabras o con palabras diferentes y esto resulta imposible para la música porque en ella, «los sonidos no son la expresión de la cosa, son la cosa misma».

Los hombres hablan y han hablado miles de lenguas que pueden traducirse entre sí: todas poseen un vocabulario que remite a una experiencia universal. «Esto es imposible en música, explicaba Lévi Strauss, porque la ausencia de palabras hace que existan tantos lenguajes como compositores y, tal vez, en última instancia, tantos como obras. Estos lenguajes son intraducibles unos a otros».

Late en el fondo de todo ello una pregunta esencial: ¿qué puede decirse sobre la naturaleza y el sentido de la música? ¿de qué hablamos cuando hablamos de música? Esta cuestión, señalaba el gran George Steiner, implica especulaciones fundamentales en relación con los límites del lenguaje. La música no es —no es sólo— expresión de lo irracional, de aquello que escapa al simple análisis racional, pero su sentido parece que no puede atraparse sólo mediante análisis racionales. La música, según el crítico citado, entraña diferenciaciones entre lo que puede ser comprendido —esto es, parafraseado— y lo que puede ser pensado y vivido en categorías que, consideradas de modo riguroso, trascienden dicha comprensión.

¿Es posible realmente trasladar la emoción o el pensamiento que nos transmite la música a un papel, a un lienzo, o al pensamiento? (Y viceversa.) ¿Qué significa, por ejemplo que una obra de Liszt se llame *Soneto de Petrarca núm. 104*? ¿Cómo se relacionan entre sí los códigos, los diferentes lenguajes? Si el comparatista ha de abrir el arco de sus análisis cuanto pueda, el lingüista y el semiólogo, han señalado no pocos campos nuevos. Roman Jakobson distinguía tres modos de traducción. Por un lado, la explicación de un signo mediante otros de la misma lengua. Por otro, la interpretación de signos lingüísticos mediante signos de otra lengua y, finalmente, la traducción intersemiótica, que él llamaba transmutación y que consiste en la interpretación de signos lingüísticos por medio de sistemas de signos no lingüísticos. Esta última opción es la que necesita aún ser desarrollada. Cuando la realidad entra en la literatura, decían los formalistas rusos, se convierte en literatura. Es posible dar la vuelta a la afirmación y hacerse una pregunta: cuando la música entra en la pintura o la literatura: ¿se transforma en un nuevo código? ¿Cómo se transforman los códigos para fecundar nuevos campos del arte?

Desde presupuestos muy distintos a los de Jakobson, George Steiner llega a conclusiones parecidas. Contrario a las paráfrasis y los superficiales comentarios críticos que postergan e impiden el contacto con las obras de arte, se muestra partidario de una crítica creativa en la que el crítico-artista propone algo nuevo a partir de la reflexión a la que él ha llegado:

la crítica más útil del *Otelo* de Shakespeare se muestra en el libreto de Boito para la ópera de Verdi y en la respuesta del compositor, tanto musical como verbal, a las sugerencias del libretista. Las posibilidades que ofrece la semiótica, la relación entre diversos códigos y sistemas de signos, son extraordinarias. Son ya muchas, en definitiva, las disciplinas que han planteado problemas que no es posible abordar de una manera lineal, a partir de una única disciplina. La reflexión sobre la forma en que significa la música, su invasión y fecundación de códigos ajenos, es una tarea que requiere un enorme esfuerzo.

Por otra parte, es ingente el trabajo que debe realizarse todavía para conocer cómo ha sido la recepción, la comprensión de la música en distintos periodos históricos. Sabido es que la música no ha significado lo mismo, ni se ha escuchado con los mismos fines y sensibilidades. Al tiempo que evolucionan los estilos de composición, varían los públicos y las sensibilidades. No puede compararse el público que acudía al estreno de las representaciones de las óperas de Mozart con el público que las escuchaba en el siglo XIX ni con el oyente que escucha hoy una reproducción en un moderno aparato o que ve en una cinta de vídeo *Don Juan* de Mozart dirigido por Ingmar Bergman. Es muy ilustrativo leer las críticas a representaciones operísticas que escribieron Galdós o Mariano José de Larra (por citar solamente a dos ilustres escritores españoles) para comprobar una vez más cómo ha variado el interés de los críticos y el lenguaje de la crítica. Ambos reseñan en sus trabajos aspectos de la representación, de las obras (sorprende el éxito de óperas que hoy están al margen de cualquier repertorio) que nos resultarán sorprendentes.

Para el estudio de la recepción y comprensión de las obras, y pienso ahora en la ópera, es esencial la figura del libretista, a la que no se ha dado la importancia que se merece. Apenas conocemos la letra grande. Sabemos del músico que compone sus propios libretos con enorme sensibilidad e inteligencia. Sabemos del libretista que colabora estrechamente con el músico, que discute con él, que ajusta a regañadientes el texto a la música. Los nombres de estos artistas son familiares para cualquier aficionado. Pero junto a estos grandes maestros se alinea una turba de anónimos traductores y adaptadores de originales italianos o franceses. Su trabajo fue esencial para que muchas óperas se estrenaran en España. Cuando se cotejan las versiones castellanas con los originales se perciben alteraciones, supresiones y adiciones, tal y como demostró don José Subirá en sus eruditos trabajos. Las distorsiones y deformaciones en relación con la ópera original podían ser, en efecto, muy notables. Las traducciones en prosa acompañaban alguna vez al texto original, pero no eran infrecuentes las traducciones rítmicas, muchas de ellas libérrimas. Los libretistas

—adaptadores— se tenían que esforzar para ajustar la acentuación de los versos castellanos a la de los originales y adaptarlos y acoplarlos a la línea melódica de la música. Sabemos que textos italianos de varias óperas fueron traducidos e impresos, como revelan numerosos catálogos de piezas dramáticas (como las obras de Moratín, impresas en Barcelona en 1834.) Las libertades que se tomaban los directores de escena eran muy grandes y era frecuente que en los repartos no se indicara el nombre del personaje sino el del actor que representara el papel. Era frecuente que se modificara el lugar de la acción, la nacionalidad de los personajes o ambas cosas. Así, lo que sucedía en París o Roma sucede en Madrid o Sevilla, es decir: se adaptaba el libreto para el público. Es imposible entender la recepción de muchísimas óperas sin conocer debidamente la adaptación que llevaron a cabo los libretistas. No nos han llegado muchos nombres, pero sí conocemos algunos ilustres: Ramón de la Cruz o Luciano Comellas.

Todo ello no viene sino a indicar que la audición musical, la forma de escuchar música, ha cambiado de naturaleza, la recepción de las obras ha variado y recordaré sólo un caso. Piénsese solamente en los cambios que ha introducido el disco en la recepción. Hoy escuchan música muchas más personas que hace un siglo y su preparación musical es muy diferente que la de hace pocos lustros. Los conocimientos de un aficionado medio en nuestros días se limitan prácticamente a biografías de músicos, a las ilustradas reseñas de los críticos especializados, pero la distancia que le separa del compositor es mucho mayor que en épocas anteriores. La música se ha vuelto más sabia y complicada y, como dice Lévi Strauss, «pone fuera de nuestro alcance la comprensión técnica de las obras; por tanto, nos dispensa de la misma y nos instala en el papel pasivo, pero a fin de cuentas, muy confortable, de receptores».

Capítulo aparte merece la comprensión del público de las obras de música contemporánea. El divorcio entre el compositor contemporáneo y el público es evidente. Sabemos que, de toda la música llamada clásica que se graba, se interpreta en público y se emite en Occidente, casi un ochenta por ciento es anterior a 1900, y hasta hace muy poco tiempo los músicos más interpretados del siglo XX eran Ravel y Ricardo Strauss. Estos datos resultan bastante esclarecedores sobre las preferencias y gustos musicales de finales de siglo.

El lenguaje muestra vacilaciones cuando se habla de música y se refugia en el símil, en cierto vuelo literario o en un lenguaje específico, científico, que pretende explicar o describir la partitura.... El estudio del lenguaje de la crítica es uno de los campos más necesitados de aclaración y análisis. Los críticos musicales (también el crítico literario y el de arte) disponen de una serie de fórmulas y expresiones con las cuales pueden

Bibliografía

- ADORNO, TH. W.: *Filosofía de la nueva música*, Buenos Aires, ed. Sur, 1966.
- BARRICELLI, J.P.: *Melopoiesis. Approaches to the study of Literature and Music*, New York University Press, 1988.
- CARREIRA, A.: *Emilio Prados. Poeta de la ausencia*, Cuadernos de la Fundación Españoles en el Mundo, Madrid, 1994.
- GUILLÉN, C.: *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica, 1985.
- JAKOBSON, R.: *Essais de linguistique générale*, París, Editions du Minuit, 1963.
- LEVI-STRAUSS, C.: *Mirar, escuchar, leer*, Madrid, Siruela, 1994.
- MAINER, J.C.: *Historia, Literatura, Sociedad*, Instituto de España, Espasa-Calpe, Madrid, 1988.
- ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización del arte*, Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 1981.
- PRAZ, M.: *Mnemosyne*, Madrid, Taurus, 1979.
- RILKE: *Epistolario español*, edición y traducción de Jaime Ferreiro Alemparte, Madrid, Seleccionales Austral, 1976.
- STEINER, G.: *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991.
- STRAWINSKY: *Ideas y recuerdos. Comentarios de Robert Craft*, Aymá, Sociedad Anónima Editora, Barcelona, 1971.
- STRAWINSKY: *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1975.
- WITTGENSTEIN: *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza Universidad, 1983.
- ZUMTHOR, P.: *La letra y la voz de la literatura medieval*, Madrid, Cátedra, 1993.

valorarse la actuación de cualquier orquesta, director o solista y en cuanto a la valoración de las obras —sobre todo de las del siglo XX— suele resultarles difícil emitir una opinión. Hoy se compone tanta música y tan variada y son tantos los caminos abiertos que resulta difícil entender en qué dirección van los compositores y la crítica especializada parece que se decanta más por la reseña culta que por la valoración de las obras en sí mismas. Los críticos, los historiadores de la música, los autores de comentarios para carpetas de discos o para los programas de mano, conocen bien las dificultades del empeño. ¿Cómo describir el «contenido» de la música de Varese (*Arcana* o *Déserts*) o de Reger? ¿Cómo no tener en cuenta el testimonio de compositores que hablan de sus propias obras con palabras que se refieren a tristeza, conciliación o consuelo?

Ludwig Wittgenstein lamentaba la ambigüedad de los lenguajes naturales y soñaba en un lenguaje en el que cada signo tuviera que ser utilizado de manera unívoca y en el que las proposiciones mostraran la forma lógica de la realidad, pero terminaba su *Tractatus logico-philosophicus* con una conocida sentencia: «De lo que no se puede hablar mejor es callarse». Wittgenstein pretendía trazar un límite a la expresión de los pensamientos y, con él, al mundo. Pero lo que queda más allá del límite, relegado al silencio, es lo que verdaderamente importa: lo que se refiere a la finalidad de la vida (la belleza, la bondad, la verdad religiosa). Esto sólo podía ser expresado mediante un medio de comunicación indirecto o poético. La música, el arte en general, sería así la forma de expresar lo inefable, el único medio de traspasar las barreras contra las que una y otra vez choca el pensamiento, el lenguaje.

En definitiva, tanto si apelamos a la experiencia de los creadores o a los trabajos de historiadores y críticos de las más variadas tendencias, es incuestionable que se han abierto poderosas líneas de investigación y se han planteado preguntas que no pueden responderse solamente a partir de una disciplina.

Joaquín Rubio Tovar