

Reflexiones sobre la Écfrasis Musical

Reflections on Musical Ekphrasis

Luis E. Ramírez-Miller ^a

Abstract:

This work will present an abstract of the introduction to Siglind Bruhn's work entitled "Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and painting." Translated into Spanish by Irene Artigas Albarelli.

There are different ways in which one art form can be related to another. Coexistence is much more frequent than the declared attempt of a "transformation" or new representation in another system of signs.

Is there a risk that the "Representation of a representation" sucks the blood and life force of the first work, or is it just a lifeless, derivative response?

Keywords:

Ekphrasis, Musical Ekphrasis, intermediality, Intersemiotic transposition.

Resumen:

En este trabajo se presentará un resumen de la introducción del trabajo de Siglind Bruhn titulado "*Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry And painting*" traducido al español por Irene Artigas Albarelli.

Existen diferentes maneras en las cuales una forma artística puede relacionarse con otra. La coexistencia es mucho más frecuente que el intento declarado de una "transformación" o nueva representación en otro sistema de signos.

¿Existe el riesgo de que la "representación de una representación" chupe la sangre y la fuerza vital de la primera obra, o que sea únicamente una respuesta sin vida, derivada?

Palabras Clave:

Écfrasis, Écfrasis Musical, Intermedialidad transposición intersemiótica.

Introducción

En este trabajo se presentará un resumen de la introducción del trabajo de Siglind Bruhn titulado "*Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry And painting*" traducido al español por Irene Artigas Albarelli.

Existen diferentes maneras en las cuales una forma artística puede relacionarse con otra. La coexistencia es mucho más frecuente que el intento declarado de una "transformación" o nueva representación en otro sistema de signos.

¿Existe el riesgo de que la "representación de una representación" chupe la sangre y la fuerza vital de la primera obra, o que sea únicamente una respuesta sin vida, derivada?

Écfrasis Musical

Partiendo de la raíz etimológica de la palabra Écfrasis, que proviene del griego, *phrazein* se refiere a un uso particular del habla que significa mostrar, dar a conocer o hacer explícito, mientras que *ekphrazein* es una versión más amplia del mismo verbo que significa mostrar muy claramente, dejar completamente claro. En este sentido,

^a Autor de Correspondencia, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Escuela Preparatoria Número Cinco, Email: eduardo_ramirez@uaeh.edu.mx

la écfrasis se entendía como un recurso retórico capaz de darnos algo de manera clara y evocativa, posteriormente el término se expandió para referirse a la práctica literaria de representar verbalmente esculturas o pinturas.

Entre los posibles pares de formas artísticas que utilizan diferentes sistemas de signos (verbales, pictóricos, sonoros, cinéticos, etcétera), la relación entre las palabras y las imágenes es la que ha sido explorada más ampliamente.

En términos generales el concepto de écfrasis musical es relativamente nuevo, surge a partir de las inquietudes de los músicos románticos de principios del siglo XX por componer música partiendo de elementos extramusicales, particularmente de obras literarias y pictóricas ya existentes.

La écfrasis musical se basa en la transformación al lenguaje musical a partir de una fuente externa existente, o visto de otra manera, la representación musical de una representación poética o visual (aunque también se pueden considerar algunas otras interacciones disciplinares como la danza).

En este sentido la écfrasis musical es la transformación de un mensaje desde un medio a otro, en contenido y forma, imaginaria y significación simbólica sugerida.

El concepto de écfrasis musical es muy amplio, aunque para establecer ciertos límites, y principalmente diferenciarla ante otros conceptos similares que pueden ser fácilmente confundidos, como el de música programática o poema sinfónico. La écfrasis musical narra o pinta una realidad ficcional creada por un artista diferente al compositor de la música: por un pintor o un poeta. Además, normalmente se relaciona no sólo con el contenido de la realidad ficcional expresada poética y pictóricamente, sino también por la forma y el estilo de la representación en la cual este contenido se encontraba modelado en su medio primario.

También la écfrasis musical son las obras ideadas por compositores, que tienen como fuente un objeto artístico ya sea plástico o literario.

Las composiciones musicales con referencia explícita – ya sea verbal (en títulos y notas anexas) u onomatopéyica – han existido en gran parte de la historia de la música occidental; sin embargo, creo que la écfrasis musical no. Esto me lleva a definir los criterios sobre los cuales podamos estar de acuerdo para distinguir entre, por un lado, el equivalente musical de la écfrasis y, por otro, lo que se conoce comúnmente como “música programática”. Los dos géneros pertenecen a la misma

especie general: ambos denotan a la música meramente instrumental cuya *raison d'être* se encuentra en un esquema referencial, narrativo o pictórico definido; ambos han sido descritos como música “ilustrativa” o “representativa”. Tomando en cuenta que el término “música programática” ha sido considerado por muchos como un término paraguas para ambos tipos, argumentaré que es fundamental hacer la distinción para comprender cabalmente la música de tipo ecfástico.

Por otro lado, la música programática es música que expresa una idea extramusical, de carácter narrativo, emocional o gráfico. Estrictamente hablando, la música programática debería estructurarse conforme a un plan textual y el término “programático”, de acuerdo con la definición de Liszt, sería todo prefacio narrado de una pieza instrumental, con la que el compositor busca orientar al oyente y evitar que malinterprete el sentido poético, dirigiendo su atención hacia el concepto poético total o parcial de la obra. En este sentido el trasfondo del concepto de la música programática es distinto al que representa la écfrasis musical, ya que en la música programática se basa en orientar al escucha por medio de un programa para que no malinterprete el sentido poético de la obra y no necesariamente se crea la obra a partir de otra ya existente (ya sea poética y/o pictórica).

El poema sinfónico es definido como una pieza de música orquestal, por lo general en un sólo movimiento, basada en un tema literario, poético o extramusical. Evidentemente este concepto de poema sinfónico se acerca más al concepto de écfrasis musical, sin embargo, está condicionado a características específicas, particularmente que es una obra orquestal en un solo movimiento, y que no da opción a desarrollar la obra a partir de otras posibilidades compositivas como lo es la instrumentación y la estructura (forma) de la obra. De tal manera que carece de elementos para transponer en un sentido totalitario una obra poética de su lenguaje textual al lenguaje musical.

Sin embargo, como apuntó Wagner en su conocido ensayo sobre los poemas sinfónicos de Liszt, aunque estas composiciones pretendían esbozar un personaje o contar una historia con texturas musicales, su forma seguía estando determinada casi totalmente por las leyes de la música absoluta. De tal manera que no existe una línea definida que separe la música absoluta de la música programática, también hay que decir que los límites entre la música programática y el equivalente musical de la écfrasis musical son plásticos y permeables.

En *Die Ideale*, Liszt divide el poema de Schiller en secciones de diferente intensidad o diferente color

emocional, y coloca las palabras en las partituras que las ilustra. En sus Poemas para piano, Tres sonetos de Petrarca, además de en su poema sinfónico Mazeppa, imprimió el texto poético completo en la partitura musical, como si se tratara de la extensión de la canción, yuxtaponiendo las palabras y su localización consecutiva, y no simultáneamente con muchas correspondencias formales interesantes. Sólo estamos a un paso mínimo de una “transformación” genuina del contenido y la representación, el estilo y las metáforas del medio poético a la música.

Los dos compositores que en el cambio del siglo (XIX – XX) parecen haber trabajado en el límite entre la música programática y la ecfrasis musical fueron Modest Mussorgsky y Richard Strauss. La obra de Mussorgsky, Cuadros de una exposición, de 1874, originalmente era una suite para piano que, gracias a la ingeniosa orquestación de Ravel, se dio a conocer como una pieza del repertorio de poemas sinfónicos. La obra se inspiró en una exposición formada por dibujos arquitectónicos, escenografías y acuarelas realizadas en memoria de su recientemente fallecido amigo Victor Hartmann. Como no tenemos detalles certeros de los cuadros exhibidos, es difícil valorar hasta qué punto la composición lleva a cabo / realiza una serie de “transposiciones” a la música del mundo pictórico creado por el amigo del artista o si se trata de impresiones más generales, destiladas a partir de lo que el compositor recordó de la experiencia de la exposición y de los cariñosos recuerdos de la personalidad de su amigo.

Don Quijote: variaciones fantásticas sobre un tema de carácter caballeresco se estructura como una sinfonía concertante, con solos para viola y violoncello (a grandes rasgos, para don Quijote y Sancho). Es una obra maestra del pictoralismo musical, con molinos, ovejas y un caballo volador que resultan ser de un realismo hilarante y que prepararon el camino para gran parte del pictoralismo musical del siglo XX.

Al mismo tiempo la composición contiene lo que mucho de los estudiosos de Strauss consideran un sutil y admirable retrato psicológico del transtornado estado mental de don Quijote. Es aquí en donde presenciamos el nacimiento de la ecfrasis musical.

Bruhn concluye esta sección argumentando que las teorías de transposición / transformación / traducción / transcripción / transmutación (etcétera) de un arte a otro, las cuales, aunque se desarrollaron en el campo de la propia ecfrasis, son relevantes para comprender con más profundidad qué se puede esperar de los casos de ecfrasis musical y anuncia su intención de discutirlos en los apartados subsecuentes del libro.

Referencias

- [1] Bruhn, S. (2001). *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*. Nueva York: Pendragon. Traducción por Irene Artigas Albarelli.
- [2] González, A. S & Artigas, A. I. (2009). *Entre artes, entre actos: écfrasis e intermedialidad*. Bonilla Artigas editores. México.
- [3] Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica. México.
- [4] Zamacois, J. (1997). *Curso de Formas Musicales*. SpanPress Universitaria. España.