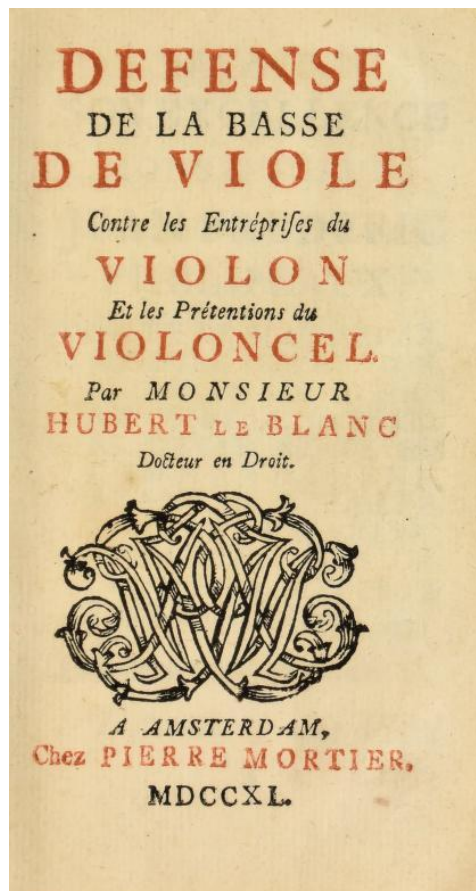


## *LE SON DU SENS*

Una aproximación a la naturaleza semántico-expresiva de la música en el  
marco interdisciplinario de *Tous les matins du monde*  
(literatura, pintura, cinematografía)



Begoña Capllonch

Trabajo de Fin de Máster

Director: Dr. Josep Lluís i Falcó

*Máster de Música como Arte Interdisciplinario*-Universidad de Barcelona

28 de agosto de 2019

*À ceux que j'ai aimés  
il y a très longtemps*

# Índice

## Preámbulo

Reflexiones liminares en torno al *sentido* de la música y justificación de la propuesta de trabajo

1. De la música como lenguaje: los escollos de la *semántica* musical frente a la lingüística .....6
2. La tesis *absolutista* y la *referencialista* .....9
3. Los inicios de la semiología musical y el rotundo fracaso de las teorías ..... 14

## Introducción

*Tous les matins du monde* como objeto de estudio. Marco del planteamiento interdisciplinario y datos sobre el origen de la obra

1. Presentación de la obra .....20
2. El origen de *Tous les matins du monde* y el enigma de Sainte-Colombe.....24

## Parte I

### La palabra silenciosa del escritor

1. La música callada de Pascal Quignard .....32
- 1.1 El lenguaje verbal y la música.....32
- 1.1.1 La escritura silenciosa de Quignard.....34
- 1.1.2 La voz de la viola de gamba: la influencia de la *retórica* del laúd y la teoría de los afectos .....36
- 1.1.3 La expresión de la música y lo inefable .....41
- 1.2 La condición moral del músico .....45
- 1.3 Las referencias musicales de la novela. La forma musical y su analogía con el discurso literario .....47
- 1.3.1 Dicción narrativa y dicción musical. Estructura, sintaxis, fraseo.....51
- 1.3.2 La temporalidad narrativa: el pasado presente .....55
- 1.3.2.1 Tiempo *del relato* y tiempo *del discurso* .....56
- 1.3.2.2 El *temps jadis*.....60
- 1.4 La pintura invisible.....62
- 1.4.1 El *Dessert aux gaufrettes* y el ritual de Sainte-Colombe.....64
- 1.4.2 Los silencios de Georges de La Tour .....67

## Parte II

### La mirada elocuente del cineasta

2. La imagen de la música en Alain Corneau .....	73
2.1 Precisiones en torno a la adaptación cinematográfica de la novela: el narrador omnisciente frente al intradieético; la mirada ciega frente a la elocuente.....	73
2.2 El <i>scénario</i> musical de <i>Tous les matins du monde</i> .....	78
2.2.1 Sobre la percepción ocular y la auditiva.....	81
2.2.2 La temporalidad del discurso cinematográfico: el tiempo detenido.....	84
2.3 El efecto de la pintura en la percepción fílmica: la precariedad de las sensaciones y los claroscuros del alma.....	88
2.4 Sobre las interpretaciones musicales y las piezas que se escuchan en el filme.....	93
2.4.1 Los bloques musicales de <i>Tous les matins du monde</i> .....	95
2.4.2 Música diegética y extradiegética. Los cuatro cuerpos de la interpretación.....	100
2.5 La función de los bloques musicales y el carácter de las diferentes obras.....	105
2.5.1 La “Sonnerie de Ste. Geneviève du Mont-de-Paris”, “Les Pleurs” y “La Rêveuse”.....	105
2.5.2 Las “Folies d’Espagne”, “L’Arabesque”, “Le Badinage” y la “Marche pour la cérémonie des Turcs” .....	110
2.5.3 “Une jeune fillette”, la “Gavotte du Tendre”, “Le Retour” y la “Fantaisie en <i>Mi m</i> ” .....	114
2.5.4 El “Prélude pour Mr. Vauquelin” y la “Troisième Leçon de Tenèbres”.	
Recapitulación .....	116
Esbozo de conclusiones .....	120
Referencias bibliográficas y audiovisuales .....	128
Otras fuentes tangencialmente mencionadas.....	136

## Apéndices

Apéndice I. Dificultad y belleza en la escritura de la música.....	139
Apéndice II. Pintura creada, pintura filmada.....	142
Fuentes de las imágenes .....	147
Agradecimientos.....	148

## **Preámbulo**

## Reflexiones liminares en torno al *sentido* de la música y justificación de la propuesta de trabajo

“La música se presenta como un lenguaje que se significa a sí mismo”.

Roman Jakobson (*Nuevos ensayos de lingüística general*, 1976).

### 1. *De la música como lenguaje: los escollos de la “semántica” musical frente a la lingüística*

La naturaleza *semántica* del lenguaje musical ha sido siempre objeto de controversia, dado que ni la música dispone del significado léxico que es propio del lenguaje verbal (esto es, de la red de conceptos con la que convencionalmente asociamos las unidades sígnicas de una lengua), ni le es consubstancial la propiedad figurativa, pese a que una expresión sonora pueda adoptar cualidades miméticas respecto de la realidad circundante, pues a diferencia de las palabras, que constituyen el instrumento simbólico mediante el cual nos representamos el mundo, la música no se correlaciona, *a priori*, con la realidad sensible. Con todo, optamos por concebirla como un lenguaje y no como un mero código porque aquello que expresa no es la resulta de un elemental descifre, ya que, como demuestran las pruebas científicas, el fenómeno de la música constituye “un estímulo multimodal muy potente que transmite información visual, auditiva y motora a nuestro cerebro” (Soria-Urios *et al.* 2011b: 739); y su procesamiento neurocognitivo, además, supone una interacción, y realizada en paralelo, “de múltiples funciones neuropsicológicas y emocionales” (Soria-Urios *et al.* 2011a: 53)<sup>1</sup>. Por consiguiente, el simple planteamiento de la cuestión resulta ya dificultoso, puesto que siquiera existe

---

<sup>1</sup> De hecho, el procesamiento de la música depende incluso de la formación que haya recibido el oyente, puesto que, si bien un perceptor instruido activa sobre todo el hemisferio cerebral izquierdo (íntimamente ligado al lenguaje y a las rutinas cognitivas), el que no posee conocimientos musicales la procesa, mayoritariamente, con el derecho (Goldberg 2002: 63). Además, está comprobado que el cerebro de un músico profesional es funcional y estructuralmente distinto al del resto de los individuos, pues presenta un mayor tamaño del cuerpo caloso, por ejemplo, y una mayor simetría y dimensión de la corteza motora (Soria-Urios *et al.* 2011b: 742 y ss.). Huelga decir que estas diferencias en distintas áreas del cerebro no son innatas, sino la consecuencia de muchos años de praxis musical, dado que, como han evidenciado los estudios de neurología, el cerebro es capaz de reorganizarse dependiendo de sus necesidades. Cualquier individuo, por lo tanto, posee latentes las mismas aptitudes, y es la ejercitación la que provoca los cambios cerebrales, que serán más notorios cuanto mayor sea el período de tiempo en que se desarrolle la praxis musical, y cuanto más temprano se produzca el inicio de esta.

unanimidad en torno a lo que debería entenderse por el “sentido” de la música<sup>2</sup>, ni por el modo en que cabría dilucidar su naturaleza semiológica, que no es interpretable ni por convención (como las palabras) ni por inferencia (como los indicios) ni por semejanza (como los iconos).

Así pues, y ante el atolladero de esclarecer de qué es signo la música, en algunos casos se ha considerado como un lenguaje autorreferencial, lo cual no implica que constituya un sinsentido, por cuanto los valores funcionales y estructurales de cada obra podrían entenderse entonces como una suerte de *significado*<sup>3</sup>. Esta postura, sin embargo, equipararía la música a los lenguajes formales como el de las matemáticas, motivo por el que se desestimarían sus cualidades expresivas. Como antes apuntábamos, empero, no parece pertinente definirla como un código reglado, pese a que las convenciones de la notación tradicional, por ejemplo, así pudieran sugerirlo, puesto que la música, huelga precisarlo, no es sinónima de su representación gráfica (en el caso de que esta exista, claro está), sino un hecho sonoro actualizado en un marco espacio-temporal. Cierto es que desde la Antigüedad se ha asociado la música a las matemáticas, pero el sentido que se le daba entonces al número franqueaba los límites de lo formal para adentrarse en una dimensión mágico-mística<sup>4</sup>. De todos modos, cabría ya tener en cuenta que el concepto de *forma musical* no debería considerarse...

---

<sup>2</sup> La terminología empleada en el vasto campo de la semántica es tan variada como confusa, y los propios vocablos de *significado* y *sentido* adoptan valores distintos en función de qué teoría o investigador los maneje: el epistemólogo Gilles-Gaston Granger (en Nattiez 1979: 14), por ejemplo, distingue el *sentido* relacional (que sería el propio de los códigos formales, por cuanto apelaría a sus características estructurales) del *significado* vivido por el usuario (es decir, del que sería específico de los signos de las lenguas naturales), pero el *sentido* también se entiende, desde la pragmática, como aquello que los interlocutores comprenden en cada situación determinada. La *semántica* musical, que surgió a la luz de la semántica lingüística, ha adoptado los mismos términos heredando sus congénitas ambigüedades. Por lo tanto, nosotros emplearemos aquí, indistintamente, los vocablos *sentido* y *significado*, al objeto de no crear mayores confusiones; y porque la naturaleza semántica de la música no nos parece homologable, además, a la del lenguaje verbal.

<sup>3</sup> Ciertamente, *significar* no es sinónimo de *referir*, pero es innegable que el posible referente al que pueden apuntar los signos interviene y condiciona los procedimientos de la significación, por lo que la debatida referencialidad o autorreferencialidad de la música es, sin duda, un aspecto decisivo para el asunto que nos ocupa (lo veremos a lo largo de estas páginas). Como hemos apuntado arriba, en la música podemos identificar vínculos con la realidad sensible, en virtud de que el sonido puede entrañar cualidades miméticas (al igual que hay vocablos que, por onomatopeya, se relacionan con el mundo físico, pese a la arbitrariedad que define el signo lingüístico), pero esta ligazón explícita entre la realidad y el lenguaje no constituye, propiamente, un *significado*.

<sup>4</sup> Como señala Tomás Marco, en “prácticamente todas las culturas hay una correlación mágico-científica entre el nacimiento de las matemáticas [...] y el de la música. No olvidemos que hasta que se convierte con los griegos en geometría y luego con los árabes en álgebra, la matemática es ante todo número, incluso número mágico. [...] El ejemplo más difundido es el del griego Pitágoras, [...] para quien no había discrepancia entre el científico y el místico [...]. Pero podríamos hablar del origen de la música hindú o de la relación mítica entre lo sacro y la matemática en el nacimiento de los *Liu* chinos” (Marco

como algo externo, separado de la organización íntima de la música; la estructura y la textura son funciones de los elementos melódicos, armónicos y rítmicos, que a su vez asumen y ejercen diferentes funciones en diferentes estilos [...]. La forma, tomada en este sentido, abarca las numerosas relaciones existentes entre todos estos aspectos, no solo en el esquema externo, sino también en el principio que rige la organización íntima de una composición particular (Bukofzer 1992: 355).

Esa forma musical, en consecuencia, no podría ya concebirse mediante la metáfora del recipiente que contiene un sentido, tal y como inferimos del concepto diádico del signo lingüístico por el que entendemos que todo significante encierra un significado<sup>5</sup>; y de ahí que, como antes señalábamos, quizás podría resolverse que es la propia configuración formal de una obra la que encarna su *sentido*, aunque no podamos definirlo exactamente —ni, acaso, vagamente—. La música, en efecto, en calidad de flujo sonoro dimanado de una formalización imaginativo-expresiva, trasciende con creces su descripción física, lo cual nos aboca, indefectiblemente, a una *metafísica*. Discernir su significado es tan comprometido como deslindar su naturaleza ontológica, razón por la que resulta igualmente intrincado establecer una metodología de análisis que, ya que no plausible, sea, cuando menos, procedente.

Con todo, sobra decir que pretender abordar cualquier aspecto relacionado con el sentido de la música *in abstracto* sería ya inviable, dado que, si bien podemos categorizarla en función de distintos parámetros como el período cronológico a la que pertenece, el estilo que ostenta o el contexto cultural en el que se inscribe, la música debería concretarse en alguna de sus infinitas realizaciones para poder analizarse mínimamente. Una cuestión tan esencial como el *tempo* en el que se ejecuta una obra,

---

1993: 16). Recuérdese, además, la inclusión de la música en el *Quadrivium* medieval, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía; la concepción pitagórica de la armonía de las esferas que desarrolló Kepler en *Harmonices Mundi* (1619), o ya el *Traité de l'harmonie universelle* (1636-37) del matemático Marin Mersenne —que se sustentaba en unos principios que ya nada tenían que ver con la música que se interpretaba en su época—, pues para este autor, que estableció una analogía entre la música y ciertos conceptos e imágenes religiosas, las “letras indicadoras de la escala musical representarían las distintas partes del universo, mientras que los intervalos se correlacionarían con las distancias que separan a unos planetas de otros” (Fubini 1988: 157-158). Asimismo, *vid.*, por ejemplo, la interpretación simbólica de los modos gregorianos o la de los criptogramas que oculta el *Himno de San Juan* en Chailley & Viret 1988.

<sup>5</sup> La metáfora *del recipiente* asociada al binomio *dentro-fuera* es uno de los procedimientos cognitivos que nos permiten categorizar la realidad mediante patrones abstractos que nos resultan comprensibles, motivo por el que solemos (mal)interpretar que toda *forma* es la parte externa —y, por lo tanto, extrínseca e inesencial— de un objeto (sobre este tipo de metáfora, *vid.* Lakoff & Johnson 1995: 67-70).



por ejemplo, no entrañaba, en la Antigüedad, la importancia que modernamente le atribuimos por las implicaciones que suscitan la lentitud y la presteza, pues “en la música griega y en la monodia de la Edad Media temprana” se podía interpretar “una y la misma pieza a velocidades diferentes. La rapidez solo dependía del temperamento personal” (Harnoncourt 2006: 80). Téngase en cuenta, además, que cualquier sutil alteración del *tempo* en una secuencia de pulso estable tiende a percibirse no en términos cuantitativos, sino “como un énfasis expresivo y, por lo tanto, cualitativo” (Mantel 2010: 98); y es por esto por lo que, como precisamente veremos en estas páginas (1.1.2), serán tan relevantes los efectos expresivos a los que dan origen las frecuentes modificaciones del *tempo* que son características de la articulación barroca. No disponemos, pues, de principios universales ni transtemporales a partir de los cuales cimentar criterios plausibles en torno a la semanticidad musical, ya que siquiera podríamos certificar que lo que significa *música* para una comunidad de individuos lo es también para cualquier otra, dado que la música es, en suma, un constructo cultural.

## 2. La tesis “absolutista” y la “referencialista”

A lo largo de la historia han sido muchas, como es lógico, las disquisiciones que han surgido en torno al sentido de la música<sup>6</sup>, y son especialmente relevantes las que enfrentan la paradójica dualidad de su lenguaje en cuanto que discurso formal que apela a las emociones (lo cual no significa que deban confundirse las supuestas propiedades expresivas de la música con las posibles emociones experimentadas por los oyentes, pese a que están íntimamente emparentadas). Ya centrándonos en un período y contexto cercanos, uno de los debates más fructíferos fue el que protagonizaron, por ejemplo, Eduard Hanslick y Richard Wagner en la segunda mitad del s. XIX, pues si bien para el musicólogo austríaco las emociones *derivarían* del hecho musical al no constituir este sino un posible estímulo, para el compositor germano, en cambio, supondrían una cualidad intrínseca de la composición misma. Así, en el primer caso, “la música induce a los oyentes estados anímicos, y estos son la respuesta *neurofisiopsicológica* al estímulo sonoro”; y, en el segundo, “la emoción está alojada *formalmente* en el tejido

---

<sup>6</sup> Las páginas de este preámbulo, como ya lo precisamos en el título, no pretenden sino justificar nuestro punto de partida a tenor de una serie de reflexiones sobre la naturaleza semántica de la música, por lo que, como es lógico, no ofreceremos aquí una relación sistemática de las diferentes teorías que se han ido planteando al respecto, ni habrá lugar para profundizar en las que serán mencionadas.

musical y los oyentes no reaccionan [...] a ese particular estímulo, sino que de una manera puramente cognitiva descubren aquello que ha sido codificado en notas” (Rodríguez 2016: 904-905). Ciertamente, en muchos pasajes de *Oper und Drama* (1851) Wagner planteaba el paso de la inteligibilidad racional del lenguaje verbal a la inteligibilidad emotiva del lenguaje musical. Y precisamente rebatiendo la supuesta *semanticidad emocional* que el operista de Leipzig otorgaba al universo sonoro, lo que Hanslick argumentó en *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) es que el sentido de la música no podría radicar en la voluble emotividad que una pieza suscitase, pues el hecho de que se halle en animada relación con nuestros afectos “no justifica de ninguna manera la afirmación según la cual su significado estético radica en tal relación” (Hanslick 1947: 14). Con todo, el crítico praguense no caía en el mero relativismo, puesto que sí que apelaba a un sentido inmanente de la música, a su sentido formal constitutivo:

La música se compone de series de sonidos, de formas sonoras, que no tienen ningún contenido fuera de ellas mismas [...]. Aunque cada cual podrá juzgar y denominar el efecto de una obra musical de acuerdo con su individualidad, el contenido de aquella no es otro que precisamente las formas sonoras que acaban de oírse; porque la música no solo se manifiesta por medio de sonidos, sino que también no manifiesta más que sonidos (Hanslick 1947: 117).

En principio, lo que apuntaba Hanslick es más que plausible. El sonido *per se* no es semánticamente pertinente como tampoco lo es —en teoría— la fonética de un idioma, aunque la percepción de cierto sonido pueda desencadenar, en el oyente, un proceso psíquico que, surgido de la emoción experimentada, culmine en un sentimiento —o, incluso, pensamiento— que, como es lógico, estará condicionado por la experiencia emocional e intelectual de ese oyente en cuestión<sup>7</sup>. Pero siguiendo con la comparación que establecíamos con la fonética de una lengua, resulta que, en ciertos contextos poéticos, por ejemplo, los elementos fonemáticos, que pueden no ser azarosos sino el fruto de una cuidadosa elección y disposición por parte del poeta, adquieren cierta

---

<sup>7</sup> Efectivamente, es necesario establecer una jerarquía con respecto a los conceptos *emoción* y *sentimiento*, en relación con el sujeto receptor. Como precisa José Manuel Igoa siguiendo a Peter Kivy, “la música difiere radicalmente del lenguaje en que es capaz de expresar emociones, pero no de representarlas, lo que equivale a decir que la música expresa cualidades emocionales, pero no sentimientos. Una diferencia fundamental de significado entre los términos *emoción* y *sentimiento* es que mientras el primero remite a reacciones fisiológicas primarias y estados mentales concomitantes, el segundo hace referencia a una interpretación conceptual de las emociones, es decir, presupone un acto reflexivo o metacognitivo” (Igoa 2010: 113).

semántica, al igual que otros rasgos acústicos como las características prosódicas del texto, aunque siempre en relación, cabe precisarlo, con el sentido denotativo y connotativo de los vocablos que lo integran, y con el que adquiere el poema en su totalidad<sup>8</sup>. Ciertamente es que en la música no existen esos conceptos con los que las unidades o secuencias fonemáticas de los signos lingüísticos se correlacionan, pero cualquier contenido nocional, aunque en una lengua esté prefijado por convención, no deja de ser una idea, una substancia abstracta que se demuestra maleable —y, en realidad, ya no solo en el ámbito poético, sino en la común praxis comunicativa—. El sonido, por lo tanto, *también configura sentido*, y de ahí que esa evidencia deba ser, por lo menos, tenida en cuenta en el discernimiento de la semántica musical. En cualquier caso, la tesis de Hanslick ha sido ya muy revisada, y como exponía Carl Dahlhaus recientemente, el principio de la autonomía del sentido que postulaba el musicólogo “se fundaba en la premisa de que lo específico de la música es necesariamente también lo esencial desde el punto de vista estético” (en Dahlhaus & Eggebrecht 2012: 152); una afirmación, sin embargo, que más que contraargumentar o dirimir los supuestos de Hanslick, trasladaba el debate a otro ámbito (en este caso, al de los fundamentos filosóficos del arte), lo cual también evidencia la pluralidad de perspectivas que reclama el asunto que nos concierne.

Salvando las distancias, y sin tomar ahora en cuenta el contexto particular en el que tanto Hanslick como Wagner esgrimían sus argumentos, lo que ponderaban uno y otro en sus respectivas disquisiciones —a saber: una concepción inmanente del sentido musical, y otra trascendente y marcada por la emotividad— constituirían los dos extremos hacia los que se han encaminado los estudios sobre el sentido de la música, puesto que, o bien se apuesta por asumir que es la propia arquitectura de la obra la que vertebra su significado (entendido este desde una perspectiva estrictamente formal, en la que solo intervienen los factores que definen las propiedades del sonido y las características estructurales en las que se organiza la composición), o bien que su sentido la trasciende y que es extrínseco, por lo que cobrarían entonces relevancia desde cuestiones emocionales hasta la supuesta relación que establecería la música con la

---

<sup>8</sup> Un ejemplo paradigmático sería el poema de Giacomo Leopardi “L’Infinito” (1818-19), en donde la abundancia de sonidos nasales redonda en la noción de ‘infinitud’ que el texto expresa. Hay quien podría aducir que hoy la poesía se lee en silencio, pero eso no invalida su musicalidad, puesto que el sonido puede escucharse mentalmente, así como un compositor puede crear una obra imaginando cómo suena sin necesidad de verificar cada nota acudiendo a una ejecución de la misma.

realidad sensible<sup>9</sup>; y de ahí, como decíamos, los dos planteamientos a los que se han adscrito, tradicionalmente, los estudios sobre la semántica de la música: la corriente denominada *absolutista*, que sería la que postula que la obra musical es un ente de valor autónomo cuyo sentido descansa en las relaciones estructurales de los elementos que la componen (lo cual suscitaría en el oyente ciertas expectativas en lo tocante a la tensión orgánica de las frases, al advenimiento de los pasajes conclusivos, etc.), y la llamada *referencialista*, que es la que defiende que el sonido, a partir de las emociones que convoca, puede trascender su ámbito de descripción física y referirse a la realidad circundante (Meyer 2009: 23 y ss.; Nussbaum 2014: 292-302), por lo que se incluirían aquí las clásicas teorías *imitativa* y *expresiva* del significado musical<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Con todo, téngase en cuenta que, en el caso de Wagner, él sí que juzgaba que esa emotividad era consubstancial a la naturaleza misma de la composición, pero cabría precisar que el prisma bajo el que el autor planteaba la inteligibilidad de la música era el del drama operístico. En este contexto, disponemos de la palabra del libreto que sí que entraña un contenido léxico convencionalmente determinado; la intencionalidad poética que animaría esa palabra en el marco del drama sería la que le imprimiría esa dimensión significativa que escaparía a su definición convencional; y sería esa indefinición la que, según Wagner (2013: 228), podría y debería hacer emocionalmente definible —que no conceptualmente comprensible— la música. Por esta razón, planteaba Robert Siohan que el estudio sobre el sentido de la música acaso tendría que restringirse a un corpus que solo incluyese esas “formes détachées de tout élément extérieur à la musique: thème littéraire, dramatique, représentatif, descriptif, éléments que l’on désigne parfois du nom de *sujet*, terme que nous nous efforcerons d’ailleurs d’éviter, vu la confusion dont il se rend responsable” (Siohan 1959: 18). No obstante, ¿esa supuesta música *auténtica* sería verdaderamente representativa del arte musical?, ¿resultaría operativo indagar la semántica de la música si excluimos de su corpus buena parte de las obras que lo constituyen? Creemos que no. Por otra parte, la alternativa de abstraer de su contexto ciertas obras no supondría sino tergiversarlas. Carece de sentido, por ejemplo, disociar el imaginario de la leyenda relativa al *Pájaro de fuego*, del *ballet* homónimo de Stravinsky, y ello por más que el autor declarara, en *Chroniques de ma vie*, que “Je considère la musique, par son essence, impuissante à exprimer quoi que ce soit: un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L’expression n’a jamais été la propriété immanente de la musique. La raison d’être de celle-ci n’a jamais été conditionnée par celle-là. Si, comme c’est presque toujours le cas, la musique paraît exprimer quelque chose, ce n’est qu’une illusion et non pas une réalité” (en Gignoux 2016: 6). El equívoco de estas conocidas declaraciones, sin embargo, radica en el significado que el compositor le atribuía al verbo “expresar”: Stravinsky concluye afirmando que ‘casi siempre la música parece que expresa algo, aunque en realidad no es sino una ilusión’; pero quizás esa ilusión sería, precisamente, el modo en que funciona la semántica musical (y, en cualquier caso, no cabría omitir la manifiesta operatividad de esos *ilusorios* significados).

<sup>10</sup> Ciertamente, habría diferencias entre unos y otros, dado que, así como los *imitacionistas* entienden la relación de la música con su supuesto referente “como una conexión cuasi-natural basada en relaciones de semejanza, los *expresivistas* tienden a interpretarla como una relación simbólica, acentuando así la importancia del componente cultural. Pero unos y otros definen el significado de la música en términos de referencia de los elementos musicales a elementos extramusicales” (Marrades Millet 2000: 7). La propuesta paradigmática de los imitacionistas sería la de Deryck Cooke (*The Language of Music*, 1959), y la de los expresivistas, la de Susanne K. Langer (*Feeling and Form. A Theory of Art*, 1953). Con todo, el planteamiento expresivista de Langer merece especial consideración, pues la autora no concebía la música como expresión inmediata o espontánea de unas emociones, sino como un símbolo particular que *mostraría* esos contenidos emocionales; y así como “el símbolo discursivo es transitivo —remite a otra cosa, y solo cumple su función cuando se consume completamente en su referencia al objeto designado—, el símbolo musical posee sustantividad: lo gozamos por sí mismo, y no se agota en su relación” (Marrades Millet, *ibid.*). Lo interesante, pues, es que Langer no identificaría el sentido de la música con el referente externo, sino con el símbolo musical propiamente dicho como articulador de ese

Curiosamente, estos han sido también los dos grandes ámbitos en torno a los que han orbitado los estudios sobre la poesía lírica, desde que a principios del s. XX irrumpiera la corriente formalista liderada por Roman Jakobson, pues así como las propuestas tradicionales —que podrían clasificarse como *contenidistas* o *referencialistas*— abogaban por analizar no aquello que el poema constituía en sí mismo, sino la realidad extralingüística a la que apuntaba o el contexto que lo circunscribía (la biografía del autor, su marco histórico-cultural o, incluso, las emociones que dicha obra podría vehicular), la entonces novedosa perspectiva formalista —que equipararíamos a la de los *absolutistas* musicales— defendía el carácter inmanente del sentido poético atendiendo a la configuración lingüística del texto; y las formulaciones de Saussure sobre la naturaleza estructural de las lenguas naturales, así como el propio desarrollo del estructuralismo, no hicieron sino secundar este enfoque formalista. Además, los análisis tradicionales, comúnmente asistemáticos, empezaron a resultar ineficaces ante el surgimiento de la corriente simbolista y de los ulteriores movimientos de vanguardia, puesto que los textos de estas nuevas poéticas, cada vez menos descriptivos y referenciales, potenciaban las cualidades fonéticas de los vocablos que los componían en detrimento de los valores léxico-semánticos, por lo que las concomitancias con la música —que los propios poetas enfatizaban— serían entonces más que evidentes<sup>11</sup>. Con todo, ante las posturas más radicales tanto de la propuesta inmanentista como de la referencialista cabría alegar objeciones: en lo que concierne a la primera, porque ni el poema ni la composición musical constituyen una entidad ahistórica que pueda ser cabalmente comprendida sin tener en cuenta el contexto cultural a la que pertenece y la tradición en la que se inscribe; y en lo tocante a la segunda, porque no serían del todo pertinentes los análisis que acaban por convertir la obra poética o la musical en un pretexto para abordar todo aquello que, en realidad, les resulta ajeno, incluidas las supuestas emociones que particularmente suscitarían una y otra<sup>12</sup>.

---

referente extramusical. El problema, sin embargo, radicaría en esclarecer cómo el símbolo musical *mostraría* lo expresado.

<sup>11</sup> Son casos paradigmáticos los de Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé o Gérard de Nerval. No obstante, y como apuntaba Octavio Paz (1993: 51), la unidad de la frase, en poesía, no la dicta el sentido léxico sino el ritmo sintagmático, aunque huelga precisar que no estaríamos hablando aquí de *toda* la poesía, sino solamente de aquella que enfatiza la musicalidad de su configuración lingüística. Por otra parte, y aunque no exista una vinculación histórica entre la idea de una música *pura* y, por ejemplo, la denominada poesía *pura* que cultivó Mallarmé, sí que podrían descubrirse, entre una y otra, algunas semejanzas conceptuales y estilísticas, pues ambas apuntarían a una autonomía del sentido (sobre esta cuestión, *vid.* Dahlhaus 1999: 138-149).

<sup>12</sup> No obstante, ambas posturas no podrían abstraerse de los condicionamientos del receptor, que es quien experimenta e interpela el arte que percibe en una situación determinada. De todos modos, téngase en

### 3. Los inicios de la semiología musical y el rotundo fracaso de las teorías

Las teorías y propuestas metodológicas que han ido desarrollándose para analizar las obras musicales son, como sería de esperar, innúmeras, pero quizás cabría destacar las aportaciones de Jean-Jacques Nattiez, el pionero de la semiología musical desde que en la década de los 70 se publicaran sus incipientes trabajos en la revista *Musique en jeu*. En un primer momento, la semiología musical tomó como modelo de análisis los que desarrollaba la lingüística estructural, en virtud de que “langage et musique sont constitués d’unités discrètes qui, du phonème à la phrase, de la note au thème, se regroupent en segments hiérarchiques de plus en plus larges” (Nattiez 1990: 25); pero los enfoques estructuralistas no podían, lógicamente, dar respuesta a todo lo que las obras revelaban más allá de su estructura, por lo que Nattiez, partiendo de una revisión de las reflexiones de Charles S. Peirce sobre el signo<sup>13</sup>, aplicó a la música el planteamiento tripartito de la teoría semiológica que había desarrollado Jean Molino en su artículo “Fait musical et sémiologie de la musique” (1975); un estudio en cuyas premisas no solo se superaba la descripción estructural de una obra dada, sino la ingenua concepción de la música como portadora de un contenido preciso que le sería transmitido a un oyente en un ideal sistema de comunicación. Ese planteamiento tripartito se fundamentaba en los siguientes postulados:

- a) qu’une forme symbolique (un poème, un film, une symphonie) n’est pas l’intermédiaire d’un processus de «communication» qui transmettrait à une audience les significations intentionnées par un auteur;
- b) mais le résultat d’un processus complexe de création (le processus poétique) qui concerne tout autant la forme que le contenu de l’œuvre;
- c) et le point de départ d’un processus complexe (le processus esthétique) de réception qui reconstruit le message;

---

cuenta que cuando surgió el planteamiento formalista no se había desarrollado aún la denominada Estética de la Recepción que se inauguraría en la Universidad de Constanza, en 1967, de la mano de Hans Robert Jauss. Por otra parte, cabe precisar que ni los formalistas literarios ni los absolutistas musicales pretendían desvelar la insondable esencia de uno y otro arte, sino, sencillamente, establecer un riguroso marco de estudio en el que desarrollar una praxis coherente asumiendo ya los límites epistemológicos de sus respectivas disciplinas. Para una revisión crítica del formalismo poético, *vid.* Capllonch 2011.

<sup>13</sup> Nattiez revisó las más de diez definiciones de *signo* que había esbozado el semiólogo estadounidense, además de adoptar el concepto del *interpretante*. Téngase en cuenta, además, que, en 1975, Umberto Eco había publicado ya su *Tratado de semiótica general* en el que discutía y ampliaba las teorías peirceanas, y que, desde 1978, estaba ya disponible en Francia la espléndida edición comentada, a cargo de Gérard Delleale, de los escritos sobre el signo de Peirce.

d) les processus poïétiques et esthésiques ne se correspondent donc pas nécessairement (Nattiez 1987: 38-39).

Y de ahí que Nattiez propusiera tres focos de pertinencia que deberían necesariamente relacionarse para analizar las obras musicales: a) el *poiético* (es decir, el relativo al proceso de creación misma), b) el estético (el concerniente a la construcción interpretativa del receptor), y c) el inmanente o neutro (es decir, la obra musical en sí misma en cuanto que materialidad audible); un método, en suma, de carácter interdisciplinario y que evidenciaba un hecho que juzgamos incontestable: que una obra musical supone “la projection d’un univers symbolique sur un autre” (Nattiez 1990: 28). No es este el lugar para desarrollar la propuesta de Nattiez, que ya cuenta, además, con una ingente bibliografía crítica<sup>14</sup>; lo que aquí nos interesa, en cualquier caso, es que este autor ya entonces ponía de manifiesto no solo la necesidad de que los análisis recurriesen a la musicología, la historia y la psicología (ámbitos a los que deberían añadirse tantos otros como la estética, la neurobiología...), sino la complejidad semiológica misma de la composición musical, por cuanto una obra no es un ente finito que deba ser descryptado, sino un objeto de creación en perpetuo proceso significativo (en la línea, pues, de la *semiosis ilimitada* de Peirce, por la cual nunca se llega al sentido último). Además, si toda obra musical debe ser efectivamente ejecutada para realizarse como hecho sonoro, eso significa que el público ya la percibe literalmente *interpretada* por el propio músico que la ejecuta, lo cual añadiría el dilema de si lo escuchado es en verdad *la* obra, o bien una *versión* de esta (aunque sin la cual no existiría hecho sonoro alguno). Por esta razón, Nattiez asumió siempre la parcialidad de sus análisis y las limitaciones de su metodología frente al universo no finito que conlleva, por ejemplo, la indagación hermenéutica. Ciertamente, la dificultad de incluir en la praxis semiológica lo que el musicólogo denominaba *referentes extrínsecos* (las entidades de orden físico o psíquico de la realidad extramusical a las que, de un modo sugestivo, podría apuntar la música) supone un escollo insalvable para la metodología semiológica (y acaso para cualquier otra), pues aun en los casos en los que se llevó a cabo un admirable análisis del *componente referencial* de la estructura musical —como el realizado por Imberty (1985: 90-160) sobre *La Cathédrale engloutie* de Debussy—, este solo pudo dar cuenta de ciertas pautas de reconocimiento sonoro asimilables a categorizaciones culturales,

---

<sup>14</sup> Remitimos, por ejemplo, al propio Nattiez (en Martínez Ulloa 1996: 73-82), explicando con cierto detalle las razones de su planteamiento, y los logros y limitaciones de su investigación.

que no a todo lo que concierne a la consciencia individual —que, como es lógico, el método desechó por particular e intransferible—. Sin embargo, regresamos aquí al punto de partida, pues que una determinada comunidad histórico-cultural relacione una serie de sonidos o de diseños rítmicos con determinadas emociones —o, incluso, con particulares referentes (como ‘el agua’ en el caso de *La Cathédrale*, por ejemplo)<sup>15</sup>—, ¿ello supone la justificación empírica del sentido de la música, o es la confirmación de que unos mismos estímulos suscitan análogas respuestas en una determinada comunidad histórico-cultural? Por otra parte, ¿cabría buscar el sentido de la música en esas emociones supuestamente sistematizables que, en realidad, no podrían sustraerse de la pura contingencia?<sup>16</sup>, ¿cabría buscarlo, acaso, en esos referentes concretos que solo en la música descriptiva o programática tendrían razón de ser? Quizás en esa experiencia individual de los oyentes que el análisis de Imberty debía descartar por azarosa se hallaría la esencia de una verdad musical que no por inabordable cabría omitir, pues como apuntaba Gisèle Brelet, la aprehensión de la música no solo se enardece en el tiempo de la escucha, sino en el del recuerdo del sujeto que la convierte en una vivencia única e intransmisible:

Même lors qu'elle résonne dans le sensible, la musique ne vit pourtant qu'en nous: elle est déjà souvenir, pur écho de sonorités fragiles et évanescentes que l'esprit ravit au néant. Et l'on peut dire que le souvenir du son est contemporain du son, puisque le son

---

<sup>15</sup> Los títulos de las obras, como veremos en este mismo trabajo (2.5), inducen a que nos figuremos referentes concretos que interfieren en nuestra construcción del significado, pero en realidad son poco esclarecedores. Como apuntaba el pianista Charles Rosen, en el *Carnaval* de Robert Schumann “está bien saber que «Chiarina» es un retrato de la joven Clara Wieck, y no es un dato irrelevante para nuestra apreciación de la obra, pero es sumamente difícil determinar hasta qué punto resulta pertinente para nuestra comprensión de la música” (Rosen 2017: 74). Por esta razón, el pianista afirmaba que la música tiene sentido en sí misma, pues “de lo contrario no podríamos descubrir errores en la interpretación o en la composición; pese a ello, si no amenazara con deslizarse fácilmente hacia el sinsentido, no nos costaría tanto explicar lo que significa” (*ibid.*).

<sup>16</sup> Precisamente el denominado ‘giro afectivo’ (*Affective Turn*) que se ha llevado a cabo en los últimos años en el ámbito de las Ciencias Sociales ha tratado de dar relevancia a la insoslayable pertinencia de las emociones en los dominios del conocimiento, puesto que, tal y como se postula desde este enfoque, los afectos “should not be regarded as pre-social, pre-ideological and pre-discursive psychological and individual states, but as social and cultural practices” (Athanasidou *et al.* 2008: 55). Así pues, y si bien tradicionalmente las investigaciones no referidas a la psico-emotividad relegaban cualquier tipo de evidencia concerniente a los afectos por considerarla espuria a la objetividad de la investigación misma, ahora se propone darle cabida por su efectiva pertinencia en el ámbito en el que interviene, puesto que ciertas vivencias emocionales del individuo no resultan inalienables del sujeto que las experimenta, sino que, dada su posible dimensión interpersonal, pueden ser influyentes y coadyuvar en la creación de paradigmas socioculturales. Con todo, este *giro afectivo* de las investigaciones no habría sino logrado visibilizar el hecho manifiesto de que la música no es solamente un fenómeno artístico, sino también un mecanismo generador de realidades sociales, por lo que seguiría irresuelto el asunto de cuál es la verdadera naturaleza semántica del hecho musical (salvo que se considerara que este podría ser solo *vehiculador* —que no portador— de sentidos).



n'est perçu que par cette pure activité de l'esprit qui est l'essence même du souvenir. Et enfin, loin de pouvoir s'enfermer en cet objet du monde extérieur qu'est la partition, la musique n'existe que lorsqu'elle s'en échappe et se réfugie dans une subjectivité (Brelet 1949: 2).

De hecho, y tal y como lo apuntaba Robert Francès en su pionero estudio sobre *La Perception de la musique* (1958), si bien todo lo que sabemos acerca de los significados de la música se fundamenta en respuestas verbales, la consideración semántica en torno al hecho musical que no ha sido aún verbalizada no es menos real y eficaz en ese estadio pre-lingüístico, pues si “la signification musicale est potentielle, cette potentialité repose nécessairement sur une réalité psychologique qui peut demeurer latente, sous forme d'impression vague” (Francès 1984: 276). En realidad, cuando hablamos del “sentido *de la música*” ya lo estamos comparando, de manera implícita o explícita, con el significado léxico-lingüístico, pero el “sentido *musical*” propiamente dicho es de otra naturaleza. Y la prueba es la lógica resistencia que ofrece este dominio a la descripción verbal. Las siguientes líneas que Gustav Mahler dirigió a Max Marschalk serían, al respecto, suficientemente reveladoras:

Nos encontramos ante la importante cuestión de cómo y, en resumidas cuentas, *por qué* habría de interpretarse la música con palabras [...]. En la medida en que mi experiencia pueda resumirse en palabras, nunca escribiré música sobre ella; mi necesidad de expresarme musicalmente —sinfónicamente— comienza en el mismo punto en que *oscuros* sentimientos prevalecen, en la puerta que conduce al *otro mundo*, ese mundo en el que las cosas ya no están separadas por el espacio y el tiempo (en Nussbaum 2014: 291).

El modo en que cada autor exprese ese *sentido musical* que escapa a las palabras pertenece ya a la tradición propia de cada época, pues aquí esa puerta al *otro mundo* a la que apela Mahler nos remite, por ejemplo, a aquella “bouche d'ombre” de *Les Contemplations* de Victor Hugo. En cualquier caso, los estudios en torno a la semiología musical han ido tanteando distintos terrenos y no siempre desvinculándose de la semántica lingüística que ha seguido actuando como parámetro de referencia<sup>17</sup>, lo

---

<sup>17</sup> Roland Barthes (1982: 265-277), por ejemplo, precisando que la música no es un sistema de signos como el lingüístico, tomaba el concepto de *champ de signifiante* de Émile Benveniste para abordar estas cuestiones, pues las unidades del discurso musical, si bien no integrarían un sentido específico como el de los signos verbales, conformarían un ‘dominio de significaciones’. Con todo, Barthes emprenderá otros

cual no significa que no se asuma ya que el particular sentido de la música, en fin, quizás no es expresable sino musicalmente.



A tenor de todo lo expuesto, y aceptando, en consecuencia, el tal vez inefable —aunque acaso audible— *significado* de la música, nuestro cometido en este trabajo será el de aproximarnos a sus posibilidades semántico-expresivas a partir del caso concreto de *Tous les matins du monde*; una obra que no solo versa sobre dos músicos históricos y el repertorio francés para viola de gamba<sup>18</sup> del s. XVII, sino que reflexiona, precisamente, sobre el inasible sentido de la música. *Tous les matins du monde*, además, posibilita que examinemos el asunto que nos concierne desde una perspectiva comparatista, puesto que podremos relacionar la música con la literatura, la pintura y la cinematografía: disponemos, en primer lugar, a) de la novela de Pascal Quignard que daría origen a la película homónima y que, contextualizada en el *Grand Siècle* de Pascal y del credo jansenista, orbita en torno a la música para viola de gamba de Marin Marais y de Jean de Sainte-Colombe; en segundo lugar, b) de la presencia de la pintura de Georges de La Tour y de las naturalezas muertas de Lubin Baugin que el texto de Quignard convoca, y que se asocian, estilísticamente, con la música de la que el texto trata; y, asimismo, c) del filme de Alain Corneau que *tradujo* la novela quignardiana al lenguaje audiovisual, y bajo el magisterio y la dirección musical de Jordi Savall. Partiremos, pues, de un tipo de música muy concreto y realizada, además, en un particular contexto tanto cultural como semiológico, lo que nos permitirá acotar nuestro objeto de estudio así como observarlo desde una tesitura interdisciplinaria marcada por las dimensiones del tiempo y del espacio, puesto que la música, como arte que discurre temporalmente, se cotejará con una disciplina también desarrollada en el tiempo como la literatura, con otra disciplina preeminentemente espacial como la pintura, y con el arte cinematográfico que se halla en la frontera entre una y otra. Y en esta plural coyuntura, atenderemos a la naturaleza semántico-expresiva del lenguaje musical, de un lenguaje que, aun en el caso de “significarse a sí mismo”, como sentenciaba Jakobson (1976: 106), acontece, en realidad, colmado de sentido(s).

---

derroteros, pues se adentrará en disquisiciones psicoanalíticas apelando al cuerpo y al deseo. Para una visión de conjunto sobre los estudios de semiología musical, *vid.* Alonso 2001.

<sup>18</sup> En verdad, la denominación precisa habría de ser *viola da gamba*, pero emplearemos aquí su extendida traducción castellana (“viola *de* gamba”) porque, de hecho, la *gamba* no es solo un vocablo italiano, sino también un italianismo —aunque infrecuente— integrado al español.

## **Introducción**

## ***Tous les matins du monde* como objeto de estudio. Marco del planteamiento interdisciplinario y aspectos sobre el origen de la obra**

“Le film [*Tous les matins du monde*] est tricéphale. Il y a le texte de Pascal Quignard [...]. Il y a l’espace musical [...]. Il y a enfin la peinture”.

Alain Corneau (*Cahiers du Cinéma*, n° 451, 1992).

### 1. *Presentación de la obra*

El 18 de diciembre de 1991 se estrenaba en París *Tous les matins du monde*, una cinta cinematográfica que, dirigida por Alain Corneau (1943-2010), traducía al lenguaje audiovisual la novela homónima que Pascal Quignard (1948) había publicado apenas un mes antes<sup>19</sup>. La cercanía de estas fechas ya delata que debió de tratarse de una especie de proyecto común entre el escritor y el cineasta —y, de hecho, fue el propio Quignard quien trabajó junto con Corneau para elaborar el guion de la película, además de ser el autor de todos los diálogos<sup>20</sup>—.

*Tous les matins du monde* reconstruye imaginativamente la formación musical y espiritual de Marin Marais (1656-1728), el renombrado músico de la corte de Louis

---

<sup>19</sup> Efectivamente, la primera edición de la novela, publicada en la “Collection Blanche” de Gallimard, data del 20 de noviembre de 1991. Desde 1993, el *roman* está disponible en la “Collection Folio” (n° 2533), de donde hemos tomado nosotros el texto primario. En cuanto al guion cinematográfico, nuestra fuente ha sido el *découpage* redactado por Marc Durrajic que se reproduce en *KinoScript. Revue numérique de cinéma* (2011: 11-101).

<sup>20</sup> Tal y como lo relató Corneau en sus memorias (*Projection privée*, 2007), el cineasta deseaba centrar una de sus películas en la música francesa, y pensó en la época barroca para huir del Romanticismo decimonónico y del repertorio contemporáneo —que juzgaba elitista—; inicialmente, ideó contextualizar el filme en Versalles, pero fue el propio Quignard, al que conoció en una velada en casa de unos amigos comunes, quien le habló de Sainte-Colombe. De hecho, el mismo Quignard le propuso al cineasta que ya que tenía previsto escribir una novela sobre el tema, quizás esa obra podría servirle para su futura película, y una vez que el escritor concluyó su cometido, y siendo favorable el juicio de Corneau, ambos se pusieron a trabajar con el texto para convertirlo en el guion del filme (Corneau 2007: 212-216). Lo que nunca imaginaron es que una película sobre dos violagambistas del *XVIIème* pudiera alcanzar la popularidad que obtuvo (y el filme, además, fue galardonado con el prestigioso premio Louis Delluc). En cuanto a la música, no había duda de que Jordi Savall había de dirigir el proyecto, puesto que además de su maestría frente a la viola de gamba, precisamente fue él quien rescató de los fondos de la Bibliothèque nationale parisina los conciertos para dos violas que compuso Sainte-Colombe y que transcribieron sus discípulos (*ibid.*, 217). Las propias grabaciones de Savall, además, habían inspirado a Quignard la atmósfera que se palpa en la novela. Más adelante, Corneau volvería a adaptar una obra del escritor en donde la música también cobra cierto relieve, pues su filme *Le Nouveau monde* (1995) se basa en *L’Occupation américaine* (1994) de Quignard.

XIV, con relación al que fue —históricamente— su maestro de viola de gamba, el enigmático Monsieur de Sainte-Colombe (c.1640- c.1700), y a la supuesta primogénita de este (aunque ningún documento testimonia que Marais estrechara vínculos con las hijas de su mentor). En cualquier caso, la música está implicada en la naturaleza misma de los personajes y vertebra toda la trama, aunque, en realidad, se erige en protagonista de la obra, tal y como lo corroborarían las siguientes declaraciones que realizó Corneau muchos años después del rodaje del filme: “Dans toute ma carrière, je n’ai fait qu’un seul film militant: *Tous les matins du monde*, qui militait pour la musique” (Corneau 2008). No cabría afirmar, sin embargo, que en la película la imagen se supedita a la música —porque, como veremos, la influencia del arte pictórico es también muy notoria—, pero es evidente que la Banda Sonora Musical no actúa en ella como un mero acompañamiento ni su función articuladora sería netamente secundaria, pese a que, en muchas ocasiones, es el medio audiovisual el que condiciona la estructura de los bloques musicales (lo comprobaremos en la Parte II de este estudio)<sup>21</sup>.

*Tous les matins du monde*, en efecto, aunque le rinde homenaje a la música barroca francesa —y, en particular, a la viola de gamba (instrumento que entró en declive en la segunda mitad del s. XVIII)—, se adentra sin alarde en algunas de las cuestiones más espinosas del arte musical, pues culmina cuestionándose sobre el sentido mismo de la música. Con todo, no hallaremos ni discusiones teóricas ni disquisiciones estéticas en torno a la composición musical de la época, dado que esa aproximación a la esencia de la música que plantea la obra no partirá de la especificidad del lenguaje musical, sino de la elocuente expresividad del sonido (y de ahí que el filme apele a la común sensibilidad del espectador contemporáneo)<sup>22</sup>. No obstante, la peculiaridad de la trama apuntará también a otras lecturas de distinta índole y, especialmente, de carácter simbólico, como el hecho de que se equipare la búsqueda de la autenticidad musical con la de Orfeo que desciende al inframundo para rescatar a Eurídice, pues en *Tous les matins du monde* la música logra transubstanciar, aunque transitoriamente, a la difunta esposa de Sainte-

---

<sup>21</sup> El enfoque y buena parte de los términos mediante los que analizaremos la función de la música en el medio cinematográfico han sido tomados de Josep Lluís i Falcó (1995; posteriormente revisado en 2005).

<sup>22</sup> Por esta razón, insistimos en que la película *se cuestiona* —que no resuelve (ni lo pretendía)— el “misterio” de la música, dejando al espectador en la tesitura de juzgar por sí mismo, puesto que, como apuntaba Michel Chion justo a propósito de *Tous les matins du monde*, la “fuerza cinematográfica de este tipo de filmes reside precisamente en quedarse al borde del juicio, evitando ser tajante o absoluto” (Chion 1997: 282).

Colombe (y huelga precisar que la relación de Orfeo con la música es el rasgo que lo caracteriza en todas las versiones que se testimonian del mito).

Por otra parte, y mediante el antiquísimo tópico de raigambre horaciana del *desprecio de corte y alabanza de aldea* (los fastos versallescicos de Marin Marais frente a la austeridad de la vida retirada de Sainte-Colombe), la obra se adentra en otras cuestiones: en las distintas formas de interpretación, en la función social de la música o en el vínculo que establece el ejecutante con la disciplina artística que practica, pues es manifiesta la oposición entre el recogimiento intimista de las interpretaciones de Sainte-Colombe y el ostentoso virtuosismo que persigue el joven Marais (para quien la música suponía, inicialmente, ya un vehículo de reafirmación personal, ya un medio para medrar y obtener prestigio social). *Tous les matins du monde*, por lo tanto, no pretende reconstruir el bosquejo biográfico de Sainte-Colombe (del que se conocen aún muy pocos datos) ni reflejar verazmente el de Marais —un personaje muy documentado, debido a sus cargos en la corte como el de “Ordinaire de la Chambre du Roy pour la Viole”<sup>23</sup>—, sino que apunta a una dimensión mucho más reflexiva al plantear, por ejemplo, la sutil pero definitiva diferencia entre el mero ejecutante y el auténtico músico, o el modo en que las experiencias del amor y de la muerte condicionan la creación y la interpretación musical —aunque tratando de no abundar en la consabida dicotomía Eros/Thanatos, que podría restarle valor a esas determinantes experiencias del individuo—<sup>24</sup>. De hecho, serán esas vivencias, junto con el implacable paso del

---

<sup>23</sup> Una posible traducción para el mencionado título sería la siguiente: ‘Músico permanente de la Casa del Rey para la viola’. Se ha conservado el acta de la solemne posesión del cargo, que tuvo lugar el 1 de agosto de 1679, pues era el propio monarca quien oficiaba la ceremonia. Y en dicha acta consta cómo su Majestad, “bien informé de l’expérience que Marin Marais s’est acquise à jouer de la viole et de sa bonne conduite, fidélité et affection à son service”, le otorgaba al músico el cargo que había quedado vacante tras el fallecimiento del violagambista Gabriel Caignet (Augustin 2018: 162), un dato que también recogió Quignard (1993: 89).

<sup>24</sup> No podríamos contradecir a Paul Salmona cuando señala que en esta obra la música no se evoca sino “comme un culte des morts [...] comme expression de la nostalgie, de la mélancolie, du souvenir” (Salmona 1996: 56), pero ningún contexto específico podría dar cuenta de la infinidad de aspectos a los que convoca la música (y, como es lógico, el carácter de las piezas de *Tous les matins du monde* debía, necesariamente, corresponder a la coherencia interna que rige la propia obra). En todo caso, se trata de una perspectiva lo suficientemente universal como para que el asunto pueda extrapolarse, y nada indica que por el hecho de que se escuchen aquí ciertas composiciones de tesitura melancólica debamos marginar de la música lo que entraña de celebrativa o jubilosa. De hecho, el propio Savall expresó su inquietud ante la posibilidad de que el público identificara el repertorio para viola como lánguido o pesados, aunque asumió que se trataba de una necesidad del guion (Denis 2010: 34). Además, téngase en cuenta que, en la época de Marais, y precisamente en París, el diapason estaba a 392Hz, lo que sin duda contribuía a que el sonido de los instrumentos adquiriese un carácter sombrío. Por otra parte, y siempre a juicio de Salmona (*ibid.*), el filme *Tous les matins* no solo cae en el sentimentalismo, sino que incluso redundaba en el cliché del artista romántico decimonónico, por cuanto hasta incluye un suicidio por

tiempo (que tanto en la novela como en el filme se representan de un modo muy particular, como veremos), las que harán mella en el ánimo del ficcionalizado Marais, quien, desandando sus pasos, regresará a la cabaña del maestro buscando respuestas para las que acaso no existan ya palabras sino la música misma. Sin embargo, y como Savall precisó (en Denis 2010: 33-34), en modo alguno debería ponerse en entredicho la grandeza creativa del histórico Marais, ni deducir de la trama novelesca que en verdad fuera un músico que la riqueza y el poder corrompieron<sup>25</sup>, pues no olvidemos que *Tous les matins du monde* no es sino una obra de ficción; luego deudora, en fin, de la recreación imaginativa de Quignard que Corneau traspasó a la gran pantalla.

Así pues, varias son las perspectivas en torno a la música a las que la novela y el filme nos invitan, pues si bien nos permiten observar la funcionalidad del lenguaje musical con relación a la palabra, a la imagen e, incluso, al sonido inarticulado, también nos inducen a reflexionar a propósito del sentido de la música a partir de la trama urdida y del planteamiento estético por el que cada uno de los autores opta, puesto que la obra, en definitiva, apunta a un orden simbólico que trasciende lo que representan —y aun sugieren— los signos que la constituyen (tanto en la novela como en la película). Y esta otra dimensión, que no es abarcable desde una perspectiva teórica en virtud de que apela a ese sentido delicuescente de la música al que aludíamos en las “Reflexiones liminares”, es, en realidad, la que alienta *Tous les matins du monde*, por lo que trataremos también de abordarla a través de nuestro discurso: soslayar lo indescifrable de la música supondría, en verdad, subestimar su naturaleza (acaso, tergiversarla), puesto que, aunque una argumentación razonada no alcance a discernirla, no menos riguroso sería negligir esa dimensión. Además, tanto las palabras (silencios) de

---

(des)amor. La lectura en clave romántica, sin embargo, es la que realiza el propio Salmona, pues nada obliga a que interpretemos la trama en esos términos, y menos en un contexto del *dix-septième siècle*.

<sup>25</sup> Efectivamente, Marais alcanzó un gran prestigio y proporcional fortuna, pero su ascenso en la corte fue gradual y siempre estuvo auspiciado por sus méritos musicales, su buena gestión y su infatigable entrega. Para ser músico del rey, se debían cumplir entonces no solo requisitos artísticos, sino también morales y financieros: el candidato tenía que pertenecer a una familia honrada, demostrar buenas costumbres, profesar la fe católica y pagar una taxa de inscripción a la Corona. Inicialmente, el joven Marais no disponía de suficientes réditos, por lo que recibió el apoyo de Jean-Baptiste Lully, de quien se ganó la confianza por sus incuestionables aptitudes con la viola. Su posición mejoró en 1679, en cuanto se hizo con el cargo que antes mencionábamos de “Ordinaire de la Chambre du Roy”; se sabe que, en 1685, contaba ya con algunos alumnos y pudo compaginar sus obligaciones palaciegas con recitales privados. Un año más tarde, obtuvo el privilegio real para poder imprimir sus obras y, poco a poco, se fue forjando como un auténtico empresario, ofreciendo conciertos entre la nobleza y componiendo por encargo. En 1705, fue ascendido a “Chef d’Orchestre de l’Opéra”, un cargo muy prestigioso, y los beneficios que le reportaban sus composiciones, así como el éxito de su ópera *Alcyone* (estrenada en 1706), hicieron que su fortuna pudiera equipararse a su fama como músico (Augustin 2018: 162-164); pero siempre, insistimos, por cuenta de su talento y perseverancia.

Quignard como la mirada de Corneau se resuelven como un lugar pródigo para alojar lo indefinible del arte musical.

Como habíamos apuntado, el origen de *Tous les matins du monde* se sitúa en la novela de Quignard, en el medio literario que establecería esa coordinada espacio-temporal del mundo de ficción que habrán de forjar las palabras como instrumento simbólico creador de realidades, por lo que nos detendremos primero en el texto escrito. Y antes de dar comienzo al análisis, atenderemos a la circunstancia de la obra y a las posibles motivaciones que animaron a Quignard a recrear esa figura histórica del violagambista Jean de Sainte-Colombe.

## 2. El origen de “*Tous les matins du monde*” y el enigma de Sainte-Colombe

Pese a que optó por consagrarse a la escritura, no resulta ocioso apuntar que Quignard, que procede de una familia de músicos, es también intérprete de violonchelo y de viola de gamba, además de otros muchos instrumentos<sup>26</sup>; y tal vez por ello, en buena parte de su obra —tanto ensayística como novelística— la música no solo está presente, sino que, como apuntan los especialistas, “concerne également le style et la forme de son écriture” (La Rocca 2016: 140), una cuestión que tendremos que comprobar aquí<sup>27</sup>. El germen de *Tous les matins du monde*, de hecho, ya se halla en su ensayo *La leçon de musique* (1987), en dos de cuyas secciones, “Un épisode de la vie de Marin Marais” y “La dernière leçon de musique de Tch’eng Lien”, el escritor trata asuntos que desarrollará más adelante en su novela<sup>28</sup>. En la primera de ellas, Quignard se centra en

---

<sup>26</sup> En *Leçons de solfège et de piano* (2013), el propio Quignard desvelaba algunos detalles acerca de los vínculos de su familia paterna con la música, aunque, de hecho, en diversas declaraciones se ha referido a la cuestión. Resulta especialmente interesante la entrevista que le concedió a Chantal Lapeyre-Desmaison en el año 2000 (*Pascal Quignard le solitaire*), pues allí el autor explicaba los diferentes instrumentos que aprendió a tocar en su juventud (piano, órgano, armonium, violín, violonchelo...), además de haber tanteado el campo de la composición musical (en Bérubé 2009: 6). Asimismo, el escritor se ha dedicado a la gestión musical, y, entre otros proyectos, fundó y dirigió el Festival International d’Opéra et de Théâtre Baroques au Château de Versailles de 1990 a 1994, y presidió Le Concert des Nations, a petición de Jordi Savall, desde 1988 hasta 1994, fecha en que decidía consagrarse por completo a la lectura y la escritura.

<sup>27</sup> Salvo menciones puntuales de otras obras, nosotros solamente examinaremos aquí *Tous les matins du monde*. Para un análisis de conjunto de la música en la obra de Quignard, *vid.* Bogoya González 2011.

<sup>28</sup> Con todo, previamente Quignard ya había mencionado a Sainte-Colombe en otra de sus novelas, *Le Salon de Wurtemberg* (1986); y el personaje volvería a aparecer en obras posteriores, como en *Terrasse à Rome* (2000) o en *Les Paradisiaques. Dernier Royaume*, t. IV (2005). Asimismo, también la sentencia “*Tous les matins du monde sont sans retour*” aparece en otros trabajos de Quignard: en concreto, en *Petits*



el traumático cambio de voz que experimentó Marais al entrar en la pubertad, y por el que tuvo que abandonar el coro de Saint-Germain-l'Auxerrois (un hecho que lo condujo a querer desquitarse con la viola)<sup>29</sup>; y, en la segunda, un profesor de laúd destruye los instrumentos de su pupilo por la falta de *verdad* de sus interpretaciones, lo que entronca directamente con el asunto de *Tous les matins du monde*, además de ahondar en el clásico tema de la transmisión del conocimiento, y en el de la filiación espiritual que se fragua entre un maestro y su discípulo (y el propio título del ensayo nos conduce ya a esa escena de la novela donde tiene lugar, precisamente, la *dernière leçon* que Marais le solicita a Sainte-Colombe, y que este reconoce como *première* [Quignard 1993: 113]).

Ya centrándonos en la novela propiamente dicha, sin lugar a duda es la música, como adelantábamos, la verdadera protagonista, aunque es el personaje de Sainte-Colombe quien encarna algunos de los rasgos que Quignard le atribuye a este arte (autenticidad, tino, hondura...). Con todo, ni en el momento en que el escritor redactó la novela, ni aún hoy, se han esclarecido por completo los enigmas que entraña la biografía de este histórico violagambista, aunque han sido ya enmendados algunos errores a los que condujeron unas pistas que resultaron falsas, pues durante mucho tiempo se creyó que Sainte-Colombe era, en realidad, un pseudónimo del lionés Augustin D'Autrecourt<sup>30</sup>. En lo que concierne a Marais, ya habíamos expuesto que se trata de una figura harto conocida, puesto que, al haber ingresado muy joven en la orquesta de Jean-Baptiste Lully, abundan los testimonios sobre su vida que Quignard recreó a su modo<sup>31</sup>. De

---

*traités*, t. I (1990) y en *La Barque silencieuse. Dernier Royaume*, t. VI (2009). Sobre estas confluencias, vid. Declerq (2011: 207-209).

<sup>29</sup> Es este un dato verificado de la biografía del músico, pues el 9 de septiembre de 1672, a los 16 años, Marais abandonaba el coro por haber perdido, según rezaba el documento oficial, “sa voix puérile depuis longtemps” (Milliot & La Gorge 1991: 17). De hecho, también el propio Quignard se volcó en la música instrumental al cambiar la voz: “Enfant, je chantai. Adolescent, comme tous les adolescents, ma voix se brisa. Mais elle demeura étouffée et perdue. Je m’ensevelis passionnément dans la musique instrumentale. Il y a un lien direct entre la musique et la mue” (Quignard 1996: 154). Sobre esta cuestión de la voz y del instrumento, nos detendremos en las secciones 1.1.2 y 1.1.3. Ciertamente, son muchos los elementos autobiográficos que incluyó Quignard en *Tous les matins du monde*, pero salvo alguna mención ocasional como la que apuntamos aquí, no abordaremos el tema por cuanto escapa a nuestro objeto de estudio.

<sup>30</sup> La información había sido divulgada por el musicólogo Pierre Guillot a partir de unas fuentes de archivos hospitalarios que fueron impresas en el s. XIX, pero que incluían errores de transcripción (Dunford & Abramowicz 2018). Todos los datos relativos a Sainte-Colombe recabados hasta la fecha pueden hallarse en Goy 1995; Vaast 1998 y 1999; Dunford 2000 y 2001, y Dunford & Abramowicz 2018.

<sup>31</sup> Sobre Marais, en efecto, se conservan muchos testimonios, pero además de los documentos oficiales, también contamos con los juicios de sus contemporáneos con respecto a su modo de interpretar con la viola. Así, y como detalló Titon du Tillet (1732: 624), “On peut dire que Marais a porté la Viole à son plus haut degré de perfection, et qu’il est le premier qui en a fait connoître toute l’étendue et toute la beauté par le grand nombre d’excellentes Pièces qu’il a composées sur cet Instrument, et par la manière

Sainte-Colombe, en cambio, siguen irresueltos muchos de los interrogantes que su figura plantea, puesto que, refractario a las servidumbres de la vida cortesana y muy receloso de su arte, de él son muy pocas las noticias contrastables y son indirectas la mayoría de las referencias; y lo que se conoce de su obra, en parte destinada al repertorio para viola de gamba sola (lo cual era en Francia aún infrecuente)<sup>32</sup>, se conoce a través de copias manuscritas. Con todo, parece que su talento no fue ignorado por la sociedad de su tiempo, pues así lo demuestra, por ejemplo, una reveladora nota de prensa, publicada en 1678 en *Le Mercure galante* a propósito de una representación privada de la ópera de Marc-Antoine Charpentier *Les Amours d'Acis et de Galatée* (hoy perdida), en la que se destacaba la asistencia de Monsieur de Sainte-Colombe, “si célèbre pour la Viole” (Milliot & La Gorge 1991: 17).

Asimismo, los violagambistas de su época dieron buena cuenta de sus logros frente al instrumento, y gracias al *Traité de la Viole* (1687: 24-25) de Jean Rousseau, por ejemplo, un opúsculo precisamente dedicado a Sainte-Colombe, sabemos que fue alumno de Nicolas Hotman y que fue reconocido tanto por su extraordinario virtuosismo como por su continua búsqueda de la perfección; a Sainte-Colombe se le atribuye, además, la adición de la séptima cuerda a la viola de gamba —que le proporcionaba al sonido una dimensión más grave y profunda— y “el desarrollo técnico de la mano izquierda para favorecer la flexibilidad y el virtuosismo” (Bordas 2014: 44). Sin embargo, fueron unas palabras de Évrard Titon du Tillet para *Le Parnasse françois*

---

admirable dont il les exécutoit”. Marais aparece, asimismo, en los volúmenes de los memorialistas de Louis XIV, por lo que, en las notas del marqués de Sourches, por ejemplo, que suponen un fresco de la vida en palacio, puede leerse cómo el músico maravilló al Électeur de Bavière por “la science et la délicatesse” con la que se manejaba con la viola (en Dufourcq 1970: 32-33). En lo que concierne a la biografía completa de Marais, sigue siendo una obra de referencia el riguroso y documentado estudio que redactaron Sylvette Milliot y Jérôme de La Gorce en 1991 (*Marin Marais*), especialistas en instrumentos de cuerda y en música para escena, respectivamente.

<sup>32</sup> En efecto, la viola de gamba era fundamentalmente un instrumento de bajo continuo, pese a que, a partir de 1600, fue ampliando sus funciones. Como apunta Peter Holman, aunque a principios del s. XVII la viola de gamba intervenía sobre todo en *consorts* de violas, progresivamente empezó a usarse “como bajo en los *ensembles* mixtos, y como instrumento solista en *divisions* [glosas], en música para viola lira, pequeña viola de gamba baja [...] y, de mediados de siglo en adelante, en sonatas a solo, dúo y trío” (Holman 2006: 51). Con todo, fue en Inglaterra y en los territorios de habla alemana donde el cambio fue notorio. En Francia, sin embargo, el paso del *consort* a la ejecución a solo se produjo algo más tarde, y fue precisamente en la última parte del s. XVII, con Sainte-Colombe y Marais, cuando floreció de manera espectacular y con gran virtuosismo. En cuanto a la obra de Sainte-Colombe (Goy 1995; Dunford 2001: 114), se tiene noticia de unas 170 piezas a solo para viola de siete cuerdas (que se recogen en los manuscritos de Edimburgo de la National Library of Scotland, Mss. 9468 y 9469, y en el manuscrito de Tournay de la Bibliothèque municipale, M. 3), y 67 piezas para dos violas de gamba bajo (que se conservan en el manuscrito denominado de los *Concerts à deux violes égales* que fue descubierto por el musicólogo Paul Horemann en los archivos del pianista Alfred Cortot, y que actualmente se halla en la Bibliothèque nationale de France, Rés. Vma Ms. 866; *vid.* Fig. 1a del Apéndice I).

(1732) las que suscitaron el interés de Quignard, y a partir de las cuales fabuló el argumento de la novela. Se trataba, en concreto, de un pasaje que relataba que Sainte-Colombe, que tocaba la viola junto con sus dos hijas, solía también practicar en la soledad de una cabaña de su jardín, y que bajo esa construcción de madera iba a escucharlo a escondidas su discípulo Marais hasta que fue descubierto<sup>33</sup>. Quignard aderezó el episodio al incluir la figura de la hija mayor de Sainte-Colombe como la que le revela al joven Marais el secreto de la cabaña, puesto que, como habíamos adelantado, su intención nunca fue la de reconstruir históricamente la biografía de Sainte-Colombe, como tampoco la de ahondar en la de Marais, sino indagar en los entresijos de la creación artística —y, en particular, con relación a la música—, penetrando en el ánimo y en el comportamiento del individuo en los lares de la soledad, el amor y la muerte.

La trama que Quignard urde, pues, si bien se inspira en algunos de los datos históricos que entonces circulaban sobre el violagambista, es fundamentalmente fruto de su invención, aunque, en efecto, Monsieur de Sainte-Colombe (cuyo nombre de pila era Jean) tuvo dos hijas: Françoise y Brigide —que no Madeleine y Toinette, como estipula la novela—. De entre los datos que Quignard desestimó por no considerarlos relevantes para construir el sentido que quiso conferirle a su obra, en cambio, se halla el del supuesto hijo varón de Sainte-Colombe, también violagambista, y cuya figura es aún más incierta que la de su progenitor (y ello pese a que, en la película, tal y como detallaremos más adelante, se incluyeron algunas versiones de sus piezas). Asegura Rémond de Saint-Mard en sus *Réflexions sur l'Opéra* (1741) haber conocido a este hijo

---

<sup>33</sup> El revelador pasaje de Titon du Tillet es el siguiente (respetamos la ortografía de la época): “Il est vrai qu’avant Marais Sainte Colombe faisoit quelque bruit pour la viole ; il donnoit même des Concerts chez lui, où deux de ses filles jouoient, l’une du dessus de Viole, et l’autre de la basse, et formoient avec leur père un Concert à trois Violes. Sainte Colombe fut le maître de Marais ; mais, s’étant aperçu au bout de six mois que son Élève pouvoit le surpasser, il lui dit qu’il n’avoit plus rien à lui montrer. Marais qui aimoit passionément la Viole, voulut cependant profiter encore du sçavoir de son Maître, pour se perfectionner dans cet Instrument ; & comme il avoit quelque accès dans sa maison, il prenoit le tems en été que Sainte Colombe étoit dans son jardin enfermé dans un petit cabinet de planches, qu’il avoit pratiqué sur les branches d’un Mûrier, afin d’y jouer plus tranquillement & plus délicieusement de la Viole. Marais se glissoit sous ce cabinet ; il y entendoit son Maître, & profitoit de quelques coups d’Archets particuliers que les Maîtres de l’Art aiment à se conserver ; mais cela ne dura pas longtems, Sainte Colombe s’en étant aperçu & s’étant mis sur ses gardes pour n’estre plus entendu par son Élève : cependant, il lui rendoit toujours justice sur le progrès étonnant qu’il avoit fait sur la Viole ; et étant un jour dans une compagnie où Marais jouoit de la Viole, ayant été interrogé par des personnes de distinction sur ce qu’il pensoit de sa manière de jouer, il leur répondit qu’il y avoit des Élèves qui pouvoient surpasser leur Maître, mais que le jeune Marais n’en trouveroit jamais qui le surpassât” (Titon du Tillet 1732: 625). De hecho, este mismo pasaje, así como la explicación sobre su procedencia en *Le Parnasse François*, aparecen ya en *La Leçon de musique* (Quignard 1987: 23 y ss.).

natural de Sainte-Colombe, del que se sabe que, en la primera mitad del 1707, fue instructor de viola de Lady Grizel Baillie en Edimburgo, pues todo apunta a que vivió en Inglaterra (Dunford 2001: 114); también D'Aquin de Chateau-Lyon lo menciona en su *Siècle littéraire de Louis XV (1752-54)*<sup>34</sup>, y en el único manuscrito que se conoce de su repertorio, se le identifica como “Mr. de Sainte-Colombe *le fils*”<sup>35</sup>. Algunos autores han cuestionado la postura de Quignard de respetar ciertas evidencias históricas (en lo tocante a fechas, lugares...), pero de falsear otras tantas al recrear libremente muchos hechos comprobados (Salmona 1996: 55), pero cabe recordar que Quignard, en su condición de novelista, no se postula ni como historiador ni como biógrafo, y cualquier aspecto que aparece en la demarcación de una obra literaria, por más que pueda verificarse en la realidad extralingüística, asume de inmediato el estatus ontológico de la dimensión ficticia<sup>36</sup>.

A tenor de cómo concluye Quignard la novela, con esa última y, a la vez, primera lección de música que redime a Marais cual hijo pródigo, se delata que el escritor toma partido por la actitud introspectiva de quien se ejercita en este arte (y recuérdese que Sainte-Colombe, además, en la ficción literaria se adscribe al jansenismo, lo que implica deliberado apartamiento, estricta adhesión a las normas, el talante pesimista de quien asume sin reservas la predestinación...). Esa conducta casi solipsista adoptada por un músico, sin embargo, parecería condenarlo al olvido, tal y como el vacío histórico en torno a Sainte-Colombe podría corroborar, y, sobre todo, si se compara con la figura de Marin Marais, que destaca hoy como uno de los adalides del Barroco musical francés. No obstante, la hipótesis que se ha barajado en los últimos años —y que no había sido formulada cuando Quignard redactó su novela— es que Sainte-Colombe podría haber profesado el protestantismo, lo cual explicaría las dificultades con las que se han topado

---

<sup>34</sup> D'Aquin nos informa, además, de la fama de violagambista del padre, pues estas son las líneas que incluyó en su obra: “Un fils naturel de Sainte-Colombe a conté que son père, ayant joué une Sarabande de sa façon à un homme qui était venu pour l'entendre, cet homme en fut tellement bouleversé qu'il tomba en faiblesse” (Milliot & La Gorge 1991: 21). Con todo, D'Aquin no oculta su desagrado por Sainte-Colombe, en favor de sus admirados Lully y Rameau, lo cual confirma el distinto talante que debió de prodigar el maestro de Marais.

<sup>35</sup> Dicho manuscrito, que se conserva en la Biblioteca de la Catedral de Durham (Ms. A27), se compone de 36 piezas agrupadas en seis *suites* que presentan no pocas afinidades con las de Marais (Dunford & Abramowicz 2018).

<sup>36</sup> Efectivamente, cualquier dato de nuestra experiencia que penetra en el ámbito de la literatura modifica de inmediato su naturaleza ontológica en virtud de la homogeneización de las entidades ficcionales, dado que, teniendo en cuenta que “tout référent existant connu (Paris, Napoléon, etc.) est déjà conceptualisé”, ningún autor tendría que someterse “à aucune contrainte, à aucune condition d'exactitude historique ou géographique” (Issacharoff & Madrid 1995: 245-246).

los investigadores para rastrear su biografía (Dunford 2001: 114) —y, especialmente, tras el Edicto de Fontainebleau decretado por Louis XIV en 1685<sup>37</sup>—.

Lo que pronto pudo demostrarse, en cambio, y que además enfatizó Quignard por concordar con su ficción novelesca, es que Sainte-Colombe nunca hizo imprimir sus composiciones a diferencia de Marais, quien se preocupó de publicar en vida todo su repertorio de envergadura (y tanto las obras como su bajo continuo por separado, como se aprecia en la Fig. 1b del Apéndice I), siguiendo una práctica ya habitual entre sus contemporáneos<sup>38</sup>. Mucho se ha especulado sobre los motivos que pudieron conducir a Sainte-Colombe a no interesarse por la impresión de sus piezas, lo que sin duda se prestaría a interpretarse como un signo de humildad, y de ahí que el dato estuviera en completa consonancia con el retraimiento con el que Quignard quiso modelar el espíritu del personaje. Ciertamente, es plausible inferir, del temperamento escrupuloso que le atribuyen los escasos documentos que refieren noticias sobre su persona, que tal vez Sainte-Colombe juzgara que el interlocutor de su música debía ser el silencio y no la posteridad, o que quizás considerara que la pretensión de que sus obras no cayesen en el olvido no era sino una forma de envanecimiento, aunque nada puede aducirse con certeza. Con todo, fue esta dimensión de cariz moral la que también puso en juego Quignard en su obra, y la que auspiciaría ese tópico horaciano —concretado en el propio *beatus ille*— que mencionábamos más arriba del *desprecio de corte y alabanza de aldea* que enmarca la novela, y que se correlaciona, asimismo, con el del *vanitas vanitatum*; y de ahí la pertinencia de que Quignard incluyera en su texto el arte pictórico

---

<sup>37</sup> Mediante el mencionado decreto se derogaba la cierta permisibilidad de culto que había promulgado Enrique IV con el Edicto de Nantes de 1598, por lo que la persecución de los hugonotes, que ya venía produciéndose, se oficializó e intensificó.

<sup>38</sup> De todos modos, en aquel momento la música culta estaba perfectamente acotada en los lindes versallescós, y el poder real no solo monopolizaba la impresión de las obras, sino hasta el ejercicio mismo de la profesión a través de las *Académies* de música y danza, entre cuyos objetivos estaba el de “asegurar la estabilidad del Estado” (Hill 2008: 246). En cuanto a la producción para viola de Marais, se concentra en sus cinco volúmenes de *Pièces de viole* publicados sucesivamente de 1686 a 1725, aunque John Hsu, que fue el primer editor moderno de la obra completa del músico, halló en la Scottish Library de Edimburgo unas 150 piezas del violagambista, 40 de las cuales nunca habían sido publicadas (Dunford 2001: 114). En torno a la extraordinariamente dificultosa tarea de editar las obras de Marais, por los numerosos signos que el autor incluía en sus partituras y por el sinfín de variantes que revelan los testimonios, remitimos al detallado artículo de Hsu (2005), donde el editor explica que, a tenor de lo que muestran las evidencias, Marais, por ejemplo, debió de utilizar sus propias obras tanto para sus recitales como para instruir a sus alumnos, y que hasta el final de su vida se mantuvo creativo. En todo caso, y gracias a las profusas anotaciones que el violagambista añadió a sus partituras (*vid.* las Figs. 3a y 3b del Apéndice I), puede afirmarse que los volúmenes de sus obras “are the single most important musical source of information on performance practice of that period. They add immeasurably to the information furnished by treatises and other documents of the time” (Hsu 2005: 63).

de las naturalezas muertas o *vanitas*, aunque la pintura también le sirve al escritor para establecer una asociación metafórica con el arte de la música, como tendremos ocasión de comprobar (1.4).

Referidos estos datos, cabe ya adentrarse en cómo la palabra del escritor se entrevera con la música (Parte I), y examinar seguidamente cómo todo ese entramado se expresa en el ámbito cinematográfico (Parte II). En lo tocante al guion del filme, si bien parece reproducir casi al pie de la letra el texto de la novela, en verdad existen algunas diferencias de las que daremos cuenta oportunamente (2.1), puesto que, en primer lugar, atenderemos a la concepción de *Tous les matins du monde* tal y como Quignard la concibió para el género narrativo. En esta contextura inicial, por lo tanto, será solo el sistema lingüístico el que asumirá la representación de la música (y de la pintura), por lo que cabrá analizar cómo procedió el autor para dar voz a esa música silenciosa de la palabra impresa y a esa imagen invisible de la pintura escrita.

## **Parte I**

La palabra silenciosa del escritor

## 1. La música callada de Pascal Quignard

“Il n’y a aucune différence entre écrire un livre silencieux et faire de la musique”.

Pascal Quignard (Catherine Argand: “L’entretien: Pascal Quignard”, *Lire*, 1998).

“L’invention de l’écriture est la mise au silence du langage”.

Pascal Quignard (*Vie secrète*, 1999).

### 1.1 *El lenguaje verbal y la música*

Tal y como hemos apuntado, la impronta de la música en las obras de Quignard es manifiesta, por lo que el caso de *Tous les matins du monde* no responde a una excepción. El vínculo entre la música y un texto literario, empero, puede realizarse desde distintas perspectivas, motivo por el que cabría examinar de qué modo se produce en esta novela<sup>39</sup>. *A priori*, tres serían las principales modalidades por las que el sistema lingüístico puede interrelacionarse con el lenguaje musical: la más obvia correspondería a la propia función referencial o representativa de los vocablos, es decir, al hecho de que el discurso verbal remita al fenómeno de la música en cualquiera de sus aspectos (convirtiéndola en objeto de especulación, describiéndola mediante el recurso de la écfrasis<sup>40</sup>, etc.). Asimismo, la dimensión fonética del idioma, con todas sus particularidades (rítmicas, de acentuación, intensidad...), podría vincularse con el hecho musical; y en virtud de que “la littérature comme la musique [...] par leur déroulement linéaire dans le temps, elles organisent des événements en succession et de manière dynamique (sous la forme d’une transformation)” (Gignoux 2016: 7), cabría hacer también hincapié en las analogías de tipo estructural, puesto que la sintaxis lingüística

---

<sup>39</sup> Téngase en cuenta que vamos a ceñirnos aquí a los vínculos que se establecen entre la novela de Quignard y la música que su propio texto convoca. Muy distintas son, en cambio, las relaciones que necesariamente se instauran entre la palabra y la música de todos aquellos géneros que podrían englobarse bajo el denominativo común de *música vocal*. Para estos casos, remitimos, por ejemplo, al clásico trabajo de Nicolas Ruwet (1972: 41-69) “Fonction de la parole dans la musique vocale”; estudio que retomaba las discusiones planteadas por Boris de Schloezer en torno a la música vocal de J. S. Bach.

<sup>40</sup> Aunque la écfrasis clásica suponga la descripción verbal de una obra de arte (histórica o ficticia), el recurso puede transferirse al ámbito musical, como paradigmáticamente demostró Marcel Proust en *À la recherche* (en “Un amour de Swann”) al reseñar la sonata para violín y piano del personaje Vinteuil. Sobre este asunto, *vid.*, por ejemplo, *Marcel Proust et les signes* (1964) de Gilles Deleuze, o los estudios que redactó Jean-Jacques Nattiez en *Proust musicien* (1984). Con todo, cabe señalar que el sonido es mucho más difícil de precisarse verbalmente que las percepciones visuales (y de ahí las comunes sinestias que se emplean en estos casos).



puede igualmente cotejarse con la disposición secuenciada de los elementos constitutivos de una composición musical, y con sus diferentes jerarquías funcionales.

Como veremos, en *Tous les matins du monde* muchas de las relaciones aquí mencionadas podrán constatarse; sin embargo, existen otro tipo de vínculos, de difícil justificación empírica en cuanto que conciernen a la sensibilidad del autor —propiamente, a su ‘facultad de sentir’—, por los que un texto puede evocar una obra musical o hermanarse con ella, y es precisamente esta dimensión la que, aparte de la referencial y de la estructural, predomina en la escritura quignardiana. En la novela también se detectan, por supuesto, concomitancias con la música de carácter melódico-cadencial, pero en ningún caso Quignard diseñaba proyectos métrico-silábicos para ajustarlos a un discurso con el fin de emular el diseño de una partitura, ni organizaba secuencias fonemáticas específicas para imitar una u otra composición musical, pues como lo precisó Maria Concetta La Rocca (2016: 140),

Il faut souligner que, chez Quignard, la musicalité de l’écriture n’est pas une pratique raisonnée ou étudiée a priori. On n’y trouve pas, en effet, une métrique ou une prosodie qui suivent des règles précises. Son écriture exprime plutôt son goût et sa sensibilité musicale, son amour pour le son des mots, pour le rythme et pour tout ce qui est sonore.

No se trataría, pues, de entender la musicalidad del discurso quignardiano en función de las características rítmico-melódicas con las que el autor habría dispuesto un contenido semántico ya prefijado, dado que Quignard concebía la *música* del lenguaje desde un estadio previo a la verbalización, como si ciertas cualidades prosódicas fueran las que dirigieran la semántica de sus elocuciones, además de manifestarse, *a posteriori*, en las palabras que las constituyesen. Lo relevante, por lo tanto, es que su concepción de la musicalidad del lenguaje no radicaría en la expresión fenoménica del mismo, puesto que el sonido, en efecto, también puede *pensarse* y escucharse *interiormente*. Se trataría, en suma, de una música entendida desde el silencio, por lo que más que el habla propiamente dicha, sería la escritura, ejercitada desde el silencio y aprehendida en una lectura silenciosa, el espacio pródigo de la expresión quignardiana. El autor así lo revelaría, por ejemplo, en “Taciturne” de sus *Petits traités*, I: “Le livre est un morceau de silence dans les mains du lecteur. Celui qui écrit se tait. Celui qui lit ne rompt pas le silence” (Quignard 1990: 99); pero sería sobre todo en su ensayo *Le nom sur le bout de*

*la langue* donde con más detenimiento desarrolló la cuestión: “Je n’écris pas par désir, par habitude, par volonté, par métier. J’ai écrit pour survivre. J’ai écrit parce que c’était la seule façon de parler en se taisant” (Quignard 1995: 62); “le désir d’écrire est lié, en ce fond, à une taciturnité absolue” (Quignard 1995: 141). Para Quignard, en consecuencia, la música del lenguaje se quintaesenciaba, paradójicamente, en la mudez de la escritura; y esta idea derivaba del conflicto que siempre le supuso el habla con relación al silencio, como en seguida detallamos.

### 1.1.1 *La escritura silenciosa de Quignard*

Aquejado de mutismo durante su infancia y adolescencia (Quignard 1995: 59-62), fue la música, y no el lenguaje articulado, el medio natural de expresión para Quignard, y de ahí que siempre asociara la música no solo con lo más elemental y primigenio del ser, sino con lo embrionario de la existencia misma<sup>41</sup>. Y aunque este pensamiento recorre toda la producción quignardiana<sup>42</sup>, lo que aquí nos interesa es que también resuena en las determinantes palabras que Marais declara en el último capítulo de *Tous les matins du monde*, cuando le expresa a Sainte-Colombe que la música supondría...

un petit abreuvoir pour ceux que le langage a désertés. Pour l’ombre des enfants. Pour les coups de marteaux des cordonniers. Pour les états qui précèdent l’enfance. Quand on était sans souffle. Quand on était sans lumière (Quignard 1993: 114-115)<sup>43</sup>.

Ahora bien: ¿de qué modo esos impulsos musicales silenciosos alentarían la creación literaria de Quignard y, en particular, la de la novela que nos ocupa? Como lo refirió el propio autor en una entrevista concedida a Sylvain Bourmeau (2011), su proceder escritural germinaría de la interiorización de una o más obras musicales concretas para

---

<sup>41</sup> Sobre este asunto y su proyección en el ámbito del psicoanálisis, a tenor de ciertos acontecimientos de la biografía de Quignard que no nos conciernen aquí, *vid.* Pautrot 2004.

<sup>42</sup> Ya en *La Leçon de musique* puede leerse lo siguiente: “Avant le souffle même, avant le cri qui le déclenche, deux oreilles baignent pendant deux à trois saisons, dans le sac de l’amnios, dans le résonateur d’un ventre. Ainsi toute perception sonore est la leçon [...] elle une reconnaissance et l’organisation de cette reconnaissance est la musique” (Quignard 1987: 53); y en *Boutès*, que “La musique attire son auditeur dans l’existence solitaire qui précède la naissance, qui précède la respiration, qui précède le cri, qui précède le souffle, qui précède la possibilité de parler. C’est ainsi que la musique s’enfonce dans l’existence originaire” (Quignard 2008: 65).

<sup>43</sup> El pasaje también se reproduce en el guion cinematográfico, aunque con nimias variantes (escena 119, planos 531-533, tiempo 1’36’’55).

cada uno de sus proyectos literarios, y lo esencial de esa o esas piezas musicales conformaría lo que podríamos denominar la estructura profunda de lo que finalmente se convertiría en texto escrito, puesto que solo en la última etapa del proceso, Quignard procedería a redactar esa obra en cuestión. Así ocurrió en *Tous les matins du monde*, tal y como el autor lo explicaba:

Pour *Tous les matins du monde*, j'avais fait un petit mélange d'une pièce de Bach et d'une pièce de Sainte-Colombe [...] mais je simplifie beaucoup [...]. J'opère des réductions et ne conserve que ce que je préfère. Je joue une musique simplifiée. C'est aussi simple que de faire un plan mais beaucoup plus efficace. On met sur une musique, comme avec des pinces à linge, des chapitres du roman. Je ne commence un roman que lorsque je retiens tout de l'intrigue dans une sorte de chant. Si ça résiste au temps qui passe sans que j'aie rien noté, c'est qu'il est temps de rédiger. La musique est là, la fissure dans l'espace aussi, et je sais déjà tout. Après il ne s'agit que de couper. Comme une saturation. Il faut que tout sature, images, sons, lieux, pour produire un effet de vérité, de présence intense (en Bourmeau 2011).

Esas dos piezas musicales fueron, presumiblemente, la *suite* en *Do m* para violonchelo de J. S. Bach y uno de los conciertos para dos violas de gamba (“Les Pleurs”) de Sainte-Colombe, también en modo menor (Assouline 2016: 666), y Quignard las sintetizaría al máximo hasta obtener lo que podría entenderse como una pulsión o diagrama estructural<sup>44</sup>; y sobre esa especie de ritmo esencial, el autor superpondría el contenido de la trama —que no su concreción lingüística— a modo de canto. Así, el proceder de Quignard se descubre muy semejante al de algunos poetas modernos que no parten de asuntos específicos, sino de impulsos rítmico-melódicos que irán convirtiéndose en las configuraciones verbales propiamente dichas<sup>45</sup> (aunque, en estos casos, los poemas creados no suelen suponer la expresión de un contenido proposicional convencionalmente coherente o prototípicamente referencial, como el que sí que evidencia el texto de *Tous les matins du monde*).

---

<sup>44</sup> En concreto, para la primera página de *Tous les matins du monde*, Quignard se habría inspirado en una mezcla de los temas de ambas obras. Otros ejemplos del proceder del escritor serían los siguientes: para el caso de su novela *Villa Amalia* (2006), el autor se habría servido de la línea melódica de *Ô Solitude* de Henry Purcell; y para el primer tomo del ciclo *Dernier Royaume* (2002), habría empleado las *Ombres errantes* de François Couperin (Assouline 2016: 666).

<sup>45</sup> Podríamos aducir el ejemplo de poetas tan distintos en idioma, formación, imaginario y estilo como Antonio Gamoneda (Oviedo, 1935) y Robert Frost (San Francisco, 1874-Boston, 1963), para quienes el poema brotaría de algo tan indefinible como la ‘música del pensamiento’.

En lo que nos interesa insistir, en cualquier caso, es en ese carácter *silencioso* de esos patrones musicales subyacentes, por cuanto concernirían a una escucha interna, pues como relató el autor, desde muy joven se habituó a *leer* partituras en lugar de escuchar su ejecución<sup>46</sup>. Para algunos de los estudiosos de Quignard, esta particularidad del escritor “d’entendre avec les yeux” sería perceptible en sus obras, “car il sait comment [...] nous faire entendre la partition, au sens quasi littéral, qui accompagne son texte” (Bérubé 2009: 7). Nosotros no suscribimos, sin embargo, que podamos *reconocer* los textos de Quignard como si fuesen partituras, puesto que esas pulsiones musicales primigenias responderían a un estrato muy profundo de la elaboración de la obra al cual el lector no tendría acceso, salvo por los rasgos que pudieran resultar perceptibles en la escritura misma. Con todo, este tipo de consideraciones nos parecen pertinentes desde una perspectiva metafórica, puesto que la escritura de Quignard no discurre azarosamente, sino que se diría que responde a una organización temporal interna perfectamente equiparable a la que articula el texto de una partitura convencional, porque, como más adelante observaremos (1.3.2 y 2.2.2), tanto una composición musical como una obra literaria suponen la construcción de un tiempo dentro del tiempo. Por otra parte, lo que también se constata de ese origen musical del lenguaje al que apela Quignard es que en nada afectaría a las propiedades semánticas de las unidades del sistema lingüístico, puesto que el escritor no hace referencia alguna al posible influjo que podría ejercer esa pulsión rítmico-melódica de la que surgirían sus textos sobre los significados convencionales de las palabras que los constituyen.

### 1.1.2 *La “voz” de la viola de gamba: la influencia de la “retórica” del laúd y la teoría de los afectos*

Como hemos comprobado, el vínculo entre el lenguaje verbal y la música dimanaría, en el universo de Quignard, de un germinal silencio; pero pasando ya al estadio del sonido, lo que representaría ejemplarmente la ligazón entre la música y el lenguaje verbal sería el canto de la viola de gamba, el instrumento protagonista de *Tous les matins du monde*.

---

<sup>46</sup> Así lo detalló Quignard: “J’écoute mieux en lisant. J’ai lu l’ancienne musique baroque quand elle n’était pas jouée. C’est comme pour les livres. J’entends vraiment mieux en lisant qu’en proférant le texte” (entrevista de Lapeyre-Desmaison a Quignard, citada en Bérubé 2009: 6-7).

Ya históricamente, se consideraba que su timbre era el más próximo al de la voz humana, y el más propicio, en consecuencia, para imitar “lo natural”. Así, y según declaraba el teórico Marin Mersenne en su tratado *Harmonie Universelle, Livre qvatriesme des instrvments a chords* (1636),

La viole contrefait la voix en toutes ses modulations, & mesme en ses accents les plus significatifs de tristesse & de ioye: car l’archet qui rend l’effet dont nous auons parlé, a son trait aussi long à peu prez que l’haleine ordinaire d’vne voix, dont il peut imiter la ioye, la tristesse, l’agilité, la douceur, & la force para sa viuacité, par sa langueur, par sa vistesse, par son soulagement, & par son appuy (en Bordas 2014: 6. Se reproduce la ortografía de la época).

Con toda probabilidad, esta asociación entre el sonido de la viola y la voz humana procedería de la relación que existía entre la viola de gamba y el laúd, pues este instrumento de cuerda pulsada, que ya desde la época de Louis XIII era el instrumento virtuoso por excelencia, emite un tipo de sonoridad, y con un modo de articulación, que naturalmente asociaríamos a los del habla. Algunos elementos esenciales de la viola de gamba proceden, en efecto, del laúd, como la afinación en cuartas y terceras, y los trastes (Harnoncourt 2006: 175); pero lo más relevante es que el laúd le transfirió a la viola de gamba (y también al clavicémbalo) una especie de técnica de ejecución aparentemente espontánea denominada estilo *brisé* o *luthé*, y que consistía en “líneas discontinuas, entradas retrasadas, síncopas, dispersión de ataques” y “ornamentos de la mano izquierda” (Hill 2008: 139) cuyo rastro es visible en las digitaciones que presentan las piezas para viola del repertorio francés. Este estilo resultaba particularmente adecuado para los *préludes libres* (en donde las notas se suceden sin valores rítmicos, como puede comprobarse en las Figs. 2a y 2b del Apéndice I) y, asimismo, para los *tombeaux*, pues como estas composiciones se interpretaban despaciosamente, esa “lentitud creaba silencios debido a que se permitía que cada nota se apagase antes de pulsar la siguiente” (Hill 2008: 138-139), por lo que acontecía, en verdad, una especie de *desgarro* en el tejido sonoro que implicaba una leve interrupción.

Por otra parte, mediante el estilo *brisé* también se recurría al denominado *inégle*, un tipo de articulación por el que series de corcheas —o de semicorcheas— se

interpretaban ejecutando la primera de cada dos más corta dejando la segunda más larga, o bien alargando la primera para acortar la segunda; una técnica cuyas primeras explicaciones corrieron a cargo de Mary Burwell en sus *Instructions for the lute* de 1670 (Hill 2008: 140), pero que pronto se hicieron comunes en los prefacios de las distintas ediciones de las obras; y como el estilo *brisé*, como decíamos, también pasó al clavicémbalo —que inicialmente imitaba la textura idiomática del laúd<sup>47</sup>—, el propio François Couperin, por ejemplo, detalló cómo debía ejecutarse el *inégal* en *L'Art de toucher le clavecin* (1716), donde también daba cuenta de dos tipos de articulación de ornamentos —uno de ataque precipitado (*l'aspiration*) y otro de ataque retrasado (*la suspension*)— que vincularían la dicción sonora a la aspiración y la espiración de nuestro sistema respiratorio, respectivamente (Couperin 1961: 14-15). Y justo la obra para viola de Sainte-Colombe suele asociarse al repertorio para clave de François Couperin, por su tratamiento de la irregularidad y por sus efectos sorprendidos, “reflejados en su habitual evitación de los esquemas rítmicos y melódicos, y sus frecuentes y extremos cambios de registro” (Hill 2008: 238)<sup>48</sup>.

El laudista Denis Gaultier, que fue uno de los primeros en recopilar los diversos tipos de danzas en *suites* en lugar de agruparlas por estilos, fue también uno de los compositores que más desarrollaron esta particular técnica del *brisé*, y lo que nos interesa especialmente es que además fue el autor del célebre manuscrito de *La Rhétorique des Dieux*. Este manuscrito de piezas para laúd, compilado entre 1648 y 1652 por Anne de Chambré, contiene once *suites* ordenadas y designadas por modo en donde algunas de las composiciones incluyen epígrafes descriptivos que refieren a los poemas evocativos que las acompañan (Hill 2008: 140), y este es un dato muy revelador, pues delata la tendencia que adoptará la música francesa a las alusiones literarias (Bukofzer 1992:

---

<sup>47</sup> Así detalla el profesor Olivier Baumont cómo se ejecutaba, en el clavicémbalo, el estilo *brisé*: “Une des spécificités du luth comme du théorbe est que la note, une fois jouée, peut sonner jusqu'à son extinction naturelle. Seule la main de l'instrumentiste peut l'arrêter. Une note peut ainsi se mêler aux suivantes en une sorte de halo sonore des plus séduisants. Les sautereaux du clavecin possèdent généralement des étouffoirs qui interrompent la note lorsque l'on relève la touche. Ce n'est pas le moindre des mérites des clavecinistes français du Grand Siècle que d'avoir su traduire et noter une résonance que les luthistes n'avaient pas besoin d'indiquer dans leurs tablatures. Ils développèrent au clavecin ce fameux «style luthé», sorte de polyphonie brisée où les voix parlent les unes après les autres et non ensemble. Sa notation demande un arsenal complexe de notes tenues et de voix qui apparaissent ou disparaissent en fonction des sonorités désirées. Ne sousestimons pas l'importance de Chambonnières, mais aussi de Louis Couperin, de Lebègue, de Jacquet de La Guerre et de d'Anglebert en ces matières” (en Duron 2008: 58).

<sup>48</sup> En cuanto al repertorio para viola de Marais, también presenta vestigios del estilo *brisé*, aunque en sus *suites* para viola “hay mucha menos discontinuidad en la textura y el material motívico [...] que en las obras de Sainte-Colombe” (Hill 2008: 238).

178) y a los sugerentes títulos descriptivos (lo que tanta importancia cobrará en la elección de las piezas musicales de *Tous les matins du monde*). Y el propio rótulo de *La Rhétorique*, como es obvio, ya explicita la asociación de esta música tan elocuente con el arte de la palabra, pues no por azar el texto que acompaña a la *allemande* intitulada “L’Héroïque” de la *suíte X* reza lo siguiente: “Ce discours que les Dieux font entendre aux mortels par le ministère de Gaultier leur Orateur leur fait connoistre que celuy qui veut posséder la qualité de Magnanime ou genereux doit chercher la sagesse [...]” (Gaultier 2016: [48]).

Este estilo *brisé*, pues, impregnará buena parte de la obra de los violagambistas franceses, por lo que será este tipo de *retórica* la que deberá identificarse con la música que convoca la novela de Quignard. Además, y aunque fue en Inglaterra donde la viola de gamba comenzó a despuntar como instrumento solista, en realidad fue en Francia donde se explotaron al máximo las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento gracias, precisamente, a Sainte-Colombe, Marais y los Forqueray (Harnoncourt 2006: 177), pues sobre todo estos últimos introdujeron complicados ornamentos y *glissandi* que convertirían las composiciones en auténticas piezas de orfebrería. Con todo, huelga señalar que cualquier músico del Barroco tenía ya claro que debía *hacer música hablando*, y de ahí que la mayoría de los tratados pedagógicos y de teoría musical de la época incluyeran extensos apartados sobre el arte de la oratoria musical (Harnoncourt 2006: 199-204). Y no olvidemos que una de las piezas más características de Marais para viola y bajo continuo se intitula, precisamente, “Les Voix humaines”<sup>49</sup>.

A todo este asunto debería añadirse, además, la teoría de los afectos (*Affektenlehre*). Especialmente desarrollada por Athanasius Kircher en su *Musurgia universalis* (1650), se fundamentaba en la creencia de que “ciertas características musicales pueden impulsar pasiones específicas” (Hill 2008: 400), pues aunque esta doctrina —en realidad, muy antigua— se formalizó y sistematizó vinculada al ámbito operístico y a otras modalidades musicales íntimamente relacionadas con la palabra, “los

---

<sup>49</sup> Esta obra, que se incluye en su *Deuxième livre de pièces pour viole* de 1701, presenta una gran dificultad tanto musical como técnicamente, pues en buena parte se interpreta con las cuerdas centrales de la viola, que, al ser las más débiles del instrumento, producen un sonido muy íntimo (Sutcliffe 2006: 181). Además, Marais optó por no cargar el bajo continuo de la pieza, lo cual hubiera descompensado el equilibrio sonoro; y como el propio compositor precisó en el *Avertissement* de la impresión, reflexionó mucho a propósito de ese bajo continuo con la finalidad de hallar un “chant le plus gracieux, et le plus convenable qu’il se pourra” (*ibid.*).

compositores barrocos no prescindieron del contenido retórico en sus obras aun sin el apoyo de un texto” (Páez Martínez 2016: 61). La retórica musical, por lo tanto, muy pronto se transfirió al *concerto* barroco en su sentido más amplio (que incluiría el *concerto grosso*, la *suite* instrumental, el *concerto* solista, etc.); y Johann Mattheson, por ejemplo, ya en el s. XVIII y en un contexto en el que la teoría de los afectos florecía sobre todo en el ámbito de la cultura alemana, correlacionó cada una de las danzas con específicos estados de ánimo (en virtud del *tempo*, del fraseo, etc.), así como los distintos tonos con sus correspondientes asignaciones de carácter —un tipo de asociaciones que ya proliferaban en el Barroco (Casablancas 1995: 4), y cuya pertinencia analizaremos cuando describamos las piezas de *Tous les matins du monde* (2.5)<sup>50</sup> —. En el último tercio del s. XVII era manifiesto que las óperas francesas (las *tragédies lyriques*), como así lo demostraban las creadas por el propio Marais, “savaient déjà accorder aux tonalités un rôle psychologique” (Milliot & La Gorge 1991: 177), y no hay que olvidar, además, la importancia que adquirirían en Francia los sentimientos en relación con el arte (piénsese, por ejemplo, en las *Réflexions* del Abbé Dubos)<sup>51</sup>. De hecho, ya en 1618 Descartes había redactado un curioso opúsculo intitulado *Compendium Musicae* (publicado en 1650) que, si bien no podría considerarse como un tratado musical al uso, no dejaba duda, en cambio, sobre “la eficacia de la música para operar sobre el espíritu humano” (Oreja Escribano 2014: 189)<sup>52</sup>, por lo que, en muchos

---

<sup>50</sup> Por lo tanto, a *Do m*, por ejemplo, le correspondería, según Marc-Antoine Charpentier (en sus *Règles de composition*, 1608), un carácter “obscur et triste”; para Johann Mattheson (en *Das Neu-eröffnete Orchestre*, 1713), uno “surtout agréable, charmant, mais aussi triste, désolé”; y al decir de Christian Schubart (en *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, publicado póstumamente en 1806), esta tonalidad se adecuaría a una “déclaration d’amour et en même temps plainte de l’amour malheureux” (Clerc 2000: 46). Asimismo, también Jean-Philippe Rameau se pronunciará en términos semejantes en su *Traité de l’Harmonie* de 1722 (“chap. 24”, *livre second*), y hasta tal punto cobraron importancia este tipo de correspondencias, que los propios músicos se doblegaban a estos patrones “comme à des règles de goût” (Citron 1956: 150). De hecho, no solo las obras teóricas abordarían el asunto, pues cabría apuntar también algunos tratados prácticos como el dedicado al aprendizaje de la flauta de Johann Joachim Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752), por la importancia que le concedió a la intervención de los afectos en el dominio del instrumento. Ciertamente, esta teoría tendrá muchas lecturas y aplicaciones, por lo que sería reseñable, por ejemplo, la *Figurenlehre* (‘doctrina de las figuras’) de Johann Adolph Scheibe, quien estableció una correspondencia entre “determinadas *figuras* (grupos de notas), determinados intervalos, determinados acordes armónicos o grupos de acordes y el correspondiente afecto, formulando así una especie de léxico musical” (Fubini 2001: 107-108).

<sup>51</sup> Efectivamente, en plena época de la ilustración, la *razón* del arte había de ser el sentimiento, puesto que era el puro sentimiento lo que se convirtió en el objeto de la mimesis de la música. Los sonidos, pues, eran los signos de las pasiones, motivo por el que la música se consideró como un auténtico lenguaje de los sentires. Como arriba apuntábamos, el tratado fundamental que dignificó la música fue el del Abbé Dubos de las *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), pero cabría apuntar también, por ejemplo, el ensayo de *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) de Charles Batteux.

<sup>52</sup> Así se inauguraba el *Compendium réducts (Abrégé de Musique)* del filósofo (citamos por su traducción francesa): “Son objet est le son. Sa fin est de plaire, et d’émouvoir en nous des passios variées” (Descartes 1987: 54)



aspectos, constituiría ya el germen de *Les passions de l'âme*. En cualquier caso, y según Enrico Fubini, la teoría de los afectos aclararía...

uno de los aspectos esenciales del Barroco: la música se convierte en discurso, se transforma en discursiva, habla a su público, debe conmoverlo, alegrarlo, entristecerlo, distraerlo, pues, en caso contrario, no cumple con su finalidad, pierde su razón de ser (Fubini 2007: 75).

No es extraño, pues, que la conexión entre la voz de la viola y el lenguaje verbal se explicita recurrentemente en *Tous les matins du monde*; y el sonido de este instrumento, de hecho, se tomará por sinécdoque de la propia música cuando esta se coteje con el sistema lingüístico, tal y como lo detallamos en el siguiente apartado.

### 1.1.3 *La expresión de la música y lo inefable*

Ya en *La Leçon de musique*, Quignard había establecido una comparación entre la voz humana y la de la viola, puesto que, como el texto abordaba el cambio de voz experimentado por el adolescente Marais (un hecho que también documentaba Évrard Titon du Tillet), el muchacho habría hallado, en el sonido grave de la viola, el correlato de la voz masculina:

Marin Marais [...] aurait cherché à atteindre la maîtrise de l'imitation de la voix humaine après qu'elle a mué. C'est-à-dire la maîtrise de la voix basse. De la voix masculine, de la voix sexuée [...]. Durant des heures des années durant [...] il travailla la basse de voix imitée par la basse de viole (Quignard 1987: 18).

Por otra parte, y ya en el primer capítulo de *Tous les matins du monde*, se asocia el sonido de la viola de gamba de Sainte-Colombe al de la voz humana —que constituiría, para Quignard, el más sublime de cuantos podría emitir instrumento alguno, y que solo podría equipararse a los sonidos de la naturaleza como el de las tempestades (en La Rocca 2016: 137)—. Así, y a propósito de la viola de Sainte-Colombe (personaje que

no en vano habrá de explicitar sus dificultades de comunicación verbal<sup>53</sup>), el narrador apunta que...

il arrivait à imiter toutes les inflexions de la voix humaine: du soupir d'une jeune femme au sanglot d'un homme qui est âgé, du cri de guerre de Henri de Navarre à la douceur d'un souffle d'enfant qui s'applique et dessine, du râle désordonné auquel incite quelquefois le plaisir à la gravité presque muette, avec très peu d'accords, et peu fournis, d'un homme qui est concentré dans sa prière (Quignard 1993: 13)<sup>54</sup>.

Pero nótese que el texto se pronuncia sobre las *inflexiones* de la voz humana —que no propiamente del habla—, y ninguna de las expresiones de la cita refiere a la *palabra* o al *discurso verbal* propiamente dicho: aparecen el ‘suspiro’, el ‘sollozo’, el ‘grito’, la ‘respiración’, el ‘jadeo’ y la ‘gravedad casi muda’ de un individuo que reza (y, curiosamente, la última referencia se precisa mediante terminología musical: ‘con pocos acordes’). La voz de la viola, pues, aunque se identifica con la humana, no se equipararía a la del habla, sino a un sonido pre-lingüístico y henchido de significado emocional, pues como ya habíamos apuntado más arriba (1.1.1), la música, para Quignard, remitiría a lo embrionario, a las percepciones auditivas primigenias: “préhistoire, archaïsme de la musique en nous. L’oreille a précédé la voix” (Quignard 1987: 27); y por el particular sonido lastimoso de la viola, serán precisamente las manifestaciones del dolor las que, con mayor precisión, se identificarán con la música: en el capítulo XIII, unas palabras de Sainte-Colombe reivindican como “música” un sollozo, e incluso por encima de una escala musical, pues tras un altercado con Marais que provoca el llanto de Madeleine, el maestro le recrimina al discípulo que “les sanglots que la douleur arrache à ma fille: ils sont plus près de la musique que vos

---

<sup>53</sup> En efecto, Sainte-Colombe expresa no pocas veces sus problemas con el lenguaje articulado, como cuando les revela a sus hijas “qu’il ne s’entendait guère à parler; [...] que pour ce qui le concernait il n’avait guère d’attachement pour le langage” (Quignard 1993: 17). Y si se le requería por su difunta esposa, no era ya capaz de pronunciar palabra alguna. Por otra parte, también da buena cuenta de ello el narrador, quien resuelve que son precisamente las composiciones del violagambista las que reflejan su verdadero temperamento: “Le caractère de Monsieur de Sainte-Colombe et son peu de disposition au langage le rendaient d’une extrême pudeur [...]. Il n’y avait que dans ses compositions qu’on découvrait la complexité et la délicatesse du monde qui était caché sous ce visage” (Quignard 1993: 22). Finalmente, incluso la propia esposa difunta de Sainte-Colombe evidencia la dificultad de hablar de su marido al instarle a que interprete música en lugar de musitar palabras: “Comme vous ne savez pas parler! [...] Jouez” (Quignard 1993: 91). Como en seguida veremos, estas cuestiones enlazan con el tópico *de lo indecible* del lenguaje verbal que se relacionará, por oposición, con las capacidades expresivas de la música.

<sup>54</sup> En este caso, el pasaje se reduce al trasladarse al guion cinematográfico, y con una leve variación, pues concluye con “la douceur d’un souffle d’enfant” tras el que se añade “qui dort” (escena 18, plano 44, tiempo 0’12’’46).

gammes” (Quignard 1993: 69)<sup>55</sup>; y en el XXI, Marais define el sonido de la viola de su maestro como “longues plaintes arpégées” (Quignard 1993: 94).

Así pues, aunque Quignard asocie el sonido de la viola al de la voz humana, no le está transfiriendo a la música las propiedades semánticas del lenguaje verbal, de igual modo que aun concibiendo musicalmente el lenguaje, esto no supondría, para el escritor, que pudiera verse afectada la semántica del sistema lingüístico. Quignard, en este aspecto, y tal y como lo precisó él mismo en una entrevista, suscribe la premisa de Claude Lévi-Strauss de que la música es un lenguaje desprovisto de significado<sup>56</sup>, por lo que establece una clara diferencia entre las propiedades comunicativas de la música y las del lenguaje verbal; y en este momento cabría traer a colación una de las afirmaciones más significativas de la novela, y que corresponde al instante en que Sainte-Colombe, en el último capítulo, le declara a Marais que “la musique est simplement là pour parler de ce dont la parole ne peut parler” (Quignard 1993: 113)<sup>57</sup>. Es manifiesto, en consecuencia, que el escritor le atribuye a la música una función muy distinta a la del lenguaje verbal, puesto que uno y otro medio vehicularían *mensajes* de distinto orden. De hecho, se estaría apelando aquí al tópico clásico que Ernst Robert Curtius (1999: 231-235) denominó de *lo indecible*, y que se referiría a la imposibilidad de que las palabras puedan alojar según qué contenidos<sup>58</sup>, puesto que Sainte-Colombe también expresa, en el capítulo XV (frase que no recogerá el guion del filme), que “La parole ne peut jamais dire ce dont je veux parler et je ne sais comment le dire” (Quignard 1993: 79). Con todo, más que pretender enfatizar las limitaciones de la lengua, Quignard reivindica aquí la naturaleza translingüística de la música. No cabría entender necesariamente esta afirmación como un agravio comparativo en menoscabo de las palabras; y, en todo caso, la declaración de Sainte-Colombe no hace sino corroborar hasta qué punto el lenguaje verbal construye nuestra realidad, pues nótese que se utiliza el verbo *parler*, que remite

---

<sup>55</sup> El pasaje se reproduce en el guion (escena 59, plano 304, tiempo 0’53’’52), aunque allí se reemplaza el término “douleur” por el más patético “souffrance”.

<sup>56</sup> Como declaró Lévi-Strauss en *Mythologiques IV: L’homme nu* (1971), “la musique c’est le langage moins le sens”, y como le refirió Quignard a Catherine Argand en una entrevista para la revista *Lire* (1998), “j’aime bien la théorie de Claude Lévi-Strauss. Pour lui la musique [...] est un langage dépourvu de signification” (Argand 1988: 89; las citas se recogen también en Pautrot 2004: 68-69).

<sup>57</sup> La afirmación se recoge en el guion literalmente (escena 119, plano 520, tiempo 1’34’’41). En la película, en esta escena en la que los personajes elucubran sobre el sentido de la música, no sonará la viola, pues la música no es el *acompañamiento* del lenguaje verbal.

<sup>58</sup> Este tópico, también designado como el de la *cortedad del decir*, ha sido muy discutido en los estudios de poética, dado que muchos autores sostienen que precisamente el lenguaje poético supone la huella sensible de lo no dicho de forma explícita (*vid.*, por ejemplo, Valente 1994: 61-69). Lo *no dicho* por la palabra poética, sin embargo, no es exactamente equiparable a lo emitido por la música.

explícitamente al campo semántico del sistema lingüístico, para referir cómo vehicularía la música todo aquello que expresa, puesto que no existe, propiamente, otro modo de abordar el tema: situarnos más allá de la palabra sería, por lógica, lingüísticamente inexpresable. Así pues, y como apunta Saadia Yahia Khabou, lo relevante sería aquí atender a la distinción que realiza Quignard entre lo *réel* pre-lingüístico y la *réalité* construida por el lenguaje:

Le réel est ce qui est non médiatisé par le langage. Il coïncide avec la suspension symbolique. C'est l'opération de la mise en ordre symbolique et linguistique qui transforme le réel en réalité. Or, le langage [...] est inapte à construire une réalité qui couvre tout le réel, le rien qui nous entoure, d'où ses défaillances (Yahia Khabou 2014: 138).

Y como el propio Quignard llegaría a afirmar en *Le Sexe et l'effroi* (1994), “l'ineffable, c'est le réel. Et tout ce qui n'est pas langage est réel” (en Yahia Khabou 2014: 139). Por consiguiente, solo la música, por cuanto se situaría en ese espacio pre-lingüístico al que habíamos hecho referencia, podría expresar todo aquello que, por su naturaleza delicuescente, no podrían pronunciar las palabras, dado que, en el caso de que así lo hicieran, significaría que ya habría sido entonces conceptualizado para procesarse mediante ese artefacto simbólico que constituye nuestro lenguaje verbal y que convierte todo lo *réel* inefable en *réalité* efable<sup>59</sup>.

Es manifiesto, pues, que lo que la novela transluce con respecto al sentido de la música no respondería, en primer lugar, a una substancia conceptualizable y susceptible de ser lingüísticamente expresada, por lo que se descartaría aquí cualquier interconexión entre el funcionamiento semántico del lenguaje verbal y el de la música. Por otra parte, en este último capítulo es cuando, explícitamente, el arte musical se convierte en el objeto de especulación de la novela; y el procedimiento que utiliza Quignard se asemeja al del razonamiento negativo o apofático al que recurre, por ejemplo, la teología para representarse a Dios (una entidad incognoscible), puesto que, en cierto modo, también

---

<sup>59</sup>Ciertamente, este supuesto de Quignard responde a una de las tesis más plausibles sobre los vínculos entre el lenguaje y la realidad, y que se conoce como la *teoría referencial constructivista*; una propuesta que postula que, en verdad, no podemos conocer objetivamente los referentes extralingüísticos a los que nos referimos, por cuanto nuestro equipamiento neurobiológico es parcial y falible, por lo que esos referentes a los que la lengua apunta no son sino constructos mentales o, directamente, *objetos-de-discurso*. Sobre esta cuestión, *vid.*, por ejemplo, Kleiber 2001: 335-370.

la música escapa a lo racional. Por lo tanto, Marais irá aduciendo argumentos en torno a la esencia de la música que serán sistemáticamente negados por Sainte-Colombe, pues todo aquello que es negado se pertrecha de existencia en cuanto que se niega<sup>60</sup>. Además, la obra concluye —a diferencia de la película, como veremos— con la interpretación musical de ambos, dado que, como es lógico, el maestro no podría revelar cuál es el sentido de la música. No obstante, si bien la novela no explicita ese sentido lingüísticamente, de algún modo sí que responde a ello de manera tautológica, al concluirse el capítulo con una escena de interpretación musical, por lo que la respuesta al sentido de la música no sería, en realidad, sino la propia música.

## 1.2 *La condición moral del músico*

Asimismo, en *Tous les matins du monde* Quignard también plantea la diferencia entre el individuo que ejecuta música —y que podría ser cualquiera que hubiese recibido la pertinente instrucción— y el *verdadero* músico —el *digno* representante de este arte—, pues es lo primero que Sainte-Colombe le reprocha al joven Marais cuando lo escucha interpretar, y la razón por la que justifica sus reservas de aceptarlo como alumno: “Vous faites de la musique, Monsieur. Vous n’êtes pas musicien” (Quignard 1993: 47)<sup>61</sup>. Como apunta Chion (1997: 282), cierto es que la frase podría invertirse y seguir siendo convincente: “Vos sois músico, señor, pero no hacéis música”, aunque, a nuestro parecer, la estructura superficial de estas dos oraciones (es decir, las palabras concretas que las componen) no hace que difieran, en realidad, de lo que el escritor pretendía transmitir, puesto que si ambas resultan convincentes es porque comparten la misma estructura profunda en cuanto a su significado, a saber: algunos músicos entienden la música como un medio para obtener algo (prestigio, reconocimiento, fortuna, etc.), mientras que otros, en cambio, la conciben como una finalidad en sí misma. Sainte-Colombe no aclarará exactamente qué significa ser un *auténtico músico*, pero su

---

<sup>60</sup> Así funciona, en efecto, el pensamiento *negativo* a diferencia del racional *positivo*. La teoría de la *negatividad* ha tenido también mucha relevancia en los estudios de poética moderna, como delatan, por ejemplo, los trabajos de Julia Kristeva (*Semeiotikhé. Recherches pour une sémanalyse*, 1969) o Paul de Man (*Blindness and Insight*, 1971).

<sup>61</sup> En el guion se reproduce exactamente (escena 45, plano 207, tiempo 0’41’’02). La misma idea se reitera en otros lugares, y más adelante Sainte-Colombe insiste en ello al expresarle a su discípulo que, en realidad, podría componer para las artes escénicas, ganarse la vida con la música y hasta vivir rodeado de ella, pero que esto no significaría *ser músico* (Quignard 1993: 53); las expresiones se recogen prácticamente sin cambios en el filme (escena 51, planos 239-240, tiempo 0’45’’34).

interpelación al joven Marais es ya muy elocuente: “Avez-vous un cœur pour sentir? Avez-vous un cerveau pour penser? Avez-vous idée de ce à quoi peuvent servir les sons quand il ne s’agit plus de danser ni de réjouir les oreilles du roi?” (Quignard 1993: 53-54)<sup>62</sup>; lo que se infiere, pues, es que el músico debe tener, por lo menos, hondura emocional y capacidad reflexiva, además de una actitud por completo alejada de la presunción y el envanecimiento, mientras que el propio Marais le había confesado, precisamente, su decisión de convertirse en un “violiste renommé” (Quignard 1993: 44).

El *modus vivendi* de Sainte-Colombe, de hecho, al encarnar el tópico del *desprecio de corte* al que más arriba aludíamos, ya patentizaría el rechazo de la vanidad —y, sobre todo, en comparación con la andadura musical de Marais que lo conducirá hasta Versalles—. Pero si finalmente Sainte-Colombe aceptaba al joven como alumno es porque lo habría conmovido la razón por la que el muchacho quiso dedicarse a la viola: por el daño que le infligieron al expulsarlo del coro como consecuencia de haber cambiado la voz al entrar en la pubertad, y por la vergüenza y la soledad que le sobrevinieron tras aquel hecho. Como apuntará Sainte-Colombe, pues, “Cependant votre voix brisée m’a ému. Je vous garde pour votre douleur, non pour votre art” (Quignard 1993: 54)<sup>63</sup>; y huelga señalar que las palabras “voix brisé” adquieren aquí un revelador significado, puesto que remiten al doliente sonido de la viola, y hasta se diría que al estilo *brisé* con el que se interpretaba. De cualquier modo, lo que es evidente es que, para Sainte-Colombe, la experiencia del dolor supondría la condición necesaria para ser digno de la música, por lo que, además de las mencionadas capacidades emocionales e intelectivas, cabría apelar también al aprendizaje mismo de la vida que se adquiere, sobre todo, frente a las adversidades. Así pues, sentimiento, pensamiento y sufrimiento, además de sentida modestia.

Por otra parte, y si bien el *modus vivendi* de este maestro de la viola ya define su tesitura moral, su idiosincrasia también ilustra *un* modelo —que no necesariamente *el* modelo— de músico plenamente dedicado a un arte que, en realidad, sublima los procedimientos y conocimientos de la *téchnē* (del lat. *ars*) que exige, pues movido por la pasión de lo que

---

<sup>62</sup> En la película, el guion cita las mismas palabras (escena 51, planos 241-242, tiempo 0’46’’01), aunque, curiosamente, se ha eliminado la oración “Avez-vous un cerveau pour penser?”. No es una supresión lo suficientemente relevante como para que indique que el filme opta por la emotividad en menoscabo de la racionalidad, pero desde luego el detalle es significativo en sí mismo.

<sup>63</sup> La cita se reproduce idéntica en el guion (escena 51, plano 244, tiempo 0’46’’20).

indefectiblemente sacude al espíritu, Sainte-Colombe se ejercita con la humildad y la perseverancia de un artesano, y con la convicción de quien obra por cumplimiento del destino:

c'est la vie passionnée que je mène. [...] Je hèle [...] avec ma main une chose invisible. [...] Ce sont des offrandes d'eau, des lentilles d'eau, de l'armoise, des petites chenilles vivantes que j'invente parfois [...]. Quand je tire mon archet, c'est un petit morceau de mon cœur vivant que je déchire. Ce que je fais, ce n'est que la discipline d'une vie où aucun jour n'est férié. J'accomplis mon destin (Quignard 1993: 74-775)<sup>64</sup>.

Y lo que tácita pero certeramente expresa la novela es que la dedicación con la que Sainte-Colombe se entrega a la música es la misma con la que amaba a su esposa, por lo que aún se añadirían, a las mencionadas *virtudes* del músico, la innombrada capacidad de amar (y de ahí la importancia, para el cabal aprendizaje de la música por parte de Marais, de su experiencia en el amor con Madeleine).

### 1.3 *Las referencias musicales de la novela. La forma musical y su analogía con el discurso literario*

Aparte de esa dimensión especulativa sobre el sentido de la música y de ese apunte reflexivo en torno a la talla moral del músico, la novela aparece constelada de referencias concretas a piezas musicales; y, en muchos momentos, se indica que los personajes las están interpretando. Así pues, en el siguiente Cuadro 1 daremos cuenta de esas alusiones a la música y de su posible correspondencia con la Banda Sonora Musical del filme, aunque una lista completa de todas las piezas que se escucharán en la película la expondremos en el Cuadro 2 de la Parte II (2.4.1), pues en el medio audiovisual se incluye mucha más música de la que aparece en la novela. Asimismo, en el Cuadro 2 relataremos la circunstancia de la trama que se relaciona con esas menciones y/o interpretaciones musicales, y detallaremos en qué escenas intervendrá la música aun no habiéndose especificado en la novela, pues lo que solamente nos interesa observar aquí es el tipo concreto de repertorio que la narración de Quignard explicita.

---

<sup>64</sup> Salvo la referencia a la “vie passionnée” (lo cual implica ‘padecimiento’, pues procede del gr. *páthos*), el guion no recoge estas declaraciones de Sainte-Colombe.

Cuadro 1. *Menciones de obras musicales y de momentos interpretativos que se señalan en la novela, y su correspondencia en el filme:*

Novela de Pascal Quignard	Filme de Alain Corneau
1. Capítulo I. El narrador indica que Sainte-Colombe, tras la muerte de su esposa, compuso <i>Le Tombeau des regrets</i> (Quignard 1993: 9).	En la película, tras referirse esta información, comienza a escucharse una interpretación de “Les Pleurs”, pieza que, efectivamente, se incluye en el concierto para dos violas de Sainte-Colombe denominado <i>Le Tombeau des regrets</i> (vid. Cuadro 2, bloque 2).
2. Capítulo I. El narrador refiere que las hijas de Sainte-Colombe cantan con su maestro De Bures (Quignard 1993: 10).	En la película, donde esta escena aparece potpuesta a la siguiente, las niñas cantan “Une Jeune Fillette”, una melodía popular con arreglos de Jordi Savall (vid. Cuadro 2, bloque 5).
3. Capítulo I. El narrador expresa que Sainte-Colombe vela al moribundo Vauquelin, que deseaba traspasar escuchando música. No hay mención explícita de obra concreta y siquiera se relata que Sainte-Colombe está interpretando, pero ello se infiere claramente (Quignard 1993: 11).	En la película, el violagambista interpretará el “Prélude pour Mr. Vauquelin”, una pieza que compuso Jordi Savall a partir de un preludio en <i>Sol m</i> de Sainte-Colombe <i>le fils</i> (vid. Cuadro 2, bloque 3).
4. Capítulo III. El narrador menciona que Sainte-Colombe enseña a tocar la viola a Madeleine. No hay mención expresa de obra alguna (Quignard 1993: 21).	Sainte-Colombe instruye a Madeleine e interpreta con ella una composición propia, la “Gavotte du Tendre” (vid. Cuadro 2, bloque 8).
5. Capítulo III. El narrador menciona que pronto fueron reconocidos los conciertos a tres violas de Sainte-Colombe y sus dos hijas (Quignard 1993: 23). No hay mención de obra precisa. También se refiere que ejecutaban improvisaciones sobre un tema con las tres violas.	En la película, Sainte-Colombe y sus hijas ofrecen un concierto (aunque Toinette no interpreta). Se escuchará el <i>Concert à deux violes</i> “Le Retour” de Sainte-Colombe (vid. Cuadro 2, bloque 9).
6. Capítulo VI. Sainte-Colombe sueña que se sumerge en el estanque y recuerda la pieza que compuso para su esposa, <i>Le Tombeau des regrets</i> (Quignard 1993: 35).	En la película, mientras Sainte-Colombe se sumerge en el estanque, suena la pieza “Les Pleurs” de <i>Le Tombeau des regrets</i> (vid. Cuadro 2, bloque 10a).
7. Capítulo VI. En la soledad de su cabaña, Sainte-Colombe interpreta <i>Le Tombeau des regrets</i> (Quignard 1993: 36).	En la película, el violagambista interpretará “Les Pleurs” en su cabaña (vid. Cuadro 2, bloque 10b).
8. Capítulo VIII. En su primer encuentro con Sainte-Colombe, Marais decide tocar una <i>suite</i> de Monsieur Maugars <sup>65</sup> (Quignard 1993: 46).	En la película, en este primer encuentro, Sainte-Colombe le pide a Marais que ejecute “Les Folies”, una pieza muy distinta de una <i>suite</i> (vid. Cuadro 2, bloque 11).
9. Capítulo VIII. En ese mismo encuentro, Marais toca una pieza propia, “Le Badinage” (Quignard 1993: 47).	En ese mismo encuentro, Marais interpreta “L’Arabesque” (vid. Cuadro 2, bloque 12).

<sup>65</sup> André Mougars (c.1580-c.1645), músico particular del cardenal Richelieu, fue, efectivamente, un celebrado violagambista además de traductor, dado que, tras haber residido en Inglaterra, fue nombrado intérprete del rey para la lengua inglesa. No se ha conservado ninguna obra de este autor, pero se tiene constancia de que fue uno de los que iniciaron el lenguaje virtuosístico para viola de gamba sola en Francia (Hill 2008: 238).



10. Capítulo IX. El narrador refiere que “Le Badinage” que interpretó Marais afectó a Sainte-Colombe, quien la rememora con frecuencia. No se explicita, sin embargo, que Sainte-Colombe la toque (Quignard 1993: 49).	En el filme, Sainte-Colombe ejecuta, aunque con ciertos cambios, “L’Arabesque” de Marais ( <i>vid.</i> Cuadro 2, bloque 13).
11. Capítulo XIV. Madeleine le revela a Marais, mientras se aman, todo lo que de la viola su padre le enseñó a ella. Los jóvenes van a escuchar al maestro a escondidas, bajo su cabaña; en ningún caso se menciona pieza concreta alguna (Quignard 1993: 71-72).	A lo largo de estas escenas, en el filme se escucha “Le Badinage” de Marais ( <i>vid.</i> Cuadro 2, bloque 14).
12. Capítulo XV. Sainte-Colombe interpreta en el Oficio de Tinieblas <sup>66</sup> , pero no se menciona qué pieza. El narrador también apunta que se escucha a un organista y a dos hermanas que cantan (Quignard 1993: 77).	En el filme suena la “Troisième Leçon de Ténèbres” de François Couperin ( <i>vid.</i> Cuadro 2, bloque 15).
13. Capítulo XIX. Se narra que Marais, tras consolidarse su posición de músico en la corte y habiéndose casado y ser padre de 19 hijos, retomó el tema de “La Rêveuse” (Quignard 1993: 89).	En el filme suena “La Rêveuse” ( <i>vid.</i> Cuadro 2, bloque 17).
14. Capítulo XX. Sainte-Colombe toca en su cabaña y se le aparece su difunta esposa. No se menciona obra alguna (Quignard 1993: 90).	En el filme, esta escena es anterior a la previa, y suena “Les Pleurs” ( <i>vid.</i> Cuadro 2, bloque 16).
15. Capítulo XXIV. Marais toca para Madeleine “La Rêveuse” (Quignard 1993: 104).	En el filme, Marais toca “La Rêveuse” ( <i>vid.</i> Cuadro 2, bloque 22).
16. Capítulo XXVI. Marais rememora los títulos de las obras que Madeleine le confesó que su padre había compuesto: “Les Pleurs”, “Les Enfers”, “L’Ombre d’Enée” y “La Barque de Charon”, puesto que teme que se pierdan para siempre (Quignard 1993: 108).	Marais narra, en efecto, que le angustia que las obras de Sainte-Colombe, cuyos títulos le reveló Madeleine, se pierdan sin que nadie las haya escuchado. Cita también los títulos, aunque reemplaza la mención de “L’Ombre d’Enée” por “Le Tombeau des Regrets”. No se escucha música alguna.
17. Capítulo XXVII. Sainte-Colombe, en la cabaña, interpreta su “Chaconne Dubois” (Quignard 1993: 111), una <i>chaconne</i> del <i>Concert LIV</i> denominado [ <i>La</i> ] <i>Dubois</i> .	En el filme, en cambio, Sainte-Colombe interpreta fragmentos de “Le Badinage” de Marais ( <i>vid.</i> Cuadro 2, bloque 20).
18. Capítulo XXVII. Sainte-Colombe y Marais interpretan “Les Pleurs”.	En el filme, los personajes ejecutan “Les Pleurs” ( <i>vid.</i> Cuadro 2, bloque 21).

Lo primero que constatamos es que, salvo las dos referencias imprecisas a piezas cantadas (Cuadro 1, nº 2 y nº 12), todas las menciones explícitas de obras musicales en la novela son de composiciones para viola de gamba —y, además, históricamente

<sup>66</sup> El denominado “Oficio de Tinieblas” (o *Tenebrae*), que se celebraba durante los antiguos maitines de los tres últimos días de la Semana Santa, derivaba de la primigenia liturgia romana, y en la época de Sainte-Colombe, tal y como podrá comprobarse en la cinta de Corneau, consistía en lo siguiente: “L’usage voulait qu’au XVIIe siècle, à l’Office des Ténèbres de la Semaine Sainte, on mît devant l’autel un candélabre chargé de quinze cierges que l’on éteignait un à un à la fin de chaque psaume. Après le quatorzième et dernier psaume, le cierge situé au sommet du candélabre, resté allumé pour signifier la solitude du Christ et son agonie, était porté derrière l’autel et l’église se trouvait plongée dans l’obscurité. Pour chacun des trois Nocturnes, les Leçons étaient faites des *Lamentations de Jérémie*” (Ruggeri 2006: 217).

identificables<sup>67</sup>—; y aunque nos detendremos en ello en la Parte II de este estudio, puede ya comprobarse el grado de fidelidad del filme respecto de la novela en lo que concierne a la inclusión de las piezas musicales. Ahora bien: tal y como habíamos señalado (1.1), no cabría buscar, en el texto de Quignard, conexiones acústicas entre la fonética del sistema lingüístico y las obras mencionadas o cualesquiera otras, pues la escritura de este autor, como vimos, asume el mutismo de la lectura silenciosa pese a dimanar de una pulsión musical. Pero como también apuntábamos, los vínculos que podrían establecerse entre el lenguaje verbal y la música podrían atañer, por ejemplo, a cuestiones de carácter formal o, incluso, estilísticas, pues la estructura de un texto y su articulación sintáctica pueden evocar la construcción y organización de los elementos constitutivos de una obra musical; y el modo en que se desarrollan las oraciones y la repetición de unidades sígnicas, por ejemplo, podría cotejarse con el tratamiento de los diseños melódicos, dado que incluso ciertos términos como el *motivo* o el *fraseo* se emplean en ambas disciplinas.

De hecho, y a tenor de la asociación que ya habíamos señalado entre la voz de la viola y la del narrador que autentica el relato, ya se infiere una analogía entre la dicción del instrumento musical y la de la palabra escrita que en el filme será pronunciada, puesto que, tanto una pieza musical como una obra literaria podrían considerarse como productos de la facultad discursiva del individuo; y no en vano la asociación entre la música y los recursos de la retórica cuenta ya con mucha tradición, tal y como habíamos referido más arriba (1.1.2). Ello es patente, por ejemplo, en la escuela alemana de los ss. XVI y XVII a través de la denominada *musica poetica*<sup>68</sup>, pues debido a la importancia que la música vocal tenía en aquella época, eran frecuentes las comparaciones entre la composición musical y diversos aspectos de la oratoria, y tanto en lo que concierne a cuestiones estructurales (entiéndanse las partes del discurso: exordio, narración, epílogo) como a las posibilidades del uso mismo de la voz (intensidad, entonación, etc.). Y nuestra novela ya convoca, literalmente, una analogía entre el fraseo del lenguaje verbal y el de la música, pues Sainte-Colombe, tras escuchar a dos actrices declamando, le precisa lo siguiente a Marais: “Voilà comment s’articule l’emphase d’une phrase. La

---

<sup>67</sup> No obstante, los títulos de las obras que se mencionan en el nº 16 del Cuadro 1 no se identifican, salvo “Les Pleurs”, con las piezas de la *suite* del *Tombeau* de Sainte-Colombe, aunque sí hacen referencia a la temática de la obra.

<sup>68</sup> El primer testimonio que se conoce de esta forma de composición musical es el de Nikolaus Listenius, que se refiere a la *musica poetica* en su *Rudimenta Musicae Planae* (1533). Con todo, la analogía entre la música y la retórica, como sabemos, se remonta a Aristóteles. Sobre esta cuestión, *vid.* Delouvé 2011.

musique aussi est une langue humaine” (Quignard 1993: 63)<sup>69</sup>. Así pues, el hecho de que sea la música barroca no solo la que concierne a la época que recrea la novela, sino sobre todo la que auspició el pulso de su creación, como vimos (1.1.1), nos conduce a observar su estructura a la luz de posibles afinidades con la de una composición musical, pues precisamente en el Barroco medio y tardío la articulación formal de una pieza constituía un recurso expresivo en sí mismo. En aquel momento, no se había producido aún la escisión entre el placer estético y los principios abstractos del orden, por lo que “no existía ninguna distinción entre forma audible y orden inaudible. La música [...], sin interrupción, pasaba del universo de los sentidos al de la mente y al intelecto” (Bukofzer 1992: 372). Pero adentrémonos ya en las posibles analogías entre la estructura del tejido textual de *Tous les matins du monde* y la del discurso de la música que la novela convoca.

### 1.3.1 *Dicción narrativa y dicción musical. Estructura, sintaxis, fraseo*

Si atendemos a la arquitectura o macroestructura de la novela, lo que se observa es que se articula en 27 breves capítulos no titulados y de extensión similar, que además no presentan diferencias en cuanto al modo en que incluyen el texto. Así pues, y teniendo en cuenta que la música que concierne a *Tous les matins du monde* es la francesa del s. XVII, Sylviane Coyault-Dublanchet señalaba que esta novela se habría concebido a la manera de la prototípica *suite* barroca en la que se ensartan varias danzas —aquí, los capítulos— de una misma tonalidad, “dont l’aspect fragmentaire est compensé par l’unité de ton” (Coyault-Dublanchet 1996: 185). Efectivamente, todas las obras para viola de gamba que se mencionan en la novela son danzas de *suites*, pues también las que pertenecen a los *Concerts à deux violes égales* de Sainte-Colombe lo son, pese a la clasificación de *Concert*<sup>70</sup>. Con todo, las danzas de la *suite* solían alternar movimientos lentos o moderados con otros más ágiles, y aquí el *tempo* de la narración —y cabrá precisar cómo entendemos ese tiempo (lo veremos en el siguiente apartado)— no difiere

---

<sup>69</sup> Estas palabras no aparecen en el guion, ni el pasaje de las dos actrices en el *jeu de paume* que incluye el capítulo XII de la novela. Lo que las actrices declaman son dos fragmentos de un discurso de Nerón de la primera escena del Acto II de la tragedia *Britannicus* (1669) de Racine, autor que se formó en el seno del jansenismo (y de ahí, presuponemos, la elección de este dramaturgo por parte de Quignard).

<sup>70</sup> Efectivamente, el repertorio francés para viola siempre se decantó por las *suites* en lugar de optar por las formas italianas como la *sonata* o el *concerto*, y así lo corroboran no solo las composiciones de Sainte-Colombe y Marais, sino los libros de *Pièces de viole* de Roland Marais (hijo de Marin Marais), François Couperin, Charles Dollé, Antoine Forqueray y Louis Caix d’Hervelois (Holman 2006: 56).

de una sección a otra, pues la ilación del discurso, observable por la sintaxis oracional, se mantiene constante aunque sin seguir un patrón fijo. Además, tampoco hay cambios en la voz narrativa que podrían haber alterado esa regularidad.

En la novela, a diferencia de lo que ocurre en la película, como veremos, la trama es relatada en 3ª persona por el tradicional narrador omnisciente de naturaleza extradiegética —lo cual correspondería a un grado de *focalisation zéro*, según la clasificación de Gérard Genette (1972: 206 y ss.)—; y aunque la voz de esa instancia narrativa no es audible en el medio literario, que sea siempre la misma le confiere al texto una unidad de tono que solamente rompen, esporádicamente, los escasos diálogos que se intercalan y en donde los personajes se expresan en estilo directo. Pero la cuestión es que el hecho de que la voz narrativa sea una y la misma a lo largo de toda la novela propicia que podamos identificarla con la línea melódica de la viola, pues en el texto no se mencionan, salvo en el pasaje musical de la liturgia del Oficio de Tinieblas (Cuadro 1, nº 12), grupos instrumentales que implicarían pluralidad de voces; y los momentos en los que intervienen dos violas prefigurarían las intervenciones de dos hablantes en un mismo diálogo. Además, y siendo aquí el narrador una voz omnisciente que actúa cual demiurgo por cuanto ejerce el rol de creador del universo de ficción que transmite, y por la que conoce todo lo que ha acontecido y lo que acontecerá, nótese que ni juzga ni comenta<sup>71</sup>, lo que apunta a una especie de suprahumanidad que permite que la relacionemos —metafóricamente— con la del sonido del instrumento. La textura narrativa, pues, podría compenetrarse con la del tejido musical.

Por otra parte, la voz de la viola, que denota gravedad y aplomo, se identifica, en esta novela, con el tipo de dicción sobria y comedida que exhibe el narrador; y aunque es cierto que el repertorio de Sainte-Colombe es virtuosístico, no por ello es altilocuente ni engolado. Así pues, la sintaxis de la novela, caracterizada por oraciones simples, es fundamentalmente paratáctica, lo que enfatiza el comedimiento de una elocución que estaría en las antípodas, por ejemplo, del estilo hipotáctico y circular de Proust. Los

---

<sup>71</sup> Inevitablemente, toda enunciación deja el rastro del sujeto enunciador (en este caso, una abstracta instancia narrativa), ya sea por el modo en que se expresa o por aquello que ha elegido expresar, pero aquí el narrador no declara, por ejemplo, los supuestos remordimientos que habría experimentado Marais al haber abandonado a Madeleine, después de haber agotado todo el caudal que ella le ofrecía de conocimientos musicales y virtudes amatorias. Ciertamente es que los hechos ya son lo suficientemente elocuentes por sí mismos, pero ya observaremos que, en la película, muchas de las omisiones del narrador (que allí se identificará con Marais) se colman con la música.

tiempos verbales recurrentes, además, son las formas no perifrásticas del *présent*, *imparfait* y *passé simple*, lo que también redundante en esa elementalidad que parece presidir la expresión de la instancia narrativa. Y en cuanto a la longitud de las oraciones, si bien es bastante regular, no responde a ningún parámetro fijo —lo que le hubiera otorgado rigidez al discurso restándole naturalidad—; y todo ello permite que de ese entramado sobresalgan algunas frases muy breves que destellan repentinamente, por cuanto profieren una sentencia determinante<sup>72</sup>. En consecuencia, este fraseo *emocional* (Alonso 1986: 158-263), que no responde a una simetría matemática, y que descansa sobre la tensión que genera la prótasis (la primera parte de una secuencia enunciativa) y la distensión de la apódosis (la que la concluye), bien podría parangonarse con el que ejecuta la viola, que enfatiza el inicio de la frase para culminar en el punto peraltado de la misma, tras el que parece recular brevemente cual las olas que rompen en la orilla y las embebe de nuevo la tracción de las aguas<sup>73</sup>. Y la puntuación del texto quignardiano, además, es escasa, lo que suscita que sea la oscilación del fraseo, antes que la división interna de las oraciones, lo que más destaca; y ello enfatiza el isomorfismo entre la voz narrativa y la emisión del sonido de la viola (que no de la matemática disposición de los compases de una partitura).

Asimismo, cabría apuntar la importancia de los elementos reiterativos que, tanto en el lenguaje verbal como en la música, no solo traslucen el diseño de los patrones formales, sino que añaden expresividad en virtud de su carácter insistente. Muchas de las oraciones de la novela se inician con los pronombres personales de tercera persona del

---

<sup>72</sup> Tras las tres oraciones iniciales de la novela, por ejemplo, que contienen, respectivamente, 9, 10 y 14 unidades sígnicas, el narrador expresa: “Il l’amait” (Quignard 1993: 9), refiriéndose al amor que Sainte-Colombe le profesaba a su esposa. El hecho de que esta micro-oración surja en ese entorno textual de incrementada longitud es lo que le confiere la rotundidad que lo que expresa merece, por lo que no será ya necesario que el narrador añada ningún otro matiz: la disposición y brevedad de la oración ya revelan que cualquier vocablo que tratase de cuantificar o valorar ese amor resultaría insuficiente, inexacto y hasta pueril.

<sup>73</sup> Este tipo de pulsación de intensidad progresiva no solo se descubre en la tensión y distensión de las frases, sino en el propio arreglo de las oraciones y en asociación con la longitud de estas: Quignard compone, por ejemplo, grupos de tres secuencias, la primera de las cuales suele ser muy breve; la segunda, algo más extensa; y ya la tercera puede incluir dos o más períodos. El clímax, por lo tanto, se retrasa hasta el final de la prótasis de la tercera oración, tras el “fallido” impulso suscitado por el ataque de las dos oraciones previas, que podría intensificarse cuando el sujeto se repite, tal y como sucede en el ejemplo que proponemos: “Elle se rétablit. Elle lut les Pères du désert. Le temps passant, il cessa de venir” (Quignard 1993: 88). En este caso, además, la breve pausa implicada por la coma, y situada tras la forma “passant” del *participe présent* (muy común, como veremos, en la elocución quignardiana), acentúa la percepción de este punto culminante, que se desvanecerá de inmediato, en la resolutiva apódosis, por la sequedad del *passé simple* “cessa” (y nótese la paronimia entre *passant* y *cessa*, que repercute en el efecto global de la frase, al promover que el lector correlacione ambas formas).

singular (*Il* o *Elle*), y aunque el sujeto gramatical no es omisible en la lengua francesa, su recurrencia a modo de anáfora funciona cual las repeticiones o las reexposiciones temáticas de los motivos del diagrama melódico-rítmico de una pieza musical. De igual modo, en la novela abundan las reiteraciones léxicas y hasta las cacofonías, lo que permite enfatizar los patrones formales que rigen la escritura, por cuanto el lector los rememora más fácilmente (como ocurre con las rimas en los textos poéticos que las incluyen). Y uno de los procedimientos más empleados por el escritor, por ejemplo, es la reiteración de ciertas unidades sígnicas en oraciones espaciadas que, progresivamente, irán añadiendo contenido léxico, lo que no solo dará cohesión a la obra dotándola de reverberaciones internas, sino que se diría que el autor opera mediante “*motifs musicaux*” que “*se constituent et se diversifient à partir d’éléments simples*” (Coyault-Dublanche 1996: 187-188); y esta pauta constructiva de índole generadora suscitará la impresión de que la novela constituye una especie de estructura cerrada y autárquica que se asemejará a la de una pieza musical que haya sido creada como un *organum* de elementos compositivos.

En cuanto al léxico de *Tous les matins du monde*, no es en absoluto alambicado, aunque tampoco cabría especificar que es simple. Se diría que las palabras empleadas son las justas, y que el autor no persigue en ningún momento la ambigüedad ni, menos aún, la floritura elocutiva, aunque esa indolente justeza no se resuelve en precisión aséptica. Se trata, en suma, de una expresión elemental, aplomada y dúctil, lo que de nuevo entroncaría con la línea melódica de las composiciones de Sainte-Colombe y con su repudio de la ornamentación ostentosa (y ello pese a la gran dificultad que, como antes señalábamos, presentan sus obras, pues la complejidad no es sinónima de rebuscamiento). La producción de Sainte-Colombe, de hecho, no se regodea en la sensorialidad y se diría que apela a la introspección, y el discurso verbal de esta novela, en efecto, tiende más al estilo conceptuoso que al sensitivo. Además, de lo que precisamente carece esta narración es de la descripción misma de las piezas musicales, de esa descripción de tipo efrástico que la mayoría de las veces no puede sino anegarse en el impresionismo de las sinestesias a causa de la dificultad de describir verbalmente el sonido; y ese impresionismo, aparte de que le hubiera conferido al texto un tornasolado que desentonaría con la dicción austera de la obra, resultaría incoherente con el temple jansenista en que se recrea la trama.

Con todo, es ese silencio que se cierne sobre la escritura de Quignard lo que más la *aleja* de la música propiamente dicha, pues la novela enmudece, como es lógico, cada vez que el narrador profiere que uno de los personajes se dispone a interpretar una pieza musical. Así, y con la recurrente oración “Il joue”, se abre un vacío insuperable que ningún vocablo podría revocar, porque lo que a continuación debería acontecer —que no explicarse— es esa música interpretada que las palabras no pueden suplantar. No obstante, es justamente ese silencio el que, en la escritura de Quignard, es signo de aquello impronunciado a lo que la música daría acceso, porque como sentenciaba Sainte-Colombe, “la musique est simplement là pour parler de ce dont la parole ne peut parler” (Quignard 1993: 113). Por esta misma razón, como veremos (1.4), Quignard se apoyará también en las pinturas mudas de Baugin y en los silencios que iluminan los claroscuros de Georges de La Tour, pero hay aún otro aspecto que aproxima el arte musical al literario: que ambos discurren temporalmente, por lo que cabría detenerse ahora en cómo resuelve la novela esa particular temporalidad.

### 1.3.2 *La temporalidad narrativa: el pasado presente*

Como señalábamos más arriba (1.1.1), algunos estudiosos han apuntado que un texto de Quignard podría leerse como una partitura, pero si bien como metáfora la comparación resulta sugerente, hay una clara distinción entre una partitura como soporte escrito de una pieza musical, y una obra literaria que agota, en ese soporte escrito, su propia realización (que no interpretación). Como es lógico, una pieza musical que está escrita en una partitura requiere de una ejecución temporal y concreta para convertirse en hecho sonoro, mientras que el texto literario (y no estamos hablando aquí de la literatura oral, evidentemente), una vez concluido o bien abandonado por el autor, ya constituye la *obra* en sí misma sin necesidad de una actualización temporal performativa (salvo que se trate, claro está, de un texto dramático, en cuyo caso también requerirá de una ulterior realización —esta vez, escénica—)<sup>74</sup>. Así pues, si bien el tiempo de aprehensión de un texto literario no es consubstancial a la obra misma, sí lo es el de la pieza musical, pese

---

<sup>74</sup> La hipótesis sobre el denominado Lector Modelo que los estudios literarios han planteado asume que el lector es parte integrante de la construcción semántico-pragmática del texto, por cuanto completa los necesarios vacíos que motean toda obra literaria actualizando sus estrategias enunciativas; pero esta teoría de la *cooperación lectora*, especialmente desarrollada por Umberto Eco en *Lector in fabula* (1979), no deja de presuponer que esa intervención del lector es, en realidad, interpretativa y no de carácter autoral.

a que cada ejecución no supondrá sino una interpretación distinta de esa temporalidad, puesto que la duración de la música “est sa substance même” y porque “le moyen d’appréhension coïncide avec ce qui est appréhendé: un processus temporal à soi-même suffisant” (Brelet 1949: 4). Con todo, el tiempo también está implicado en el lenguaje verbal por distintos modos, ya sea por el hecho mismo de que la palabra se sucede temporalmente en cuanto que formalización secuencial de la actividad discursiva, ya por las marcas temporales propiamente dichas incardinadas en la gramática y que suponen, además, un universal lingüístico. Pero téngase en cuenta que la creación de una trama narrativa implica, además, el diseño de una coordenada espacio-temporal específica que será la del mundo de ficción en el que se desarrollarán los hechos del relato, por lo que la red de parámetros temporales que confluyen en una obra literaria no es en absoluto trivial, como a continuación comprobaremos.

#### 1.3.2.1 *Tiempo “del relato” y tiempo “del discurso”*

En la novela *Tous les matins du monde*, pues, varios son los tiempos que se imbrican: los que conciernen a la temporalidad interna de la obra (es decir, los tiempos específicamente literarios y no históricos) son los que Genette (1972: 77 y ss.) distingue como: a) “le temps de la chose-racontée” (el tiempo *del relato*, que es el que atañe a la ficción y que se circunscribe a los parámetros de delimitación temporal en los que tiene lugar la historia relatada), y b) “le temps du récit” (el tiempo *del discurso*, que es el que compete al modo en que la historia ficticia es expresada lingüísticamente, pues con independencia del amplio o reducido marco temporal que acote los hechos del relato ficticio, estos pueden ser explicitados de manera lacónica o bien prolija, y de forma secuencial o bien desordenada)<sup>75</sup>.

Asimismo, existen distintos tiempos *externos*: el del momento histórico en que el autor redactó su obra; el de los lectores que la aprehenden, y el tiempo cual magnitud física propiamente dicha que sublima unos y otros, pues tanto los momentos históricos de

---

<sup>75</sup> Como ya lo indica el propio Genette, esta dualidad temporal también corresponde al medio cinematográfico; la diferencia es que, en una película, el tiempo del discurso es perfectamente mensurable, dado que coincide con la duración de la cinta (se trata, claro está, del *metraje*). Muy distinta es, sin embargo, la percepción que pueda tener el espectador de esa magnitud durativa, cuestión que ya debatiremos en la Parte II de este trabajo (2.2.2).



creación y de lectura como los de la obra literaria en sí misma se sitúan dentro de ese ámbito temporal abstracto en que la existencia discurre y que, aun siendo —en teoría— objetivamente mensurable, se percibe de forma relativa y se experimenta subjetivamente. Newton, por ejemplo, en el “Escolio” de sus *Principia* (1687), distinguía el *tiempo absoluto* (un tiempo universal y matemático que fluiría de un modo uniforme y continuo sin relación con la realidad sensible) del *tiempo relativo* (el tiempo aparente, el que sería percibido por nuestros sentidos) (Newton 1982: 228 y ss.); y aunque el concepto newtoniano de *tiempo absoluto* ya fue científicamente rebatido (porque el tiempo fluye de forma distinta en función de la curvatura del espacio-tiempo y de la gravedad, tal y como Einstein demostró), esta distinción nos resultará operativa con relación a las distintas formas de temporalidad que abordaremos. En cualquier caso, los tiempos históricos del autor y de cada lector, que serían equiparables a los del compositor y los oyentes de una obra musical, no nos incumben aquí, pero sí los tiempos literarios (especialmente, el *del discurso*), y con relación a la concepción del tiempo en sentido lato.

En lo que concierne al tiempo *del relato* en *Tous les matins du monde*, este comprende desde la primavera de 1650 (que además es el dato que abre la novela) hasta una noche del año 1689 (fecha que inaugura el último capítulo) que se prolongará hasta el alba, y en la que tiene lugar ese encuentro postrero entre Sainte-Colombe y Marais que concluye la novela. Asimismo, otras fechas irán fijando la cronología interna del relato, pues como a continuación veremos, el narrador hace uso de la elipsis y solo se detiene en los momentos que serían relevantes para el asunto que narra. Con todo, la mención de esas fechas no resulta aquí funcional, pues los hechos que acontecen podrían haber sucedido, sin que la trama se alterase, en otros años o estaciones (aunque siempre dentro de esa segunda mitad del s. XVII francés que corresponde al tiempo histórico de los personajes cuya andadura vital la ficción novelesca recrea). Esta cronología del relato, al no influir en la efectiva percepción temporal de la obra literaria, podría equipararse a la antigua concepción del tiempo absoluto de Newton, pues es invariable para todos los lectores (siempre que conozcan, obviamente, el calendario gregoriano); y de igual modo podría considerarse como tiempo absoluto el codificado por el sistema de notación de una partitura convencional, donde la duración de las notas corresponde a un parámetro exacto de proporción matemática (aunque cabrá detenerse, sin embargo, en la particularidad de las partituras para viola de la época que nos atañe, una cuestión que

abordaremos más adelante). Por el contrario, tanto el tiempo *del discurso* como el de la ejecución musical concernirían al tiempo relativo, puesto que cabría ya apelar aquí a la percepción subjetiva o psicológica del lector y del oyente.

En cuanto al tiempo *del discurso*, aunque en la novela los hechos se narran cronológicamente, ya hemos adelantado que hay vacíos temporales, puesto que el narrador no detalla todo lo sucedido desde el comienzo hasta el fin de la historia ficticia que refiere. Además, y en virtud de que el orden temporal del relato no tiene por qué coincidir con el del discurso (Genette 1972: 78 y ss.), en la narración se observan algunas alteraciones en el fluir secuencial de la historia, aunque no se recurre, como veremos (2.1), al *flashback* inicial que tendrá lugar en la versión cinematográfica. Lo que se constata en la novela es una breve *prolepsis interna* (que es la maniobra narrativa que permite adelantar acontecimientos respecto del momento en que se está narrando, y que recaen dentro de la demarcación cronológica de la trama), gracias a la cual sabremos de la futura vida de Marais tras haber abandonado a Madeleine (Quignard 1993: 89); y, asimismo, hay una *analepsis externa* (una referencia a acontecimientos pasados que tuvieron lugar antes del inicio de la trama), que nos permitirá conocer que Marais, de niño, pasó 9 años cantando en la escolanía real de la que fue expulsado al cambiar la voz (Quignard 1993: 41-44). Como es lógico, la percepción que tiene el lector de esta temporalidad discursiva nunca podría equipararse a la que plasma una partitura, puesto que el tiempo de la escucha silenciosa de la lectura no está codificado por el sistema lingüístico, como así ocurre con la escritura notacional prototípica en la que están pautados los valores de las notas y de los silencios. Así pues, en este punto cabría tener en cuenta que en ningún caso vamos a referirnos aquí al tiempo de lectura (que es arbitrario en cada lector), sino al que suscita el discurso de la novela. Con todo, lo que sí que puede apuntarse es que, al igual que la música, que supone la formalización de un tiempo dentro del tiempo, también la novela auspicia su particular temporalidad dentro de la coordinada espacio-temporal de su realidad ficticia, aunque, claro está, las formas simbólicas del lenguaje verbal son muy distintas de las musicales.

Habíamos ya apuntado que Coyault-Dublanchet (1996: 185) relacionaba los capítulos de *Tous les matins du monde* con las danzas de una *suite* barroca (1.3.1), pero nosotros alegábamos que, si bien en una *suite* solían alternarse danzas rápidas y lentas, en la escritura de Quignard, en cambio, se observaría una velocidad relativamente constante

por la uniformidad sintáctica que mostraban los capítulos y por la similar extensión que presentaban. En realidad, la largura de una obra en términos longitudinales no es necesariamente proporcional a su duración, dado que, cuanto más complejo es el enunciado, por ejemplo, más lenta se percibe la obra en virtud de que requiere más tiempo de asimilación, así como más ágil parece que discurre, cuanto menos densa nos resulta. En nuestro caso, sin embargo, nada fundamentaría esos posibles cambios de *tempo*, a causa de la invariabilidad de la complejidad enunciativa de los capítulos. No obstante, el lector también podría experimentar apremio o demora en el desarrollo de la trama, en función de cómo la explicitase el narrador. Teniendo en cuenta que la cronología del relato comprende casi 40 años (de 1650 a 1689), la brevedad textual de la novela podría dar a entender que entraña una conceptualización temporal marcada por la presura. Además, la cantidad de elipsis que realiza el narrador y los breves resúmenes en los que sintetiza en pocas líneas lo acontecido en diversos años deberían causar la impresión de que el tiempo transcurre velozmente, pues justo son estos recursos los que la narratología clasifica como prototípicamente aceleradores. Sin embargo, el tiempo que dimana de la novela no deja de percibirse calmo, y ello pese a que tampoco se constatan los procedimientos característicos de la deceleración narratológica, como el hecho de que un suceso muy breve sea relatado en un espacio textual muy extenso con respecto al modo en que se narran otros episodios de la trama, pues aquí todos los acontecimientos son relatados en una extensión lingüística similar.

Contra lo esperable, pues, el lector percibe calmoso el paso del tiempo en *Tous les matins du monde*, así como difusa la época en que los hechos de ficción se sitúan, pese a las precisiones cronológicas del narrador (que alternan, ciertamente, con apuntes tan vagos como “Pendant plusieurs années...”, “Les mois passèrent” o “Une autre fois, à quelque temps de là”, expresiones que principian, respectivamente, los capítulos VI, XI y XVII de la novela). De hecho, la propia brevedad de la obra y de los capítulos, así como la también reducida elección de acontecimientos que se narran, apuntan a una discontinuidad temporal que provoca en el lector la sensación de vacío, de ausencia. Y en ello redundan la sintaxis de la novela cuyos rasgos referíamos más arriba (1.3.1), pues en lugar de ser envolvente para *retener* el tiempo, parece que se abstrae de su transcurrir. Como a continuación veremos, Quignard le imprime a la novela su particular noción del tiempo, la del *temps jadis*; una noción que margina la tradicional conceptualización de la temporalidad como devenir secuencial.

### 1.3.2.2 El “*temps jadis*”

La concepción del tiempo quignardiana implica el sentimiento de nostalgia con respecto a una pérdida, por lo que, si bien la magnitud temporal suele categorizarse en términos espaciales de longitud y linealidad, este escritor la cifra en cuanto que ausencia. Por lo tanto, la concepción del tiempo que siempre ha tenido Quignard no implica la idea del transcurso con la que suele asociarse, y de ahí su tendencia a la fragmentación escritural y al hecho de que su voz narrativa se arrellane en una especie de intemporalidad que el autor acuñará como el *jadis*, y que supondría, aun tratándose de un “pasado”, de “une sorte de temps inconscient, une suspension de la linéarité temporelle” (Deschamps & Milhe-Poutingon 2010: 86). Según Quignard, la temporalidad no puede medirse como “une donnée objective de l’existence” (en Masson 2009: 101), y ese pasado lejano y difuso del *jadis* correspondería al tiempo prenatal, al experimentado en el vientre de la madre, pero también al tiempo ancestral y mítico; y solamente ciertas experiencias como la música, la lectura, la escritura o la ensoñación podrían remitirnos a él (Quignard 2000: 9-18).

La noción de *pasado* que implica el *jadis*, en consecuencia, nada tendría que ver con la tríada convencional mediante la que organizamos el tiempo en función de una relación proporcional entre *pasado-presente* y *futuro*, pues esa tríada, según Quignard, habría perdido completamente su valor: el *jadis* podría encarnarse en el instante presente debido a esa invalidación de la linealidad temporal a la que referíamos, por lo que todo aquello que la escritura iría plasmando podría percibirse a modo de presentes sucesivos. Así pues, y aunque la trama de *Tous les matins du monde* se sitúa en un pasado que el narrador fecha ocasionalmente, ya habíamos observado la no funcionalidad de esa datación, pues el discurso sublima las acotaciones cronológicas para alojarse en la vaguedad de un tiempo impreciso que concierne al pasado pero que graba el presente. Y las marcas textuales de esa suspensión de la temporalidad cabría rastrearlas, por ejemplo, en las formas verbales de la novela y, sobre todo, en el uso constante del *imparfait*; de un tiempo que, ya implicando lo inacabado y lo incompleto, no solo comprende una duración indefinida, sino que “il permet de stabiliser la scène, de la décrire comme s’il s’agissait d’un tableau” (Deschamps & Milhe-Poutingon 2010: 87); y esta analogía con la pintura —que analizaremos en el siguiente apartado— refuerza también la idea de la suspensión del transcurso temporal, por cuanto el arte pictórico

implica, preeminentemente, espacialidad. Asimismo, también convoca el *jadis* el uso del *participe présent* (que funciona como un adverbio, aunque se emplea como un adjetivo), pues se trata de “un mode qui n’indique pas l’achèvement de l’action [...], il la décrit dans son déroulement, et peut donc avoir une valeur descriptive, participant ainsi à l’élaboration d’une scène immobile”; y como este participio, además, suele aparecer repetido en un mismo párrafo<sup>76</sup>, la propia repetición contribuye a fijar la acción en cuanto que “contrevient au principe de linéarité, de progression discursive, et s’apparente à un discours en quelque sorte bloqué” (Deschamps & Milhe-Poutingon 2010: 87). Finalmente, cabría mencionar también la importancia que adquiere, en la novela, el uso del *présent de l’indicatif*, pues este tiempo verbal nos sitúa, como es obvio, en esa especie de presente continuo que implica el *jadis*.

Esta suspensión de la temporalidad, por lo tanto, nunca debería entenderse como una anulación del tiempo; en todo caso, perseguiría revocar su conceptualización convencional en cuanto que devenir lineal. Así pues, podríamos concluir, metafóricamente, que el tiempo en la novela responde más a la verticalidad que a la horizontalidad, puesto que más que transcurrir longitudinalmente dejando atrás el pasado (el textual y el de la historia ficticia), se diría que acontece en el presente, y adquiriendo profundidad, justo en el momento en que el narrador pronuncia el relato: “Tel est le jadis: le passé à l’instant où il s’ajoute à l’origine” (Quignard en Masson 2009: 101). En consecuencia, se produciría una comunión entre el pasado al que las palabras refieren y el presente en que las palabras lo actualizan en la mente del lector, que sublimará ambos tiempos en el suyo propio.

En cualquier caso, esta discontinuidad en lo que concierne a la linealidad de la escritura de Quignard podría recordarnos a la discontinuidad del tejido sonoro que provocaba el estilo *brisé* que la viola de gamba tomó de los laudistas, tal y como habíamos referido más arriba (1.1.2). Evidentemente, no podemos aquí apelar a un isomorfismo sonoro, pues ya hemos apuntado que la lectura de la novela, además de ser silenciosa, se efectúa en un tiempo arbitrario que no podría parangonarse con el de la ejecución musical (que aunque nunca es idéntico, supone la interpretación de lo codificado por los signos gráficos de una partitura, salvo que se trate, claro está, de una improvisación); pero la

---

<sup>76</sup> Nótese, por ejemplo, al inicio del capítulo XIV: “disposant sa main sur la touche, disposant le mollet... disposant le coude...” (Quignard 1993: 71).

discontinuidad de la sintaxis oracional del texto y el concepto de linealidad truncada que convocan el *jadis* pueden asociarse, desde una perspectiva teórica, a los rasgos del estilo *brisé*. Esa leve suspensión del discurso sonoro, además, en el s. XVII, y tal y como lo documenta, por ejemplo, René François en su *Essay des merveilles de nature* (1621), era muy apreciado por su efecto embriagador (Hill 2008: 139); y ese efecto hipnótico recuerda, como propone Hill (*ibid.*), al que puede observarse en algunas pinturas de la época como las de Georges de La Tour, cuyos personajes aparecen absortos o anonadados a través de la contemplación. Y precisamente De La Tour es uno de los modelos pictóricos que alientan la figuración visual que proyectan las palabras de *Tous les matins du monde*, y que plasmarán más tarde las imágenes del filme. Pero detengámonos ahora en cómo la novela aborda esa visualidad, y los vínculos que Quignard establece entre la música y la pintura.

#### 1.4 La pintura invisible

Ya en el capítulo II de *Tous les matins du monde*, cuando Sainte-Colombe expresa no resultarle grata ni la compañía de sus congéneres ni ninguna de las artes, se hace mención de dos pintores históricos que fueron contemporáneos del violagambista: “Monsieur Baugin” y “Monsieur Champagne”. En cuanto al primero, Lubin Baugin (c.1610-1663), es el único pintor al que Sainte-Colombe rinde sincera admiración en la ficción novelesca; y sobre el segundo, Philippe de Champaigne (1602-1674), un artista estrechamente ligado al jansenismo, Sainte-Colombe dirá que halla su obra “moins grave que triste, et moins sobre que pauvre” (Quignard 1993: 17), aunque de él no habrá más referencias en todo el texto. El personaje de Baugin, en cambio, se integra en la trama de la novela, y el cuadro que Sainte-Colombe le encarga, y que reproduce la mesa de su *cabinet de musique* tras la cual se le aparece su difunta esposa (una mesa con una copa de vino, una garrafa con una funda de mimbre y unos barquillos sobre un plato de estaño), es la copia de un óleo real de Baugin que se exhibe en el Louvre (*Dessert aux gaufrettes*), así como otra obra que el artista está pintando cuando Sainte-Colombe y Marais visitan su estudio (en el capítulo XII), y que responde a su célebre óleo denominado *Les Cinq sens* (reproducimos ambas obras en las Figs. 1a y 2a del Apéndice II). La elección de Baugin, lógicamente, no es casual, dado que, en la primera época de su producción, cultivó el arte de las *naturalezas muertas*, de un tipo de

representaciones que retienen en la intemporalidad del medio pictórico elementos de la realidad sensible que tarde o temprano el tiempo corromperá; y de ahí que esas pinturas se denominen *vanitas* cuando incluyen objetos que, inequívocamente, recuerdan el paso del tiempo y el advenimiento de la muerte (como el reloj de arena), pues suponen la representación de la fatuidad de los placeres terrenales frente a la precariedad de la existencia<sup>77</sup>. Además, Sainte-Colombe personifica el ideal de la tradición estoica y horaciana de la vida retirada y del desprecio de lo mundano, lo que encaja perfectamente con la conceptualización del motivo bíblico del *vanitas vanitatum* (*Eclesiastés*, 1:2) que subyace en estas pinturas. Y como esos objetos cotidianos suelen representarse sobre un fondo monocromo y completamente descontextualizados de su entorno habitual, ese espacio fronterizo entre la realidad de lo cotidiano y la irrealidad de la artificiosa ubicación les confiere un áurea enigmática que anula su cotidianeidad para proveerlos de categoría simbólica<sup>78</sup>; y en esa tesitura, además, los objetos convocarán la quietud, el silencio y la contemplación.

Como es lógico, la presencia del arte pictórico no puede encarnar, en la novela, su especificidad de imagen física, por lo que, en este caso, la pertinencia de posibles conexiones con la música respondería solo a paralelismos conceptuales y simbólicos. Será en el medio cinematográfico donde la imagen pictórica podrá revelar, naturalmente, su visibilidad, aunque, claro está, en función de cómo decida mostrarla la mirada de Corneau (que, como constataremos, dotará de sensorialidad lo que en la novela supone un paradigma conceptual). Con todo, el filme tampoco propiciará que puedan analizarse, en caso de que las hubiera, las denominadas analogías inmanentes que podrían establecerse entre las propiedades intrínsecas de una composición musical y las de una obra de arte plástica<sup>79</sup>, pues la función que desempeña la pintura en *Tous les*

---

<sup>77</sup> De hecho, tal vez por esta cuestión en la novela se menciona a Champaigne, pues aunque fue un eminente retratista y se le conoce hoy como un gran pintor de temática religiosa, fue el autor de una de las *vanitas* más importantes de su época: *La vanité ou allégorie de la vie humaine* (la reproducimos en la Fig. 4a del Apéndice II), una pintura que se compone también de tres elementos que aparecen rigurosamente dispuestos sobre un soporte de piedra, y que evidencian la futilidad de la existencia en los reinos vegetal, animal y mineral: una flor (imagen de lo efímero, y que ya se muestra languideciendo), un cráneo humano (símbolo por excelencia de la muerte) y un reloj de arena (el indefectible paso del tiempo).

<sup>78</sup> Efectivamente, en estas pinturas contrastan “la imitación perfecta de los objetos pintados y su identificación como ficción”, y de ahí que “lo *real* se convierta en símbolo de una realidad superior” (Llort 2012).

<sup>79</sup> Como apunta Nattiez siguiendo a Boulez, estas *analogías inmanentes* podrían establecerse, por ejemplo, en función del “ritmo, la línea ornamentada, la horizontal y la vertical comparadas a la melodía y la armonía o la polifonía, el espacio y el registro [etc.]” (Nattiez 2012: 123); y los términos de las correspondencias podrían fundamentarse en la intensidad, la dinámica, las variaciones... Un ejemplo

*matins du monde* con respecto a la música es claramente simbólica. Como veremos en el apartado correspondiente (2.3), lo que hará el filme es tomar de las pinturas aludidas en la novela las gamas cromáticas y ciertos encuadres, pero en el texto de Quignard, es manifiesto que la obra de Baugin —como ocurrirá con la de Georges de La Tour— “n’est pas là pour faire tableau” (Gauthier 1995: 214). Además, el novelista siquiera recurre a la éfrasis para describir el óleo de Baugin, pues lo que el narrador reseña son los objetos que Sainte-Colombe dispone sobre su mesa de trabajo cuando va a interpretar, y que pertenecen a ese marco espacio-temporal de la realidad ficticia en la que mora; y aunque esos objetos habrán de ser los que reproducirá la pintura de Baugin en ese mismo mundo de ficción, las palabras del narrador no pretenden abordar una imagen visual *representada*, sino describir, mediante los convencionales procedimientos de la ficción realista, unos objetos que conciernen a la trama<sup>80</sup>. Sin embargo, el cuadro real de Baugin ejercerá de referente externo de esas palabras, por lo que transferirá al texto todo el potencial simbólico que la novela actualice en función de su propio universo de sentido.

#### 1.4.1 El “*Dessert aux gaufrettes*” y el ritual de Sainte-Colombe

Así pues, y desde una perspectiva simbólica, nótese que el vino y las obleas que se retratan en el *Dessert aux gaufrettes* de Baugin remiten al ritual eucarístico, aunque, en este caso, se trataría de un ritual pagano de invocación, pues lo que anhela Sainte-Colombe es transubstanciar a su difunta esposa (un hecho que logra la música, aunque transitoriamente, dado que es el sonido de la viola lo que parece corporeizar a Madame de Sainte-Colombe). Y la cabaña, construida sobre los gruesos troncos de una morera y frente a los sauces, se desvela como el santuario donde el violagambista practica, casi en secreto, ese ritual<sup>81</sup>. De hecho, en esta ceremonia confluyen muchas tradiciones, pues al apunte eucarístico se suma la nigromancia y se rememoran también las libaciones en

---

paradigmático serían las equivalencias entre música y pintura explicitadas por Paul Klee en algunas de sus obras, como en *Fuga en rojo* (1921), *Variaciones (motivo progresivo)* (1927), *En ritmo* (1930), etc.

<sup>80</sup> Así describe el narrador lo que reproducirá el cuadro de Baugin: “Il posa sur le tapis bleu clair [...] la carafe de vin garnie de paille, le verre à vin à pied qu’il remplit, un plat d’étain contenant quelques gaufrettes enroulées et il joua le Tombeau des regrets” (Quignard 1993: 36).

<sup>81</sup> El propio Quignard culminaba sus interpretaciones de música barroca bebiendo algo de vino, tal y como lo relata en *La Leçon de musique*: “Nous jouons sans nous interrompre un instant Rameau, Couperin, Caix d’Hervelois, Marais. [...] Au bout de trois ou quatre heures, [...] nous buvons du vin” (Quignard 1987: 50-51).



honor a los difuntos que se practicaban en la Antigüedad (Bouloumié 2013: 94). Y por otra parte, el estanque y la barca de los condominios de Sainte-Colombe actúan cual barca de Caronte que trasladaba las almas de los muertos hasta el Hades a través de la laguna Estigia, pues precisamente “La barque de Charon” es una de las obras que, en la ficción novelesca, se atribuyen a Sainte-Colombe; y como apunta el narrador, la barca “avait l’apparence d’une grande viole” (Quignard 1993: 34), puesto que es, en efecto, la voz de la viola de gamba la que logra invertir ilusoriamente el viaje de Caronte para que aquellos que ya habitan en el reino de las sombras (como la propia Mme de Sainte-Colombe) puedan regresar a la orilla de los vivos. De ahí la ensoñación del violagambista de sumergirse en esa abisal “eau obscure” (Quignard 1993: 35) tras la cual recordará, precisamente, *Le Tombeau des regrets* que compuso cuando falleció su esposa; y será ese recuerdo el que lo empujará a resguardarse en su cabaña para celebrar su ritual de música con algo de vino en estricta soledad, “dans le souci où il était de n’être à porter d’aucune oreille et de pouvoir essayer les positions de la main et tous les mouvements possibles de son archet” (Quignard 1993: 36). Y como sigue el narrador, mientras asciende la melodía, se transubstanciará su fallecida esposa. En consecuencia, la música tendría, para Quignard, esa capacidad de *faire revenir*, lo que, de nuevo, entroncaría con el *temps* “jadis” y con la sempiterna nostalgia de lo perdido:

La musique reste l’art qui lève en moi les émotions les plus intenses. Sans doute aussi parce qu’elle est dans la reconnaissance, parce que le seul lien entre le perdu et le retrouvé, c’est un son entendu dans l’autre monde, que le musicien a pour vocation de faire revenir (Quignard en Bouloumié 2013: 100).

No obstante, Madame de Sainte-Colombe no deja de ser una aparición intangible que además se desvanece cuando la música cesa, por lo que ese ilusorio viaje de Sainte-Colombe al Averno resulta como el de Orfeo en busca de Eurídice: en cuanto el violagambista pretende asir el cuerpo de su esposa, este se desvanece en el abismo de la noche; y cuando Orfeo se vuelve para confirmar que Eurídice está de veras siguiendo sus pasos para que la conduzcan al reino de los vivos, esta acción provoca que ella desaparezca definitivamente. Además, nótese que en el *Dessert aux gaufrettes* el plato de barquillos sobresale de la mesa acercándose al espectador y proyectando una sombra que le concede al objeto una presencia que ni puede corporeizarse en la realidad cuadrimensional, ni parece que se ajusta a la bidimensionalidad de la pintura a la que

pertenece, lo que ya identifica ese espacio limítrofe entre el mundo físico y el suprasensorial en el que la obra de Quignard sitúa la música. De hecho, el Sainte Colombe histórico ya fue definido como el “Orphée de nostre temps” en el *Traité por toucher le dessus et la base de viole* (1687) del Sieur Danoville, uno de sus alumnos (Lesure 1953: 131), y la figura mítica de Orfeo, en suma, integra los tres ejes que fundamentan *Tous les matins du monde*: la *mort*, el *amour* y la *musique*, tal y como ya evidencia el párrafo inaugural de la novela: “Au printemps de 1650, Madame de Sainte Colombe mourut [...]. Monsieur de Sainte Colombe ne se consola pas de la mort de son épouse. Il l’aimait. C’est à cette occasion qu’il composa le Tombeau des Regrets” (Quignard 1993: 9).

El cuadro de Baugin, por lo tanto, no posibilita, propiamente, ninguna aproximación semiológica entre la pintura y la música. Ciertamente es que en el capítulo XII de la novela, cuando Sainte-Colombe y Marais visitan el estudio de Baugin, el maestro le dice al muchacho que escuche el sonido del pincel del artista con la finalidad de aprender “la technique de l’archet” (Quignard 1993: 61)<sup>82</sup>. Sin embargo, Quignard no desarrolla aquí —ni más adelante— ningún posible vínculo funcional entre la técnica de ejecución pictórica y la musical. De hecho, en el mismo capítulo, varios son los momentos en los que Sainte-Colombe insta a Marais a prestar atención a su entorno para inferir de todo ello la infinidad de sutilezas que ofrece el universo acústico, por lo que estaría dando a entender que el intérprete debe estar atento a los sonidos que lo rodean para limar su oído y perfeccionar su técnica (que iría más allá de la praxis con el instrumento). Además, nada tendrán que ver estos sonidos del *otium* rural en el que Sainte-Colombe practica su musical alquimia con los que surgirían del *negotium* de la bulliciosa vida de la gran ciudad, así que se menciona aquí el antes aludido pasaje en el que dos actrices están declamando unos versos que evidenciarán cómo “s’articule l’emphase d’une phrase [musical]” (Quignard 1993: 63), y cómo el sonido de la tibia orina, cuando cae y funde los cristales de nieve, puede aleccionar sobre “le détaché des ornements” —o, como lo puntualiza Marais, sobre “une descente chromatique” (*ibid.*)—.

Todos estos sonidos inarticulados, sin embargo, se ensordecen en los renglones de la escritura, mientras que el filme, como veremos, hará de ellos una particular poética

---

<sup>82</sup> El pasaje se reproduce literalmente en el filme: escena 56, plano 274, tiempo 0’49’’18.

concediéndoles *espacio*. En cualquier caso, insistimos en que no se apuntan aquí posibles analogías entre el lenguaje de la música y el de la pintura. Solamente tiene lugar una alusión temática, pues el cuadro que Baugin está pintando en su estudio, y que corresponde al de *Les Cinq sens*, incluye un laúd para representar el sentido del oído, lo cual implica que también la música, inevitablemente, forma parte de esa realidad transitoria que solo en la pintura podrá eternizarse. Sobre esta cuestión, íntimamente relacionada con el tiempo, nos detendremos en la sección 2.3 de la Parte II, pues es en la película donde el tiempo físico discurrirá de modo fehaciente encarnado en el metraje. Pero veamos ahora otra de las influencias pictóricas que revela la novela: la del lorenés Georges de La Tour.

#### 1.4.2 *Los silencios de Georges de La Tour*

A diferencia de otras naturalezas muertas en las que los objetos se agolpan abigarradamente en un *horror vacui* que se diría ruidoso, los objetos de las pinturas de Baugin, en cambio, que son escasos y se disponen sobre fondos neutros en ejemplar sobriedad compositiva, parece que se muestran silenciosos y meditativos; y el correlato humano de esos callados objetos se hallaría en las figuras extáticas y ensimismadas de Georges de La Tour, un pintor también contemporáneo de Sainte-Colombe que no se menciona en la novela, pero cuya particular estética se infiere de las descripciones de Quignard, quien además publicó un ensayo sobre este artista el mismo año que vio la luz *Tous les matins du monde*<sup>83</sup>. Los términos en los que Quignard explicaba en ese texto la obra de De La Tour eran los siguientes:

les personnages qu'a peints Georges de La Tour sont immobiles, divisés entre la nuit où ils s'élèvent et la lueur qui les éclaire en partie. Surgissant dans l'ombre, touchés par un fragment de lueur, ils tiennent en suspens un geste incompréhensible" (Quignard 2005: 20).

Y los rostros y las manos de los personajes de *Tous les matins du monde*, así como los habitáculos de los lares de Sainte-Colombe, emergen, en efecto, del claroscuro trémulo

---

<sup>83</sup> Efectivamente, el ya inencontrable ensayo sobre *Georges de La Tour* se publicó en la editorial Flohic en 1991, aunque una nueva edición del mismo está disponible en la editorial Galilée desde 2005.

de los cirios y bujías que describe el narrador, tal y como los que, prototípicamente, iluminan las escenas de De La Tour<sup>84</sup>. En este caso, no podría haber écfrasis por cuanto no se menciona, de hecho, pintura alguna, aunque Quignard tiñe toda la novela del característico tono rojizo de los óleos de De La Tour, puesto que son de este color el vino, el cuaderno de música de Sainte-Colombe, las vetas de la madera de su viola y hasta las bayas de la morera sobre la que está construida su cabaña: todos los elementos, pues, que se relacionan con la música, puesto que la calidez del tono rojizo es comparable a la del sonido de la viola. Y hasta Marais, en su primera aparición, es descrito “rouge comme la crête d’un vieux coq” (Quignard 1993: 40), puesto que llega con la *herida sangrante* de haber cambiado la voz y de haber sido por ello expulsado de la escolanía real (y esa “blessure qui sagnait” se explicita en el texto transferida a las aguas rojizas del Sena). De manera muy patente, también la versión cinematográfica enfatizará esta conexión con la paleta cromática de De La Tour, porque, además de proyectar las palabras de Quignard sobre el espacio de las imágenes visibles, tomará por modelo los referentes reales de las pinturas de este artista.

Ciertamente, Quignard fundamentó la poética de *Tous les matins du monde* en la obra de De La Tour por su transcendencia simbólica, porque lo juzgaba “le maître des nuits” y “le maître des regards tournés en dedans” (en Coyault-Dublanchet 1996: 191); y esta mirada interior de los personajes representaría aquello a lo que también daría acceso la música —siempre según el escritor—, y cuyo rastro sería indefiniblemente perceptible a través del sonido de la viola. En consecuencia, tanto el texto como el filme se detendrán en el semblante ensimismado de los personajes (como en el de Sainte-Colombe cuando toca en su cabaña o en el de Madeleine cuando observa a su joven amante), revelando la  *NUIT INTÉRIEUR* que irradian uno y otra como las candelas alumbran la oscuridad circundante. Además, resulta difícil no asociar el nombre de “Madeleine de Sainte-Colombe” a las célebres pinturas sobre la *Madeleine pénitente* de De La Tour<sup>85</sup>; y el

---

<sup>84</sup> Como apuntábamos, Quignard no describe los óleos de De La Tour ni los de ningún otro artista, pero las imágenes que prefiguran sus palabras nos remiten a la estética de este pintor, como en este pasaje en donde se muestra el ensimismamiento de Sainte-Colombe: “Il préférerait rester seul, avec un chandelier, assis près de la table, ou avec un bougeoir [...]. Il recevait ses élèves sans un regard et en se tenant immobile” (Quignard 1993: 96).

<sup>85</sup> Aunque la más famosa es *La Madeleine à la flamme filante* (c.1638) de Los Angeles County Museum of Art, muy similar a *La Madeleine à la veilleuse* (c. 1642-1644) del Musée du Louvre, cabe destacar también *La Madeleine au miroir* (c.1635-1640) de la National Gallery of Art de Washington y *La Madeleine aux deux flammes* (c. 1640) del Metropolitan Museum of Art de New York. En su ensayo sobre el pintor, Quignard se refirió a la *Madeleine* del Louvre (Fig. 11 del Apéndice II), y Corneau recreó un detalle de este óleo para uno de sus planos (Figs. 6a y 6b del Apéndice II).

pasaje en el que el violagambista aplasta un escarabajo con un candil nos recuerda el óleo de *La femme à la puce* (Fig. 12 del Apéndice II), pintura que muestra el momento en que una mujer que estaba aseándose aplasta entre sus dedos una pulga.

En cualquier caso, y de la misma forma que la pintura de Baugin desempeñaba en la novela un rol simbólico, también la estética de De La Tour le permite a Quignard figurar el sentido profundo de su texto: el que nos invita a contemplar el mundo sensible como la piel bajo la que late una insondable realidad transcende, pues en calidad de pintor influido por el tenebrismo, De La Tour supo convertir las sombras en un “moyen d’expression plastique susceptible de créer une dimension spirituelle” (Yahia Khabou 2014: 89). Para Quignard (2005: 14), además, De La Tour constituía el ejemplo de lo que denominó un *barroco jansenista* que estaría en las antípodas del abigarramiento y la exuberancia que suelen atribuirse al arte de esta época<sup>86</sup>, puesto que este pintor, que era originario de La Lorraine, una región imbuida por el fervor religioso contrarreformista, se consagraba solo a ciertos detalles para conferirles una dimensión casi sagrada (Yahia Khabou 2014: 88). Estos detalles, muy pocos y cuidadosamente seleccionados (el equivalente, por lo tanto, a los objetos de las naturalezas muertas), suplían con su rotunda presencia otros muchos que la escena requeriría pero que serían evocados por el vacío de su propia ausencia, y como señala Yahia Khabou (2014: 90), lo que hallaba Quignard en De La Tour era, sobre todo, esa “tendence à faire silence, à marquer le silence dans ses œuvres”:

Le peintre fixe ses personnages par l’éclairage des bougies dans le vide de la nuit, pour focaliser leurs regards pensifs et contemplatifs, afin de faire de la méditation le point focal du tableau et, par conséquent, d’ouvrir à la contemplation. Ces tableaux sont teintés de mysticisme, ils cherchent à traduire l’intériorité du personnage. Bref, Quignard admire la valeur mystique des images de Georges de La Tour qui [...] répondent parfaitement à cette tendance très remarquable chez l’écrivain à écrire le silence et à en faire l’éloge (Yahia Khabou 2014: 91).

---

<sup>86</sup> Efectivamente, el *Grand Siècle* francés de Quignard supondría la antítesis de lo que implicaba el apolíneo reinado de Louis XIV: “Contretype de la gloire royale, l’image quignardienne du XVIIe siècle n’est pas solaire, mais nocturne. Nulle fête de cour, mais une vaste leçon de ténèbres [...]. Ce siècle est sélectif: Esprit, La Rochefoucauld, Racine; Sainte-Colombe, Couperin, Charpentier; Baugin plutôt que Poussin, Nicole plutôt que Lully” (Declercq 2011: 211).

Podría parecer una contradicción que una novela que celebra la música hallara, en un pintor creador de silencios, su modelo estético, puesto que, como se expresa en el propio relato, la música no es un trasunto del silencio ni viceversa<sup>87</sup>. Y de igual modo ocurría con el pintor Baugin, pues sus objetos se muestran, como habíamos señalado, silenciosos y meditativos. Así pues, lo que debió de interesarle a Quignard sería la capacidad de uno y otro para mostrar el silencio a partir de la materialidad de sus respectivos óleos, es decir, la virtud de ambos artistas de revelar lo invisible mediante lo visible (lo cual podría equipararse, en definitiva, a lo que logra expresar la música haciendo audible lo inefable).

Precisamente en su ensayo sobre Georges de La Tour, Quignard recordaba que, en el s. XVII, a las naturalezas muertas se las denominaba también *pinturas mudas*; y esas “*peintures coites*”, además, serían como “*des leçons de ténèbres*”, por cuanto proporcionarían una “*communication directe*” con el sentido que expresaban, tal y como lo habría entendido Couperin al componer sus *Leçons* (Quignard 2005: 15). Para Quignard, por lo tanto, en ese elocuente silencio (el de los objetos o el de los rostros ensimismados) se revelaría ese *au-delà* al que también daría acceso la música en comunicación directa y no mediata, luego no tanto como signo transitivo que remite a otra entidad, sino cual forma reflexiva que se significa a sí misma. Pero esta forma musical, si bien tendría la misma importancia que la que le atribuían los partidarios de la tesis *absolutista*, como vimos en las “Reflexiones liminares”, en verdad significaría en función de aquello a lo que el sonido daría acceso y que sería extramusical, tal y como lo postulaban los *referencialistas*, motivo por el que la semántica de la música nunca podría agotarse mediante un estricto análisis formal. La cuestión, empero, es que estos referentes musicales, que se hallarían más allá de la realidad física (porque para Quignard, como sabemos, la música apuntaría a una dimensión suprasensible), solo *en* la música serían expresables, por lo que no habría más sentido que el de la propia interpretación musical.

---

<sup>87</sup> Por dos veces se explicita y sin ambigüedad alguna: en el capítulo XII, Marais le pregunta a Sainte-Colombe lo siguiente: “Peut-être la véritable musique est-elle liée au silence?”, y su maestro declara: “Non” (Quignard 1993: 64. Se reproduce en el guion: escena 57, plano 285, tiempo 0’51’’40). Y en el último capítulo, cuando ambos disertan sobre el sentido de la música, Sainte-Colombe precisa que el silencio no es sino lo contrario del lenguaje, por lo que nada tendría que ver con la música (Quignard 1993: 114. Se reproduce en el guion: escena 119, plano 524, tiempo 1’35’’40).

Para entender esa *forma musical transcendente*, en consecuencia, podríamos recordar aquí la noción de *forma* que concibió Henri Focillon; la de una forma que, aun significándose a sí misma (aunque, quizás, precisamente por ello), constituiría una especie de fisura a través de la cual emana lo incierto, que es aquello que late y que aspira a *ser*, como lo que anidaría en los silencios de la escritura quignardiana:

Le signe signifie, alors que la forme *se* signifie. [...] C'est que la forme est [...] stricte définition de l'espace, mais elle est suggestion d'autres formes. Elle se continue, elle se propage dans l'imaginaire, ou plutôt nous la considérons comme une sorte de fissure, par laquelle nous pouvons faire entrer dans un règne incertain, qui n'est ni l'étendu ni le pensé, une foule d'images qui aspirent à naître (Focillon 1981: 7).

Para Quignard, en definitiva, el sentido de la música trascendería su cualidad sensible para encarnar ese *au-delà* inefable que el silencio de su escritura custodiaría. Y tras la música callada del escritor, cabría escrutar la mirada elocuente del cineasta.

## **Parte II**

La mirada elocuente del cineasta



## 2. La imagen de la música en Alain Corneau

“C’est la musique qui va gouverner la mise en scène du debut à la fin du film”.

Alain Corneau (*Projection privée*, 2007).

Como hemos examinado, la música había de ser, en la novela de Quignard, una música callada en el ritual silencioso de su escritura. Y ese ritual implicaría, asimismo, la visión velada de todas las imágenes que dimanaban del texto. La película, en cambio, desvelará el color y las sombras de esas imágenes en una y única versión retinal; y esas imágenes habrán de pintar, asimismo, la textura y tonalidades de la música. Así pues, con una exquisita ambientación a partir de los decorados de Bernard Vezat y con un cuidadísimo vestuario que corrió a cargo de la diseñadora Corine Jorry, el filme *Tous les matins du monde* recrea, con vocación historicista y deliberado esteticismo, esas estampas de la Francia del s. XVII que el texto de Quignard bosquejó; y hace audibles, en el tiempo de la narración fílmica, esas interpretaciones musicales que las palabras impresas silenciaban. La adaptación cinematográfica de la novela operada por Corneau, de hecho, se diría ejemplar, puesto que la cinta compone, audiovisualmente, todo lo que el texto de Quignard celebraba. Y lo más destacable es que, siendo la música un arte que se realiza en el tiempo, y que por ello mismo se desvanece en el medio que la posibilita, parece encarnarse, en la película, en la memoria visual del espacio cinematográfico. Pero antes de adentrarnos en el filme, cabría atender primero a las costuras visibles e invisibles de esa adaptación cinematográfica.

### 2.1 Precisiones en torno a la adaptación cinematográfica de la novela: el narrador omnisciente frente al intradieético; la mirada ciega frente a la elocuente

Como habíamos apuntado, el guion de la película parece reproducir fielmente el texto del *roman* (salvo en lo que concierne a las referencias históricas relativas a los conflictos de Louis XIV con los jansenistas de Port-Royal; unos datos que no interfieren

en la trama y que se omiten en el filme<sup>88</sup>). Sin embargo, existe una diferencia muy notoria y relevante entre la película y la novela que hace que difieran en el inicio y la conclusión, y que se relaciona con la instancia narrativa. Como ya habíamos señalado, en la novela, que comienza con la muerte de la esposa de Sainte-Colombe, el relato es autenticado por un narrador extradiegético; y en la película, en cambio, es el personaje de Marais quien, avejentado y desde un salón de Versalles, se retrotrae al pasado mediante un *flashback* con el fin de narrarnos su historia con Sainte-Colombe (la cual escucharemos mediante su voz en *off* a lo largo de toda la cinta). Por lo tanto, se trataría aquí de un narrador intradiegético, es decir, perteneciente a la trama novelesca y, por ello mismo, condicionado por su propia idiosincrasia como personaje de la historia. Y si bien el final de la novela se sitúa en el instante en que el narrador nos informa de que Marais regresa a Versalles tras haber interpretado por última vez con Sainte-Colombe, la película se cierra al concluirse el *flashback* en el momento en que la narración y lo narrado coinciden en el tiempo, y el ajado Marais, en el mismo salón versallesco de la primera escena, toca la última nota tras la cual aparecerá Sainte-Colombe para expresarle su orgullo por haberlo instruido en el arte de la música. Pero como Marais asume aquí el doble papel de narrador y de personaje, le imprimirá al discurso cinematográfico el sesgo de un punto de vista implicado del que carecía el narrador omnisciente de la novela, que no era sino una voz anónima. Así pues, y aunque el guion y los diálogos prácticamente reproducen los del texto literario, el hecho de que en el filme sea un personaje interno quien los autentica les confiere un sentido muy distinto: el narrador extradiegético de Quignard, cual dios del mundo ficcional que refiere, nos relata unos acontecimientos que no admiten discusión; el de Corneau, en cambio, al participar de la diégesis, no puede sino expresar su *interpretación* de los hechos (además, se trata de *su* propia biografía). Asimismo, cabe recordar que el filme comienza y concluye con un primer plano de Marais, es decir, con ese tipo de planos que Gilles Deleuze correlacionaba con la *image-affection*, por cuanto Serguei Eisenstein sugería que proporcionaban “une lecture affective de tout le film” (Deleuze 1983: 125), luego la contención *jansenista* del narrador novelístico se torna aquí mirada *afectiva* que

---

<sup>88</sup> Ciertamente, el episodio histórico había tenido una especial significación para Quignard, “parce que Port-Royal fut une ruine sans ruines, Louis XIV ayant exigé la *tabula rasa* jusque sous la terre, ayant ordonné l’exhumation de 3000 corps qui furent déchirés par les crocs des animaux avant d’être jetés, coupables à jamais de lui avoir fait de l’ombre en osant l’orgueil de réserver leur conscience. Et parce que l’abbaye fut par excellence le lieu où s’inventa une communauté de solitaires dans l’acception janséniste du terme” (Assouline 2016: 665). Lo que el filme traducirá en imágenes, como veremos, será parte del *espíritu* jansenista del estilo quignardiano.

impregnará todos y cada uno de los elementos de la cinta (entre los que se incluye, evidentemente, la música).

Por otra parte, hay en el filme otra diferencia respecto de la novela que no tiene ningún fundamento semiótico y que resulta de una decisión del cineasta —o de quien fuese—, pues la película es mucho más pudorosa que el texto narrativo: se eliminan o atenúan algunas escenas relativas a la sexualidad (como el efectivo encuentro entre Marais y Toinette —a escondidas de Madeleine— que se relata en el capítulo XVII de la novela, y que se omite en el filme, donde con sutil recato se insinúa una cierta inclinación de Marais por la desenvuelta Toinette). El hecho no tiene mayor transcendencia, aunque acentúa la dimensión *espiritual* de los personajes en menoscabo de la instintiva. La novela, en cambio, y siendo estilísticamente mucho más austera que el filme —que apuesta por la sensorialidad—, no solo no oculta la vertiente pasional de los personajes, sino que hasta se diría que la considera consubstancial al músico.

Con todo, no hay que olvidar que las particularidades semiológicas del código literario y del cinematográfico son ya muy distintas, pues si bien el lenguaje de una novela de carácter realista recubre con mayor o menor porosidad los diferentes detalles del mundo de ficción que recrea, y del que los lectores se formarán una personal representación intelectual, las imágenes retinales de una película, en cambio, ofrecen ya una versión incontestable de esa realidad ficcional, por lo que todas las posibilidades imaginativas que suscitan las palabras del texto se eliminan aquí en favor de esa única y precisa imagen óptica (que admitirá, no obstante, múltiples interpretaciones). Y, en este caso, y aunque el discurso novelístico no era ya en absoluto prolijo, en algunos momentos la información detallada que proporciona la narración —sobre todo la relativa a aspectos anímicos y afectivos— no siempre se infiere de las imágenes del filme<sup>89</sup>. De hecho, compartimos las reservas que expresó Leonard B. Mitry en torno a las adaptaciones cinematográficas de las obras literarias, dado que, como bien apuntó el investigador, ese tipo de adaptaciones...

---

<sup>89</sup> Sucede, por ejemplo, con este pasaje sobre el retrato psíquico de Sainte-Colombe que se plasma en la novela, pero que no pronuncia el narrador de la película por cuanto las imágenes deberían explicarlo: “Le caractère de Monsieur de Sainte-Colombe et son peu de disposition au langage le rendaient d’une extrême pudeur et son visage demeurerait inexpressif et sévère quoi qu’il en sentît. Il n’y avait que dans ses compositions qu’on découvrait la complexité et la délicatesse du monde qui était caché sous ce visage” (Quignard 1993: 22. Se omite en el guion). A nuestro juicio, no siempre esa mezcla entre severidad y delicadeza que caracteriza a Sainte-Colombe logra traslucirse en la película.

parte del absurdo principio de que los valores significados existen independientemente de la expresión que los ofrece a la vista o al entendimiento. [...] Cuando se pasa de un sistema a otro, los valores cambian. Al ser consecuencia las significaciones del sistema adoptado, los mismos elementos adquieren otro sentido muy distinto, y las cosas significadas son de una naturaleza muy diferente (Mitry 1989: 425-426).

No obstante, en el caso concreto que nos ocupa, suscribimos la tesis de Gwendoline Dopchie (2013: 7-9), quien defiende que, más que una adaptación, el filme *Tous les matins du monde* supone una *ilustración* de la novela, pues la película parece revelar, en efecto, todo lo que la palabra designa —y hasta lo que connota— en la coordinada espacio-temporal que constituye. De todos modos, la investigadora precisa que ya la narración podría entenderse como un *guion literario* o como una *novela cinematográfica*, pues cada brevísimo capítulo, por su unidad de lugar, tiempo y acción, bien podría corresponder a la escena de una película. Y la novela de Quignard, ciertamente, posee ya una *esthétique filmique* por su capacidad visibilizadora: su atención a los pequeños detalles obliga al lector a proyectarse una imagen de lo que el autor describe, aunque quizás lo más relevante es que esa *discursividad visual* de Quignard “est aussi *découpée* dans l’espace”, puesto que la instancia narradora “choisit de montrer ou plutôt de *cadrer* l’image qui est donné à voir au lecteur” (Bérubé 2009: 61). El narrador de la novela, en efecto, en lugar de describir desde su ubicua omnisciencia, parece situar su *mirada* en un espacio delimitado (la cabaña, la habitación de Madeleine, el estanque), a través del cual escogerá aquello que desea mostrar u ocultar al lector mediante las palabras, pero siempre desde ese encuadre determinado, lo cual se asemeja, evidentemente, al enfoque de la cámara cinematográfica. La diferencia, como es lógico, es que esa mirada que proporcionará la novela es *ciega* en cuanto que requiere de la imaginación del lector; y la de la imagen cinematográfica, en cambio, deberá ser elocuente para transmitir, en una única y fija representación visual, el sentido que detallaban —y aun sugerían— las palabras.

Y si bien en el ámbito de lo visible la novela proporciona una mirada ciega que el filme vestirá elocuente, en el plano de la escucha, la música callada de Quignard habrá de tornarse audible, pues será en el medio cinematográfico donde la música mencionada, aludida o motivada por la narración podrá realizarse como hecho sonoro; e

incardinándose, además, en la temporalidad del discurso fílmico. Y aquí cabría apelar a lo que suponía la verdadera especificidad del arte cinematográfico para un autor como Béla Balázs, porque si la cámara nos arrastra, como apuntaba el teórico húngaro, hacia el interior de la imagen misma propiciando la identificación de nuestra conciencia con aquello que en la película acontece (en Montiel 1992: 57-58), con mayor motivo la música, que en el filme será efectivamente realizada, podrá ser aprehendida, sentida y vivida por el espectador, puesto que se desleirán los límites entre la experimentación de la realidad ficticia y la propia realidad experimentada. Evidentemente, la música que convocan las palabras de Quignard también era aprehendida, sentida y vivida por los lectores, pero en cuanto que imaginada, por lo que se trataba de una representación mental silenciosa que respondería a las estrategias de la cooperación lectora, luego sin que se produjese una coincidencia entre el impacto sensorial y su procesamiento, como ocurre en la percepción fílmica con el acto mismo de la escucha. Como es obvio, empero, también el espectador de la película activará las correspondientes estrategias que hacen plausible la recepción del discurso fílmico, por lo que todos los elementos que intervienen en la configuración de la ilusión que suscita el medio cinematográfico (los condicionamientos relativos al enfoque, tipo de montaje...) afectarán igualmente tanto a la percepción de la música como a su comprensión.

Por último, también cabría apuntar que, en ocasiones, la música *relata*, en el filme, lo que la novela omitía. En el texto de Quignard, el narrador omnisciente silencia cualquier posible juicio acerca de la conducta de los protagonistas, lo cual hubiera sido innecesario por cuanto se deduce de la propia historia (y enjuiciar a los personajes, además, hubiera tizado la obra con un moralismo que habría empobrecido su especificidad estética, pues la sequedad jansenista del estilo quignardiano es lo que corresponde a la obra). Así pues, en ningún momento se le recrimina a Marais haberse aprovechado de todo lo que podía ofrecerle Madeleine para luego abandonarla (estando ella, además, encinta), ni se hace mención explícita de los remordimientos que sentiría el violagambista tras el episodio del suicidio de la joven, ni del posible resentimiento contra él que albergaría Sainte-Colombe al culpabilizarlo de la muerte de su hija. En realidad, el ya anciano Sainte-Colombe acoge a su antiguo discípulo, al final de la obra, sin reproche alguno; y si bien todo ello late silenciosamente en la novela, es en el filme donde la música lo explicita con locuacidad, pues parece dar voz a todos esos sentimientos acallados. Como apuntó Corneau, la música fue, de hecho, el hálito que

acompañó siempre a todo el equipo de rodaje, revelando de continuo a cada uno de los actores el talante psicológico de su personaje:

C'est la musique qui va gouverner la mise en scène du debut à la fin du film. On a repéré les décors et préparé les séquences en s'aidant des enregistrements, [...] je n'ai pas besoin de leur parler [aux acteurs] de psychologie, il leur suffit d'écouter pour entrer dans leur personnage (Corneau 2007: 225).

Pero adentrémonos ya en los entresijos del filme.

## 2.2 El "scénario" musical de "Tous les matins du monde"

De una forma muy distinta a la de Quignard, pero con la misma intensidad, la música también marcó la andadura vital de Corneau. Como explicaba el cineasta en sus memorias (Corneau 2007: 34 y ss.), desde muy joven su padre le inculcó el amor por el *jazz*, y tras diplomarse en el IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques), decidió realizar un filme sobre los creadores del *free jazz*. Pese a que finalmente no llegó a rodar esa película, en toda su filmografía la música siempre ocupó un lugar destacado, y así lo demostraba la presencia del *rock* y del *rhythm and blues* en *France société anonyme* (1974), su primer largometraje; la huella de Duke Ellington en *Série noire* (1979); la música sinfónica de *Choix des armes* (1981); la voz de Otis Redding en *Le Môme* (1986), o el Adagio del Quinteto de cuerdas en *Do M* de Franz Schubert en *Nocturne indien* (1989) (Deschamps & Milhe-Poutingon 2010: 60-61). Para Corneau, en suma, "faire un film équivaut à faire de la musique. Pour lui, les deux types de création sont très proches. Notamment dans leur rapport au temps, le montage étant une question de rythme" (*ibid.*, 61); y todo ello conformaría lo que, a su parecer, constituiría esa especie de *sentiment musical* que destilaría cada filme:

J'ai toujours pensé qu'un film était une chose musicale parce qu'elle se déroulait sur la durée et qu'on pouvait faire des montages musicaux, qu'on pouvait faire des thèmes, et que ce qui était important dans un film n'étaient pas tellement le sujet, les idées ou la thèse qu'on voulait y mettre, mais ce qui vous échappait, et ce qui vous échappe c'est un sentiment musical (Corneau citado en Denis 2010: 23).

Además, si bien ya habíamos declarado que para Quignard la música actuaba como un patrón subyacente sobre el cual el escritor redactaba sus textos (1.1.1), de forma similar procedía Corneau, pues tras la realización de su filme *Le Môme* (1986), el cineasta comenzaba cada proyecto a partir de una base musical que, ya desde el guion cinematográfico, no solamente le servía “de guide de mise en scène”, sino que hasta se la hacía escuchar a todos los miembros del equipo “avant même de leur parler de scénographie” (Deschamps & Milhe-Poutingon 2010: 62).

Con todo, esa especie de base musical no pautaría las imágenes ni condicionaría los movimientos de la cámara, tal y como sí sucedía en otra película sobre música barroca muy admirada por Corneau: *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968), de Danièle Huillet y Jean-Marie Straub; una cinta sin apenas relato y en donde las interpretaciones musicales se ejecutaban en tiempo real. No obstante, lo que Corneau adoptó de esos cineastas fue el hecho de integrar la música no como acompañamiento ambiental, sino como *materia estética* (Denis 2010: 25). Y esa materialidad, que no debería entenderse en términos de fisicidad, sino todo lo contrario (porque no dependería de las propiedades físicas del sonido), constituiría ese *sentimiento musical* que dimanaría de la cinta y que no podría identificarse con ninguno de sus elementos perceptibles, puesto que se trataría, en suma, de hallar una correspondencia *espiritual* entre la música y el filme.

En consecuencia, y si bien es un hecho que el uso de la música por parte de los cineastas responde a múltiples y muy variados criterios, en lo que concierne a Corneau su postura era muy clara, puesto que de ningún modo iniciaba un rodaje sin tener una idea precisa acerca de cuál sería su Banda Sonora Musical:

je n'ai jamais commencé un film sans avoir l'idée précise d'une musique préexistante, ou d'un musicien avec qui j'avais déjà parlé. Même dans le cas d'une bande originale, j'ai toujours essayé d'avoir la musique avant, quitte à la transformer après [...] arrivé à la fin de l'écriture, quand un scénario commence à se stabiliser, je réfléchis toujours à la musique de manière assez profonde. Je serais incapable d'aller vers la préparation concrète d'un film sans savoir quelle va être la couleur musicale de la bande son. Je crois de toute façon que la musique va bien au-delà de l'habillement, parce que souvent, elle

aide à donner le rythme, la couleur d'une mise en scène, la profondeur des personnages éventuellement. Avec la musique, on sait si ça va être plus léger, plus lourd, plus profond (Corneau 2008).

Así pues, y previamente al rodaje de *Tous les matins du monde*, Quignard y Corneau trabajaron junto con Savall para establecer “un choix de thèmes au gré des moments psychologiques et dramatiques, c'est-à-dire, un vrai scénario musical qui puisse devenir un guide de mise en scène” (Corneau 2007: 217). Por lo tanto, en el caso de este filme en concreto, la música surgirá, mayoritariamente, de la viola de gamba de los dos protagonistas y en función de los requerimientos de específicas escenas, aunque, en algunas ocasiones, la música también *ilustrará* el relato cinematográfico. En cualquier caso, el cineasta no tuvo que solicitar la composición *ad hoc* de la Banda Sonora Musical, puesto que empleó, como era esperable, la música ya existente de los históricos personajes.

A excepción de una pieza, como veremos, toda la música que se escucha en el filme, aunque incluye composiciones que no se mencionaban en la novela (como ya comprobamos en el Cuadro 1 del apartado 1.3), pertenece al momento histórico que la trama recrea, y está ejecutada, además, con instrumentos de época<sup>90</sup>; y aunque estamos hablando de música preexistente, cabe recordar que, en algunos casos, resultaba inaudita además de inédita, puesto que las fuentes de buena parte de esa música —algunas de ellas, manuscritas— eran partituras nunca aún interpretadas. Ciertamente, Jordi Savall había ya grabado una selección del repertorio de Marais y de Sainte-Colombe antes de que el proyecto de la película viera la luz, pero en esa selección no aparecían todas las piezas que luego se incluyeron en el filme (y algunas de ellas incluso necesitaron arreglos específicos para adecuarse a *Tous les matins du monde*<sup>91</sup>). Además, téngase en cuenta que la notación musical del Barroco —y, en concreto, la relativa a los

---

<sup>90</sup> Aunque lo común es que los intérpretes de música antigua utilicen las habituales copias de los instrumentos antiguos, ignoramos si Savall, o alguno de los músicos que trabajó en el filme, se sirvió de algún instrumento original —obviamente, restaurado—. Para la película, en cualquier caso, se construyó una viola de gamba muy particular para el personaje de Sainte-Colombe, pues el *luthier* Pierre Jaquier, que pasó más de un año construyendo una viola según el procedimiento de la época y con maderas muy seleccionadas, añadió al extremo del mástil del instrumento, a petición de Corneau, la reproducción de la figura de una estatua funeraria que aparece en el libro de Philippe Ariès *L'Homme devant la mort*, de 1977 (Corneau 2007: 227).

<sup>91</sup> El violagambista catalán no solamente firmó los arreglos de las versiones que se escuchan en la película, sino que hasta es el autor de la pieza que se denominó “Prélude pour Mr. Vauquelin” (*vid.* Cuadro 2, bloque 3), y para la que se inspiró en un preludio de Sainte-Colombe *le fils*.



fragmentos dedicados al bajo continuo— está cifrada y da lugar a la recreación y hasta a la improvisación<sup>92</sup>, por lo que todas las interpretaciones que incluye la Banda Sonora Musical de la película son, en realidad, únicas. Así, y bajo el cuidado de Pierre Verany, las piezas se grabaron meses antes de iniciar el rodaje<sup>93</sup>; y como Savall nunca registra en la asepsia de un estudio, sino en construcciones de piedra para que en el sonido resultante pueden advertirse todas las naturales resonancias que provoca la mecánica de los instrumentos antiguos, la viola puede escucharse, en el filme, con toda su impureza y máximo verismo. En este caso, además, el lugar escogido para grabar fue la pequeña capilla de Saint-Lambert-des-Bois del valle de Chevreuse (Corneau 2007: 220), en cuyo cementerio descansan, no por casualidad, los restos de las últimas monjas que habitaron la abadía de Port-Royal; y como relató Corneau (*ibid.*), Savall hizo las veces de actor, pues debió ponerse en la piel de los diferentes personajes para interpretar la música desde el temperamento de cada uno de ellos<sup>94</sup>. Pero detengámonos ahora en el modo en que la música se interrelacionó con las imágenes.

### 2.2.1 *Sobre la percepción ocular y la auditiva*

Tal y como Corneau declaraba y reproducíamos más arriba, si al director le resultaba imprescindible conocer de antemano la música que iría a emplear en un filme se debía al hecho de que esta habría de determinar el carácter mismo de la película: el color de

---

<sup>92</sup> Como habíamos referido, Corneau era un gran aficionado al *jazz*, puesto que le interesaba, sobre todo, la improvisación (Chion 1997: 321); y de ahí que las posibilidades que ofrecía el bajo continuo le parecieran tan sugerentes. Con todo, hallaba otros muchos aspectos que relacionarían el *jazz* con la música barroca: “J’ai toujours pensé qu’entre le jazz et la musique baroque il y avait des affinités secrètes: l’euphorie de la pulsion rythmique, le refus du vibrato, le rapport personnel et passionnel du musicien avec son instrument, la séduction par les ornements, l’improvisation” (Corneau citado por Denis 2010: 25). Asimismo, vinculaba el *jazz* con la música barroca en función del formato de pocos instrumentos (detestaba, por ejemplo, la grandiosidad sinfónica); y por la misma razón, le gustaba sobremanera la música tradicional de la India, así como la turca y la japonesa. De hecho, el filme sobre música que juzgaba paradigmático era, precisamente, la cinta bengalí *The Music Room* (1958) de Satyajit Ray (Denis 2010: 23-24).

<sup>93</sup> No obstante, esa grabación, que se comercializó bajo el título de *Tous les matins du monde*-Bande Originale du Film (AUDIVIS/VALOIS, 1991), no coincide exactamente con la Banda Sonora Musical de la película, puesto que se incluyen las “Muzettes I y II” del *Troisième Livre de pièces pour viole de Marais* y el “Tombeau pour Mr. de Sainte-Colombe” del *Second Livre de pièces pour viole* de Marais que no se escuchan en el filme.

<sup>94</sup> Como seguía relatando con emoción el cineasta, aquella grabación resultó una experiencia inolvidable, pues para evitar la interferencia de los ruidos del pequeño aeropuerto de Toussus-Le Noble, grababan entre las once de la noche y las cinco de la madrugada; y en medio de aquel silencio, surgían momentos mágicos indescriptibles en los que Savall, no con poco esfuerzo, hallaba el instante exacto en que lograba insuflarle a la viola de gamba todos los matices de las emociones que debían expresar los personajes.

una puesta en escena, la profundidad de los personajes... y, en especial, el ritmo; y esta preeminencia que Corneau le concedía al ritmo en el fluir de las imágenes era lo que siempre argüía para justificar su interés por los vínculos entre la cinematografía y la música, dado que ambas disciplinas se desarrollan en el tiempo:

À propos du rapport entre la musique et le cinéma, [...] c'est la rencontre de deux moyens d'expression très concomitants qui ont l'air comme ça extraordinairement différents: la musique semble être un médium abstrait, éthéré, alors que le cinéma paraît au contraire concret et réaliste, ce qui n'est pas vrai. C'est un «faux réalisme» absolu, le point ultime de l'effet de réel mais certainement pas du réalisme. En réfléchissant peu à peu, moi qui suis venu au cinéma par la musique, je me suis aperçu que ces deux arts s'exprimaient sur la durée: il y a effectivement une durée obligée; on écoute un morceau de musique du début à la fin, on ne s'arrête pas au milieu. Et il se trouve que pour un film on ne s'arrête pas au milieu non plus. En tant qu'arts de la durée, ils utilisent avant tout le rythme. Je fais des films avec des scénarios, des thèses, des personnages, mais ce ne que sont des prétextes: la finalité est complètement impalpable puisqu'elle est faite à longueur de plan. Il suffit d'avoir un plan d'actrice qui dure un petit peu plus longtemps et toute la thématique change. Pour réussir la fusion musique-image, il faut une conjonction évidente; mais c'est difficile à réussir (Corneau 2008).

Si bien en el ámbito literario la música como hecho sonoro realizado en el tiempo no podría cumplirse, ello no sucede en el medio cinematográfico, dado que también una película requiere de una actualización temporal para constituirse como tal. Como habíamos visto (1.3.2.1), dos eran los tiempos internos que confluían en una narración literaria: el que acotaba los hechos de la historia ficticia (el tiempo *del relato*), y el que concernía al modo en que el narrador los presentaba (el tiempo *del discurso*); y como ya apuntaba Genette (1972: 77), esos mismos tiempos también los hallamos en el medio fílmico, pese a que la naturaleza y el funcionamiento de los signos de uno y otro ámbito difieran tan considerablemente. Además, si bien el texto literario integra ciertas marcas temporales que son ya inherentes al sistema lingüístico (las desinencias verbales, los adverbios, etc.), la imagen cinematográfica, en cambio, como señaló Albert Laffay (en Gaudreault & Jost 1995: 109), *siempre* está “en presente”, a tenor de que acontece en el *ahora* del espectador, lo cual coincide con la inmediatez con la que también se percibe la música (y de ahí que tanto el arte cinematográfico como el musical sean aspectualmente *imperfectivos*, en virtud de que la percepción de los mismos es

simultánea a su acontecer). De todos modos, a diferencia del tiempo del discurso literario y también del musical, el del discurso cinematográfico tiene, teóricamente, una duración fija e invariable (el metraje), aunque cada espectador la percibe de forma distinta; y uno de los factores que contribuyen a que esa percepción se vea alterada es, precisamente, la música, cuya específica estructura temporal, y particularidades acústicas y expresivas, interfieren en el modo en que captamos la sucesión de imágenes.

No obstante, lo primero que cabría precisar es que el ritmo cinematográfico y el musical no son homologables. La información proporcionada por una imagen —y, especialmente, por el fotograma de un filme no experimental— nunca podría equipararse a lo reportado por la música, “l’image empruntant presque tout à la réalité sensible, alors que le son s’en détache toujours davantage” (Roland-Manuel 19987: 15), pues el orden (o desorden) acompasado que concurre en una sucesión de elementos depende de la naturaleza de los elementos mismos. Por lo tanto, si bien en la música una pauta rítmica —que puede integrar infinitas variables— cobra sentido en una secuencia temporal, el ritmo con el que se suceden los planos cinematográficos significa en función del sentido que ya posean las propias imágenes, luego si ciertas formas visuales “no tienen ningún sentido, su serie tampoco puede tenerlo. [...] Pretender crear en cine un ritmo comparable al ritmo musical es condenarse a una imposibilidad manifiesta” (Mitry 1989: 167). Por otra parte, huelga decir que la percepción auditiva es muy distinta de la ocular, dado que “l’œil et l’oreille n’ont ni la même rapidité de réaction, ni la même cadence dans l’enchaînement et l’intellection des perceptions” (Roland-Manuel 1987: 16)<sup>95</sup>. Ciertamente, podría forzarse un desarrollo sincrónico entre el ritmo

---

<sup>95</sup> Así, y en cuanto a la percepción visual, es evidente que el ojo “no opera con la fidelidad mecánica de una cámara, que lo registra todo imparcialmente” (Arnheim 1985: 58). La percepción visual es mucho más compleja de lo que intuitivamente podríamos creer, y depende de un proceso dinámico no reducible a la inmediatez de una sensación. De hecho, la imagen retinal de un objeto cualquiera viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que el individuo receptor habría tenido de aquella clase de objetos a lo largo de su vida. La visualización, pues, no solo depende de inferencias lógicas, sino también de lo que se llama un proceso de *inducciones perceptuales* y que abarcaría todas esas interpolaciones que tienen que ver con el conocimiento previamente adquirido por el individuo. En suma, la percepción visual “realiza, a nivel sensorial, lo que en el ámbito del raciocinio entendemos por comprensión” (Arnheim 1985: 62), y es por eso por lo que podríamos decir que *ver* es una manera de *comprender*. Ciertamente, también el sonido que percibimos es analizado por el cerebro en función de la experiencia previa del oyente, pero dadas las propiedades de la señal acústica (intensidad, altura y timbre), hay una mayor implicación del estado emocional del perceptor; y en lo que concierne a la música con respecto de cualquier otro sonido, en la percepción influye, como ya habíamos apuntado (nota al pie nº 1), la formación específica que pueda atesorar el oyente, y en función de la cual se producirá una mayor o menor interconexión entre los dos hemisferios cerebrales.

cinematográfico y el musical, pero resultaría mecánico, además de artificioso, en una película de carácter realista.

Ahora bien: como ni la imagen en movimiento ni la Banda Sonora Musical operan en un filme de forma exenta, es evidente que habrá una influencia mutua que repercutirá en el modo en que el espectador perciba la obra. Además, recuérdese que la percepción no es una actividad pasiva, puesto que las señales físicas no se imprimen en nuestros órganos perceptivos cual sobre una objetiva *tabula rasa* para ser elementalmente descodificados. Y pese a sus diferencias, lo que tienen en común la percepción visual y la auditiva es que reconocen la actividad creadora del cerebro tal y como lo postuló la teoría de la Gestalt, que rebatió las antiguas creencias que presuponían que aquello que percibimos es una copia fidedigna del mundo físico; y si esta injerencia interpretativa del sujeto es consubstancial a la percepción, con mayor motivo pueden las disciplinas artísticas condicionar la aprehensión de aquello que vehiculan a partir del modo en que disponen los signos que las constituyen; y en el ámbito cinematográfico, nos hallamos en un contexto semiológico múltiple que integra, entre muchos otros factores, la palabra, la imagen en movimiento, la música y el sonido no articulado. Por esta razón, señalábamos que la música no podría dejar de repercutir significativamente en una sucesión de imágenes cinematográficas, y su influencia podrá cifrarse, como veremos sobre todo en el apartado en que analicemos las funciones de los bloques musicales de *Tous les matins du monde* (2.5), desde una perspectiva estético-estilística, expresivo-emocional, y también estructural y narrativa (Fraile Prieto 2005: 219-223).

### 2.2.2. La temporalidad del discurso cinematográfico: el tiempo detenido

En el tiempo del discurso cinematográfico pueden identificarse los mismos procedimientos que en el tiempo del discurso literario (analepsis o *flashback*, prolepsis o *flashforward*, elipsis, aceleraciones y desaceleraciones...), pero la diferencia más destacable es que, en el medio fílmico, como habíamos ya apuntado, esa temporalidad discursiva no es solo técnicamente mensurable, sino que está ya prefijada, pues corresponde al metraje de la película. Con todo, el espectador asimila esa duración de forma relativa, y en *Tous les matins du monde*, ciertamente, el devenir temporal que se percibe no destaca por su dinamismo, sino por su demora y retardo. De hecho, no en

pocos momentos el tiempo parece detenerse, y la sensación de estatismo es notoria en virtud de que la mayoría de los planos son fijos. El filme, pues, está en perfecta sintonía con la estilística quignardiana, dado que, como apunta Pilar Andrade (2008: 92), ese “rythme très lent du film pourrait être considéré comme la transposition du style ellyptique de Pascal Quignard, de ses hiatus, de ses implicites”; pero además de los planos fijos, cabría apuntar que esa quietud y demora vienen también auspiciadas por la Banda Sonora Musical, porque la música, en definitiva, no solo “hace sensible el paso del tiempo”, sino que “da forma a la experiencia humana del tiempo” (Mouëlllic 2011: 55-56). Los timbres musicales graves, además, tienden a asociarse con la distensión y, consecuentemente, con la ausencia de premura, pues a diferencia de los sonidos agudos (asociados con la altura), requieren menor energía potencial (Román 2008: 152-153), y es manifiesto que el timbre de la viola es grave y profundo, lo que contribuye a la sensación de lentitud que envuelve toda la cinta.

Asimismo, también estilísticamente el tipo de discurso musical que el filme incorpora redundante en esa sensación percibida de tiempo retenido, pues tal y como habíamos expuesto más arriba a propósito del entrecortado estilo *brisé* del laúd que se transfirió tanto al clavicémbalo como a la viola (1.1.2), sobre todo en las composiciones para viola de gamba de aquella época, la elocución del sonido, que no solía avanzar de manera proporcional y cuyo fraseo era irregular por la variable longitud de los períodos, no suscitaría la direccionalidad tonal a la que el oído moderno está acostumbrado, por lo que se diría que la música, que está ya aquí asociada al discurso fílmico, se retarda. Y a ello contribuyen los prototípicos efectos sorprendidos del estilo de Sainte-Colombe que son propiciados por sus “armonías generalmente impredecibles [...] y por los frecuentes cambios de modo y sistema a través del cromatismo” (Hill 2008: 238); y como la mayoría de los *concerts* del maestro adoptan la forma de una *suite* de danzas “para ser interpretadas sin pausas entre los movimientos, sus frases son casi siempre irregulares, evitando generalmente los agrupamientos de dos y cuatro compases” (*ibid.*), lo que también dificulta la sensación de fluidez. Además, y según precisaba Jean Rousseau en su *Tratité de la viole* (1687), mediante el denominado estilo “jeu d’harmonie” —desarrollado a partir de Hotman, el maestro de Sainte-Colombe—, la viola podía asemejarse a un instrumento polifónico como el laúd al mantener la resonancia de una nota mientras que el arco tocaba otra cuerda (Goy 1995: 62), lo que causaría la impresión de que el sonido se articula en el espacio además de desarrollarse en el

tiempo<sup>96</sup>. Y esa *espacialidad*, que se correlacionará con los vínculos de la obra con el arte pictórico, también repercute en esa sensación de retardo con la que se percibe el devenir de la película, como en seguida veremos.

Por otra parte, la idea del paso del tiempo se ilustra en el filme mediante imágenes durativas de los diferentes espacios que retratan los dominios de Sainte-Colombe (la fachada de la casa, el estanque, la cabaña...), y que se suceden sin solución de continuidad, por lo que se diría que se le muestran al espectador una serie de estampas o fotografías en las que, paradójicamente, el correr del tiempo no se asocia al movimiento que implica la diacronía, sino al inmovilismo que supone la sincronía<sup>97</sup>. Además, la fotografía suscita la idea de la perfectividad, del acabamiento, por cuanto “sabemos que es «la retención visual de un [momento] espacio-temporal real» (Schaeffer), y porque no nos confiere la ilusión de que se desarrolla ante nosotros” (Gaudreault & Jost 1995: 111), lo cual es muy distinto a la imagen cinematográfica, puesto que consideremos o no que nos remite a un tiempo pasado, es una imagen “que muestra el proceso narrativo mientras este tiene lugar delante de nosotros” (*ibid.*), en virtud de aquel *ahora* (Laffay) que convoca la percepción fílmica. Evidentemente, el tiempo de la película sigue su curso, pero cabría apelar aquí, de nuevo, a aquella distinción newtoniana (1.3.2.1) entre el tiempo *absoluto* o cronométrico (que equivaldría al invariable del metraje) y el tiempo *relativo* que percibe el sujeto en función de las distintas variables físicas y psíquicas que lo afectan, y que dependen aquí del modo en que el cineasta ha decidido mostrar lo que se visualiza y hacer audible lo que se escucha. Además, y como apuntaba Deleuze, la *imagen-movimiento* del cine “donne un relief dans le temps, une perspective dans le temps: il exprime le temps lui-même comme perspective ou relief. C’est pourquoi le temps [en el cine] prend essentiellement le pouvoir de se contracter ou de se dilater” (Deleuze 1983: 39); y este concepto lo desarrolló el filósofo francés en consonancia con el cineasta Jean Epstein, quien ya había postulado la condición móvil del plano cinematográfico al cotejarlo con la pintura futurista de Fernand Léger:

---

<sup>96</sup> El estilo opuesto era el denominado “jeu de mélodie” que enfatizaba la línea melódica, puesto que, si bien las piezas podían incluir dobles cuerdas y acordes, la escritura era esencialmente monódica (Goy 1995: 62).

<sup>97</sup> De hecho, las naturalezas muertas que ya escogió Quignard para la obra, las de Baugin, son más *fotográficas*, por ejemplo, que las que realizaría Chardin, en cuyo trazo se advierte la textura del material pictórico (*vid.* la Fig. 13 del Apéndice II).

Epstein atteint au plus près du concept de plan: c'est une coupe mobile, c'est-à-dire, une *perspective temporelle ou une modulation*. La différence de l'image cinématographique avec l'image photographique en découle. La photographie est une sorte de "moulage": le moule organise les forces internes de la chose, de telle manière qu'elles atteignent un état d'équilibre à un certain instant (coupe immobile). Tandis que la modulation [cinématográfica] [...] ne cesse de modifier le moule, de constituer un moule variable, continu, temporel (Deleuze 1983: 39).

Y precisamente una de las formas de *modelar* el *molde* en la cinematografía sería a través de la música. Como apunta Chion, cierto es que "el sonido, y de manera particular la música, actúa sobre [...] el tiempo en el que percibimos la imagen", pues mediante la *temporalización*, que es el "efecto mediante el cual una cadena sonora [...] otorga un tiempo a una imagen que por sí misma no lo conllevaría forzosamente" (Chion 1997: 212), las imágenes adoptan su particular ritmo y hasta podemos deducir cuál será su duración gracias a las expectativas que generan las cadencias, pues tanto el sistema tonal como la estructura formal misma de la composición musical interfieren en la percepción visual<sup>98</sup>. En nuestro caso, como decíamos, el sonido de la viola no discurre —o, por lo menos, no de forma ostensible a causa de su particular especificidad— con la esperable fluidez progresiva con la que naturalmente podría acompañarse la secuenciación de imágenes, pero lo cierto es que Corneau tampoco pretendía establecer una temporalización entre la música y la representación visual, pues declaró haber optado por *abismarse* en el fraseo de la viola en lugar de tratar de reproducirlo "par les mouvements de caméra" (en Giavarini & Jousse 1992: 67). Así pues, en este punto cabría traer a colación otra de las disciplinas artísticas que convoca *Tous les matins du monde*: la pintura.

---

<sup>98</sup> La cuestión de las expectativas generadas por la estructura de una composición musical formaría parte del *sentido* de la música tal y como lo entenderían los inmanentistas o absolutistas, según recogíamos nosotros en las "Reflexiones liminares" de este trabajo, puesto que, para los partidarios de esta tesis, el significado de la música debe inferirse de su propia disposición y desarrollo formal, y no de sus supuestas correlaciones emotivas con la realidad extramusical. No obstante, precisamente el cine se sirve, y con enorme efectividad, de esas supuestas correlaciones emotivas, puesto que, si bien es cierto que el sonido *per se* no significa, con el fenómeno de la percepción van asociadas, como sabemos, las funciones neuropsicológicas y emocionales; y, además, ciertos sonidos están culturalmente categorizados como 'tristes' o 'jubilosos', y de ahí la pertinencia, precisamente, de la teoría de los afectos y de las tablas de correspondencias entre las tonalidades y los estados de ánimo a las que más arriba hacíamos referencia (1.1.2) (para este asunto, *vid.*, por ejemplo, el estudio sobre la relevancia de *Do M* en diferentes obras que llevó a cabo Casablancas en 1995: 9 y ss.). Ciertamente, estos factores no son propiedades inmanentes de la música y es lógico que no sirvan como parámetros para definirla, lo cual no implica que no sean fehacientes desde una perspectiva empírica, ni efectivos —como estamos comprobando— en la praxis fílmica.

### 2.3 *El efecto de la pintura en la percepción fílmica: la precariedad de las sensaciones y los claroscuros del alma*

En la narración de Quignard, como vimos (1.4), el arte pictórico ocupaba un lugar muy destacable, pero en el medio cinematográfico, la pintura adquiere una dimensión muy distinta a la que tenía en la novela, pues como en la película pueden identificarse ocularmente las naturalezas muertas de Baugin que encarnarán aquí su materialidad visible (Figs. 1b, 2b y 3 del Apéndice II), este hecho repercute, como veremos, en el modo en que se percibe el filme y con relación a la música. Además, Corneau halló en la pintura de Baugin la quintaesencia de la plasticidad con la que deseaba modelar la película, tal y como él mismo refirió:

La peinture était dans le roman de Quignard avec Baugin. Il suffisait d'aller regarder son tableau au Louvre et le film était là. Je le dis un peu vite car il y a évidemment le travail du chef-opérateur. Mais *Les Gaufrettes* ou *Les Œillets* de Baugin, c'est le film, aussi bien sur la densité des couleurs, le modelé, que sur la profondeur de champ (en Giavarini & Jousse 1992: 67).

En consecuencia, la cinta de Corneau no solo muestra los óleos mencionados en la novela, sino que asume un estilo *pictural* mediante la escenografía y los antes mencionados planos fijos, impeliendo así al espectador a inferir de la imagen misma el sentido que esta podría encarnar, tal y como lo señaló Andrade (2008: 92): “ces nombreux arrêts de la caméra, permettant de savourer l'image, obligent aussi le spectateur à réfléchir sur le sens de celle-ci. L'image renverrait sur elle-même, à la recherche d'un sens”. La disposición de los objetos que se agolpan en el estudio de Baugin (conchas marinas, cartas, frutas...), por ejemplo, evoca igualmente los encuadres de otras naturalezas muertas de la época (Figs. 2c, 4b y 5b del Apéndice II), y la iluminación del filme, como es manifiesto, imita la de los lienzos de Georges de La Tour, pues como precisó Corneau a propósito del rodaje del filme,

Nous allons composer chaque plan comme si Baugin regardait dans l'objectif pour dessiner les scènes, et que Georges de La Tour les éclairait à la bougie. Pour les couleurs, les directions de lumière, les perspectives et les clairs-obscurs, Yves Angelo à la photo, Bernard Vezat aux décors s'inspirent de la peinture Louis XIII et de ces vanités, dont



l'impression de réalisme provient de lignes de fuite illusoires, de fausses ombres et lumières [...]. La caméra ne bouge jamais (Corneau 2007: 223).

Y la cuestión es que, en virtud de que la pintura es una disciplina característicamente asociada no al tiempo sino al espacio, la forma en que la percibimos es holística y simultánea a diferencia de la lineal y progresiva que requieren las artes durativas como la literatura y la música<sup>99</sup>, y de ahí que esta estética pictural de la película suscite la impresión de un detenimiento del tiempo. La fotografía del filme, además, a cargo de Yves Angelo, parece emular la persistencia con la que los objetos de esas naturalezas muertas se nos muestran, aunque ya desprovistos de la vitalidad que ostentan fuera de la dimensión pictórica; y la cámara no pocas veces se delecta en registrar esos enseres y alimentos cotidianos que conforman la existencia de los Sainte-Colombe ralentizando la sensación de fluidez temporal del filme, aunque no la idea misma del paso del tiempo, pues nada hay más pasajero que el sabor dulce de la oblea azucarada en la boca, ni que la tibieza del vino que empaña la garganta: sensaciones inexcusablemente vívidas que serán la irrevocable nada en cuanto dejan de percibirse (y de ahí el peculiar oxímoron, en definitiva, que expresa la propia locución de *naturaleza muerta*, pues siendo la 'naturaleza' el principio generador del desarrollo de toda substancia, de ella se predica, precisamente, que carece de vida). Además, y como apuntó Deleuze a propósito de la cinematografía de Yasujirō Ozu (y también Corneau fue un entusiasta de la cultura japonesa), podríamos decir que las naturalezas muertas —según Deleuze, un *opsigne*, una 'situación puramente óptica'— no son, en verdad, sino imágenes del tiempo mismo:

---

<sup>99</sup> Ha sido este no solo uno de los puntos de discusión más frecuentes entre los teóricos del arte, sino sobre todo el de músicos y pintores; y así como para Debussy, por ejemplo, esa captación momentánea del espacio implicaría una presunta inferioridad de la pintura frente a la música ("les peintres ne captent qu'un seul aspect momentané [...] tandis que les musiciens parviennent à évoquer l'immense rythme et l'atmosphère de la réalité dans sa globalité"), para Kandinsky, en cambio, la duración de la música no sería sino el argumento para justificar la superioridad de la pintura: "la musique est, elle, dépassé sur bien des points par la peinture. La musique dispose, entre autres, de la durée. Mais la peinture donne au spectateur —privilege que la musique n'a pas— l'image totale et instantanée du contenu d'une oeuvre" (Parret 1986: 25). No obstante, toda imagen pictórica implica también una discursividad temporal que deriva ya de la dinámica de su proceso de creación; y, asimismo, también la percepción óptica de esa imagen pictórica supone un inevitable proceso de discriminación y de jerarquización que no deja de ser secuencial, aunque es evidente que la impresión inicial es holística a diferencia de lo que sucede con las artes característicamente temporales. De todos modos, una distinción terminante entre las artes del tiempo y las del espacio resultaría ya trivial, puesto que también la duración del discurso sonoro suele cifrarse espacialmente (su *linealidad* no es sino un concepto ligado a la geométrica línea). Como apunta Parret, la distinción parece más bien apoyarse en el hecho de la *materialidad* del objeto artístico, dado que, a diferencia de la música, que es intangible, la corporeidad de las obras de arte plásticas ya se presta a una acotación espacial. En lo que concierne a las relaciones entre la concepción espacial y temporal de la literatura y la pintura, que se remontan a Simónides de Ceos y al *topos* del *Ut pictura poesis*, *vid.*, por ejemplo, Galí (1999); y desde una perspectiva teórica, los trabajos recogidos por Monegal (2000).

car tout ce qui change est dans le temps, mais le temps ne change pas lui-même. [...] La bicyclette, le vase, les natures mortes sont les images pures et directes du temps. Chacune est le temps, chaque fois, sous telles ou telles conditions de ce qui change dans le temps. [...] Tel est le prolongement très spécial de l'*opsigne*: rendre sensibles le temps, la pensée, les rendre visibles et sonores (Deleuze 1985: 27-28).

Por lo tanto, todas esas imágenes pictóricas que recrea *Tous les matins du monde*, si bien aploman o adensan la sucesión de escenas y planos en las que se desarrolla la cinta, no hacen sino redundar en lo efímero de la existencia, por lo que, tal y como ya habíamos postulado, el tiempo, en esta película, se prefigura más como un peso que cae verticalmente que como una progresión horizontal; y ello entronca con esa resistencia a la direccionalidad que caracteriza la escritura musical para viola —y para otros instrumentos de la época como el clavicémbalo— a la que antes hacíamos referencia, e incluso con la propia concepción quignardiana del *temps jadis* (1.3.2.2). Asimismo, y como apuntaba Gilles Mouëllic, cierto es que, a diferencia de la imagen, “que está limitada a los bordes del encuadre”, el espacio sonoro, en cambio, “carece de unas fronteras definidas”, motivo por el que la música, en un filme, debería contribuir a “desbordar ese encuadre, a prolongar el espacio en todas sus dimensiones” (Mouëllic 2011: 59-60). En este caso, sin embargo, las características estilísticas de la música para viola parecen concentrar, más que extender, ese espacio escénico al que dotan de intimidad, por lo que ese encuadre pictórico que convoca la escenografía objetual y lumínica de las imágenes del filme ni se desborda ni se vulnera.

Por otra parte, tanto el diseño de las estancias que componen los decorados como el modo en que los actores se distribuyen en el delimitado marco de los diferentes planos recuerdan, muchas veces, los óleos de Rembrandt y las disposiciones que articulaba el artista en sus pinturas grupales (Figs. 8b, 9b y 10b del Apéndice II); y como lo había expresado el propio Corneau, la obra del tenebrista De La Tour inspiró la iluminación y la gama cromática de los interiores de la película, pues sus prototípicas escenas iluminadas por una vela (Figs. 6a, 6b, 7a y 7b del Apéndice II) constituyen el modelo de las que se reproducen en *Tous les matins du monde* y que ya había descrito la novela de Quignard (1.4.2) (aunque es en el filme, lógicamente, donde la naturaleza visual de la pintura cobra todo su sentido). Además, y como apuntó Corneau en sus memorias, su

*chef opérateur* Yves Angelo trabajó especialmente con la oscuridad, la penumbra y la luz difusa, pues esa “obscurité et la fixité des plans favorisent la réflexion du spectateur” (Corneau citado por Deschamps & Milhe-Poutingon 2010: 110), un aspecto que también se relacionaría con los planos americanos que privilegia el filme, y que intensifican “l’impression d’intimité” (*ibid.*) que igualmente dimana de los óleos del pintor de La Lorraine. El claroscuro, en definitiva, será el recurso que hará visible, en la gran pantalla, el *alma* de los personajes, pues como señaló Gwendoline Dopchie,

les jeux d’ombres et de lumière occupent une place capitale dans la mesure où ils confinent les personnages dans une sorte d’intimité auréolée de mystère, où leurs états d’âme contradictoires parviennent à cohabiter [...]. L’ombre permet de nuancer les caractères et de mieux traduire la subtilité et les fluctuations de l’âme et des sentiments (Dopchie 2013: 17).

Asimismo, el particular tono que el timbre aterciopelado de la viola de gamba le imprime a toda la cinta sería, a su vez, equiparable al de la gama cromática de matices cálidos que también es característica de la pintura de De La Tour; y así, las tonalidades cálidas que revisten la mayoría de los decorados de la película relativos a la intimidad de los Sainte-Colombe, por ejemplo, contrastan con los tonos fríos de las escenas sociales (como la del concierto que ofrecen el violagambista y sus hijas), o con la de algunos detalles como el de la acidez del violento amarillo de los botines que Marais le regala a Madeleine, y con cuyos cordones ella se ahorcará. Y en consonancia con el claroscuro inspirado en De La Tour, Corneau también expresaría que otro de sus referentes para la elaboración de la película fue el *Éloge de l’ombre* de Junichirô Tanizaki (Giavarini & Jousse 1992: 67), una obra en la que se nos muestra hasta qué punto las sombras pueden *iluminar* los objetos cotidianos, permitiendo vislumbrar formas, texturas y tornasoles que la luz de la mirada del mundo occidental habría eliminado<sup>100</sup>. Y toda esa atención a la plasticidad lumínico-cromática de las imágenes, en definitiva, contribuye a menoscabar la agilidad del filme, aunque le procura otras cualidades como una densidad cuasi táctil.

---

<sup>100</sup> En la obra de Tanizaki se privilegia la oscuridad como condición indispensable, por ejemplo, para poder apreciar la belleza de un objeto lacado, pero también se elogia la luz de las lámparas de aceite o de las velas —en contraposición a la luz solar o eléctrica—, en virtud de que otorgarían a los objetos “profundidad, sobriedad y densidad” (Tanizaki 2005: 35). Por lo tanto, esos claroscuros de De La Tour y la iluminación de las velas de sus pinturas hallarían su equivalente en la de los espacios de las casas japonesas a las que refiere el narrador del texto de Tanizaki, y de ahí el interés de Corneau por este breve ensayo como inspirador estético para el filme.

De hecho, podríamos apuntar que la película supone un homenaje a los cinco sentidos como el que ritualizaba el óleo de Baugin de *Les Cinq sens* (Fig. 2a del Apéndice II), dado que, además de la vista y del oído que privilegia el medio audiovisual —y que aquí sobredimensionan la pintura y la música—, también el gusto y el olfato se hacen patentes a propósito del vino y de los alimentos que el filme celebra; y en cuanto al tacto, cabe aquí apelar, como arriba decíamos, a la sugestión a la que invitan todas las texturas que la luz y las sombras revelan: la nervadura de la madera de los muebles, los recovecos del cristal tallado de las copas, el granoso polvo o las migajas que tamizan las superficies... e incluso podríamos recurrir a la sensación táctil que sugiere el sonido mismo del arco de la viola cuando frota las cuerdas, pues estas no eran entonces de terso nylon, sino de tripa o de rudas fibras naturales (a veces recubiertas de metal oxidable).

La pregunta tácita que nos plantea el filme, por lo tanto, es si la música pertenece también al dominio de las efímeras sensaciones —a la pura inconsistencia que la fragilidad de los omnipresentes barquillos no deja de recordarnos—, o bien logra trascender su naturaleza física cual ente absoluto, que es lo que persigue Sainte-Colombe en el mundo artificial que se construye en la cabaña de su jardín en la que se aísla de todo y de todos; una búsqueda de lo esencial en un arte como el de la música que se desvanece en cuanto se emite, pero en cuya emisión transubstancia *algo más* que sonido ordenado en el tiempo. Y esa frontera que limita lo físico con lo suprasensorial parece ser el espacio que Corneau trató de conferirle a la música en *Tous les matins du monde*; un espacio limítrofe y atemporal como el que ocupan los elementales objetos que la pintura immortaliza, y al que también convocan otros elementos de naturaleza simbólica como el agua del estanque en el que se pierde la barca y se sumerge el violagambista (un lugar donde los recuerdos desaparecen porque, precisamente, no existe el tiempo que permitiría recordarlos).

No obstante, la música como hecho sonoro siempre implica realización en el tiempo, por lo que cabría adentrarse ahora en cómo el cineasta introdujo *de facto* las interpretaciones musicales en la película, y en la función que desempeñan en el filme cada uno de los bloques musicales.

## 2.4 Sobre las interpretaciones musicales y las piezas que se escuchan en el filme

Al objeto de proporcionarle a la película la verosimilitud requerida, Corneau tuvo que debatirse entre el siempre controvertido asunto de tener que escoger a músicos profesionales para que asumieran el rol de los personajes, o bien a consumados actores para que pudieran reflejar con solvencia ejecuciones musicales plausibles; y fue esta segunda opción por la que se decantó, pese a haber barajado la posibilidad de que el violagambista Wieland Kuijken se pusiera en la piel de Sainte-Colombe<sup>101</sup>. Así pues, Gérard Depardieu (en el papel de Marais narrador), Guillaume Depardieu (Marais joven), Jean-Pierre Marielle (Sainte-Colombe) y Anne Brochet (Madeleine) fueron instruidos por el violagambista Jean-Louis Charbonnier para aprender a coger la viola, mover el arco y colocar en el traste los dedos con el fin de suscitar la ilusión de que, verdaderamente, estaban tocando, aunque son las interpretaciones de Savall —y las de otros ejecutantes<sup>102</sup>— las que, en realidad, se escuchan en la película (Denis 2010: 31).

Con todo, el resultado fue desigual, pues si bien Guillaume Depardieu, por ejemplo, tenía ya conocimientos musicales, en el caso de Gérard Depardieu y, sobre todo, en el de Jean-Pierre Marielle, es manifiesta la falta de sincronía audiovisual, pues no se corresponde la música que se escucha —y que simulan que están tocando— con el modo en que sus cuerpos —y, especialmente, sus manos— muestran en la pantalla que ejecutan esa interpretación<sup>103</sup>. Sin embargo, muchos son los aspectos que se tuvieron en cuenta para que la ilusión de realidad fuera óptima, dado que los actores, por ejemplo,

---

<sup>101</sup> Kuijken había grabado en el pasado, junto con Savall, algunas piezas de Sainte-Colombe, y además su apariencia física se adecuaba a la del personaje, pero entonces el gambista apenas tocaba ya en público, por lo que su participación en el filme resultó inviable (Corneau 2007: 217-218).

<sup>102</sup> Además de la viola de gamba de Jordi Savall, para el filme interpretaron los violagambistas Christopher Coin y Jérôme Hantaï. Asimismo, ejercieron como continuistas Rolf Lisleband (tiorba) y Pierre Hantaï (clavicémbalo); los bloques que incluyen sopranos correspondían a Montserrat Figueras y a María Cristina Kiehr, y el grupo Le Concert des Nations, dirigido por Savall, asumió los pasajes de grueso instrumental. Aunque el violinista Fabio Biondi participó en la grabación al actuar como solista en la “Sonnerie de Sainte-Geneviève”, no aparece en los créditos de la película, por cuanto esa parte de la pieza no se incluyó en la Banda Sonora Musical.

<sup>103</sup> Corneau fue muy criticado por optar por las ejecuciones musicales simuladas (y, en especial, por la poca credibilidad que transmite Marielle, pues fue particularmente feroz la crítica de Jacques Drillon desde las páginas de *Le Nouvel Observateur* el 12 de diciembre de 1991), pero el cineasta alegó que el actor no dejaba de estar *interpretando* que era músico, por lo que no cabría esperar que realmente lo fuese (en Giavarini & Jousse 1992: 69). Desde *Le Monde* (el 19 de diciembre de 1991), Savall trató de atenuar la polémica al afirmar que la música lograba reflejarse en los rostros de los intérpretes sin que importase que la posición de las manos no fuese la correcta, pero otros violagambistas como el propio Charbonnier cargaron con la poca credibilidad de las interpretaciones simuladas (Denis 2010: 33). En cuanto al personaje concerniente a Madeleine niña, la pequeña actriz Violaine Lacroix tocaba ya el violonchelo, por lo que la sincronía fue, en su caso, perfecta.

simulan afinar la viola justo antes de tocarla, y hasta es audible la respiración de los ejecutantes, pues no solo la música, sino todos los sonidos que, a cargo de Pierre Gamet, conforman la Banda Sonora del filme, constituyen una poética en sí misma: el fluir del vino que se derrama, el de los alimentos que se engullen, el de la bebida ingerida o sorbida, el de la orina que cae inconstante, el crujir del barquillo que se desmenuza tras ser pisado, el del minúsculo caparazón del escarabajo que Sainte-Colombe aplasta con un candelabro... sonidos inarticulados que responden a una meticulosa elección, y cuya importancia radica en que, además de compendiar lo elemental de la existencia, subrayan la precariedad de las percepciones sensoriales a la que antes hacíamos referencia.

Por otra parte, y volviendo a las interpretaciones con la viola, téngase en cuenta que no se trataba solamente de escuchar ese tipo concreto de música, sino de escucharlo según las diferentes formas de interpretar que tendrían que estar en consonancia con el espíritu de cada personaje, y con los inevitables cambios que sus temperamentos experimentarían con el correr del tiempo y por las vivencias atesoradas. Como Corneau precisó, “il souhaitait véritablement intégrer la musique aux personnages, en rapport avec leur intériorité, la faire *pénétrer* en eux” (en Dopchie 2013: 16); por lo tanto, las impacientes versiones del joven Marais tendrían que diferir de las más atemperadas del Marais curtido, así como las del ya anciano Sainte-Colombe deberían escucharse mucho más graves —y, acaso, apesadumbradas— que las anteriores al suicidio de su hija y tras el cual guardó un largo período de luctuoso silencio. Piénsese que, en este filme, el modo de tocar de cada ejecutante desempeña un rol verdaderamente interpretativo, pues la música que (re)crea cada personaje equivaldría a una forma de expresión como la de los gestos o la de las inflexiones de la voz<sup>104</sup>. Así pues, lo que Corneau le pidió a Savall al iniciar el proyecto fue “de réinventer des interprétations en fonction des situations romanesques”, por lo que le proporcionó al músico “des indications d’atmosphère pour l’aider à imaginer la scène” (Deschamps & Milhe-Poutingon 2010: 64). Ahora bien: no siempre la música que se escuchará en el filme deriva directamente de la que interpretan

---

<sup>104</sup> De hecho, el propio timbre de voz de los personajes adquiere también protagonismo, pues como apuntaba la novela y reproduce el guion del filme, en el último encuentro entre Marais y Madeleine, por ejemplo, él advierte cuán grave se ha vuelto la voz de ella, y, ella, cuán aguda la de él (tiempo 1’18’’26), lo que significaría, simbólicamente, que la autenticidad de Marais se ha visto mermada en Versalles, pues el sonido grave como el que naturalmente tiene la viola se asocia en el filme a la pureza de espíritu y a la integridad moral. Estas cualidades de sobra las habría demostrado Madeleine, aunque la gravedad de su voz también trasluce, en este pasaje, su completo desahucio emocional.

los actores, pues Corneau incluyó también música incidental, tal y como analizaremos a continuación; pero veamos primero cuáles son exactamente las piezas musicales que se escuchan en el filme y en qué circunstancia contextual se integran.

#### 2.4.1 Los bloques musicales de “Tous les matins du monde”

Como habíamos adelantado, las piezas musicales que suenan en el filme son más de las que especificaba la novela de Quignard (*vid.* Cuadro 1 del apartado 1.3). Veamos, pues, cuáles son y en qué situaciones se escuchan, para determinar la posible relación que se establecería entre la música y lo que acontece, e inferir de todo ello la función que cada bloque musical desempeña.

Cuadro 2. Los bloques musicales del filme “Tous les matins du monde”:

Bloque	Situación	Autor, obra e instrumento/-s
<b>1</b> (0’00’’11 a 0’02’’05, con breves interrupciones)	Fondo negro de varios segundos con el que se inicia la música, y subsiguientes títulos de crédito superpuestos a la <i>escena 1</i> . Interior de un salón versallesco. Un grupo de músicos (fuera de campo) ensaya ante la mirada ausente (en primer plano) de un Marin Marais no anciano, pero sí avejentado y visiblemente abatido (música diegética que se intercala con las palabras de Marais y sus músicos).	Marin Marais: “Sonnerie de Ste. Geneviève du Mont-de-Paris” (compases iniciales repetidos e interpretados muy burdamente); cuerdas y clavicémbalo.
<b>2</b> (0’02’’46 a 0’03’’39, con breves interrupciones)	<i>Misma escena</i> . Marais comienza a tocar lo que más adelante sabremos que es el tema de Sainte-Colombe, su gran maestro, pero se interrumpe, se muestra disconforme. Solicita que se cierren los postigos para impartir su lección: se retrotrae al pasado y comienza a hablar de Sainte-Colombe. Empieza a sonar la pieza que en el siguiente plano veremos que ya interpreta su maestro.	Mr. de Sainte-Colombe: “Les Pleurs”, pieza que será el tema de Sainte-Colombe, por cuanto en seguida se identificará con el maestro y supondrá el signo de una música inusitada, pura, auténtica; versión para una sola viola de gamba.
<b>3</b> (0’05’’41 a 0’07’’17)	<i>Escena 2</i> . Región de La Bièvre. Mr. de Sainte-Colombe toca la viola para el moribundo Mr. Vauquelin (música diegética, que enlazará con pasaje extradieгético). <i>Escena 3</i> . Sainte-Colombe regresa a su hogar y le notifican la muerte de su esposa (música extradieгética). <i>Escena 4</i> . Penetra en la habitación donde yace el cuerpo de su esposa. La música cesa cuando la observa en el lecho de muerte. El narrador (Marais) nos dice que Sainte-Colombe compone entonces <i>Le Tombeau des regrets</i> (que incluye “Les Pleurs”), pieza que comienza	“Prélude pour Mr. Vauquelin” (improvisación de Jordi Savall a partir de un preludio en <i>Sol m</i> de Sainte-Colombe <i>le fils</i> ); viola de gamba sola.

	a escucharse.	
<b>4</b> (0'07''41 a 0'08''19)	<i>Escenas 6-9.</i> La voz en <i>off</i> del narrador nos refiere la vida de Sainte-Colombe. Sabemos de sus dos hijas y de la educación que reciben. Las imágenes ilustran lo narrado mientras va sonando la música de viola (música extradiegética).	Mr. de Sainte-Colombe: “Les Pleurs”; versión para una sola viola de gamba.
<b>5</b> (0'08''28 a 0'10''16)	<i>Escenas 10-14.</i> Interior de vivienda. Las hijas de Sainte-Colombe cantan acompañadas por su maestro De Bures (tiorba) y por su padre (viola de gamba). Música diegética, pese a que suena un instrumento (el clave) que no se incluye en la escena (hubiera tergiversado la verosimilitud). Asimismo, es poco probable que las niñas cantaran con la perfección que se escucha. La música sigue sonando —ahora ya extradiegética— mientras el narrador nos ilustra otros escenarios, aunque la imagen regresa a las niñas puntualmente (y la música vuelve a ser diegética). Se inicia la construcción de la cabaña de Sainte-Colombe y la música se interrumpe.	Melodía popular, con arreglos de Jordi Savall: “Une Jeune Fillette”; dos sopranos, tiorba, clavicémbalo y viola de gamba.
<b>6</b> (0'13''05 a 0'15''31)	<i>Escenas 18-19.</i> Interior de la cabaña. Sainte-Colombe interpreta con la viola (música diegética). La música sigue en las <i>escenas 20-22</i> , que ilustran las dificultades de la educación de las niñas (música extradiegética).	“Fantaisie en <i>Mi m</i> ” (arreglos de Jordi Savall a partir de una pieza de Sainte-Colombe <i>le fils</i> ); viola de gamba sola.
<b>7</b> (0'16''42 a 0'17''21; y 0'17''31 a 0'18''08)	<i>Escena 25.</i> De nuevo, Sainte-Colombe interpreta en su cabaña y la música vuelve a ser diegética.	Mr. de Sainte-Colombe: “Les Pleurs”; versión para una sola viola de gamba. Primero, ejecución con arco; tras la leve pausa, ejecución en punteado.
<b>8</b> (0'18''12 a 0'19''34)	<i>Escena 26.</i> Interior de vivienda. Sainte-Colombe interpreta la viola junto con su hija mayor (Madeleine), y la hija menor (Toinette) se enoja por no poder tocar ella también. Música diegética que transita hacia la extradiegética ( <i>escena 29</i> ) cuando Sainte-Colombe visita a un <i>luthier</i> para construir una pequeña viola para Toinette. <i>Escena 30.</i> Por fin Toinette tiene su viola. El narrador explica que, con el tiempo, se hicieron célebres los conciertos del padre y las hijas.	Mr. de Sainte-Colombe: “Gavotte du Tendre”; dos violas de gamba.
<b>9</b> (0'21''02 a 0'23''54)	<i>Escena 31.</i> Interior de salón. Sainte-Colombe y sus hijas dan un concierto, aunque Toinette no interpreta ni se escuchan más de dos violas (música diegética). En las siguientes escenas en las que los emisarios del Rey le ofrecen a Sainte-Colombe ir a la corte a interpretar, no se escucha la voz de la viola. El maestro opta por la soledad y la privacidad de su música.	Mr. de Sainte-Colombe: “Le Retour”; dos violas de gamba.
<b>10a</b> (0'30''00 a 0'30''37)	<i>Escena 39.</i> Sainte-Colombe, imbuido por los recuerdos de su esposa, se sumerge en el estanque y empieza a sonar la viola (música extradiegética).	Mr. de Sainte-Colombe: “Les Pleurs”; versión para una sola viola de gamba.



<b>10b</b> (0'31''34 a 0'34''00)	<i>Escena 41.</i> Interior de la cabaña. Sainte-Colombe empieza a tocar la pieza que compuso la noche en que su esposa murió, <i>Le Tombeau des regrets</i> (música diegética). Se le aparece su esposa fallecida.	Mr. de Sainte-Colombe: “Les Pleurs”; versión para una sola viola de gamba.
<b>11</b> (0'39''44 a 0'40''40)	<i>Escena 45.</i> El joven Marin Marais se presenta ante Sainte-Colombe porque desea que lo instruya. Empieza a interpretar lo que el maestro le indica: las “Folies” (música diegética).	Marin Marais: “Improvisations sur les Folies d’Espagne”; viola de gamba.
<b>12</b> (0'41''16 a 0'42''10)	Marais interpreta una composición propia, “L’Arabesque” (música diegética).	Marin Marais: “L’Arabesque”; viola de gamba.
<b>13</b> (0'43''11 a 0'44''01)	<i>Escena 46.</i> Exterior, frente a la cabaña. Madeleine y Toinette escuchan que su padre (fuera de campo) está tocando “L’Arabesque” de Marais, aunque la ejecución suena distinta. <i>Escena 47.</i> Sainte-Colombe, dentro de la cabaña, toca la pieza del joven, ante la imagen de su esposa fallecida (música diegética).	Marin Marais: “L’Arabesque”; el fragmento se escucha algo distinto al del bloque anterior; viola de gamba.
<b>14</b> (0'55''18 a 0'58''49)	<i>Escena 61.</i> La música se inicia extradiegética mientras asistimos al primer contacto íntimo entre Madeleine y Marais, después de que el joven haya sido despachado por Sainte-Colombe. Se vuelve diegética porque es Madeleine quien ahora alecciona a Marais con todo aquello que su padre le enseñó a ella, aunque se escuchará de nuevo extradiegética ( <i>escenas 62-65</i> ) mientras se nos narran los avances de esta instrucción en el amor y la música. <i>Escenas 66-68.</i> Sigue la música extradiegética mientras los jóvenes se acercan a la cabaña para escuchar a escondidas cómo toca el maestro (música diegética). Un día, a causa de un estornudo de Marais, los sorprende Sainte-Colombe, que interrumpe bruscamente su ejecución (en ese instante se escuchaba la viola sola).	Marin Marais: “Le Badinage”; viola de gamba y tiorba.
<b>15</b> (1'01''00 a 1'05''14)	<i>Escena 70.</i> Interior de la capilla de Port-Royal. La música es extradiegética, aunque lo que suena está en consonancia con la escena: un monaguillo va apagando las velas en el Oficio de Tinieblas. Sainte-Colombe recuerda a su esposa, no ha dejado de amarla y lamenta no haber estado con ella en el momento de su fallecimiento. Ella se le aparece. Abandonan la capilla y la música sigue extradiegética acompañándolos hasta que llegan al estanque. Allí, Mme de Sainte-Colombe desaparece y la música cesa ( <i>Escenas 71-75</i> ).	François Couperin: “Troisième Leçon de Ténèbres à 2 voix”; dos sopranos, tiorba, clavicémbalo y viola de gamba.
<b>16</b> (1'08''56 a 1'09''34)	<i>Escena 78.</i> Habitación de Madeleine. Marais y Madeleine están en la cama y él expresa que la abandona, alegando que ha conocido a otras y que la vida es tan bella como feroz (en ese momento empieza a sonar música extradiegética que se escuchará a la par que la voz del narrador; este nos cuenta que	Mr. de Sainte-Colombe: “Les Pleurs”; versión para una sola viola de gamba.

	Madeleine estaba embarazada y que dio a luz a un niño muerto). <i>Escenas 79-80</i> . Interior de la cabaña de Sainte-Colombe. Se le aparece de nuevo su difunta esposa, pero entonces la música ya no suena.	
<b>17</b> (1'11''07 a 1'13''21)	<i>Escenas 82-87</i> . Madeleine, gravemente enferma, tira al fuego los botines que le envía Marais. El narrador explica que, con el paso de los años, dejó de ir a casa de los Sainte-Colombe; se consolida su posición en Versalles, se casa... y ya cuando Lully le permite dirigir orquestas, dice que retomó el tema de “La Rêveuse” que compuso para Madeleine, que es el que se escucha extradiegético. La cámara va recorriendo los paisajes de la casa de Sainte-Colombe y al fin llega a Madeleine; casi desahuciada y en su cama, es observada por su padre, quien no haya palabras. En ese momento cesa la música. Ella le pide que interprete “La Rêveuse”, pero el padre se niega.	Marin Marais: “La Rêveuse”; según el narrador, es la pieza que él compuso en su juventud para Madeleine; viola de gamba y tiorba.
<b>18</b> (1'14''01 a 1'16''02)	<i>Escena 87</i> . El narrador expresa que Sainte-Colombe le pide a Toinette que busque a Marais en Versalles para que vaya a visitar a su hija moribunda. Se oye extradiegética la pieza de Lully que identifica la frivolidad cortesana de Marais. <i>Escenas 88-91</i> . Madeleine camina furibunda arriba y abajo mientras se escucha extradiegética la pieza de Lully. <i>Escena 92</i> . Una orquesta en Versalles dirigida por Marais interpreta la pieza de Lully (música diegética). Marais recibe un mensaje (presuponemos que el de Toinette) y lo lee sin cesar de dirigir. Se niega a lo que el mensaje le solicita, pero su rostro muestra contrariedad. <i>Escena 93</i> . Un coche de caballos entra en los dominios de Sainte-Colombe. La música cesa.	Jean-Baptiste Lully: “Marche pour la cérémonie des Turcs”; grupo instrumental.
<b>19</b> (1'21''50 a 1'26''11)	<i>Escena 97</i> . Habitación de Madeleine. Ha ido a visitarla Marais y toca para ella “La Rêveuse”. Ella lo interrumpe para pedirle que toque más lentamente (música diegética; en efecto, la interpretación era algo apresurada). Él la reinicia más despacio. <i>Escena 98</i> . La música pasa a ser extradiegética cuando Madeleine observa, desde la ventana de su habitación, cómo Marais sube a su carruaje para marcharse; la música sigue mientras ella busca los botines que él le regaló y los halla ( <i>escena 99</i> ), les quita las cintas y se ahorca con ellas ( <i>escena 100</i> ). Aparece la imagen de la casa velada por la bruma ( <i>escena 101</i> ), mientras el narrador expresa: “Tous les matins du monde sont sans retour”. La música no ha dejado de sonar acompañando el fin de la vida de Madeleine, pero cesa con la imagen de	Marin Marais: “La Rêveuse”; primero, viola sola (cuando la música es diegética); Posteriormente, se suman la tiorba y el clavicémbalo.

	Sainte-Colombe en su habitación, quien observa la pintura de Baugin de <i>Les gauffretes</i> . Tras el acontecimiento, el narrador nos explica que su maestro no solo no habló durante seis meses, sino que entonces dejó de tocar la viola por primera vez <sup>105</sup> ( <i>escenas 102-103</i> ).	
<b>20</b> (1'31''42 a 1'32''00)	<i>Escena 118</i> . Tras años en los que Marais iba a escondidas a la cabaña de Sainte-Colombe con la esperanza de poder escuchar una música que temía que se perdiera, por fin una noche su maestro retoma la viola (suena diegética, aunque fuera de campo). La música se interrumpe porque Sainte-Colombe habla solo. En un momento dado, expresa que si hubiera alguien en el mundo que apreciara la música, hablaría con esa persona y podría morir en paz; ahí Marais se descubre y Sainte-Colombe le abre la puerta. Hablan sobre el sentido de la música sin que esta suene.	Marin Marais: fragmentos de “Le Badinage”; la ejecución es algo más rápida que la primera vez que se escuchó la pieza (en el bloque 14); viola de gamba.
<b>21</b> (1'42''30 a 1'44''36)	<i>Escena 123</i> . Interior de la cabaña. Sainte-Colombe y Marais interpretan juntos por última vez. Sainte-Colombe le había dicho que tocarían <i>Le Tombeau des regrets</i> , obra para la que nunca juzgó conocer a ningún alumno adecuado para escucharla; de esa obra ejecutan “Les Pleurs” (música diegética). <i>Escena 124</i> . El fin de la pieza enlaza con el fin del <i>flashback</i> , y la cámara regresa a la escena primera donde Marais, en Versailles, concluye la interpretación que entonces inició y tras la cual ahora se hace silencio.	Mr. de Sainte Colombe: “Les Pleurs”; dos violas de gamba.
<b>22</b> (1'45''41 a 1'49''47)	Aparece en el salón versallesco la figura de Sainte-Colombe, que le pide a Marais que interprete la pieza que compuso para su hija, “La Rêveuse”. Marais la interpreta (música diegética). Fundido a negro (pantalla oscura de varios segundos) y créditos finales mientras la música sigue sonando hasta que la pieza concluye.	Marin Marais: “La Rêveuse”; primero suena la viola sola, pero se añaden el clavicémbalo y la tiorba a partir del fundido a negro.

Como se observa, en realidad son pocas las piezas musicales que se escuchan en el filme, aunque cada una de ellas adquiere un valor muy marcado con relación a distintos aspectos de la obra, puesto que las múltiples funciones que puede desempeñar la música en una película (estético-estilísticas, emotivas, estructurales y argumentales, como habíamos apuntado) se interrelacionan mutuamente a tenor del contexto semiológico múltiple en el que se articula. Además, y aunque suponga una obviedad, no hay que

<sup>105</sup> En la novela, el silencio del padre y su cese de ejecutar música empiezan mucho antes: justo tras el momento en que Madeleine le pide que interprete “La Rêveuse” que Marais compuso para ella (Quignard 1993: 96). Y ya en ese momento, antes, pues, del suicidio de Madeleine, el narrador expresa que Marais iba por las noches a los dominios de Sainte-Colombe para, en vano, escucharlo tocar, pues solo hallaba silencio.

olvidar que esas piezas se escuchan de manera fragmentaria y que están sujetas a todos los condicionamientos de la ilusión realista configurada por el medio, por lo que las interpretaciones musicales que los actores ejecutan en la ficción fílmica son percibidas y procesadas en función de la personalidad que se hayan formado los espectadores de cada uno de los personajes. Asimismo, la propia elección de las piezas y el lugar que ocupan en el discurso fílmico también les confiere un peculiar sentido: en su mayoría, por ejemplo, se trata de composiciones que son interpretadas por un solo instrumento (la viola de gamba), lo que suele asociarse a la soledad e intimidad (Román 2008: 160) que, efectivamente, trata de suscitar el talante de la película; y, como veremos, muchas de las obras están escritas en tonalidad menor, lo cual se correlaciona, en la cultura occidental, con una atmósfera atribulada o melancólica, tal y como corresponde a la tesitura de la trama<sup>106</sup>. Como hemos mencionado en otras ocasiones, esta es una cuestión controvertida por cuanto este tipo de asociaciones no tiene ningún fundamento científico, pero es un hecho que sí que tiene probada relevancia psicológica. Además, el asunto concierne a la teoría de los afectos y a las tablas que tanto proliferaron en los ss. XVII y XVIII y que vinculaban las tonalidades con los caracteres, por lo que, en algunos casos, también haremos mención aquí de esas correspondencias. Así pues, veamos qué repercusión podrían tener para el sentido de la obra los diferentes bloques musicales del filme, lo que dependerá, en primer lugar, de cómo enlazan con la diégesis.

#### 2.4.2 Música diegética y extradiegética<sup>107</sup>. Los cuatro cuerpos de la interpretación

En lo concerniente al modo en que suenan las composiciones que se integran en el filme, la mayor parte de la música de *Tous les matins du monde*, como ha podido

---

<sup>106</sup> De hecho, las obras de Sainte-Colombe se restringen a siete tonalidades, y fue la de *Re m* la que más privilegió el violagambista; se especula, incluso, que fue su querencia hacia esta tonalidad la que lo indujo a añadir la séptima cuerda —en *la*— a su instrumento, puesto que así se añadía gravedad a la quinta (o *dominante*) de su tonalidad preferida (Goy 1995: 65).

<sup>107</sup> Aunque utilizamos aquí los términos de música *extradiegética* y *diegética*, cabe precisar que la nomenclatura no es unánime y que existen muchas otras voces que corresponden a similares conceptos: Edgar Morin, por ejemplo, optaba por denominarlas música *decorativa* y música *expresiva*; y Chion, por su parte, diferenciaba entre música *de foso* y música *de pantalla* (sobre esta cuestión, *vid.* Alunno 2005). La distinción, asimismo, podría centrarse en la naturaleza de la propia fuente sonora de la que deriva la música, por lo que cabría diferenciar entonces, siguiendo a Lluís i Falcó (1995: 173), entre una fuente *real* (la que correspondería a la música diegética) y otra *irreal* (la propia de la música extradiegética o incidental). Ciertamente, la frontera entre la diégesis y el espacio que la excluye en virtud de que no compete a la realidad ontológica de los hechos narrados es tan sutil como engañosa, dado que no solo hay música que transita entre ambos espacios, sino que la que denominamos *extradiegética* no deja de formar parte de ese universo creado por el cineasta (o del literato, dado que la narratología emplea la misma terminología). Con todo, nos servimos aquí de esta distinción porque resulta pertinente en un filme cuyos personajes principales son músicos.

comprobarse en el Cuadro 2, es diegética, aunque, en ocasiones, esta puede anticiparse sutilmente a la escena en la que los intérpretes están efectivamente ejecutando música, o bien seguir sonando para enlazar con pasajes en los que es ya extradiegética o incidental, por lo que actúa también a modo de transición y evitando así cortes abruptos, es decir, proporcionando fluidez a los *raccords*. Ahora bien: cuando la música no actúa como engarce, el montaje de la película, que corre a cargo de Marie-Josèphe Yoyotte, parece emular la aspereza de la dicción de la novela de Quignard, cuya sequedad hasta podría calificarse “de janséniste”, pues “le film est monté essentiellement en coupes franches et il n’y a pas de *gras*, pas de *déperdition*” (Denis 2010: 61). Por otro lado, el hecho de que buena parte de la música provenga de las ejecuciones de los propios intérpretes le añade a la Banda Sonora Musical un especial sentido (lo que no ocurre cuando la música diegética se correlaciona con una fuente sonora *mecánica* como, por ejemplo, un aparato de radio), dado que la entendemos en función de cómo parece sentirla cada personaje (y de ahí la importancia de la veracidad de las interpretaciones de los actores).

El modo en que el músico domeña su instrumento, un hecho *visible* en el arte cinematográfico, suma un sentido al sonido escuchado, pues es observable cuándo el instrumento violenta al intérprete o, por el contrario, cuándo este logra sublimar su fisicidad, pues así como en el primer caso la materialidad del instrumento parece que se inmiscuye en la música socavando su condición aérea, en el segundo caso, en cambio, el intérprete consigue que se aprecie la inasibilidad del sonido. Se trata, como apunta Bernard Sève, de un equilibrio entre los cuatro cuerpos que intervienen en la interpretación musical: los dos cuerpos del instrumento —su *cuerpo físico* propiamente dicho (el de un mecanismo inerte) y su *cuerpo musical*, en cuanto que artefacto “susceptible de producir sonidos musicales pertinentes” (Sève 2018: 89-90)—, y los dos del intérprete: su cuerpo propiamente dicho (no preparado de forma innata para realizar según qué acciones como las de un ejecutante virtuoso) y el que se constituye como resultado “del conjunto de competencias artísticas necesarias para el manejo del instrumento” (*ibid.*, 94). Lógicamente, el *cuerpo musical* del individuo está enraizado en su *cuerpo natural*, de manera que, en ocasiones, este le gana la batalla a aquel, pues la fatiga o cualquier otra visicitud pueden interferir en la interpretación; y es así como, al inicio de la cinta, observamos que el pesaroso Marais está completamente sometido por la fisicidad de su instrumento y por el peso de su conciencia, circunstancias que

impiden que su música se eleve. En cambio, las interpretaciones de Sainte-Colombe se *comprenden* excelsas, aunque el espectador no tenga conocimientos específicos sobre música, pues habría una continuidad entre el cuerpo del intérprete (que ha logrado sublimar su armadura fisiológica) y el de su instrumento (que ya no es un mecanismo inerte, sino un medio musical en sentido pleno). Que el actor Marielle no fuese lo suficientemente creíble como ejecutante musical podría constituir, en efecto, un contratiempo para un filme como *Tous les matins du monde*, aunque, si bien coincidimos con la crítica en que sus manos no parece que conecten con la música que simula interpretar, lo cierto es que su semblante sí que resulta convincente. Como sabemos, todas estas interpretaciones las realizó, en verdad, Savall, pero como apuntábamos más arriba, también el músico trató de ejecutar cada pieza desde la piel de cada uno de los personajes y de las situaciones dramáticas.

Asimismo, son muy notorios los momentos en que la música cesa, puesto que también el silencio implica un valor expresivo y puede ser un “elemento creador de ritmo, [...] expectativa y *raccord*” (Pachón 2007: 250). En algunos casos, ese silencio se produce en connivencia con la trama (como cuando Sainte-Colombe deja de tocar tras la muerte de su hija, en las escenas 102 y ss.), pero resulta sobre todo elocuente cuando la música concluye en mitad de una escena, como ocurre cuando Sainte-Colombe se detiene ante el cuerpo yacente de su esposa (escena 4, plano 7, tiempo 0’07’’23), pues allí es ostensible que se abre un “espacio” para el silencio, para que este penetre en el encuadre y desempeñe su función expresiva. Por otro lado, a veces el silencio supone una llamada de atención para que el espectador atienda, precisamente, a los ruidos cotidianos a los que más arriba hacíamos referencia<sup>108</sup>, y que se escucharán entonces aislados de cualquier otro sonido ambiental; y cabría considerar también los silencios o pausas que incorpora a su discurso la voz en *off* del narrador. De hecho, esa voz constituye una auténtica línea melódica, dado que, así como el sonido de la viola puede imitar “*toutes les inflexions de la voix humaine*” (escena 18, plano 44, tiempo 0’12’’46), a su vez la voz humana actúa cual instrumento musical. La voz del narrador, en efecto, modula a distintas tonalidades y adopta diversos registros entre los que incluye breves interrupciones; y cuando la voz se escucha junto con la música, se produce un diálogo

---

<sup>108</sup> Sobre este punto podríamos traer a colación esta reveladora afirmación de Quignard (1998: 132): “El silencio en nada define la carencia sonora: define el estado en que el oído está más alerta”; y este estado sería, para el escritor, el del umbral de la noche, es decir, la hora del crepúsculo (que también denominaba “punto cero sonoro” en el orden de la naturaleza; *ibid.*).

entre ambas, pese a que, en ocasiones, se solapen. Como apunta Conrado Xalabarder, cuando discurren la música y la voz en *off*, y a fin de que una y otra concuerden y para que “su conjunción resulte armoniosa”, suele “resultar más práctico que la voz se grabe en función de la música, y no al revés. Es decir, que el recitado se coreografíe teniendo presente las derivaciones melódicas” (Xalabarder 2006: 119); ciertamente, ignoramos de qué modo se grabó aquí la voz en *off* con respecto a la música, pero atendiendo al resultado que se escucha en la cinta, diríase que la voz no se superpone a la línea musical, sino que ambas se sitúan en la misma jerarquía, puesto que ni la música acompaña a la voz humana, ni esta se supedita a aquella.

En cuanto a la música diegética, solo en excepcionales momentos esta no coincide exactamente con la fuente sonora que la emite (en lo que concierne, por ejemplo, al número de intérpretes o al tipo de instrumentistas), pero en estos casos, existe siempre una justificación: cuando las hijas de Sainte-Colombe cantan (Cuadro 2, bloque 5), por ejemplo, las acompañan su padre (con una viola de gamba) y el maestro que las instruye (con una tiorba), pero se escucha también un clavicémbalo. En esa particular escena, sin embargo, no hubiera resultado verosímil que apareciese un tercer instrumentista, pues se nos acaba de narrar y de ilustrar el pequeño universo que rodea la solitaria vida de los Sainte-Colombe; pero teniendo en cuenta que el sonido del clavicémbalo se puede entremezclar aquí con el de la cuerda pulsada de la tiorba, y que actúa, además, como bajo continuo y no de solista, el desajuste es poco perceptible y hubiera sido menos convincente incluir a un tercer intérprete.

En lo tocante a la coherencia argumental, la música diegética de todos los bloques está integrada, dado que la justifica el guion y nunca es ajena. Y en los momentos en que la música es extradiegética, si bien esta es ya irreal, lo que se escucha está en consonancia con lo que ocurre o con lo que el narrador relata: así, cuando surge en la capilla de Port-Royal (Cuadro 2, bloque 15), por ejemplo, no vemos en pantalla a ningún músico tocando ni hay otra fuente sonora que pudiera producirla, pero lo que oímos se corresponde con lo que efectivamente se escuchaba en las ceremonias litúrgicas los Miércoles, Jueves y Viernes Santos en la Francia *du Grand Siècle*, por lo que al correlacionarse estrechamente con la situación y las imágenes, la inverosimilitud que entraña toda música extradiegética se mitiga. Incluso podríamos apuntar que, en un primer momento, cuando el monaguillo va apagando las velas siguiendo la liturgia

canónica del Oficio de Tinieblas, la música parece que surge naturalmente de la imagen misma solemnizando el ritual, por lo que recordaríamos aquí el efecto del *valor añadido* que Chion le atribuía a la música que lo suscitaba<sup>109</sup>. Con todo, que la Banda Sonora Musical del filme pertenezca a la época que el argumento recrea —y que, mayoritariamente, sea diegética— ya contribuye al historicismo ambiental que persigue la cinta y a la verosimilitud con la que Corneau pretendió plasmarlo (aunque, como hemos visto, todos los elementos de la película se habrían sometido a una recreación estética a imagen de algunas pinturas del s. XVII).

Ciertamente, ese pretendido realismo estaría en contradicción con las apariciones de la difunta Mme de Sainte-Colombe, pero la dama no representa a un ser fantasmagórico ni es realmente un cadáver que regresa: más bien, parece la corporeización de una imagen mental que rememora con insistencia Sainte-Colombe, quien la proyectaría materialmente por el puro deseo de revivirla. Y la música rubrica la *normalidad* de esa aparición, dado que no se emplea aquí al objeto de crear una atmósfera de ultratumba, sino que sigue su patrón de coherencia<sup>110</sup>. Evidentemente, la voz en *off* del narrador revocaría cualquier pretensión verista, pero esa instancia narrativa es ya una convención aceptada por el *pacto ficcional* que tácitamente acuerdan el director y los espectadores, tal y como también sucede con el narrador de un texto literario, puesto que, al fin y al cabo, nos hallamos en los dominios de una ficción realista cuyos supuestos y recursos estilísticos están ya perfectamente convencionalizados<sup>111</sup>. Pero adentrémonos ahora en la función específica que desempeñan los distintos bloques musicales del filme y en las particularidades de cada una de las obras que los componen.

---

<sup>109</sup> Así definía el teórico el *valor añadido* y las paradojas que conlleva: “El *valor añadido* es aquel efecto en virtud del cual una aportación de información, de emoción, de atmósfera, suscitada por un elemento sonoro, es espontáneamente proyectada por el espectador (el audiospectador, de hecho) sobre lo que ve, como si emanara de ahí naturalmente. Ello lo conduce, a menudo y paradójicamente, a criticar el sonido —o la música— como *redundantes* con lo que él ve, como si sonido y música no fueran más que la sombra, la emanación, el doble de la imagen, mientras que esta última es vista a través de lo que oímos, y está estructurada, marcada, e impresionada totalmente por el sonido. Sin duda por necesidad *idólatra* de preservar el mito de la imagen, se continúa sin reconocer un efecto tan importante, que se aplica igualmente a la relación palabra/imagen” (Chion 1997: 209).

<sup>110</sup> Cuando la dama aparece, la música es diegética y se escucha lo que interpreta el violagambista; y en el único momento en que suena extradiegética —bloque 15—, la música procede de la escena previa donde el niño apagaba las velas en el Oficio de Tinieblas, por lo que habría surgido en una situación coherente pese a su irrealidad.

<sup>111</sup> Ese *pacto*, de hecho, procede del ámbito de la poética, pues deriva de la *willing suspension of disbelief* que asumirían naturalmente los receptores de una obra, tal y como lo postuló en su *Biographia Literaria* (1817) Samuel Taylor Coleridge (Villanueva 1994: 174).



## 2.5 La función de los bloques musicales y el carácter de las diferentes obras

### 2.5.1 La “*Sonnerie de Ste. Geneviève du Mont-de-Paris*”, “*Les Pleurs*” y “*La Revêuse*”

La pieza del bloque 1, cuyo título hace referencia a las campanas de la antigua Abadía de Sainte-Geneviève que el cardenal La Rochefoucauld había convertido en el poderoso centro neurálgico de la Congrégation “de France”, es una obra que Marais publicó en 1723 (en el recopilatorio *La Gamme et autres morceaux de symphonie pour le violon, la viole et le clavecin*), pero que compuso en su etapa de formación con Sainte-Colombe, por lo que ya desde el principio hay una tácita referencia al maestro. Huelga apuntar que esta información no tiene por qué conocerla el espectador no especializado, por lo que no cabe esperar que esta particularidad desempeñe función significativa alguna. Lo único que nos indica es que, muy probablemente, la selección de las piezas resultó de un trabajo atento y laborioso, aunque no podemos tener la certeza de cuáles fueron los verdaderos motivos que impulsaron la elección de una u otra obra. En cualquier caso, la composición resulta muy adecuada para la escena en la que suena y en la cual Marais instruye a sus músicos (o, mejor dicho, *preside* la lección de música), pues se trata de una *chaconne* —una danza de origen popular que pasó al ámbito cortesano y que se articula a modo de variaciones sobre un *basso ostinato*— cuyo tema sirve para explorar las distintas técnicas de ejecución de la viola. La obra se inicia con una línea de bajo (tres notas que se repiten obsesivamente) a la que debería sumarse, ya en el quinto compás, la melodía del violín que, a lo largo de la pieza, alternará el protagonismo con la viola. En la película, sin embargo, solo se interpretan, y muy burdamente, los compases iniciales previos a la incorporación del violín solista; un pasaje que ya de por sí implica la insistencia y pesadez del repiqueteo de las campanas que imita, y que en este contexto ilustra el hastío y la total ausencia de espíritu artístico que martillean al afligido Marais (lo cual justifica la subsiguiente rememoración de su maestro Sainte-Colombe como ejemplo de *autenticidad* musical e, incluso, moral).

La composición para viola de gamba del bloque 2 será la que, en adelante, reconoceremos como asociada a Sainte-Colombe, por lo que funcionaría a modo de *leitmotiv* del maestro y del tipo de música que lo identifica (una música pura, ajena a la ostentación de un intérprete vanidoso y cuyo sonido se situaría en la frontera entre el

mundo sensible y el *espiritual*). Se trata de “Les Pleurs”, una pieza que efectivamente escribió Sainte-Colombe y que pertenece a uno de sus 67 conciertos para dos violas (en concreto, al número 44 intitulado *Tombeau des regrets*), y que el músico habría compuesto, según la ficción novelesca, tras la muerte de su esposa. Ciertamente, no es ocioso que la obra se inserte en un concierto cuyo título refiera al *Tombeau*, pues este era ya un género musical muy solemne que homenajeaba a un individuo fallecido. Lo relevante, además, es que este tipo de composiciones se vinculaba especialmente al laúd; y por su carácter lento y doliente —no desprovisto de audacias armónicas—, propiciaba esa interpretación quebrada del estilo *brisé* a la que tanto nos hemos referido en estas páginas (1.1.2), puesto que esta técnica permitiría emular la respiración entrecortada que derivaría del llanto por el difunto, además de motivar una peculiar percepción del *tempo* al truncar la esperable continuidad del sonido<sup>112</sup>. “Les Pleurs”, además, es una pieza escrita en *Do m*, una tonalidad muy característica que, para Marc-Antoine Charpentier, se correspondía con un estado de ánimo “Obscur et triste”; según Johann Mattheson, se trataría de un tono “charmant, mais aussi triste, désolé. Porte facilement à la somnolence. Deuil ou sensation caressante”; y para Christian Schubart, se correlacionaría con una “Déclaration d’amour et en même temps plainte de l’amour malheureux” (en Clerc 2000: 46), apreciaciones que, en su conjunto, se ajustarían a las circunstancias en que esta obra suena. En este bloque 2, sin embargo, es el discípulo Marais quien interpreta la pieza y no de una forma adecuada (no deja de interrumpirse), pues el personaje debe aún recordar sus propias experiencias a la luz del talante ejemplar de su maestro (lo que constituye propiamente el filme), para comprender al fin el sentido *profundo* de la música que la película celebra. La última nota de esta pieza coincidirá con el instante en que concluya el *flashback* y volvamos a hallar a Marais en

---

<sup>112</sup> Además, y aunque el *tombeau* solía adoptar la estructura de la *allemande*, fue uno de los géneros que contó con una mayor libertad formal junto con el *prélude*. El laudista Denis Gaultier, el autor de *La Rhétorique des Dieux* a la que más arriba hacíamos referencia (1.1.2), fue uno de los compositores que más divulgaron el género, y de él destacan, por ejemplo, los *tombeaux* dedicados al organista Charles Racquet y al laudista Sieur de Blancrocher, músico al que también dedicaron sendos *tombeaux* los clavecinistas François Couperin y Johann Jakob Froberger. Asimismo, ya habíamos apuntado que en la grabación de la música de *Tous les matins du monde* se insertó el “Tombeau pour Mr. de Sainte-Colombe” que no llegó a incluirse en la Banda Sonora Musical del filme, dado que también Marais compuso distintos *tombeaux* (entre los que destaca el que dedicó a Lully). De todos modos, téngase en cuenta que el *tombeau* fue igualmente un género literario derivado de las ancestrales inscripciones epitáficas. Se hallan ejemplos en la célebre *Antología palatina*; durante el medievo, y en la línea del *planctus* latino, los trovadores cultivaron el *planh* (como los que compuso el trovador Cercamon por la muerte de Guillermo X de Aquitania), y en el Renacimiento fueron comunes los *tombeaux* colectivos (como el dedicado a *Marguerite de Valois Roïne de Navarre*); y aunque el género desapareció tras el Barroco, se revitalizó en el s. XX y tanto en la música (piénsese en *Le Tombeau de Couperin* de Ravel) como en la literatura (con el ejemplo paradigmático del *Tombeau* de Mallarmé en honor a Verlaine).

el mismo salón versallesco de esta primera escena, aunque entonces tendremos que suponer que la interpretación de la obra sí que habría sido óptima, por el silencio que se abre a continuación y por los rostros de quienes la han escuchado. Además, este final de la interpretación corresponde con el de la pieza que estaban ejecutando, y juntos por última vez en sus vidas, Marais y Sainte-Colombe en la cabaña (bloque 21): escena que constituye el punto culminante del filme en el que ambos alcanzan la esencia misma de la música, y en el que tiene lugar la *redención* de Marais como *auténtico* músico.

Asimismo, “Les Pleurs” se escucha de forma extradiegética en los bloques 4 (mientras el narrador nos habla de la vida austera de Sainte-Colombe) y 10a (cuando Sainte-Colombe se sumerge en el estanque embargado por los recuerdos de su esposa); y es diegética, además de en el mencionado bloque 21, en el 7 y el 10b, donde él mismo interpreta la obra en la soledad de su cabaña. No hay duda, pues, de que la pieza funciona asociada al espíritu de Sainte-Colombe. Con todo, en una ocasión no se escuchará directamente relacionada con él: cuando, en el bloque 16, suena extradiegética mientras Marais abandona a Madeleine, es decir, en uno de los momentos más dramáticos —aunque siempre contenidos— de la película. Podría haberse escuchado entonces alguna de las obras de Marais, pero incluir aquí el tema de Sainte-Colombe nos recuerda cuán alejado está aún el joven de las enseñanzas de su maestro, pues del mismo modo que Marais desea tener trato con otras mujeres sin haber entendido el amor y la absoluta dedicación que le tributaba Madeleine, tampoco está aún preparado para comprender que el *verdadero* sentido de la música implica, precisamente, generosidad y entrega. Por otra parte, que el tema que suena aquí sea el de Sainte-Colombe también supone un acompañamiento a su hija. La música se solidariza con ella en el momento en que es abandonada, y las lágrimas que “Los Llantos” de la viola recrean reemplazan los que Madeleine engulle en el filme<sup>113</sup>. Como en seguida detallaremos, en esa época, y precisamente en concomitancia con los caracteres morales que se asociaban a las diferentes tonalidades, era muy común en Francia intitular las piezas con expresiones que guiaban al oyente hacia una emoción determinada (recuérdese *La Rhétorique des Dieux* de Gaultier); y aparte del hecho de

---

<sup>113</sup> En la novela, en cambio, el narrador refiere que Madeleine rompe en llanto, lo que conmueve a Marais sin que por ello se suavicen los argumentos que él aducirá para justificar que la abandona, y que incluyen algunas palabras más de las que se escuchan en el filme: “Vos larmes sont douces et me touchent. Je vous abandonne parce que je ne songe plus à vos seins dans mes rêves. [...] Nos cœurs sont des affamés. Notre esprit ne connaît pas le repos” (Quignard 1993: 86-87).

que la viola de gamba es ya un instrumento cuya tesitura sonora fácilmente se asocia a un lamento<sup>114</sup>, la escritura notacional de “Les Pleurs” la hace particularmente afín a la efectiva expresión de un llanto. Incluida en *Le Tombeau des regrets*, la pieza formaba parte de una especie de reflexión sobre la muerte, y en la partitura se ubica tras los pasajes que evocan el repique de las campanas funerarias y el traslado de las almas de una a otra ribera de la laguna Estigia por parte de Caronte. Estos “Llantos”, además, que serían los de quienes habrían sufrido la pérdida de los seres queridos, unirán finalmente al maestro y al discípulo (bloque 21), desaparecidas ya Mme de Sainte-Colombe y Madeleine.

En cuanto a “La Rêveuse”, que pertenece al *Quatrième Livre de pièces de viole* (1717) de Marais<sup>115</sup>, podríamos decir que sería el tema de Madeleine. Como adelantábamos con respecto a la importancia de los títulos afectivos de las obras en la música francesa, aquí el epígrafe ya denota la pretensión de suscitar en el oyente un determinado ámbito semántico asociado a la idea de la ensoñación, de las ilusiones. Efectivamente, debe tenerse en cuenta que una de las modas de la música áulica francesa del s. XVII era la de *describir* caracteres psicológicos que se indicaban en el título de las piezas, una tendencia que llevó al límite François Couperin al asociar sentimientos, sonidos y colores en *Les Folies françaises, ou Les Dominos* de la “Ordre XIII” de su *Troisième Livre de pièces pour clavecin* (1722)<sup>116</sup>; y aunque esa moda entroncaría con la teoría de los afectos, en la música francesa se vinculaba especialmente al ámbito literario, pues en 1668, La Bruyère publicó una traducción de *Los caracteres* de Teofrasto (*Les*

---

<sup>114</sup> Efectivamente, en los tratados del s. XVII se enfatizaba el carácter grave del sonido de la viola y su propensión a suscitar la melancolía (Bordas 2014: 6).

<sup>115</sup> Tanto “La Rêveuse” como “L’Arabesque” y “Le Badinage” (piezas de las que hablaremos más adelante) se incluyen en la *suite* de Marais intitulada “Les Goûts étranges”, puesto que integra obras que, para la época, resultaban exóticas o poco convencionales (y de ahí el apelativo de *étranges*, ‘extravagantes’, ‘peregrinos’). Lo característico de las piezas de esta *suite*, empero, radica en que “requieren una gran complejidad técnica y muestran la importancia de Marais en la creación de nuevos colores tímbricos, acordes más amplios y ornamentos más sofisticados” (Bordas 2014: 44).

<sup>116</sup> En esta especie de *suite* compuesta a modo de variaciones sobre un tema, el clavicembalista describía distintos caracteres morales que representaba mediante el color de una máscara (de ahí el vocablo *Domino*, que refiere a una máscara carnavalesca que oculta el rostro); y los títulos de las diferentes secciones eran los siguientes: *La Virginité, sous le Domino couleur d’invisible*; *La Pudeur, sous le Domino couleur le rose*; *L’Ardeur, sous le Domino incarnat*; *L’Espérance, sous le Domino vert*; *La Fidélité, sous le Domino bleu*; *La Persévérance, sous le Domino gris de lin*; *La Langueur, sous le Domino violet*; *La Coquetterie, sous diférens Dominos*; *Les Vieux Galans et les trésoriers suranées, sous des Dominos pourpres et feuilles mortes*; *Les Coucous bénévoles, sous des Dominos jaunes*; *La Jalousie taciturne, sous le Domino gris de maure*; y *La Frénésie, ou le Désespoir, sous le Domino noir*. De hecho, ya el Père Mersenne, en *L’optique et la catoptrique* (publicado póstumamente en 1651), había asociado algunos colores como el blanco y el negro a las consonancias y disonancias musicales (Citron 1956: 158).

*Caracteres ou les Moeurs de ce siècle*), una descripción de los distintos tipos de individuos según sus cualidades morales, que el escritor parisino fue ampliando a partir de los comportamientos que observaba entre los integrantes de la alta sociedad francesa. Ciertamente, aquí no existe ninguna motivación real entre la música y el referente de la realidad sensible al que el título alude, a diferencia, por ejemplo, del caso de la “Sonnerie de Sainte-Geneviève” del bloque 1 (donde el efectivo sonido de las campanas podría ser imitado mediante los golpes del bajo continuo de la música); aquí, en cambio, no hay vínculo físico alguno entre la música y una disposición moral o anímica, por lo que cabe apelar a la capacidad sugestiva del sonido y a las expectativas generadas por el arreglo estructural de la pieza. La primera vez que la obra se escucha, en el bloque 17, suena extradiegética mientras el narrador nos cuenta que precisamente esta composición, que él concibió para Madeleine, la retomó años más tarde una vez consolidada su posición en Versalles (como un recuerdo que persiste en el subconsciente y que, de pronto, aflora); pero es justo en el momento en que Marais la interpreta para la ya desahuciada Madeleine (en el bloque 19), cuando comprendemos cabalmente el sentido del apelativo “La Rêveuse”. A lo largo de toda la cinta, de Madeleine se deduce, a partir de sus palabras, silencios, gestos y comportamiento, su amor por Marais; y tal y como lo precisa el narrador, “Madeleine de Sainte-Colombe... me donna tout de sa pratique” (escena 65, plano 328, tiempo 0’56’’39), es decir, ella no solo le transmitió a Marais todo lo que su padre le había enseñado de la viola, sino que se consagró a él completamente: le entregó la música, su cuerpo, su corazón, sus sueños. Ya advertimos, en la escena bajo la cabaña del padre, cuando Madeleine se presta a amarlo y él se muestra abstraído (escena 67, plano 332, tiempo 0’57’’44), que ella entiende la música como entrega y, Marais, como un objetivo que debe alcanzarse<sup>117</sup>; y ya cuando Madeleine está enferma y en cama y a punto de escuchar a su antiguo amante tocar para ella, sabremos que un día deseó ser la Sra. de Marais, que ese era su *rêve*: “Et dire que j’aurais aimé être votre épouse...” (escena 97, plano 456, tiempo 1’20’’05). Desengañada ya de todas sus ilusiones y disipados sus sueños, no le queda sino quitarse la vida. Además, el carácter ensoñador parece encajar perfectamente con el ánimo de esta mujer silenciosa “vampirisé par son père [...] et calciné par son amant” (Corneau

---

<sup>117</sup> El gesto solícito de Madeleine y el retraído de Marais no se describen en la novela, aunque sí la escena de la escucha bajo la cabaña, y que fue lo que Quignard extrajo del tratado de Titon du Tillet. Estos gestos de los personajes, sin embargo, son muy significativos, pues delatan cuán distinto es el sentido que Marais y Madeleine tienen de la música (y del amor). El filme, pues, ha optado por ser aquí más explícito para asegurar la *idónea* interpretación del espectador.

2007: 225), y cuya marmórea mirada encarnaría la de los personajes de *De La Tour des regards tournés en dedans*. Como decíamos, sin embargo, la correspondencia entre la música misma y el concepto de la ‘soñadora’ se implica por asociaciones *fonoemotivas*, pero como los propios protagonistas del filme (y de la novela) hacen referencia al título de la obra, aquí el lenguaje verbal coadyuva a que relacionemos el sonido con el concepto que asociamos a un carácter ensoñador.

Por otra parte, esta es la pieza que cierra la película y con la que se leen los créditos finales, como homenaje a Madeleine. Podría cuestionarse por qué no se optó aquí por “Les Pleurs”, quizás el tema principal del filme, pero Marais había comprendido al fin el sentido de la música que “Les Pleurs” representa, por lo que resulta mucho más adecuado que concluya la cinta “La Rêveuse” de Madeleine, como tributo al amor (del padre y del amante) y a la música misma por la incondicionalidad que la joven encarnaba. En cuanto a la tonalidad, la obra está escrita en *Fa m*, y lo que apuntaron los tratadistas casaría muy bien con el sentido que, asociado a la historia de Madeleine, adopta la pieza: para Mattheson, se trataría de una tonalidad “résignée et modérée mais aussi profonde et lourde. Doute. Produit une mélancolie noire et désespérée et plonge les auditeurs dans la grisaille, et leur donne le frisson”; para Charpentier, evocaría lo “Obscur et plaintif”; y para Schubart, implicaría “Mélancolie profonde, langueur de la tombe” (Clerc 2000: 49).

### 2.5.2 Las “Folies d’Espagne”, “L’Arabesque”, “Le Badinage” y la “Marche pour la cérémonie des Turcs”

Las piezas asociadas a la figura de Marais son diversas y escapan a un perfil definido, puesto que se trata de un personaje algo inestable y, en su juventud, inmaduro. Lo escuchamos primero interpretar las “Folies d’Espagne” (bloque 11) a petición de Sainte-Colombe, un tema de origen popular nacido en la Edad Media que se desarrolló en la península ibérica, y que pasó al repertorio cortesano gracias a los cancioneros españoles y portugueses del s. XV<sup>118</sup>. A juzgar por los primeros testimonios, el esquema de la

---

<sup>118</sup> De hecho, el origen de la danza *Folia* sería portugués, según apunta Francisco de Salinas en su tratado *De música libri septem* (1577), y así lo testimonian diversos documentos portugueses de finales del s. XV como las obras dramáticas del lisboeta Gil Vicente, en donde el tema se asocia a las gentes del campo

folía era el de una línea de bajos repetidos sobre la que se improvisaban una serie de variaciones o *diferencias*, y ya en la segunda mitad del s. XVII, esa línea de bajo se fijó y se estandarizó la composición. A partir de entonces, la obra se prodigó por toda Europa y las variaciones fueron haciéndose virtuosísticas, y en Francia, las muy celebradas de Corelli (incluidas en su colección de sonatas para violín y continuo *op. 5* de 1700) se transcribieron íntegramente para viola de gamba (Savall 1998: 19). Con todo, fue Lully quien revitalizó el tema en la música francesa, y Marais incluiría en su *Second Recueil de pièces de viole* (1701) su particular versión de la obra con sus conocidos “32 couplets” sobre el tema de la Folía en *Re m*; y así, a partir de un esquema armónico muy elemental, todas esas distintas variaciones resultarían perfectamente útiles para que un maestro pudiera calibrar los conocimientos y la habilidad de un discípulo (y las variaciones que escoge el muchacho delatan la impaciencia de su ánimo y sus ansias de lucimiento). La obra original de Marais constituía, efectivamente...

[Une] véritable encyclopédie des possibilités techniques de la viole. [...] Marais utilise à fond les possibilités mélodiques et harmoniques de l'instrument [...]. «Les Folies» est à la fois une démonstration de virtuosité et un outil pédagogique. On peut facilement imaginer le compositeur donnant à ses étudiants quelques variations à travailler à chaque leçon, de nombreuses variations se concentrant sur une difficulté particulière telle que l'articulation, le doigté, les grands sauts de cordes... À l'inverse des divisions dans le style anglais présentes dans le livre de basse continue de son premier livre, la ligne basse des «Folies» change pour s'adapter au style de la partie solo et comprend elle-même des passages virtuoses (Sutcliffe 2006: 181-182).

Por sus características, pues, es comprensible que esta obra apareciera en el filme en lugar de la *suite* de Monsieur Maugars que se menciona en la novela de Quignard (1993: 46), dado que, como ya apuntamos, del histórico y virtuosístico violagambista Maugars no se conserva obra alguna.

En cuanto a la segunda pieza que el joven Marais interpreta, el *rondeau* “L'Arabesque” (bloque 12), que es también una obra de su autoría (se publicó en su *Quatrième Livre de pièces de viole* de 1717), denota ya el gusto de Marais por las ornamentaciones, y es mucho más melodiosa y diáfana de lo que serán las composiciones del austero y

---

(Vieira Nery 1998: 17). Se trataba, en cualquier caso, de un baile de regocijo, tal y como lo delata su etimología (*Folía* < de *holgar*, del lat. tardío *follicare*).

taciturno Sainte-Colombe. De hecho, “L’Arabesque” es una de las piezas más celebradas del compositor —ya en su época fue elogiada por Hubert Le Blanc<sup>119</sup>—, y como apunta Richard Sutcliffe (2006: 183), los acordes de su estribillo evocan el sonido de la guitarra y convocan tanto el “jeu d’harmonie” como el “jeu de mélodie” propios del estilo de las composiciones para viola de la época, tal y como apuntábamos que documentó Rousseau en su *Traité de la Viole* (2.2.2). Compuesta en *Fa M*, los rasgos que los tratadistas atribuyeron a esta tonalidad también armonizarían con el temperamento que el joven músico ostentaba entonces, pues para Charpentier, por ejemplo, *Fa M* era el signo de un carácter “Furieux et emporté”. Con todo, Mattheson incluiría ciertos valores morales de los que Marais no haría gala hasta su madurez, pues el teórico hablaba de “Magnanimité, fermeté, persévérance, amour, vertu, facilité. On ne peut mieux décrire la sagesse, la gentil lesse de cette tonalité qu’en la comparant à un homme beau, qui réussit tout ce qu’il entreprend aussi vite qu’il veut et qui a *bonne grâce*” (Clerc 2000: 49). “L’Arabesque” es la misma pieza que más tarde interpretará Sainte-Colombe (bloque 13) con el fin de sopesar, en la soledad de la cabaña, las cualidades de la obra —y, tal vez, hasta las del temple del joven—. No obstante, el fragmento que interpreta Sainte-Colombe no se escucha exactamente tal y como lo ejecutaba Marais (lo cual hubiera resultado inverosímil, dado que la personalidad de uno y otro son muy distintas); y si bien Marais debía impresionar al maestro con una ejecución brillante y virtuosística, la de Sainte-Colombe tendría que adoptar un carácter “plus dramatique, plus grave et plus douloureux” (Deschamps & Milhe-Poutingon 2010: 64), tal y como, efectivamente, realizó Savall a instancias de lo exigido por la trama.

“Le Badinage” del bloque 14, que se incluye también en el *Quatrième Livre de pièces de viole* de Marais, es una pieza que actúa en escenas muy distintas, pues si bien acompaña todo el proceso de aprendizaje en el amor y la música entre Marais y Madeleine (y en ese momento a la viola se suma la elocuencia del punteado de la tiorba), es también la obra que interpretará el ya anciano Sainte-Colombe en la soledad de su cabaña cuando, ya fallecida su hija, va a escucharlo a escondidas Marais (en el

---

<sup>119</sup> Al jurista y tañedor de viola de gamba Hubert Le Blanc se le conoce especialmente por su *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle* (1740), un alegato en favor de la viola —cuyo uso empezaba entonces a decaer— frente al pujante empleo del violín y a la irrupción del violonchelo. Este último instrumento, surgido a mediados del s. XVII, no derivaba, pese a la creencia popular, de la viola de gamba (ni en lo que concierne a su construcción ni a los modos de interpretar), pero muy pronto suplió a la viola en todas sus funciones.



bloque 20). Resulta sorprendente que en ese momento Sainte-Colombe interprete una pieza de Marais, aunque como este acaba de declarar que teme que toda la obra de su maestro desaparezca, tal vez es un modo de indicar que, en realidad, la música que compuso Marais se inspiró, por lo menos en parte, en la de su maestro (en la ficción fílmica, por supuesto), o bien que esa es una de las piezas que le legó Sainte-Colombe (quien, en efecto, acaba cediéndole a su discípulo el cuaderno rojo de sus composiciones). Lo cierto es que “Le Badinage” es muy distinta a “L’Arabesque”. Mucho más madura y, desde luego, más compleja técnicamente, incluye tiradas de arpeggios de velocidad progresiva (aunque desigual, según la técnica de entonces) que le confieren, si no dramatismo, por lo menos honda intensidad, lo cual concuerda con el proceso de madurez de Marais. La obra cerraba la *Suite d’un Goût Étranger* de Marais, y está escrita en *Fa#m* que, para Mattheson, significaba “Grand trouble, plutôt languissant et amoureux. Quelque chose d’abandonné, de solitaire, de misanthrope”; y, para Schubart, un “Ton obscur. Tiraille la passion comme le chien hargneux la draperie” (Clerc 2000: 49), lo que de nuevo encaja con la situación dramática y el personaje.

Ya en cuanto a la “Marche pour la cérémonie des Turcs” de Jean-Baptiste Lully (bloque 18), una obra colorista y rimbombante basada en un *ostinato* rítmico, desempeña aquí la función de caracterizar al Marais más frívolo y versallesco. La pieza, que pertenece al acto IV y escena V de la “comédie-ballet” *Le Bourgeois gentilhomme* (1671), quizás la más renombrada de las colaboraciones entre Lully, Molière y los *ballets* de Pierre Beauchamp<sup>120</sup>, se mofa de las pretensiones desaforadas y ridículas de un individuo (Mr. Jourdain) que desea pertenecer a las clases más privilegiadas. El asunto era relativamente común en la época, y lo siguió siendo durante mucho tiempo como así lo demuestra, por ejemplo, la ópera bufa *Il matrimonio segreto* (1792) de Domenico Cimarosa; y el pasaje concreto de la “Marche” supone la coronación del vanidoso burgués con un título de nobleza que no es sino una farsa. Está claro, pues, el paralelismo con las pretensiones de Marais, humilde hijo de *cordonnier* que, equivocadamente, había ambicionado alcanzar celebridad a través de la música.

---

<sup>120</sup> La *comédie-ballet*, una de las formas derivadas del pródigo *ballet de cour* (un espectáculo institucionalizado que coreografiaba e historiaba los bailes prototípicos de la sociedad cortesana), era una pieza teatral completa que integraba *divertissements*, es decir, danzas, música vocal e interludios instrumentales. Concretamente *Le Bourgeois gentilhomme*, que se representó por vez primera ante Louis XIV el 14 de octubre de 1670 en el Château de Chambordante, incluye cuatro *entrées* ampliadas de *airs* y danzas, además de diversos bailes individuales ejecutados por los personajes de acuerdo con la trama ideada por Molière (Hill 2008: 253-254).

Además, Lully había sido el mentor de Marais en Versalles, por lo que la pieza, muy coherentemente, representaría las ínfulas de ese Marais cortesano que acabará vencido por el *aurea mediocritas* del universo de Sainte-Colombe. Compuesta en *Sol m*, la obra revelaría un carácter “Sérieux et magnifique” para Charpentier; y es muy interesante, aunque ya excesivamente historiado, lo que expresa Schubart sobre esta tonalidad: “Mécontentement, malaise. S’agacer pour un projet avorté, ronger son frein de mauvaise humeur” (Clerc 2000: 50).

### 2.5.3 “Une Jeune Fillette”, la “Gavotte du Tendre”, “Le Retour” y la “Fantaisie en Mi m”

En algunos bloques, la música cumple una función contextual que nos ilustra la vida de los personajes y el lugar que la propia música ocupa en ellos. Este sería el caso, por ejemplo, de la escena doméstica en la que las niñas cantan acompañadas por su padre y por el maestro De Bures (bloque 5), pues el pasaje nos indica cómo la música muy pronto formó parte de la cotidianidad de las pequeñas; y aunque Quignard no había precisado obra alguna, es todo un acierto la elección aquí de “Une Jeune Fillette”, una melodía popular muy versionada en el Renacimiento y el Barroco que bien podrían cantar unas muchachas en esa circunstancia, pese a que la muy ajustada afinación y el perfecto fraseo de las voces que en el filme se escuchan difícilmente corresponderían a la dicción de unas niñas de tan corta edad.

Una escena semejante es la que hallamos cuando ya Madeleine recibe las enseñanzas de su padre con la viola mientras ambos interpretan la “Gavotte du Tendre” (bloque 8). La obra que ejecutan se presta muy adecuadamente, de nuevo, para mostrar la disciplina que adquiere Madeleine y su ejemplar dedicación, pues la *gavotte*, que deriva de una danza popular francesa, es una composición de estructura sencilla que se articula en un *tempo* moderado, lo que se enfatiza aquí mediante el apelativo “Tendre” (y, de hecho, en el *Dictionnaire de Musique* que redactará Jean-Jacques Rousseau en 1768, el movimiento de la *Gavotte* se definirá como “ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre et lent” [en Little & Jenne 1991: 312]). Asimismo, en el bloque 9, Sainte-Colombe y sus hijas ofrecen un concierto ilustrando lo que refiere el narrador. Se trata de “Le Retour”, uno de los muchos *Concerts à deux violes égales* (en concreto,

el nº 41) que compuso Sainte-Colombe, y que en la escena tocan solamente el padre y Madeleine (lo que se ajusta, en verdad, a lo dispuesto en la partitura). En este caso, sin embargo, el título de la pieza no ofrece ninguna pista acerca de su posible significado con relación a la trama (se trata de una composición amable, acorde con el contexto), lo cual redundaría en la función meramente literal o ilustrativa que desempeña aquí la pieza.

Finalmente, en el bloque 6 suena una pieza que recrea una obra de Sainte-Colombe *le fils*, una “Fantaisie en *Mi m*” con arreglos de Jordi Savall. Como habíamos señalado, el supuesto hijo de Sainte-Colombe desarrolló su labor musical en Inglaterra, por lo que su pieza no incluye título descriptivo alguno por cuanto no era del gusto de los ingleses intitular sus composiciones como así ocurría en Francia. Sorprende aquí la elección de la pieza, y más cuando el narrador acaba de referirnos las mejoras que Sainte-Colombe *le père* le introdujo a la viola al perfeccionar la técnica con el arco y añadir una séptima cuerda, pues la obra que se conoce de Sainte-Colombe *le fils* está escrita para la antigua viola de seis cuerdas. Con todo, la música (entonces ya extradiegética) acompañará al narrador mientras este da cuenta, precisamente, de la difícil educación de las hijas de Sainte-Colombe tras la ausencia de la madre, y de ahí, tal vez, la inclusión de una obra del supuesto hijo del violagambista (lo cual ignoraría, evidentemente, el espectador no especializado, razón por la que no cabría esperar que esta información fuese relevante. Confirmaría, en todo caso, la esmerada y nada azarosa selección de piezas que se habría llevado a cabo para la película). No obstante, recuérdese que Quignard nunca hizo mención de este hijo varón de Sainte-Colombe, por lo que esta composición aparece en el filme sin que la motive el texto de la novela. De todos modos, tampoco desempeña una función primordial, puesto que simplemente adereza unas imágenes que ilustran lo que va relatando la voz en *off* del narrador. Como apuntábamos, la obra está escrita en *Mi m*, una tonalidad que, para Charpentier, se correspondía con un carácter “amoureux et plaintif”; según Mattheson, implicaría una “Pensée profonde. Trouble et tristesse, mais de telle manière qu’on espère la consolation: quelque chose d’allègre, mais non pas gai”; y para Schubart, se relacionaría con unas circunstancias que nada tendrían que ver aquí con las del contexto en que se inserta la pieza: “Déclaration d’amour de femme naïve, innocente. Plainte sans murmures accompagnée de peu de larmes” (en Clerc 2000: 46).

#### 2.5.4 El “*Prélude pour Mr. Vauquelin*” y la “*Troisième Leçon de Tenèbres*”. *Recapitulación*

Mención especial merece el bloque 3. En este caso, Sainte-Colombe interpreta un “Prélude” para el moribundo Mr. Vauquelin, hombre que deseaba expirar escuchando música y saboreando vino de Puisey. Nicolas Vauquelin des Yveteaux (1567-1649), personaje histórico, fue un poeta libertino conocido por sus extravagancias, y esa última voluntad de sesgo epicúreo nos conduce a la idea de la caducidad de la realidad sensible que enfatiza la película, y que ponen de manifiesto las imágenes de las naturalezas muertas que la rubrican. En consecuencia, y más allá de la situación, y de que sea en un ambiente luctuoso donde hallamos la primera aparición de Sainte-Colombe, este bloque —con el que, además, se inicia el *flashback*— nos ofrece ya las claves acerca del valor simbólico que tendrá la música en *Tous les matins du monde*, dado que el cineasta la sitúa ya aquí en el linde entre la caducidad de los placeres terrenales y la atemporalidad de la muerte; y, además, junto con el vino, otro de los elementos simbólicos que, en relación con la música, como vimos, recorre el filme (recuérdese su presencia en los óleos de Baugin y también el hecho de que Sainte-Colombe suela proveerse de vino en el ritual de las interpretaciones que celebra en la cabaña). Téngase en cuenta, además, que la novela de Quignard se inicia directamente con la información sobre el fallecimiento de Mme de Sainte-Colombe referida por el narrador y no con este episodio de Vauquelin (que ocurre dos años más tarde), lo que ya indica cómo en el filme se reorganizó el material novelístico para dar preeminencia, en este caso, a los elementos simbólicos de la liturgia de Sainte-Colombe. En cuanto a la composición musical propiamente dicha, que ideó el propio Savall, se trata de un preludio, una pieza que daba comienzo a las prototípicas *suites* de danzas de la época, y que solía adoptar una estructura libre de carácter improvisado (*vid.* las Figs. 2a y 2b del Apéndice I). Con todo, cabe precisar que Savall se inspiró en un preludio en *Sol m* de Sainte-Colombe *le fils*, por lo que en ningún caso se trata de una obra ajena al ámbito que el filme circunscribe. A propósito de la tonalidad de *Sol m*, lo señalado por los tratadistas resulta aquí del todo pertinente: para Charpentier, se trataría de una tonalidad, como ya habíamos apuntado, “Sérieux et magnifique”; mucho más prolijo, Mattheson precisaría que “C’est presque le plus beau de tous les tons: il mêle au sérieux du précédent une tendresse alerte mais procure aussi grâce et charme. Choses tendres ou ravigorantes;

plaintes modérées ou joie tempérée” (Clerc 2000:50); y según André Modeste Gretry, la tonalidad de *Sol m* sería “La plus pathétique après Fa m” (Clerc 2000: 52).

Salvo esta obra de Savall, la “Fantaisie” de Sainte-Colombe *le fils* del bloque 6 y la “Marche” de Lully del bloque 18, la única composición que no pertenece ni a Sainte-Colombe ni a Marais es la de François Couperin del bloque 15, aunque su presencia está más que justificada por tratarse de un autor tan significativo de la música francesa de la época (y recuérdese que Quignard [2005: 15] había asociado las *naturalizas muertas* —o *mudas*— de la pintura con las *Leçons de Ténèbres* como las que había compuesto Couperin). En este caso, la obra suena extradiegética e ilustra sonoramente la liturgia del Oficio de Tinieblas que tanto se prodigaba en la Francia jansenista. Y, como apuntábamos más arriba, la pieza se corresponde con lo narrado, en cuanto que la voz en *off* nos refiere que Sainte-Colombe era requerido por los Sres. de Port-Royal para ir a tocar en su Capilla por Pascua. Couperin compuso sus *Leçons de Ténèbres* en torno a 1715 para la orden de las clarisas de la abadía de Longchamps, y la particularidad de su “Troisième Leçon”, en *Re M*, es que está escrita para dos sopranos, lo que le permite al espectador recordar la escena de las dos hijas de Sainte-Colombe cantando (bloque 5), sin necesidad de recurrir a otros referentes ajenos a la vida del maestro. En lo que concierne a la tonalidad, no parece que lo que apuntan los tratadistas se ajuste al carácter de la obra: para Charpentier, *Re M* correspondería a un espíritu “Joyeux et très guerrier”; según Mattheson, para uno “Piquant, brillant, vif, opiniâtre, obstiné, bruyant, amusant, guerrier, stimulant”; y para Schubart, supondría el “Ton des triomphes, des alleluias, des cris de guerre et de joie de la victoire” (en Clerc 2000: 49). Como es manifiesto, esta tesitura belicosa no sería pertinente aquí, puesto que, si bien resulta mucho más fácil atribuir caracteres a las tonalidades menores, la diafanidad de una tonalidad mayor, en cambio, suscita muchas más posibilidades de interpretación.

Ciertamente, esta música extradiegética sale ya de su contexto cuando Sainte-Colombe y el espectro de su esposa abandonan la capilla y llegan hasta el estanque, momento en que la pureza de la voz de las sopranos se sublima cuando el violagambista le expresa a su esposa que sigue aún deseándola, pese a sus doce años de ausencia; y el final de la música coincidirá con la desaparición de la dama, puesto que otro de los atributos que se le conceden aquí a las composiciones musicales es el de transportar anímicamente al

individuo más allá del mundo físico, tal y como habíamos señalado a propósito de la concomitancia entre la historia de Sainte-Colombe y el mito de Orfeo (1.4.1).



A tenor de lo expuesto, es manifiesta la pluralidad de funciones que desempeña la música en el filme *Tous les matins du monde*, y el sentido que proporciona a toda la obra, dado que la música no solo acontece porque los personajes son intérpretes o porque, directamente, la ejecutan (y siempre en estricto paralelismo cultural cronológico, por cuanto la música pertenece, salvo el “Prélude” para Mr. Vauquelin creado *ad hoc* por Savall, íntegramente al momento histórico que la cinta recrea), sino con diversos fines que además pueden confluir en mayor o menor medida. Así pues, lo que ha podido constatarse es que la música puede actuar de modo literal o ilustrativo representando aquello que el narrador refiere (como cuando Sainte-Colombe y sus hijas ofrecen un concierto en un salón privado, como las crónicas documentaban); que puede subrayar una impronta afectiva, en virtud de que no se producen aquí divergencias anímicas entre lo que sucede y/o se narra, y la tesitura emocional de las piezas musicales (como cuando se escuchan los compases de “Les Pleurs” que acomañan a Madeleine en el momento en que Marais la abandona); y que puede también apuntar a un orden simbólico, puesto que, en connivencia con el resto de los signos del medio audiovisual, de la música se infiere un sentido que el propio filme ha creado y que, por ello mismo, solo en el filme *significa*, más allá de la específica naturaleza semiológica del código musical. Y este orden simbólico al que apuntaría aquí la música no sería sino el de la propia transcendencia del arte musical, tal y como la define la película a instancias de lo expresado por la novela, en cuanto que dimensión limítrofe entre lo sensible humano y lo suprasensible espiritual, o entre lo efímero de la realidad física y lo perpetuo de la atemporalidad transcendente: es decir, cual si fuera el cuerpo de la fallecida Mme de Sainte-Colombe que, sin dejar de ser intangible y aéreo, deviene sensitivo a los ojos de su esposo.

Por otra parte, la música también permite definir aquí la semblanza anímica de cada uno de los personajes (como la del temperamento impaciente de Marais que revela su ejecución de “Les Folies”) y el modo en que sus respectivos caracteres van experimentando sutiles modificaciones (como el progresivo ensimismamiento de

Sainte-Colombe, en su búsqueda de la excelsitud del sonido en la soledad de su cabaña). La música asume, asimismo, una función narrativo-argumental (pues con la mera escucha de la “Marche pour la cérémonie des Turcs” sabremos de los logros profesionales y personales del Marais versallesco); y sin que lleguen a materializarse paralelismos dinámicos (pues ya alertó Corneau de que no iba a emparejar el movimiento de la cámara al de la música), también podríamos afirmar que el discurso sonoro está en consonancia con la demorada secuenciación de planos en la que además se imbrica, como dijimos, el arte pictórico de las naturalezas muertas. Por lo tanto, y sin potenciar la natural fluidez de la música, sino su profundidad y su textura en virtud de la densidad del sonido que los claroscuros de la iluminación parece que cincelan, el propósito de Corneau habría sido el de modelarla como si también la música pudiera perpetuarse en cada instante como los objetos que el pincel de Baugin aprisiona. Pero lo cierto es que esos objetos, en realidad, no hacen sino recordarnos cuán fugaces son las sensaciones y cuán efímero lo que habita el mundo físico, puesto que el tiempo, que es justamente el *lugar* de la música, no deja de ser irrecuperable, por lo que *tous les matins du monde*, en efecto, *sont sans retour*.



## Esbozo de conclusiones

Considerando los asuntos que hemos tratado en estas páginas, las palabras con las que vamos a finalizar este trabajo, por más que conclusivas, no podrían ser concluyentes, motivo por el que las planteamos como un esbozo de ese texto no escrito que requeriría de continuas revisiones y actualizaciones.

En las “Reflexiones liminares” con las que iniciábamos esta andadura, ya dábamos cuenta de esa *resistencia a la teoría* que evidencian los hechos musicales, pues al igual que argumentaba Paul de Man en *The Resistance of Theory* (1986) con respecto de las obras literarias, la música desmiente y contradice —de continuo— las nociones que se han ido postulando para dilucidar su naturaleza semiológica. Como afirmábamos en el Preámbulo, el funcionamiento del lenguaje musical no podría ser, en modo alguno, parangonable al del sistema lingüístico, dado que los signos que vehiculan uno y otro discurso difieren de forma ostensible, pese a que discurren en el tiempo y se manifiestan auditivamente (aunque lo hagan desde el silencio de la escritura y puedan percibirse mediante una escucha interna). La semántica de las lenguas naturales, sin embargo, suele proponerse como un modelo de referencia para abordar el asunto, dado que el lenguaje verbal, en definitiva, es el que cifra nuestro universo de sentido. Como señalaba Francès (1984: 275 y ss.), todo lo que sabemos acerca de los significados musicales se fundamenta en respuestas lingüísticas (y, como es lógico, los juicios en torno a las propiedades o virtualidades semánticas de los hechos sonoros se conceptualizan y expresan verbalmente). Parece incuestionable, empero, que la música y las palabras responden a una substancia muy distinta, por lo que la propia pregunta sobre el sentido debería también requerir diferentes parámetros de esclarecimiento. Al decir de Rosen (2017: 73), la música existiría en la frontera entre el sentido y el sinsentido; a nuestro juicio, sin embargo, no cabría hablar de *sinsentidos*: aunque resulta inapropiado predicar que una composición es *razonable*, no lo es, en cambio, apelar a su *coherencia*. Se trataría, por lo tanto, de sentidos solo expresables musicalmente.

Los dos principales enfoques en que se han clasificado las diversas teorías parten de una visión opuesta en torno a la metafórica trayectoria de ese indefinible sentido musical: las teorías alineadas bajo el encuadre de la tesis *absolutista* o *inmanentista* la supondrían centrípeta; y las adscritas a la tesis *referencialista*, centrífuga. En el primer



caso, como vimos, ese sentido se plantearía como la propia configuración estructural de una obra dada, por lo que no cabría esperar que esta tradujese un contenido extramusical; y, en el segundo, la música se convertiría en la huella de un referente externo, pues comunicaría, presumiblemente, conceptos, situaciones, estados anímicos... y ello mediante el recurso a las connotaciones suscitadas por el sonido y a la sugestión de imágenes asociadas. Ambas posturas no serían necesariamente excluyentes, pues aun encarnando una cualidad emocional, por ejemplo, una obra explicitaría su idiosincrasia formal. Lo cuestionable, en todo caso, sería cómo atribuir fehacientemente a un discurso sonoro un imaginario plausible o unos caracteres afectivos que pertenecerían, claro está, al sentir de los oyentes; y de qué modo, en consecuencia, soslayar la dimensión individual e intransferible de esas impresiones ya *subjetivadas*, pues aunque ciertos tipos de flujo sonoro puedan categorizarse culturalmente en función de su ensamblaje social y de sus propiedades tímbricas, rítmicas y de intensidad, no dejan de constituir la experiencia inalienable de cada oyente.

Este mismo asunto, de hecho, fue igualmente muy debatido en el campo de la poética, puesto que, como ya referimos, también los estudios sobre la semántica de la poesía se habrían posicionado en torno a uno de esos dos grandes enfoques tras el surgimiento del formalismo ruso a principios del s. XX: frente a la tradicional postura referencialista (la que trataba de analizar el significado de un poema a la luz de lo que este representaría o referiría), se planteó el modelo inmanentista que presuponía que es la propia configuración lingüística de la composición lírica la que tiene sentido en sí misma, pues los análisis tradicionales no hacían sino atender al contexto y a las eventuales impresiones que podría motivar una obra dada, en lugar de centrarse en esa obra propiamente dicha. Buena parte de la poesía de finales del s. XIX y del s. XX, además, enfatiza sus características estructurales y fonéticas en menoscabo de la dimensión léxico-semántica de las unidades sígnicas que integran cada texto, así que las relaciones con la música serían, en estos casos, más que manifiestas. La dimensión referencial del lenguaje verbal, como sabemos, es inherente a su naturaleza, en cuanto que compete a su propiedad denotativa, pero las concomitancias con la música podrían cifrarse, por ejemplo, en las dinámicas de intensidad que se perciben en la articulación de la línea cadenciosa (y también en la prosa estas *modulaciones* serían apreciables, pues así lo comprobábamos en este mismo trabajo al cotejar la voz narrativa con la de la viola).

Ahora bien: tanto la música como las palabras no significan al margen de su circunstancia sémica, contextual y cultural, y de ahí la relevancia de una postura como la de Nattiez, quien, asumiendo las limitaciones de sus análisis, situaba ya la obra musical en el devenir de un proceso de proyecciones simbólicas que requeriría de un enfoque pluridisciplinar, luego desterrando la antigua concepción de que el sentido es como un objeto finito y encriptado que un receptor competente debe descifrar en un utópico sistema de comunicación. Por otro lado, y si bien cada uno de los lenguajes artísticos posee sus especificidades, por la misma razón resultan reveladores los análisis comparatistas, dado que permiten advertir analogías y establecer asociaciones metafóricas que propician un examen del asunto desde una óptica relacional y sugerente que escapa a las limitaciones y condicionamientos de cada ámbito. Bajo esta premisa, pues, decidimos analizar la naturaleza semántico-expresiva de la música en una obra como *Tous les matins du monde*, lo que nos permitía no solamente reflexionar sobre un tipo de discurso musical muy concreto y circunscrito a un ámbito cultural muy específico (el de la viola de gamba en el s. XVII francés), sino hacerlo en la contextualización semiológica plural que la obra reclama, y en la que concurren la literatura, la cinematografía y el arte pictórico. *Tous es matins du monde*, además, no solo especula tangencialmente sobre el sentido mismo de la música, sino que le rinde homenaje de manera manifiesta.



Como no estamos analizando un tratado sino una obra artística, es preciso no olvidar que responde al imaginario de sus artífices. Así pues, y como vimos en la Parte I, la novela de Quignard se abisma en la particular concepción de la música que ya se había forjado el autor, y por la que la vinculaba al mutismo y al silencio de la escritura. Quignard no potenciaría, pues, las posibles semejanzas que podrían establecerse entre la fonética lingüística y el hecho musical, pero su perspectiva nos permitía detenernos en el pensamiento sobre la música y en el discurso musical interiorizado, dado que también la escucha *interna* debería tener pertinencia aquí. A través de Quignard nos adentrábamos, por ejemplo, en la retórica de la elocución musical, pues mediante el estilo *brisé* heredado de los laudistas, las inflexiones de la voz de la viola de gamba adquieren una expresividad que, más allá de lo que el propio sonido suscita, se incardinan en la articulación del fraseo y en las sutiles irregularidades de la pulsación

rítmica. Además, la estructura vertebradora de las composiciones de la época de Sainte-Colombe suponía ya una forma de expresión en sí misma, pues como argumentaba agudamente Bukofzer (1992: 372), en el Barroco no se habría producido aún la escisión entre el placer estético y los principios abstractos del orden, por lo que la música pasaría, sin interrupción, del universo de los sentidos al del intelecto. Esta afirmación, además, resulta decisiva, puesto que corrobora la pertinencia de la forma en la configuración del sentido musical. Desde una perspectiva empírica, sin embargo, las concomitancias entre la elocución silenciosa de la escritura y el fraseo imaginado de la viola no resultan evidentes, y es muy probable que dependan de lo familiarizado que esté el lector con la dicción de la viola y con la propia *sintaxis* de la música barroca, aunque parece indudable que el tipo de organización del material discursivo (musical o lingüístico) se revela significativa en una secuencia temporal. Y es la magnitud del tiempo, precisamente, la que rige el acontecimiento musical y el lingüístico, razón por la que nos deteníamos en este parámetro.

Como apuntábamos, tanto la música como la literatura construyen un tiempo dentro del tiempo, pues a la dimensión temporal cronométrica o matemática con la que medimos nuestra circunstancia (ese tiempo *absoluto* que cada individuo experimenta de forma subjetiva) se sumarían, en la novela, el tiempo ficticio *del relato* y el tiempo lingüístico *del discurso*; y, en la música, el *tempo* del diseño sonoro propiamente dicho. Como es obvio, el tiempo musical no puede acontecer en el texto literario como sí ocurrirá en la versión cinematográfica —cuando devenga hecho sonoro—, pero el cotejo teórico entre los distintos tiempos de una y otra disciplina nos permitía discernir los diferentes estratos de abstracción que articula nuestro pensamiento y que reconoce nuestra escucha. Por lo tanto, parece indiscutible que el tiempo al que tanto la palabra como la música *dan forma* es una fuente de sentido, dado que se revela como un modo de categorizar y de comprender los hechos vividos y las situaciones representadas. Hasta podríamos afirmar, metafóricamente, que la música figura *formas audibles del tiempo*.

Por otra parte, y en cuanto a esa escucha interna de la música, Quignard la haría homologable a esa pintura invisible que su texto convoca: a esos *regards tournés en dedans* de los óleos de De La Tour que invitan al silencio, y a esos objetos silentes que las naturalezas muertas eternizan y que nos recuerdan, de modo paradójico, la corruptibilidad de la materia y el desleimiento de las sensaciones (como la de la propia

música). En este sentido, la proyección imaginativa de cierto tipo de pinturas que las descripciones de la novela bosquejan tiene el cometido de suscitar una concepción también íntima y transcendental de la música, lo cual estaría en consonancia con otros factores como los del talante moral del músico por el que Quignard apuesta, y con las presuntas virtudes temperamentales que, siempre al sentir del novelista, debería evidenciar todo compositor-intérprete ante las experiencias del amor y del dolor.

Finalmente, Quignard nos invita a una reflexión especulativa sobre la esencia misma de la música en el momento en que Marais, en el último capítulo, interpela a Sainte-Colombe sobre el asunto. El maestro irá negando, como en el denominado razonamiento negativo, los diferentes argumentos a los que el discípulo apunta (Dios, la gloria, el silencio, el amor, el abandono...), puesto que, como en la teología negativa, las palabras no son suficientes (ni adecuadas) para dar fe de la música. Y la elucubración no concluye sino de un modo tautológico: con la interpretación musical de los dos violagambistas. Quignard, siguiendo a Lévi-Strauss, tiene claro que la música está desprovista de significado, si por este entendemos un contenido conceptualizable como el léxico-lingüístico; pero convierte el discurso musical en el garante de ese *otro* sentido no idiomático y transcendente que daría acceso, por ejemplo, al *jadis*, a la consciencia de un tiempo no secuencial que implicaría la suspensión de la linealidad con la que lo concebimos. Ciertamente, no podemos extrapolar y elevar a principio la concepción subjetiva de la música que expresa Quignard, pero su novela nos permitía examinar un modo de representarla, y de reflexionar sobre su naturaleza y su posible funcionamiento semántico-expresivo respecto de la palabra escrita.



En el medio cinematográfico al que nos hemos consagrado en la Parte II, analizábamos cómo Corneau traducía a imagen sensible el arte pictórico convocado por Quignard e incorporaba las referencias musicales de la novela a las que añadía otras afines. La música, por lo tanto, adquiriría aquí su condición de hecho sonoro que se realiza en una dimensión temporal, aunque indisociable, claro está, del contexto en el que emerge; y de ahí que pudiéramos analizar las diferentes funciones que desempeña con relación a los distintos componentes del medio audiovisual.

Uno de los efectos más significativos de la música, como hemos constatado, es el modo en que interfiere en la propia percepción del tiempo del discurso cinematográfico (acotado por el metraje, pero percibido subjetivamente), pues de acuerdo con Mouëllic (2011: 55), la música *hace sensible* el paso del tiempo: como se incardina en la pulsación musical, experimentamos su transcurrir en el acto mismo de la escucha. Así pues, el timbre de la viola, el diseño rítmico-melódico y el tipo de fraseo son los que suscitan, junto con la abundancia de planos fijos, la sensación de estatismo y de ralentización del tiempo que en el filme se percibe, a lo cual contribuyen tanto los ocasionales silencios como los escogidos sonidos inarticulados que constelan la película en lugar de subsumirse en el confuso murmullo del ambiente. La música desempeña, como referíamos, funciones narrativo-estructurales, expresivo-estilísticas y simbólicas, pues permite caracterizar a los personajes mediante el recurso del *leitmotiv*, dar coherencia a las elipsis de la narración ficcional y ponderar los diferentes registros dramáticos siempre en consonancia, en esta cinta, con la tesitura emocional de los acontecimientos. Y resulta especialmente revelador cómo Corneau parece transferirle plasticidad al sonido, que pasa a adquirir las tonalidades y las texturas que ilustran la pictórica iluminación en claroscuros y la paleta cromática de la fotografía. Por esta razón, la música también *sensualiza* las nociones abstractas que gravitan sobre la obra (en torno al amor y la muerte, por ejemplo, en relación con el ejercicio del arte), y colorea los distintos estados de ánimo de los personajes y sus cambiantes transformaciones. En este punto, por consiguiente, debíamos considerar la efectiva pertinencia de la teoría de los afectos respecto de ciertas características del discurso musical, por cuanto el asunto concerniría a sus supuestas propiedades semánticas (lo cual argumentaría la tesis referencialista), aunque no hay que olvidar que la música desempeña todas esas funciones en un contexto plurisignificativo y no de manera exenta.

Como detallábamos, era muy común, en la Francia *du Grand Siècle*, intitular las obras instrumentales mediante caracteres psicológicos que invitaban a escucharlas con una actitud determinada, y a asociarlas a un campo semántico concreto; y, como referíamos, la teoría de los afectos, ya asentada entonces en la ópera francesa (como verifican las *tragédies lyriques* cultivadas por el propio Marais), vinculaba las tonalidades a los distintos estados de ánimo. Ciertamente, las propiedades del sonido no rigen constantes afectivas, pero como lo atestiguan las imágenes de los escáneres de las pruebas

neuroológicas (Soria-Urios *et al.* 2011a y 2011b), las señales acústicas activan ciertas áreas del cerebro implicadas en las funciones neuropsicológicas y emocionales. Algunos efectos que cierto tipo de música provoca, pues, y que derivan de propiedades inherentes al sonido, se han demostrado interpersonales y resultan culturalmente categorizables (y la efectividad de la música en el medio cinematográfico no es sino una prueba de ello), por lo que ciertas tonalidades o diseños rítmicos podrían asociarse, en verdad, a ciertos tipos de emociones. Además, es incontestable que *comprende* mejor la música cualquier individuo sin nociones musicales, que cualquier otro los signos de un idioma que desconoce. Esa *emotividad significativa* que el discurso sonoro convoca depende de su propia configuración estructural y acústica, pero también del entorno en que se escucha cada obra; y precisamente en el medio audiovisual, las piezas suenan imbricadas en una determinada circunstancia narrativa y en un contexto plástico muy concreto. La información derivada resulta, como hemos podido comprobar aquí, colmada de sentidos, pero estos, como muchas veces hemos apuntado, entrañan cualidades sensoriales que solo por asociación pueden vehicular contenidos muy específicos. Es evidente que obras como “Les Pleurs” o “La Rêveuse”, por ejemplo, no *significarían* lo mismo, para los oyentes, sin los títulos verbales que las designan; y, desde luego, no significan lo mismo escuchadas en una sala de conciertos que en la película *Tous les matins du monde*. No obstante, ello no es un signo del radical relativismo del sentido musical, puesto que de esas composiciones podrían distinguirse interpretaciones inadecuadas o, incluso, erróneas. Por lo tanto, más que de un sinsentido idiomático, cabría hablar de *potencialidad significativa*. La carencia de denotaciones y la sobreabundancia de connotaciones no legitiman recurrir al supuesto de la no semanticidad de la música; argumentan, en todo caso, que *su sentido se expresa en el propio sonido* (y de ahí que resulte intraducible): en una trayectoria centrípeta, por ser indisociable de su forma; en una centrífuga, porque no se agota en ella.



La escritura de Quignard, como vimos, construyó una ficción novelística en torno a dos violagambistas históricos que partía de una noción subjetiva de la música, en cuanto que dimensión que daría acceso al “eterno” *temps jadis* y a ese *réel* inasible no conceptualizable mediante el lenguaje (es decir, a todo aquello para lo que no habría

nombre en la realidad lingüísticamente construida). Y la mirada de Corneau, que dotaba de plasticidad el hecho musical otorgándole una dimensión espacial y cromática que lo asimilaba a la de las naturalezas muertas, lo que habría conseguido es hacer de la Banda Sonora Musical el discurso elocuente de todo lo innombrado. Así pues, la música acontecida en el filme no solo estaría traduciendo la palabra silenciosa de Quignard, sino aquello que el escritor no verbalizaba porque no existen, en verdad, palabras que pudieran articularlo, lo cual no evidenciaría, en fin, sino la poderosa capacidad semántico-expresiva del propio discurso musical.

Retomando aquella noción sobre la *forma* a la que apuntaba el historiador Focillon, podríamos resolver, por lo tanto, que la música, más que un signo *transitivo que significa* (porque precisamente opera por lo que es, y no por aquello a lo que podría referir), sería una forma *reflexiva* en cuanto que *se significa*, aunque por ello mismo con la virtud de propagarse “dans l’imaginaire, ou plutôt [...] comme une sorte de fissure, par laquelle nous pouvons faire entrer dans un règne incertain” (Focillon 1981: 7). Y habiendo ya descartado cualquier posible homología con el sentido léxico-lingüístico, podríamos incluso postular que la música constituye, en realidad, *puro sentido*, por cuanto este se configura en su propia expresión, y siendo susceptible de adoptar diferentes funciones y de vehicular distintos afectos como resultado de sus infinitas actualizaciones contextuales.

En consecuencia, no cabría preguntarse por lo que la música significa, puesto que el sentido musical solo sería expresable, como ya se lo refería Mahler a Marschall, musicalmente (Nussbaum 2014: 291). La pregunta por *le sens du son*, por lo tanto, debería reformularse mediante la afirmación de que el sonido es, en la música, el auténtico sentido: en puridad, *le son du sens*.



## Referencias bibliográficas y audiovisuales

- ALONSO, Amado (1986 [1965]): “El ritmo de la prosa”, en *Materia y forma en poesía*, Madrid: Gredos, pp. 258-267.
- ALONSO, Silvia (2001): *Música, literatura y semiosis*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALUNNO, Marco (2005): “Reflexiones alrededor de la diégesis del sonido en el cine”, en *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*, ed. de Teresa FRAILE y Eduardo VIÑUELA, Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 15-24.
- ANDRADE, Pilar (2008): “*Tous les matins du monde* de Pascal Quignard et sa réécriture cinématographique”, en *Intertexto y Polifonía: Homenaje a M<sup>a</sup> Aurora Aragón*, vol. I, ed. de Flor María BANGO DE LA CAMPA, Antonio NIEMBRO PRIETO y Emma ÁLVAREZ PRENDES, Oviedo: Ediciones Universidad de Oviedo, pp. 85-92.
- ARGAND, Catherine (1988): “L’Entretien: Pascal Quignard”, *Lire* (février), pp. 85-91.
- ARNHEIM, Rudolf (1985 [1974]): *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador*, trad. de M.<sup>a</sup> Luisa Balseiro, Madrid: Alianza.
- ASSOULINE, Pierre (2016): *Dictionnaire amoureux des écrivains et de la littérature*, París: Plon.
- ATHANASIOU, Athena, *et al.* (2008): “Towards a New Epistemology: The Affective Turn”, *Historein*, vol. 8, pp. 5-16.
- AUGUSTIN, Kristina (2018): “Marin Marais (1656-1728): De sapateiro a músico do rei”, *Mirabilia: Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, n° 27, pp. 158-171.  
Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/506991> [última consulta: 09/07/2019].
- BARTHES, Roland (1982): *L’obvie et l’obtus. Essais critiques III*, París: Seuil.
- BERUBE, Annabel (2009): *Vision, montage et trame sonore dans “Tous les matins du monde”, de Pascal Quignard*, Mémoire de maîtrise. Dirs. Marie-Pascale HUGLO & Serge CARDINAL. Département des Littératures de Langue Française, Université de Montréal. Disponible en: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/4092> [última consulta: 05/02/2019].
- BOGOYA GONZÁLEZ, Camilo (2011): *Pascal Quignard. Musique et poésie de la défaillance*, Thèse de doctorat. Dir. Marc DAMBRE. Centre de recherche Écritures de la modernité (littérature et sciences humaines), Université Sorbonne Nouvelle-



- Paris III. Disponible en : <http://www.theses.fr/2011PA030013/document> [última consulta: 26/09/2018].
- BORDAS, Cristina (2014): *Origen y esplendor de la “viola da gamba”*, Madrid: Fundación Juan March.
- BOULOUMIE, Arlette (2013): “Un rituel d’évocation des morts dans *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard”, *Les lettres romanes*, vol. 67, n° 1-2, pp. 91-103.
- BOURMEAU, Sylvain (2011) “*Dans cette fissure j’installe une ville*. Entretien avec Pascal Quignard”, *Libération* (octobre). Disponible en: [http://next.liberation.fr/livres/2011/10/13/dans-cette-fissure-j-installe-une-ville\\_767520](http://next.liberation.fr/livres/2011/10/13/dans-cette-fissure-j-installe-une-ville_767520) [última consulta: 03/07/2018].
- BRELET, Gisèle (1949): *Le temps musical. Essai d’une esthétique nouvelle de la musique*, vol. 1, París: PUF.
- BUKOFZER, Manfred F. (1992 [1947]): *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*, trad. de Clara Janés y José M<sup>a</sup> Martín Triana, Madrid: Alianza.
- CAPLLONCH, Begoña (2011): “La funció poètica de Roman Jakobson més enllà de les recurrències formals: de la immanència de la literalitat a la transcendència de la ficcionalitat”, *Els Marges. Revista de Llengua i Literatura*, n° 93, pp. 16-31.
- CASABLANCAS, Benet (1995): “Las tonalidades y su significado. Una aproximación”, *Quodlibet. Revista de especialización musical*, n° 2, pp. 3-18.
- CHAILLEY, Jacques & Jacques VIRET (1988): *Le Symbolisme de la gamme*, París: Revue Musicale.
- CHION, Michel (1997 [1985]): *La música en el cine*, trad. de Manuel Frau, Barcelona: Paidós.
- CITRON, Pierre (1956): *Couperin*, París: Seuil.
- CLERC, Pierre-Alain (2000): *Discours sur la Rhétorique musicale et plus particulièrement la Rhétorique allemande entre 1600 et 1750*. Disponible en: <http://www.peiresc.org/Clerc.pdf> [última consulta: 20/08/2018].
- CORNEAU, Alain (dir.) (1991): *Tous les matins du monde* [film], DVD Zone 2, 2008.
- (2007): *Projection privée*, París: Robert Laffont.
- (2008): “Je n’ai fait qu’un seul film militant: *Tous les matins du monde*”, *LEXPRESS.fr*. Disponible en: [https://www.lexpress.fr/culture/cinema/alain-corneau-je-n-ai-fait-qu-un-seul-film-militant-tous-les-matins-du-monde\\_915910.html](https://www.lexpress.fr/culture/cinema/alain-corneau-je-n-ai-fait-qu-un-seul-film-militant-tous-les-matins-du-monde_915910.html) [última consulta: 16/05/2018].

- COUPERIN, François (1961 [1716]): *L'Art de Toucher le Clavecin. Die Kunst das Clavecin zu spielen. The Art of playing the Harpsichord*, prefacio de Anna Linde, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- COYAULT, Sylviane (1996): “Sous prétexte de biographie: *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard”, en *Des Récits poétiques contemporains*, ed. de Sylviane COYAULT, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 183-196.
- CURTIUS, Ernst Robert (1999 [1948]): *Literatura europea y Edad Media latina, 1*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, D. F.: FCE.
- DAHLHAUS, Carl (1999 [1978]): *La idea de la música absoluta*, trad. de Ramón Barce, Barcelona: Idea Books.
- DAHLHAUS, Carl & Hans Heinrich EGGBRECHT (2012): *¿Qué es la música?*, trad. de Luis Andrés Bredlow, Barcelona: Acanalado.
- DECLERCQ, Gilles (2011): “*Tous les matins du monde* sont sans retour. L’image du Grand Siècle dans l’œuvre de Pascal Quignard”, *Littérature classique*, n° 76, pp. 197-212.
- DELEUZE, Gilles (1983): *Cinéma 1. L’image-Mouvement*, París: Éditions de Minuit.
- (1985): *Cinéma 2. L’image-temps*, París: Éditions de Minuit.
- DELOUVE, Fabien (2011): “*Ut musica rhetorica*: de l’association musique-rhétorique dans les textes anciens”, *Synergies*, n° 4, pp. 17-24.
- DENIS, Sébastien (2010): *Analyse d’une œuvre: “Tous les matins du monde”*, París: Vrin.
- DESCARTES, René (1987 [1650]): *Abrégé de musique / Compendium musicae*, ed., trad. pres. y notas de Frédéric de Buzon, París: PUF.
- DESCHAMPS, Fanny & Gérard MILHE-POUTINGON (2010): “*Tous les matins du monde*”. *Pascal Quignard. Alain Corneau*, París: Hatier.
- DOPCHIE, Gwendoline (2013): “*Tous les matins du monde*”. *Adaptation cinématographique d’Alain Corneau*, París: lePetitLittéraire.fr.
- DUNFORD, Jonathan (2000): “Les musiciens français antérieurs à Marin Marais”, *L’Écho de la viole. Bulletin de la Société Française de Viole*, transcripción de Martin de Loye, n° 4, pp. 2-3.
- (2001): “Viola da gamba”, *Goldberg: Early Music Magazine = Revista de Música Antigua*, n° 16, pp. 110-119.
- DUNFORD, Jonathan & Sylvia ABRAMOWICZ (2018): “Sainte-Colombe”. Disponible en:

[http://www.musicolog.com/colombe\\_life.asp#.WwFTVEiFPiV](http://www.musicolog.com/colombe_life.asp#.WwFTVEiFPiV) [última consulta: 01/05/2018].

- DURON, Jean (2008): *La naissance du style français: 1650-1673*, Wavre: Mardaga.
- FOCILLON, Henri (1981 [1934]): *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, París: PUF.
- FRAILE PRIETO, Teresa (2005): “Aproximación a los mecanismos temporales de la música de cine”, en *La música en los medios audiovisuales*, ed. de Matilde OLARTE MARTÍNEZ, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 213-224.
- FRANCES, Robert (1984 [1958]): *La Perception de la musique*, París: Vrin.
- FUBINI, Enrico (1988 [1976]): *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, pról., trad. y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda, Alianza: Madrid.
- (2001 [1995]): *Estética de la música*, trad. de Francisco Campillo, Madrid: Antonio Machado libros.
- (2007): “Razón y sensibilidad: lo sacro y lo profano en la musicalidad del siglo XVIII”, *Quaderns de filosofia i ciència*, nº 37, pp. 71-78.
- GALÍ, Neus (1999): *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona: Acantilado, 1999.
- GAUDREAULT, André & François JOST (1995 [1990]): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, trad. de Núria Pujol, Barcelona: Paidós.
- GAULTIER, Denis (2016 [c.1652]): *La Rhétorique des Dieux*, ed. de Richard CIVIOL. Disponible en: <http://luthlibrairie.free.fr/?Baroque:Fran%26ccedil%3Baise> [última consulta: 11/09/2018].
- GAUTHIER, Patricia (1995): “La Peinture, la mort: Fiction et tentations de la fiction chez Pascal Quignard”, *La Licorne*, nº 35, pp. 211-221.
- GENETTE, Gérard (1972): “Discours du récit”, *Figures III*, París: Seuil, pp. 65-278.
- GIAVARINI, Laurence & Thierry JOUSSE (1992): “Entretien avec Alain Corneau”, *Cahiers du Cinéma*, nº 451, pp. 66-70.
- GIGNOUX, Anne Claire (2016): “Linguistique, rhétorique, stylistique, musique”, *Musurgia*, vol. XXIII, pp. 5-10.
- GOLDBERG, Elkhonon (2002 [2001]): *El Cerebro ejecutivo: lóbulos frontales y mente civilizada*, pról. de Oliver Sacks, trad. de Javier García Sanz, Barcelona: Crítica.
- GOY, François-Pierre (1995): “Jean de Sainte-Colombe et le Manuscrit de Tournus dans l’histoire de la musique pour viole seule en France”, *Société des Amis des Arts et des Sciences de Tournus*, Tome XCIV, Tournus, pp. 61-76.
- HANSLICK, Eduard (1947 [1854]): *De lo bello en la música*, trad. de Alfredo Cahn, Buenos Aires: Ricordi Americana.

- HARNONCOURT, Nikolaus (2006 [1982]): *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, trad. de Juan Luis Milán, Barcelona: Acantilado.
- HILL, John Walter (2008 [2005]): *La música barroca. Música en Europa occidental, 1580-1750*, trad. de Andrea Giráldez, rev. de Jesús Espino Nuño, Madrid: Akal.
- HOLMAN, Peter (2006): “Vida después de la muerte. La viola da gamba en el siglo XVIII”, *Goldberg: Early Music Magazine = Revista de Música Antigua*, nº 42, pp. 48-59.
- HSU, John (2005): “The first modern edition of the instrumental works of Marin Marais (1656-1728)”, *Fontes Artis Musicae*, vol. 52, nº 1, pp. 60-64.
- IGOA, José Manuel (2010): “Sobre las relaciones entre la Música y el Lenguaje”, *Epistemus*, nº 1, pp. 97-125.
- IMBERTY, Michel (1985): “*La Cathédrale engloutie* de Claude Debussy: de la perception au sens”, *Canadian University Music Review*, nº 6, pp. 90-160.
- ISSACHAROFF, Michael & Lelia MADRID (1995): “Cognition, référence, lecture”, *Poétique*, nº 102, pp. 245-256.
- JAKOBSON, Roman (1976): *Nuevos ensayos de lingüística general*, trad. de Tomás Segovia, México, D. F.: Siglo XXI.
- KINOSCRIP.T. *Revue numérique de cinéma* (L’Avant-Scène Cinéma) (2011): “Tous les matins du monde”, París: Nathan, pp. 11-101.
- KLEIBER, Georges (2001): “Sur le sens du sens: objectivisme et constructivisme”, en *Percevoir: monde et langage*, ed. de Dominique KELLER, et al., Sprimont: Pierre Mardaga, pp. 335-370.
- LAKOFF, George & Mark JOHNSON (1995 [1980]): *Metáforas de la vida cotidiana*, trad. de Carmen González Marín, Madrid: Cátedra.
- LA ROCCA, Maria Concetta (2016): “Style musical et ontologie de la musique chez Pascal Quignard: le cas de *Boutès*”, *Musurgia*, vol. XXIII, pp. 135-146.
- LESURE, François (1953): “Marin Marais. Sa Carrière. Sa famille”, *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 7, nº 2/4, pp. 129-136.
- LITTLE, Meredith & Natalie JENNE (1991): *Dance and the Music of J. S. Bach*, Bloomington: Indiana University Press.
- LLORT, Victoria (2012): “Las naturalezas muertas musicales en la Francia del siglo XVIII”, *Sonograma Magazine*, nº 15. Disponible en:

<http://sonograma.org/2012/06/las-naturalezas-muertas-musicales-en-la-francia-del-siglo-xviii/> [última consulta: 19/09/2018].

- LLUÍS I FALCÓ, Josep (1995): “Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica”, *D'Art*, nº 21, pp. 169-186.
- (2005): “Análisis musical vs. análisis audiovisual: el dedo en la llaga”, en *La música en los medios audiovisuales*, ed. de Matilde OLARTE MARTÍNEZ, Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 143-153.
- MANTEL, Gerhard (2010 [2007]): *Interpretación. De texto al sonido*, trad. de Gabriel Menéndez Torrellas, Madrid: Alianza.
- MARCO, Tomás (1993): *La creación musical como imagen del mundo entre el pensamiento lógico y el pensamiento mágico: discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Tomás Marco Aragón leído en el acto de su recepción pública el día 7 de noviembre de 1993 y contestación del Excmo. Sr. D. Cristóbal Halffter Jiménez-Encinas*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- MARRADES MILLET, Julián (2000): “Música y significado”, *Teorema: Revista internacional de filosofía*, vol. XIX, nº 1, pp. 5-25.
- MARTÍNEZ ULLOA, Jorge (1996): “Entrevista a Jean-Jacques Nattiez”, *Revista Musical Chilena*, nº 186, pp. 73-82.
- MASSON, Céline (2009): “L'expérience d'écrire: construction d'un lieu extra-topique”, *Psicologia & Sociedade*, vol. 21, pp. 95-104. Disponible en: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-71822009000400015](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822009000400015) [última consulta: 18/07/2018].
- MEYER, Leonard B. (2009 [1956]): *La emoción y el significado en la música*, trad. y pról. de José Luis Turina, Madrid: Alianza.
- MILLIOT, Sylvette & Jérôme de LA GORCE (1991): *Marin Marais*, París: Fayard.
- MITRY, Leonard B. (1989 [1963]): *Estética y psicología del cine. 2 Las formas*, trad. de Mauro Armiño, Madrid/México, D. F.: Siglo XXI Editores.
- MOLINO, Jean (1975): “Fait musical et sémiologie de la musique”, *Musique en jeu*, nº 17, pp. 37-62.
- MONEGAL, Antonio (ed.) (2000): *Literatura y Pintura*, Madrid: ArcoLibros.
- MONTIEL, Alejandro (1992): *Teorías del cine. Un balance histórico*, Barcelona: Montesinos.
- MOUËLLIC, Gilles (2011): *La Música en el cine*, trad. de Carles Roche Suárez, Barcelona: Paidós.

- NATTIEZ, Jean-Jacques (1979 [1974]): “Para una definición de la semiología”, en *Problemas y métodos de la semiología*, comp. de Jean-Jacques NATTIEZ, trad. de Donatella Castellani, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, pp. 7-20.
- (1987): *Musicologie générale et sémiologie*, París: Christian Bourgois.
- (1990): “Le mécanisme de l’invention dans l’élaboration de la sémiologie musicale”, *Études françaises*, vol. 26, n° 3, pp. 23-29.
- (2012 [2010]): “De las artes plásticas a la música: Pierre Boulez, a la escucha de Paul Klee”, trad. de David Díaz Soto, *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II Época, n° 7, pp. 117-128.
- NEWTON, Isaac (1982 [1687]): *Principios matemáticos de la filosofía natural*, ed. y trad. de Antonio Escohotado, Madrid. Editora Nacional.
- NUSSBAUM, Martha Craven (2014 [2001]): *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, trad. de Araceli Maira, Barcelona: Paidós.
- OREJA ESCRIBANO, Vega (2014): “El *Compendium Musicae* de Descartes en el contexto de las dos corrientes intelectuales compositivas del XVII”, *Taula, Quaderns de pensament*, vol. 46, pp. 185-191.
- PACHÓN, Alejandro (2007): *Música y cine: géneros para una generación*, Badajoz: Diputación de Badajoz, Departamento de Publicaciones/Festival Ibérico de Cine.
- PÁEZ MARTÍNEZ, Martín (2016): “Retórica en la música barroca: una síntesis de los presupuestos teóricos de la retórica musical”, *Rétor*, vol. 6, n° 1, pp. 51-72.
- PARRET, Herman (1986): “À propos d’une inversion: l’espace musical et le temps pictural”, *Analyse musicale*, n° 4, pp. 25-31.
- PAUTROT, Jean-Louis (2004): “La musique de Pascal Quignard”, *Études françaises*, vol. 40, n° 2, pp. 55-76.
- PAZ, Octavio (1993 [1956]): *El arco y la lira*, México, D. F.: FCE.
- QUIGNARD, Pascal (1987): *La Leçon de musique*, París: Gallimard.
- (1990): *Petits traités. Tome 1*, París: Maeght Éditeur.
- (1993 [1991]): *Tous les matins du monde*, París: Gallimard.
- (1995 [1993]): *Le nom sur le bout de la langue*, París: Gallimard.
- (1998 [1996]): *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, trad. y notas de Pierre Jacomet, Barcelona: Editorial Andrés Bello.
- (2000): “L’image et le jadis”, *Revue des sciences humaines*, n° 260, pp. 9-18.
- (2005 [1991]): *Georges de La Tour*, París: Galilée.
- (2008): *Boutès*, París: Galilée.

- (2013): *Leçons de solfège et de piano*, París: Arléa.
- RODRÍGUEZ, Fernando Gabriel (2016): “Música y significado: acerca del *continuum* comunicativo de Ian Cross y de la semioticidad de la experiencia musical”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 25, pp. 903-924.
- ROLAND-MANUEL, Claude (1987 [1945]): “Rythme cinématographique et musical”, *Vibrations*, nº 4, pp. 11-22.
- ROMÁN, Alejandro (2008): *El lenguaje musivisual. Semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid: Visión Libros.
- ROSEN, Charles (2017 [1994]): *Las fronteras del significado. Tres charlas sobre música*, trad. de Francisco López Martín, Barcelona: Acantilado.
- ROUSSEAU, Jean (1687): *Traité de la Viole*, pp. 24-25. Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96882294/f40.item.r=Sainte%20Colombe> [última consulta: 29/04/2018].
- RUGGERI, Marc (2006): “Cioran ou la Leçon de Ténèbres des moralistes français”, *Dix-septième siècle*, vol. 2, nº 231, pp. 217-241.
- RUWET, Nicolas (1972): *Langage, musique, poésie*, París: Seuil.
- SALMONA, Paul (1996): “Sainte-Colombe n’existe pas”, en *Figures du compositeur: musiciens à l’écran; de Gesualdo à Pierre Schaeffer, le compositeur vu par le cinéma et la télévision (1905-1995)*, dir. de Alfred CARON, Christian LABRANDE y Paul SALMONA, París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, pp. 52-60.
- SAVALL, Jordi (1989): “La Folía, 1490-1701”, en *La Folía, 1490-1701. Corelli, Marais, Martí y Coll, Ortiz & Anónimos* (CD), ALIAVOX, pp. 18-19.
- SÈVE, Bernard (2018): *El instrumento musical. Un estudio filosófico*, trad. de Javier Palacio Tauste, Barcelona: Acantilado.
- SIOHAN, Robert (1959): “Possibilités et limites de l’abstraction musicale”, *Journal de Psychologie normale et pathologique*, nº 56, pp. 257-274.
- SORIA-URIOS, Gema *et al.* (2011a): “Música y cerebro: fundamentos neurocientíficos y trastornos musicales”, *Revista de Neurología*, vol. 52, nº 1, pp. 45-55.
- (2011b): “Música y cerebro (II): evidencias cerebrales del entrenamiento musical”, *Revista de Neurología*, vol. 53, nº 12, pp. 739-746.
- SUTCLIFFE, Richard (2006): “Marin Marais. Pièces de viole” [Programa de mano. Concierto de Jordi Savall (viola), Rolf Lislevand (guitarra y tiorba), Pierre Hantaï (clavicémbalo)], Versailles: Château de Versailles, Salon d’Hercules, 11 de octubre de 2006, pp. 181-184.

- TANIZAKI, Junichirô (2005 [1933]): *El Elogio de la sombra*, trad. de Julia Escobar, Madrid: Siruela.
- TITON DU TILLET, Évrard (1732): “Marin Marais”, *Le Parnasse françois*. Disponible en: <https://www.lettresvolees.fr/quignard/titon.html> [última consulta: 30/04/2018].
- VAAST, Corine (1998): “M. de Sainte-Colombe Protestant?”, *Bulletin de la société de l’histoire du Protestantisme Français*, vol. 144, pp. 591-601.
- (1999): “À propos de M. de Sainte-Colombe”, *Bulletin de la société de l’histoire du Protestantisme Français*, vol. 145, pp. 189-191.
- VALENTE, José Ángel (1994 [1971]): “La hermenéutica y la cortedad del decir”, en *Las palabras de la tribu*, Barcelona: Tusquets, pp. 61-69.
- VIEIRA NERY, Rui (1989): “La Folía, 1490-1701”, trad. de Albert Ràfols Sagués, en *La Folía, 1490-1701. Corelli, Marais, Martí y Coll, Ortiz & Anónimos* (CD), ALIAVOX, pp. 16-17.
- VILLANUEVA, Darío (1994): “Fenomenología y pragmática del realismo literario”, en *Avances en Teoría de la literatura: estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*, dir. de Darío VILLANUEVA, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 165-185.
- WAGNER, Richard (2013 [1851]): *Ópera y drama*, trad. de Ángel-Fernando Mayo Antoñanzas, pról. de Miguel Ángel González Barrio, Madrid: Akal.
- XALABARDER, Conrado (2006): *Música de cine. Una ilusión óptica*, Editorial LibrosEnRed.
- YAHIA KHABOU, Saadia (2014): *Évocation de la peinture figurative classique dans quelques œuvres de Butor, Quignard et Bonnefoy*, París: L’Harmattan.

### **Otras fuentes tangencialmente mencionadas**

- BATTEUX, Charles (1746): *Les Beaux-Arts réduites à un même principe*, París: Durand.
- COOKE, Deryck (1959): *The Language of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- DELEUZE, Gilles (1964): *Marcel Proust et les signes*, París: PUF.
- DE MAN, Paul (1971): *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Oxford: Oxford University Press.
- (1986): *The Resistance of Theory*, Minnesota: University of Minnesota Press.

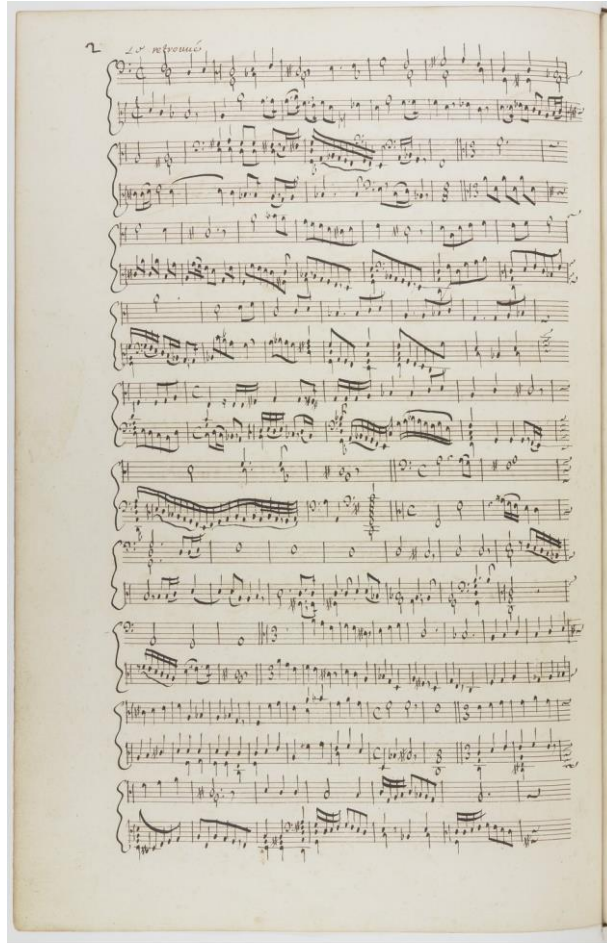


- DUBOS, Jean-Baptiste (1719): *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, París: Jean Mariette.
- ECO, Umberto (1975): *A Theory of Semiotics*, Bloomington: Indiana University Press.
- (1979): *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milán: Bompiani.
- KEPLER, Johannes (1619): *Harmonices Mundi*, Lenz: Godofredi Tampachii.
- KRISTEVA, Julia (1969): *Semeieotikhé. Recherches pour une sémanalyse*, París: Seuil.
- LANGER, Susanne K. (1953): *Feeling and Form. A Theory of Art*, Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- LE BLANC, Hubert (1740): *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, Amsterdam: Pierre Mortier.
- LISTENIUS, Nikolaus (1533): *Rudimenta Musicae Planae*, Wittenberg: Georg Rhau.
- MERSENNE, Marin (1636): *Traité de l'harmonie universelle*, París: Sebastien Cramoisy.
- (1651): *L'optique et la catoptrique*, París: F. Langlois.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1984): *Proust musicien*, París: Christian Bourgois.
- PEIRCE, Charles S. (1978): *Écrits sur le signe*, ed. de Gérard DELEDALLE, París: Seuil.
- QUANTZ, Johann Joachim (1752): *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlín: Johann Friedrich Voß.
- RAMEAU, Jean-Philippe (1722): *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, París: Jean-Baptiste-Christophe Ballard.

## **Apéndices**

## Apéndice I

### Dificultad y belleza en la escritura de la música



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**Fig. 1a.** Primera página con notación musical visible del manuscrito de los *Concerts à deux violes égales* (1670-1699) de Monsieur de Sainte-Colombe (c.1640-c.1701). Bibliothèque nationale de France, Paris.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**Fig. 1b.** Frontispicio de la edición del bajo continuo de las obras que componen el *Cinquième livre de pièces de viole* (1725) de Marin Marais (1656-1728). Bibliothèque nationale de France, Paris.

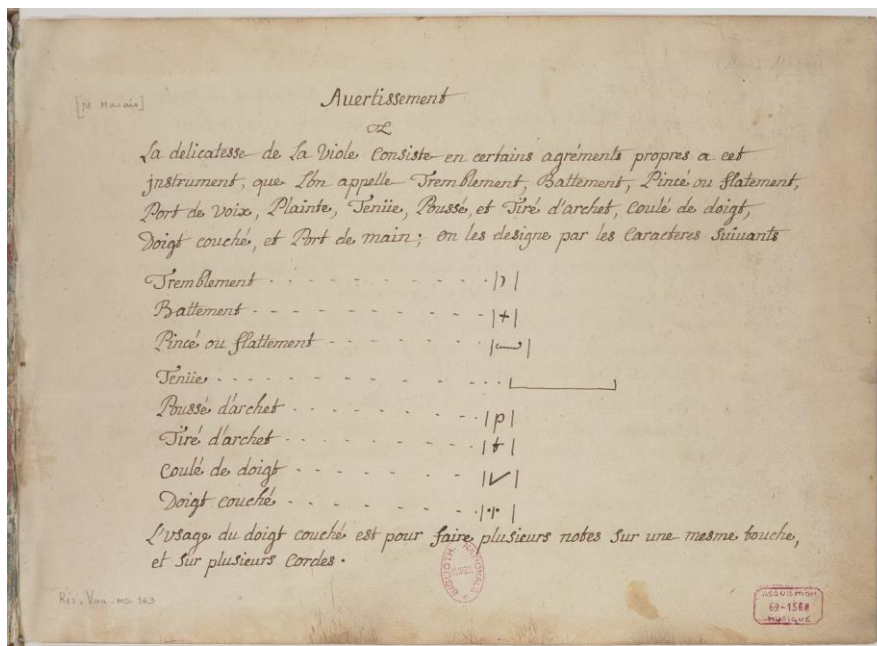


Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

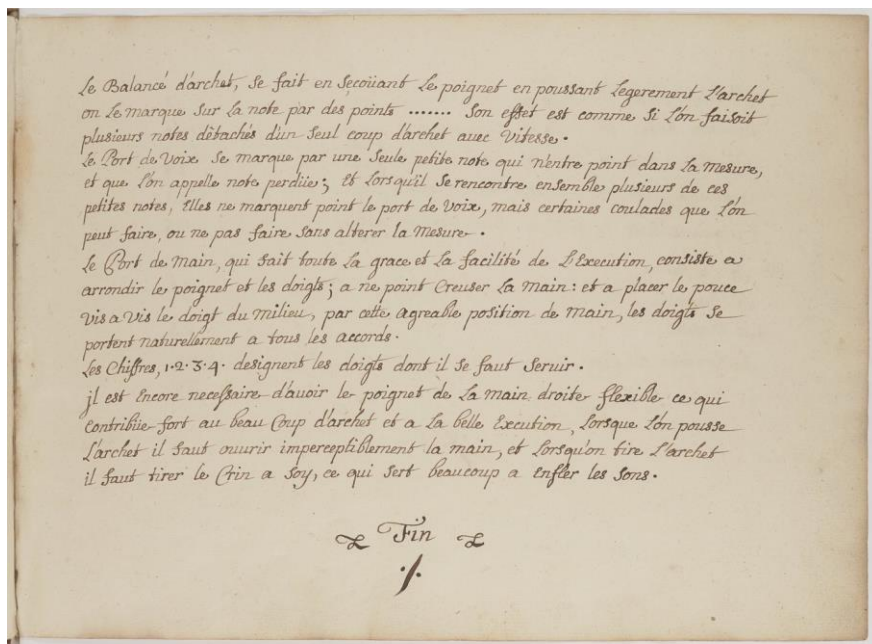
**Fig. 2a.** Denis Gaultier (1603-1672). Inicio de un *Prélude* del *Livre de tablature des pièces de luth de Mr. Gaultier Sr. de Nèüe, et de Mr. Gaultier son cousin, sur plusieurs différents modes avec quelques reigles qu'il faut observer pour le bien toucher* (1672). Bibliothèque nationale de France, Paris.



**Fig. 2b.** Louis Couperin (c.1626-1661). Detalle de un *Prélude non-mesuré* para clavicémbalo. *Manuscrit Bauyn* (1658-1701). Bibliothèque nationale de France, Paris. Nótese cómo la escritura *gestual* de estos preludios emulaba la tablatura del laúd (Fig. 2a), en la que no se especifica la duración de las notas. La interpretación, por lo tanto, se basaba en un fraseo dirigido por las afinidades armónicas que la grafía sugería y que las resonancias alentaban.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**Figs. 3a y 3b.** Páginas inicial y final de la “Advertencia” del manuscrito *Pièces de viole de Marin Marais, tirées principalement du 1er Livre, et groupées en suites* (1700). Bibliothèque nationale de France, Paris. En estas imágenes puede apreciarse cómo los copistas reproducían las explicaciones de cómo ciertos signos gráficos correspondían a los diferentes ornamentos que debía ejecutar el intérprete de la viola, y cómo este debía manejar el arco y colocar los dedos para lograr, tal y como el texto especifica, una “belle execution”. Las partituras de Marais son especialmente pródigas en este tipo de explicaciones, además de ser las que más signos incluyen, lo cual delata la infinidad de sutilezas que su música albergaba y la enorme complejidad a la que han tenido que enfrentarse los editores modernos.



## Apéndice II

### Pintura creada, pintura filmada



**Fig. 1a.** Lubin Baugin (1612-1663): *Dessert aux gaufrettes* (c.1630-35), óleo sobre tabla (41x 52 cm); Musée du Louvre, Paris. Esta es la pintura que Sainte-Colombe le encarga a Monsieur Baugin en la ficción de *Tous les matins du monde* ("Chapitre VII"), y que supuestamente reproduciría la mesa tras la cual su difunta esposa se le aparece para escuchar su música.



**Fig. 1b.** Plano 169 del filme *Tous les matins du monde* (1991). Esta es la copia de la pintura de Baugin (Fig. 1a) que se realizó para la película. Como se observa, se le añadió la oblea que habría mordido el fantasma de Mme de Sainte-Colombe.



**Fig. 2a.** Lubin Baugin (1612-1663): *Les Cinq sens* (c.1630), óleo sobre tabla (55 x 73 cm); Musée du Louvre, Paris. Este es el óleo que está pintando Baugin en la ficción de *Tous les matins du monde* ("Chapitre XII") cuando van a visitarlo Sainte-Colombe y Marais, tal y como recreará el filme (Fig. 2b y Fig. 3).



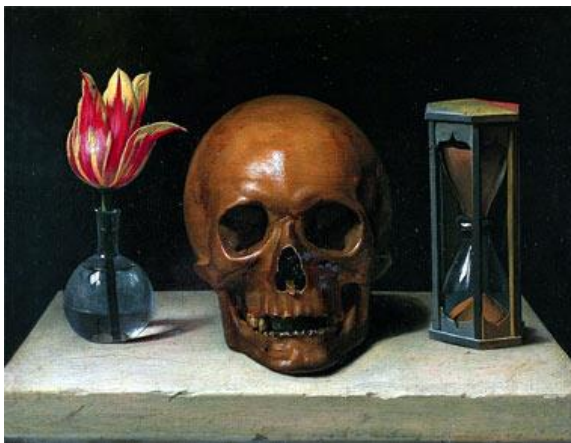
**Fig. 2b.** Plano 273 del filme *Tous les matins du monde* (1991). Como se observa claramente, tanto los objetos como su disposición emulan los del óleo de Baugin de *Les Cinq sens* (Fig. 2a).



**Fig. 2c.** Sébastien Stoskopff (1597–1657): *L'Été ou Les Cinq sens* (1633), óleo sobre lienzo (125 x 165 cm); Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Strasbourg. Como se observa, la pintura refleja la intensa influencia que ejerció Baugin —y, en particular, su óleo *Les Cinq sens* (Fig. 2a)— sobre otros artistas de la época.



**Fig. 3.** Fotograma de *Tous les matins du monde* (1991), en donde Monsieur Baugin está pintando *Les Cinq sens* (Fig. 2a). Obsérvese cómo los elementos de la naturaleza muerta aparecen en el flanco opuesto a los del óleo original.



**Fig. 4a.** Philippe de Champaigne (1602-1674): *La vanité ou allégorie de la vie humaine* (1646), óleo sobre tabla (28 x 37 cm); Musée de Tessé, Le Mans.

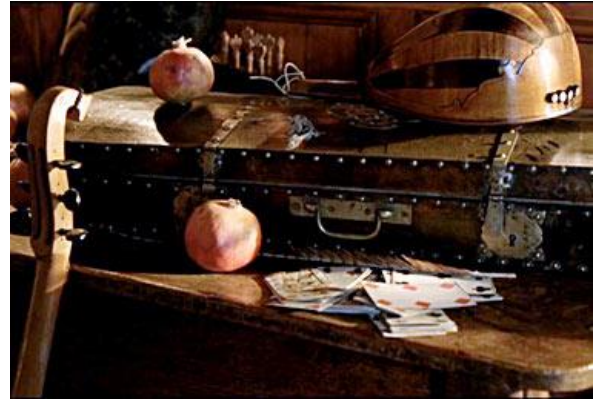


**Fig. 4b.** Plano 270 del filme *Tous les matins du monde* (1991), cuyos objetos apelan al *memento mori* representado, paradigmáticamente, por el óleo de Champaigne (Fig. 4a).





**Fig. 5a.** Evaristo Baschenis (1617-1677): *Instruments de musique sur une table* (mediados del s. XVII), óleo sobre lienzo (98,5 x 147 cm); Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles. Los instrumentos musicales fueron incorporándose al género de las naturalezas muertas progresivamente, pero pese a las concomitancias que pueden observarse entre esta pintura y el fotograma de la Fig. 5b, es manifiesto que hay un cambio de paradigma, pues aquí la imagen persigue más una finalidad estética en sí misma que vehicular un significado metafórico.



**Fig. 5b.** Plano 271 del filme *Tous les matins du monde* (1991). Mientras que en este fotograma los objetos se identifican con el concepto de *vanitas*, en la Fig. 5a tanto la disposición en extremo escenificada como el acopio mismo de instrumentos delata el cambio que experimentaría el género de las naturalezas muertas, donde los objetos, más que evocar el *memento mori*, pasarán a representar “una más amable visión de la condición humana” fruto del progreso; y de ahí que el símbolo *vanitas* pase a ser “promesa de futuro” (Llort 2012).



**Fig. 6a.** Georges de La Tour (1593-1652): *Madeleine à la veilleuse* [detalle] (c.1640-44), óleo sobre lienzo (128 x 94 cm); Musée du Louvre, Paris.



**Fig. 6b.** Plano 420 del filme *Tous les matins du monde* (1991). Nótese la colocación de los libros, que emula a la de la pintura de De La Tour (Fig. 6a), así como la sombra que delata una luz proyectada fuera de campo (presumiblemente, de un candil). En cuanto a la disposición de las frutas sobre un recipiente de estaño, es prototípica de las naturalezas muertas (*vid.*, por ejemplo, la *Naturalea muerta con plato de membrillos* de Zurbarán, Fig. 14).





**Fig. 7a.** Georges de La Tour (1593-1652): *Le rêve de saint Joseph* (c.1640), óleo sobre lienzo (93 x 81 cm); Musée des Beaux-Arts, Nantes.



**Fig. 7b.** Plano 567 del filme *Tous les matins du monde* (1991). Además de los claroscuros de la tounrniarios de la escena, nótese la expresión del rostro de Sainte-Colombe, pareja a la de San José de De La Tour (Fig. 7a).



**Fig. 8a.** Rembrandt van Rijn (1606-1669): *Philosophe en méditation* (1632), óleo sobre tabla (28 x 34 cm); Musée du Louvre, Paris.



**Fig. 8b.** Plano 90 del filme *Tous les matins du monde* (1991). La distribución de la estancia con la escalera y el ventanal recuerdan la del óleo de Rembrandt (Fig. 8a), en esta escena donde Sainte-Colombe revisa con su luthier los planos para la construcción de una viola para Toinette.



**Fig. 9a.** Rembrandt van Rijn (1606-1669): *Le syndic de la guilde des drapiers* (1662), óleo sobre lienzo (191,5 x 279 cm); Rijksmuseum, Amsterdam.



**Fig. 9b.** Plano 102 del filme *Tous les matins du monde* (1991). Aparte de la indumentaria y de la sillería, la distribución de los personajes y su actitud recuerdan los del óleo de Rembrandt (Fig. 9a), en esta escena donde Sainte-Colombe y sus hijas ofrecen un concierto.



**Fig. 10a.** Adam Elsheimer (1578-1610): *La fuite en Egypte* (1609), óleo sobre cobre (31 x 41 cm); Alte Pinakothek, Munich.



**Fig. 10b.** Plano 284 del filme *Tous les matins du monde* (1991). La luz, el cromatismo y la disposición de los personajes recuerdan los del óleo de Elsheimer (Fig. 10a).



**Fig. 11.** Georges de La Tour (1593-1652): *Madeleine à la veilleuse* (c.1640-44), óleo sobre lienzo (128 x 94 cm); Musée du Louvre, Paris.



**Fig. 12.** Georges de La Tour (1593-1652): *La femme à la puce* (c.1638), óleo sobre lienzo (120 x 90 cm); Musée Historique Lorrain, Nancy.



**Fig. 13.** Jean Baptiste Siméon Chardin (1699-1779): *Panier de pêches* (1768), óleo sobre lienzo (32 x 39 cm); Musée du Louvre, Paris. Nótese la gruesa textura del óleo de Chardin, tan distinta del trazo niquelado de Baugin, pese a las concomitancias compositivas (como el cuchillo sobresaliente que proyecta su sombra, al igual que el plato de Baugin de la Fig. 1a).



**Fig. 14.** Francisco de Zurbarán (1598-1664): *Naturaleza muerta con plato de membrillos* (1633-35), óleo sobre lienzo (35 x 40,5 cm); Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. El trazo de Zurbarán, en cambio, es menos grueso que el de Chardin (Fig. 13), sin adoptar la tersura del de Baugin (Fig. 1a).

## Fuentes de las imágenes

### Imagen de Portada

Portadilla de la *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle* (1740) de Hubert Le Blanc (*vid.* la nota al pie nº 119). “Internet Archive”:  
<https://archive.org/details/defensedelabasse0000lebl/page/n3> [última consulta: 20/08/2019].

### Apéndice I

**Fig. 1a.** “Bibliothèque nationale de France” (Paris). Département Musique, Rés. Vma Ms. 866:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10546920k/f14.item> [última consulta: 06/08/2019].

**Fig. 1b.** “Bibliothèque nationale de France” (Paris). Département Musique, VM7-6272 (B):  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9010030q/f2.item> [última consulta: 06/08/2019].

**Fig. 2a.** “Bibliothèque nationale de France” (Paris). Département Musique, RES-474:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k45001025/f18.item> [última consulta: 05/08/2019].

**Fig. 2b.** “Bibliothèque nationale de France” (Paris). *Manuscrit Bauyn*, Rés. Vm7 675, folio 16:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55008165j/f10.planchecontact.r=louis%20Couperin>  
[última consulta: 05/08/2019].

**Figs. 3a y 3b.** “Bibliothèque nationale de France” (Paris). Département Musique, RES VMA MS-863:  
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10549528p/f3.planchecontact> [última consulta: 05/08/2019].

### Apéndice II

**Fig. 2c.** “Wikimedia Commons”:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stoskopff,\\_L%27%C3%A9t%C3%A9\\_ou\\_Les\\_cinq\\_sens.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stoskopff,_L%27%C3%A9t%C3%A9_ou_Les_cinq_sens.jpg)  
[última consulta: 26/08/2018].

**Fig. 11.** “Wikimedia Commons”:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0\\_La\\_Madeleine\\_%C3%A0\\_la\\_veilleuse\\_-\\_Georges\\_de\\_La\\_Tour\\_-\\_Louvre\\_RF\\_1949-11\\_\(1\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:0_La_Madeleine_%C3%A0_la_veilleuse_-_Georges_de_La_Tour_-_Louvre_RF_1949-11_(1).JPG) [última consulta: 23/08/2018].

**Fig. 12.** “Musée Lorrain. Palais des Ducs de Lorraine” (Nancy):  
<https://www.musee-lorrain.nancy.fr/fr/collections/les-oeuvres-majeures/la-femme-a-la-puce-61>  
[última consulta: 04/12/2018].

**Fig. 13.** “Société Éditions Larousse”, © Larousse:  
[http://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Jean\\_Sim%C3%A9on\\_Chardin\\_Panier\\_de\\_p%C3%A0ches/1002746](http://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Jean_Sim%C3%A9on_Chardin_Panier_de_p%C3%A0ches/1002746) [última consulta: 24/11/2018].

**Fig. 14.** “Museu Nacional d’Art de Catalunya” (Barcelona):  
<http://www.museunacional.cat/es/francisco-de-zurbaran-bodegon-con-plato-de-membrillos-1633-1664>  
[última consulta: 04/12/2018].

Las imágenes restantes proceden del siguiente sitio:

“Alain Corneau - Tous les matins du monde (1991) - Peinture et cinéma”, © Lettres volées, 2010-2019:  
<https://www.lettresvolees.fr/quignard/peinture.html> [última consulta: 24/11/2018].

## *Agradecimientos*

Quiero expresar mi agradecimiento al director de este trabajo, el profesor Josep Lluís i Falcó, por sus enseñanzas en la disciplina cinematográfica, por sus esmerados comentarios y por todo su tiempo y dedicación; y, asimismo, al profesor Luis Gásser, cuyas palabras impidieron que olvidara que la música entraña un insondable misterio que no puede soslayarse sin faltar al rigor (por más que precisamente los rigores académicos resulten tan insuficientes para abordarlo).

Quiero expresar también mi agradecimiento a todos los profesores de este *Máster* de los que he sido alumna; al profesor Jaume Radigales por los libros que me prestó —y que he devuelto— y, muy especialmente, al profesor Xosé Aviñoa, por tantas palabras sobre música y literatura.

*Barcelona, 11 de agosto de 2019*

[N. B.: Siguiendo las directrices de la RAE en su actualización de la *Ortografía de la LE*, hemos eliminado de este trabajo la tilde de los pronombres demostrativos, la del adverbio “solo” y la de ciertos vocablos como “guion”, cuyo acento estaba antes permitido; y nos hemos ceñido, asimismo, a la actual normativa de restricción en el empleo de la mayúscula.]

