



Grado de Filología Hispánica

Trabajo de Fin de Grado  
Curso 2020-2021

**Un ensayo sobre narratividad y pugnacidad musical a través de *La partitura* y *El ruido del tiempo*: estandartes de la libertad creadora.**

**NOMBRE DEL ESTUDIANTE: Lucia Castillo Cabrera.**

**NOMBRE DEL TUTOR: Jordi Gracia García.**

Barcelona, a 16 de junio de 2021.

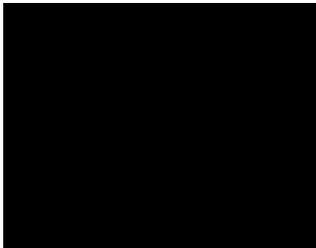


### **Declaració d'autoria**

Amb aquest escrit declaro que soc l'autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contigunt, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de suspens.

Barcelona, a 16 de juny de 2021.

Signatura:





**Título del trabajo:** Un ensayo sobre narratividad y pugnacidad musical a través de *La partitura* y *El ruido del tiempo*: estandartes de la libertad creadora.

**Autora:** Lucia Castillo Cabrera

**Resumen:**

A partir de *La Partitura* de Felipe Hernández y *El ruido del tiempo* de Julian Barnes, se desarrolla la idea de la propia ansia de libertad de la música, pero también del compositor por crear en libertad, por mostrar su mundo interior y su realidad circundante. Esta búsqueda por contar se lleva a cabo a través del desarrollo de la capacidad narratividad y pugnaz de la música, dos elementos que parece son los que muestran la importancia de la creación musical, pero que también le generan problemas con el entorno y su sociedad a sus compositores. A pesar de todo, los autores de estas novelas abogan por la libertad creadora.

**Palabras clave:**

Libertad, narratividad, música, poder, pugnacidad, eternidad, símbolo.

**Abstract:**

Through Felipe Hernández's *La Partitura* and Julian Barnes's *El ruido del tiempo*, the idea of music's own desire for freedom is developed, but also of the composer to create in freedom, to show his inner world and his surrounding reality. This search to tell is carried out through the development of the narrative and pugnacious capacity of music, two elements that seem to be those that show the importance of musical creation, but that also generate problems with the environment and its society to its creators. Despite everything, the authors of these novels advocate for creative freedom.

**Keywords:**

Freedom, narrativity, music, power, pugnacity, eternity, symbol.



## ÍNDICE

1. Introducción.....	pp.5-7
1.1 Anécdota a modo de introducción.....	p.5
1.2 Objetivo e ideas de las que partimos.....	p.6
2. La Narratividad y o <i>de</i> la música.....	pp.8-22
2.1 El concepto <i>narratividad</i> .....	p.8
2.2 Un caso ejemplar: <i>La partitura</i> de Felipe Hernández.....	p.15
3. El poder y la música.....	pp.23-35
3.1 Sobre músicos y poderosos.....	p.23
3.2 Un caso ejemplar y real: <i>El ruido del tiempo</i> de Julian Barnes.....	p.30
4. Conclusiones: Lo que podemos afirmar sobre la música.....	pp.36-40
4.1 Narrativa, eterna y pugnaz en pro de un ideal personal.....	p.36
5. Bibliografía.....	p.41



## **1. INTRODUCCIÓN**

### **1.1 Anécdota a modo de introducción.**

Recuerdo que, hace unos meses, un amigo descubrió que yo tocaba el piano desde hacía muchos años. Ante su sorpresa, empezó a preguntarme mucho sobre el tema, pero una de esas preguntas me dejó bastante pensativa: “¿cuándo eres consciente de que ya sabes tocar una obra?”, me preguntó. Primeramente, no supe qué contestar, porque realmente es una pregunta muy complicada. ¿Cómo saber que mi camino con esa partitura, con esa obra, con ese autor en concreto había finalizado del todo? Después de mucho pensarlo, creo que le di una respuesta que le dejó más sorprendido de lo que esperaba, porque, simplemente, no puedes saberlo. Puedes conocer cada una de las notas, cada compás, cada inflexión del *tempo* y los reguladores del paso de un *piano* a un *fortísimo*. ¡Puedes sabértela hasta de memoria y dejar impactados a tus allegados que te ven tocar sin una partitura de referencia! Pero llegar al final, a la comprensión exacta de lo que implica esa obra es algo que va más allá del tiempo y que crece cuanto más tocas, o, por el contrario, cuando dejas de tocar y con el paso de las semanas tu comprensión es mucho mayor a cuando la tocabas cada día. Es decir, el conocimiento de una melodía, de un acompañamiento y una musicalidad van mucho más allá del trabajo de memoria muscular y técnica que haces cuando te enfrentas de primeras ante una nueva obra porque la expresividad lo es todo.

La primera vez que toqué una obra de Chopin, el *Vals en la menor*, recuerdo estar emocionada. Yo tendría unos doce años y en los ritmos lentos del bajo tocados por la mano izquierda y la melodía de la derecha parecía que, por fin, había encontrado el tipo de música que deseaba tocar. Sí, siempre hay un tipo de autor o de estilo para el que estás llamado, y eso, como comprenderéis, poco tiene que ver con tocar sistemáticamente dos compases seguidos; en cambio, mucho con lo que comentábamos anteriormente: con la expresividad, con lo que sientes mientras tocas y la partitura te va mostrando. Pero pasaron las semanas y recuerdo perfectamente que me sentía inútil, comparaba mi ejecución con otros intérpretes mundialmente conocidos (sí, demasiado atrevido por mi parte) y veía que más allá de la técnica de ejecución con la que no tenía muchos problemas, sentía que no “entraba” en la composición. Así se lo comenté a una de mis profesoras y ella, sin yo entenderlo mucho al principio, comenzó a hablarme sobre el

autor Frédéric Chopin: su biografía, sus aciertos, sus desgracias, pero, sobre todo, la tuberculosis que fue minando su salud hasta llevarlo a una muerte temprana. ¿Por qué me comentaba eso? Con el paso de los años, he ido tocando cada vez más obras suyas y agradezco saber todo eso, porque esa tristeza, esa melancolía por una enfermedad que le iba quitando la energía, se refleja perfectamente en sus composiciones: en los bajos imperantes de la mano izquierda, en el tono general de la obra y, sobre todo, en las respiraciones articulatorias entre compases, casi como si su propia falta de aire se reflejara en la melodía, como bien recoge Cicero-Sabido en *Sintomatología y creatividad* (2003). Y cuando entiendes todo esto, cuando te pones un poco en su piel, en lo que debía ser tocar fatigado y sentir que cada nota pesaba más que la anterior, es el momento de lanzarte a tocar esa obra y ahora sí, conectar realmente entre ella y tú mismo, dejando por un instante de lado el conocimiento técnico, ya que llega un punto en que casi ni lees cada nota y, simplemente te dejas llevar por la melodía y por querer dar con una interpretación que exprese, casi 200 años después, lo que sentía o lo que buscaba el autor con esa obra. Y sí, Chopin desde entonces es mi predilecto porque le comprendo, entiendo esa melancolía y tristeza y me lanzo a ella dejando de lado todo lo demás. Y ahora porque hablo de un genio como él, pero podríamos entrar en cualquier otro compositor y podríamos desentrañar cualquiera de sus obras solo conociendo su biografía, sus ideas y los conflictos que vivió, ya que son información extremadamente necesaria, no solo para interpretar, sino para comprender lo que quiso hacer con su música.

## **1.2 Objetivo e ideas de las que partimos.**

Y es justo en este punto, donde radica la cuestión de este trabajo de investigación. Es obvio que toda música quiere expresar algo y, si es vocal obvio que nos cuenta una historia o sentimiento, pero la instrumental también nos puede narrar y expresar algo concreto. Aquel que lea estas palabras puede llegar a pensar que un concertista o músico exagera. “¿La música instrumental decimos algo?” Claro, es comprensible que cuando no hay una letra que nos de totalmente en el corazón, que no sea poesía musicada, no nos parece que pueda ser merecedora de un Nobel como sucede con Bob Dylan o que no forme una revolución de masas como pudo ser el fenómeno de los Beatles. Porque es cierto: no podemos saberlo a ciencia cierta, no podemos saber concretamente qué quiso decir el autor en el La sostenido del primer compás de la segunda página, como sí que

podríamos ver en el uso de un determinado adjetivo en una novela. Pero, en conjunto, podemos entender lo que quería cuando miramos la canción completa o la comparamos con el momento de su vida en la que la compuso: legar su voz, sus ideas, su forma de entender el mundo y su realidad circundante haciendo uso de su propia libertad como creador.

Por tanto, este trabajo va a desarrollar esta ansia por crear, por dar opinión, por mostrar que todo creador, pero que, sobre todo, todos los compositores tienen. Porque no hay razón más primigenia por la que componer que darse a conocer así mismos y al mundo artístico que tienen en su interior. Y, esto es lo que veremos a partir de las novelas *La partitura* de Felipe Hernández y *El ruido del tiempo* de Julian Barnes: compositores, que ficticios o no, buscan por medio de la posible capacidad de narración de la música y su capacidad pugnaz, no solo para contar, sino para encima tratar de dar su opinión social y política de una época, dar voz a sus ansias de libertad como creadores de nuevas formas musicales o de simples obras que necesitaban legar al tiempo y a la humanidad. Esta capacidad por liberarse de todo, por tener voz en sus realidades, se llevará a cabo por el desarrollo de los conceptos de narratividad, que centraremos en la novela de Hernández y en la propia teoría musical, y la pugnacidad (un paso más allá dentro de la capacidad narrativa) de la mano de Barnes y de un repaso por parte de la historia de la música. A modo de recolección de todas las ideas desarrolladas durante el trabajo que se habrá llevado a cabo, veremos la capacidad que tiene la música con sus características propias para cambiar el mundo y seguir inspirando en la eternidad para defender que: sí, la música instrumental es narración, que fue peligrosa y, por tanto, los medios de poder ansiaron controlarla, y que, todavía hoy nos sigue influyendo y emocionando. Y así, a su vez, confirmar la hipótesis de que estos dos autores promovieron cuando escribieron estas novelas: la necesidad de crear en libertad para todos los creadores, pero más concretamente para los músicos, porque en sus composiciones siempre hay verdad y conocimiento, a pesar de que la historia y la política haya querido banalizar sus obras argumentando que eran meras uniones de motivos y símbolos musicales sin un mensaje claro. Porque la música siempre será más que eso.

“Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente”-  
*Diccionario de la Real academia de la lengua española.*

## **2. LA NARRATIVIDAD Y O DE LA MÚSICA.**

### **2.1 El concepto *narratividad*.**

Se le llama “narrativo” a todo aquello capaz de poder contar, y valga la redundancia, narrar hechos y acontecimientos que le suceden a unos personajes determinados en un tiempo determinado: un cuento narra, un periódico narra los hechos del día, nosotros narramos nuestras vivencias a nuestros amigos... Por tanto, el concepto de *narratividad* implica contar algo y está muy presente en todo lo que hacemos diariamente. Es fácil para nosotros distinguir cuando algo se nos cuenta, ya que, a su vez, vivimos una especie de aprehensión sobre el hecho determinado y nos interpela de alguna manera a tomar una decisión, a posicionarnos de alguna manera o a crear una opinión determinada porque sentimos en nosotros el hecho ocurrido. Es, sobre todo y más concretamente, lo que nos ocurre, cuando nos vemos inmersos en una novela en la que por medio de unos parámetros se van sucediendo unos hechos que nos interpelan, a la vez que nos entretienen. Pero como sabemos, la cuestión de este trabajo se centra en la música y todo lo que engloba su realización artística. ¿Es, por tanto, la música capaz de contarnos algo? Para dar con la respuesta, o al menos llegar a una posición consensuada entre la postura en la que se divide la teoría literaria y la musical, es importante partir de una idea básica sobre los tipos de música instrumental y los objetivos de los que han partido los músicos para componer. Y así, podremos llegar a una respuesta clara y global que nos permita conocer las capacidades y características de la música y sus relaciones con el mundo y las personas.

Posiblemente, no todo el mundo parte de un gran conocimiento musical, ni puede distinguir las inflexiones de una composición o las razones para partir de un determinado *tempo*, pero sí que puede entender que no va a ser la misma composición si se deja guiar por el título o por los instrumentistas presentes: no es lo mismo *Las cuatro estaciones* de Vivaldi o un vals de Chopin. Como decía, puede ser que el título, juntamente con el lugar donde se escuche la partitura, ayuden a que un espectador reconozca que el objetivo no es lo mismo. En el primer caso, podría llegar a dilucidar el paso estacional por medio de los sonidos que Vivaldi compuso para legarle a la historia los sonidos de las estaciones,

frente al segundo caso, que meramente lo relacionaría con una fiesta de la corte, con baile y vestidos vaporosos. Este sería el primer acercamiento que haría que cualquiera pudiera ver que no todas las obras son lo mismo, ni son creadas para lo mismo. Por esa razón, podemos dividir, a grandes rasgos, las composiciones entre música descriptiva (también llamada programática) y la música pura o absoluta.

En el primer caso, el de la música descriptiva, pongamos, por ejemplo, *Las cuatro estaciones* (1723) de Antonio Vivaldi. Veamos esta edición a cargo de Gian Francesco Malipiero que pone las notas en diversos apartados de la partitura y nos facilitan descubrir como el autor compone, en busca de la imagen primaveral, este *Concierto en Mi mayor*.



*Da nota: min. 10* **CONCERTO in Mi maggiore** 1  
per Violino, Archi e Organo (o Cembalo)  
**La Primavera**  
Da "Il cimento dell'armonia e dell'invenzione,"  
F. 1 n.º 23 **Antonio Vivaldi**  
(1677-1741)  
a cura di **Gian Francesco Malipiero**  
Ginn's la Primavera  
Allegro

Violino principale  
Violini I.  
Violini II.  
Viole  
Violoncelli  
Contrabbassi  
Organo (o Cembalo)

5

2 10

15 CANTO DE GL'UCCELLI  
CANTO DE GL'UCCELLI  
1 Solo

G. RICORDI & C. EDITORI, MILANO. Tutti i diritti dalla presente edizione e realizzazione sono riservati. (Copyright 1950, by G. RICORDI & Co.)  
Tous droits de la présente édition et réalisation réservés. (Copyright 1950, by G. RICORDI & Co.)  
P. R. 434 (IMPRIME EN ITALIE)

Aquí, las notas ejecutadas por los instrumentos de cuerda, pero sobre todo de los dos violines quieren trasladar al oyente a un paisaje primaveral, donde los pájaros y sus cantos sean el eje principal de esta imagen. Para eso, como vemos en la segunda imagen, Vivaldi hace uso de los *trinos* (como vemos, el editor también nos lo indica con *Canto de gl'uccelli*), que son un adorno musical que juega con dos notas de distancia y dan esta sensación de gorgorito que nos recuerda al canto de un pájaro.

Otro ejemplo de música programática sería el maravilloso *Carnaval de los animales* (1896) de Camile Saint Saëns. Aquí, por medio de diversas composiciones, el músico nos presenta una jornada carnavalesca protagonizada por diversos animales: el león, el elefante, un acuario de peces, las tortugas, etc.



The image displays two pages of musical notation. The left page, numbered 14, is titled 'Nº 5 L'Eléphant The Elephant' and features the tempo marking 'Allegretto pomposo'. It includes staves for Piano (1st and 2nd), Contrabasso, and C.B. The right page, numbered 16, is titled 'Nº 6 Kangourous Kangaroos' and includes tempo markings 'Moderato', 'Accel.', and 'Rit.'. It features staves for Piano (1st and 2nd), Contrabasso, and C.B. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

La imagen que nos presenta quiere que sea tan clara que, su composición y la elección de los instrumentos para representar a un animal (o grupo determinado de ellos) sean tan precisos que el oyente los reconozca más allá de conocer el título de la obra. En las imágenes superiores, podemos ver como utiliza el contrabajo, un instrumento grave con bajos muy marcados, que, juntamente, ayudado por los acordes del piano, así como del concepto de *allegro pomposo*, presenten la aparición elefante en la fiesta a través de sus pesadas patas que van marcando su entrada. Nos encontramos también al canguro, en este caso, el compositor parte de la ejecución dos pianos y las notas interpretadas a partir de picados<sup>1</sup>, mientras juega con los *acelerando* y *ritardando*, como si quisiera mostrarnos a dos canguros saltando mientras compiten juguetonamente.

Pero esta gran obra no se queda solo con componer una serie de movimientos divertidos que con su elección sonora recuerden a una lista de animales invitados a una gran fiesta carnavalesca. Camile Saint Saëns aprovecha desde esta composición, a primera vista

<sup>1</sup> Un signo de articulación en el que la nota se toca más fuerte y brevemente, dando un efecto de salto.

sencilla en su mensaje, para lanzar una crítica feroz a un determinado sector de músicos: los pianistas. De este movimiento concreto, podemos extraer que simplemente son compases de escalas ascendentes y descendentes que interpretadas por dos pianistas no llegan a encontrarse y dan realmente un sonido catastrófico. Viendo esto, podemos afirmar que Camile Saint Sæens buscaba ir contra todos aquellos pianistas endiosados simplemente por su gran capacidad para aprender una serie de compases seguidos a una velocidad alta, pero sin ningún tipo de pasión o interpretación. Así, una obra divertida y amena pasa a tener también su importancia como crítica personal del compositor, mostrándonos su opinión, su visión y sentimiento del mundo y, concretamente, de este tipo de músicos.

En el segundo caso, el de la música pura o absoluta, se considera que no cuenta nada, no pretende imitar la naturaleza o contar una escena en la que aparecen diversos personajes, no parte de una historia que pretende expresar. Sería la *Mazurka opus 17 número 4* de Chopin, la *Sonata número 331* de Wolfgang Amadeus Mozart o cualquier pieza compuesta como baile o simplemente como disfrute sonoro-estético. Es decir, frente al otro tipo de música antes descrito, vemos que este no pretende narrarnos nada en particular, ¿pero es realmente así? ¿No pretende nada Chopin cuando compone sus danzas o sus nocturnos, no extraemos ningún elemento de él mismo cuando las escuchamos, o mejor, no nos interpelan de ninguna manera? Y es aquí, justo en esta pregunta donde la crítica literaria y musical no se pone de acuerdo, ya ni con la música absoluta, idea que podemos llegar a entender; ni con la música programática, hecho que nos sorprende un poco más viendo todo lo explicado con anterioridad.

Eugenio Trías, filósofo y autor de *El canto de las sirenas* (2007), un extenso, pero detallado libro sobre la cuestión de lo que significa la música y el desarrollo que aportaron diversos compositores para la música occidental, presenta una clara opinión sobre la capacidad narrativa de la música al principio de su libro. Al igual que en la definición que da el *Diccionario de la Real Academia española*, Trías describe la música como esa organización de elementos simbólicos, las notas, que despiertan un afecto en el que los escucha y, de los que, a su vez, podemos sacar un sentido y, por tanto, un conocimiento determinado, al menos visual, mental o sensorial (Trías, 2007, p.12) Es decir, lo que pretende destacar es que, a pesar de no tener una sintaxis como la que tienen todas las lenguas, eso no signifique que, a través del símbolo, la música no pueda aportar un

significado, ya que claramente genera un sentimiento claro en todos los que la escuchan. Porque hay una articulación de los sonidos, hay una elección de los instrumentos, de los giros y las vueltas: todo tiene un sentido argumental y estructural para dar como resultado una pieza musical en la que el oyente tenga en su mente el invierno cuando escucha una de las composiciones de *Las cuatro estaciones* o, para que pueda visualizar en su mente la aparición del elefante en el *Carnaval de los animales*. Porque, aunque no haya un orden claro y marcado, como lo tenemos en sintaxis que pretenda que cada nota signifique una cosa o realidad determinada, eso no significa que la música no pueda narrar.

Pero ya no solo quiere hacerse eco de la música programática, porque cuando Trías nos habla de que la música genera sentimientos, también nos está hablando de aquella denominada pura, ya que esta también genera una visión: un sentimiento en sus oyentes por medio de un código cultural (p.13), donde, para nosotros, los tonos menores signifiquen tristeza y melancolía, mientras que un ritmo muy marcado y de tonos mayores nos recuerde una visión alegre y feliz. Es decir, el compositor tiene muy claro lo que está haciendo cuando compone una obra más lenta, posiblemente influido por su propio malestar, como bien le sucede a Chopin, o en el caso contrario con Beethoven, ya que no es lo mismo escuchar sus composiciones de juventud imbuido por una total fuerza, frente a sus obras de madurez donde el desengaño y la pérdida de su facultad auditiva entran en juego juntamente con la aparición de sonidos graves que le permitían una mejor captación para su sordera. Así que, al igual que en las lenguas, la cultura también tiene mucho que ver en la música, ya que es la cultura la que marca que unos tonos sean utilizados para dar una determinada idea o sentimiento, como también sucede en las lenguas ante la utilización de una palabra o otra según el efecto que se quiera dar (p.14). Es muy claro, por tanto, para Trías, que la música en todas sus vertientes es capaz de narrar por su naturaleza de evocación y por la creación de un “yo” que lega una parte de él o de una historia a un “tú”.

Evidentemente, si esta cuestión sobre la narratividad fuera tan fácil de solventar, posiblemente no existiría debate ni este trabajo tendría sentido. Silvia Alonso, en su libro de ensayos sobre *Música y literatura, estudios comparativos y semiológicos* (2002), ya en el prólogo destaca que la música es el ideal de la expresión lírica y verbal, pero a su vez, destaca que esta capacidad es solo una invitación al relato, porque necesita de lo escrito para realmente construirlo. Como se deslucen en los siguientes ensayos y textos

que presentan diversos autores, la posibilidad de dar una respuesta categórica sobre la capacidad narrativa en la música no es tan fácil, aunque son más cercanos a negar categóricamente que música y narratividad puedan ir de la mano. Por ejemplo, Jean Jacques-Nattiez, en su apartado sobre “Relato literario y *relato* musical” (Alonso, 2002, pp. 119-148) afirma que la música no es portadora de relato por muchas razones: ya que un relato son seres a los que les suceden unos acontecimientos en una dimensión cronológica y donde la causa está muy presente, frente a que, en música, es el propio oyente el que tiene que proyectar por él mismo esas imágenes ya que el compositor no se las da como en una novela. También destaca, la falta de un sistema de referencia, como bien sería la sintaxis, para la música, hecho que conlleva que ésta tenga una mínima semanticidad para crear relato: no es posible determinar un “sujeto” al que le suceda algo (“un predicado”) con una intriga determinada (hecho con el que estoy totalmente en contra, porque las composiciones viven totalmente de la intriga a través de la pausa y del *tempo*). Por esa razón, afirma que no es probable que la música pueda contar una historia como tal, ya que es simplemente “el análisis estructural de un relato ausente” (pp.145-148).

Hay ciertos puntos válidos en esta argumentación, pero, meramente, porque son las diferencias que vemos a primera vista entre una novela y una partitura, pero teniendo en cuenta todo lo que ha dicho Nattiez (Alonso, 2002, p.145), tanto las ideas formuladas por Eugenio Trías (Trías, 2007, pp. 13-15), así como por la introducción primera sobre los tipos de música, hacen que veamos que esta última argumentación de la incapacidad de narrar de la música sea demasiado pobre y banal. ¿Dónde quedan para Nattiez los poemas sinfónicos de Liszt? ¿Dónde situaría el *Carnaval* de Saëns? Y sí, es más complicado, pero, ¿cómo podría demostrar que Beethoven no nos cuenta nada, implícitamente, antes y después de su crisis por la incipiente sordera que lo atenazaba? ¿Mostrará lo mismo su *Patética* que el *Para Elisa* si simplemente comparamos sus títulos? Es obvio que no ya que el objetivo y el sentimiento del que partir no serán los mismos. Porque la música, como bien dice Trías, crea en nosotros un sentimiento, provoca algo en todos sus oyentes. Y los compositores, sabedores de esto, toman esta capacidad para sugerir situaciones y personajes a través del tratamiento del sonido, de la estructuración y del desarrollo de un motivo, haciendo que, en nosotros, en nuestras mentes aparezcan pajarillos cantores cuando la flauta empieza su melodía o cuando los contrabajos y los bajos del piano nos informan de que un nuevo personaje aparece en escena. Porque, como queríamos

demostrar con anterioridad, la música siempre había querido acercarse a la realidad, siempre se buscó que la sonoridad de ciertas notas o pasajes pudieran recordarnos a la corriente del agua o a la naturaleza viva.

Pero no solo a través de imágenes o de pequeñas narraciones la música consigue contarnos algo, ya que el compositor nos deja entrever una parte de él mismo cuando compone. Con Chopin, parecemos sufrir sus problemas tuberculosos cuando escuchamos e interpretamos sus ritmos tristes, casi mostrándonos en sus composiciones el cansancio que la enfermedad estaba dejando en él, como vemos a través de los ritmos entrecortados por las diversas ligaduras expresivas que marcan cada respiración que debe marcar el intérprete, como vemos en la imagen. Pero esta partitura, la *Mazurka en La menor op. 17 n.º 4*

(1832-1833), nos dice mucho más. Gracias a la edición crítica de sus obras, llevada a cabo por Alfred Cortot y Hans von Bülow (dos de los mayores editores de este músico), podemos saber cuál era la imagen y sentimiento que intentaba proyectar el compositor: un mendigo pidiendo limosna en la calle en pleno invierno, esperando la llegada de un futuro incierto. Teniendo en cuenta que una *mazurka* era una composición creada para el baile, la imagen del mendigo nos ayuda a entender tanto el *tempo*



como el carácter de esta partitura: lenta, los compases (a partir del noveno) que en el momento de interpretarlos nos recuerdan a una súplica, cada vez más suave, más apagada, como la de aquel mendigo muriendo de frío; más el uso de las respiraciones entrecortadas, a modo de clemencia. ¿Es posible, entonces, que esta composición sea un reflejo de un elemento humano de la sociedad en la que él vivía? No nos atreveríamos a hablar de crítica como tal, pero está claro que dista mucho de una *mazurka* al uso y, por tanto, alguna imagen importante quería que calara en sus oyentes.

Como conclusión de este primer apartado y para mí como apasionada de la literatura y concertista nobel, la música narra en todas sus facetas, ya sea para describirnos un riachuelo descendiendo por una montaña, el baile de un animal o la profunda tristeza del autor. Igual que cuando escribimos, una parte de nuestro estado emocional se cuelga entre nuestras líneas contando mucho más de lo que estamos escribiendo; la música, a pesar de no tener una correspondencia sintáctica también lo hace. Porque juega con la intensidad,

con los tonos mayores o menores de una composición (donde el elemento cultural tiene mucho que decir), con las ligaduras y las respiraciones, con el *tempo*, con el carácter, (ya *allegro*, ya *grave*, y así hasta una gradación casi infinita), y por jugar, ¡juega hasta con la propia elección de los instrumentos! Por tanto, posiblemente deberíamos hacer una distinción entre música pura y la música programática porque una y otra narran dos situaciones distintas, pero, al fin y al cabo, narran, porque en la música, igual que otros códigos, es capaz de contar y emocionarnos por encima de todo. Pero, ante todo, deberíamos preguntarnos para qué sirve que la música sea capaz de narrar e inspirarnos... Y aquí es donde radica la razón del trabajo, porque, aunque la música sea narrativa, el quid de la cuestión es la figura del compositor (el componente humano y no el escrito) y el uso que le da a la capacidad narrativa de la música en pro de expresarse de la única manera en la que concibe el mundo.

“-Se refiere a un retrato musical de usted? -Podríamos llamarlo así [...], pero la música puede aspirar a más...”

(Hernández, *La partitura*, 1999, pág. 30).

## **2.2 Un caso ejemplar: *La partitura* de Felipe Hernández.**

A partir del primer punto, hemos llegado a la conclusión de que la música puede narrar por ella misma creando una significación que va más allá de nuestro sistema formal de la lengua y que se basa en el símbolo musical. De este lenguaje simbólico, basado en notas, se crean dos posibilidades de contenido: la primera, cuando nos intenta describir paisajes o escenas, como sucede con la música programática; y la segunda, también gracias al símbolo, nos puede narrar de una manera diferente ya que nos abre las puertas del propio sentimiento del compositor permitiendo así que la partitura sea también un poco del oyente y de cualquiera que quiera tocarla, creando así una red de pensamientos e ideología eternos.

Y aquí es donde entra el caso de *La partitura* de Felipe Hernández. En esta novela, publicada en 1999, el autor, escritor, poeta y también músico, parece recoger todo el debate de la narratividad en la música absoluta, pero llevándolo al extremo. ¿Es capaz una partitura de dejar impresa en ella misma, ya no solo las impresiones y los sentimientos del compositor, sino toda la identidad de un hombre? ¿Es capaz, simplemente, con tocarla e interpretarla, capaz de crear en el oyente y en su mente la vivida imagen de un “yo”? Posiblemente, después de lo comentado en el punto anterior, la idea de Hernández nos

puede parecer hasta demasiado, pero ahí justo radica el interés del “imposible”, porque sirve para preguntarnos más sobre la creación musical y la importancia que tiene la narración a la hora de reflejar un objetivo claro como el que tiene nuestro protagonista. Con esta historia, leemos y vivimos lo que es para el propio protagonista enfrentarse a una tarea que denominaríamos como hercúlea: la creación de una composición al estilo de las de Chopin (música pura), en la que veremos que tanto sus propios sentimientos y capacidades influyen a la hora de componer; así como de las imágenes mentales y vivencias de las que parte el protagonista para intentar imbuir a la partitura de la poderosa vida de Ricardo Nubla, antagonista y director del Conservatorio de la historia. Pero, ya no solo cumpliendo la tarea que le encarga, sino convirtiendo la partitura en una especie de denuncia contra el director, factor clave para este trabajo, que desarrollaremos en el punto siguiente. Y como veíamos al principio del trabajo, todo esto sirve a Felipe Hernández para mostrar al lector que el compositor tiene mucho que decir, ya que tiene en sus manos la libertad para, con sus composiciones, legar verdad, dar y mostrar conocimiento, a pesar de que siempre haya un personaje por encima, un poderoso más que quiera acallarlos.

Pero empezamos por el principio, ya que esta novela nos permite enfrentarnos, como lectores, a todo el proceso de creación de una partitura: pentagrama en blanco, instrumento cerca y una chispa que permita componer una pieza memorable partiendo de un objetivo o idea previo. Nos recuerda un poco a la tarea de escritor, ¿verdad? Broma a parte, la historia comienza con José Medir, un joven pianista y compositor con unas aptitudes maravillosas para la composición, ya que es capaz de captar los sonidos de todo lo que ve como si fuera una especie de catalizador de la realidad en forma de sonidos que puede perfectamente traducir en notas musicales. Este es su gran don y su gran condena, ya que le conlleva migrañas que le incapacitan a componer y a concentrarse en su tarea y vida cuando le asaltan, sobre todo desde pequeño. Es una característica más del perfil del genio al uso, con sus circunstancias vitales propias que le llevan a componer obras que perduran más allá del tiempo, como vemos con Chopin o Beethoven. Y también nos recuerda a todos ellos en la cuestión económica, ya que se ve apartado de su trabajo soñado como compositor en Reino Unido para acabar volviendo a su hogar natal como profesor de piano de las hijas de la familia Broch. No es necesario entrar en este tema, pero José se convierte una vez más en el reflejo del músico, del artista que por falta de

recursos se ve abocado a la enseñanza, una salida que a él le parece un modo más de condenarse a sí mismo en vida, y que, en su caso, al acabar en esta familia, nos recuerda un poco a la etapa de mecenazgo de cualquier compositor que veía en esta forma una manera de poder mantenerse a sí mismo, como bien le sucedió a Vivaldi o a Wagner. A pesar de no ser su trabajo soñado, alcanza cierta tranquilidad entre los habitantes de la casa, permitiéndole aislarse de cualquier ruido que le produzca dolor y seguir con su tarea como profesional.

La verdadera historia empieza cuando aparece en escena Ricardo Nubla, el director extraño y poderoso del Conservatorio donde él estudió de joven, que le cita con una tarea muy especial. Lo que buscaba el director es que creara una partitura que, con solo escucharla, pudiera hacerse eco de toda su figura: de su pasado y de su presente, composición en la que todo él estuviera impregnado, permitiéndole así, ser inmortal. Es Nubla, un gran conocedor y estudioso del campo musical, y lo que pretender es ir más allá de todo lo que hemos nombrado con anterioridad sobre la capacidad de la música: “La música puede aspirar a más”, le dice a nuestro protagonista. Y por eso, José duda: “Se alarmó al intuir las consecuencias de la última frase de Nubla. No obstante, había algo en aquella sugerencia que le resultaba atrayente” (Hernández, 1999, pág.30). Sí, nuestro protagonista acepta, tentado por lo que supone, conocedor posiblemente de las teorías sobre los límites narrativos de la música, pero, sobre todo, acepta sabiendo que, si lo consigue, puede llegar a ser y conseguir lo que ningún otro compositor alcanzó nunca (la ambición siempre presente): la música como catalizador de la eternidad.

A partir de ese momento, del capítulo 3, el lector ya se ve inmerso en la genialidad de lo que sucede durante un proceso de composición: la locura, el frenesí de algunos momentos, la desesperanza de otros muchos, el tachar y el volver a escribir y rescribir. Y empieza el insomnio, se da cuenta de que de los recuerdos que comparte con él Nubla también son ruidos de con lo que puede hacer música. Son capítulos de inseguridad, de enlazar compases y temas musicales, pero, sobre todo, de ir conociendo a Nubla y dudar: -“¿Qué me pide: una obra programática o descriptiva con anhelos místicos? (pág. 94). La clave está en que, evidentemente, José tiene las mismas dudas que todo músico y conocedor de la música y sus capacidades. Aunque sigue tentado por todo lo que puede suponer, no cree posible que pueda llevar a cabo tal proceso. “¿Cómo?”, se pregunta José. Va ciegas la mayor parte de toda la novela, hasta que se da cuenta que debe encarar la composición igual que si estuviera describiendo una imagen o pretendiera dejar su genio

creador libre, porque lo importante para crear cualquier tipo de arte es conocer y vivir, y esa es la idea que sigue para componer la partitura de Nubla. Por eso, va conociéndolo más, se deja guiar por la vida oscura y misteriosa, llega a traspasar los límites que el propio director traspasa, solo con la idea de captar todo lo que es él mismo. Eso sí, conforme más va descubriendo de él, conforme conoce más facetas de su mecenas (podríamos llamarle así), más asco, más temor por un hombre con una extrema sensibilidad musical, pero con un corazón oscuro y sin sentimientos.

El problema está, como hemos dicho, en que, tal vez, José conoce demasiado, y poco a poco, también imbuido por el propio poder de Ricardo, va cayendo en una espiral de creación en la que ya no distingue la realidad de la ficción, la verdad de la mentira, y en la que toda su vida se convierte en un girar en torno al director, sintiendo lo que él siente y llevado por sus más extrañas peticiones. Eso sí, a pesar de pasar por todo el calvario que ya de por sí supone crear, estas condiciones hacen que Medir y su partitura sufran un cambio, porque al odiar con más fuerza a Nubla e ir tejiendo una imagen de su mecenas cada vez más oscura y cruel, el objetivo por el que componer ya no es el mismo. José ya no quiere componer para conseguir la fama y el aprecio, lo único que quiere es acabar pronto con esa composición para mostrarle al mundo este malestar que genera el director del Conservatorio a todo aquel que se acerca más de la cuenta. De repente, nuestro compositor parte de los sentimientos negativos que en él genera para “escarbando tan a fondo en el alma de Nubla[...] que este no pudiese huir de ella una vez que la hubiese escuchado” (p.217), y así poder tener otra vez su vida de vuelta. Este carácter luchador, de reivindicación en sus palabras nos muestra la importancia de un mensaje claro por parte de cualquier creador, pero sobre todo del músico, porque aquí, cuando el punto de partida cambia ya no es un artista creador en manos de su mecenas; ahora, es un artista que necesita gritarle al mundo la maldad de ese hombre y el abuso que está cometiendo. En el siguiente apartado, volveremos en torno a la figura de Ricardo Nubla y la relación entre la música y los poderosos.

La pregunta sería, si al final, José Medir consigue crear esa partitura, si esa es el reflejo de Nubla, y si, además, consigue desligarse de él y volver a todo lo que era antes. La cuestión, también, es que, como hemos dicho, no sabe realmente si está consiguiendo algo. Pero lo que vamos observando, mientras pasan los capítulos y José va componiendo

dejándose llevar por la espiral de destrucción en la que lo va metiendo el propio Nubla, es como una composición puede narrar, y como, a pesar de todo, el compositor siente la necesidad de expresar su verdad, lo que piensa de sobre el director del conservatorio y legarle al mundo esa visión a través de la música. Como bien se desarrollaba y argumentaba en el punto 2.1, la partitura que compone no tiene una narración clara en la que se nos narra de principio a fin la vida, en este caso, de Ricardo Nubla: no podemos decir, por tanto, que, en el primer compás, José trate de narrarnos el nacimiento de este personaje totalmente deleznable. Pero sí, que el resultado y las reacciones que van teniendo otros personajes ante la escucha de una primera partitura incompleta no puede ser más reveladora. Ricardo Nubla cada vez que escucha a José y a su partitura tiene las reacciones más arbitrarias: se tensa, pierde los estribos, desaparece durante días, y hasta llega a querer deshacerse de las hojas y del propio compositor. Estas reacciones hacen que José y hasta nosotros como lectores creamos que es posible. Porque conforme, como decía, va sintiendo y viviendo a este personaje en su piel, su música, al igual que su estado mental, van cayendo en una especie de simbiosis con el director del conservatorio, y esto hace, que José se de cuenta que va por el buen camino, que tal vez, es posible retratar y dejar para la eternidad lo que es Nubla para poder denunciar la figura de este mal hombre ante él mismo y todos los oyentes. Porque, al fin y al cabo, cuando las cartas ya se han desvelado, cuando conocemos, al igual que el protagonista, la clase de hombre que es Ricardo Nubla: un hombre egocéntrico y cruel hasta niveles extremos que parece encandilar a todo aquel al que se acerca; la partitura parece que sea la única manera que tiene José para decirle al mundo que están muy equivocados, que ese hombre es el diablo y que solo deja destrucción a su paso. Pero pongamos, que ante la escucha de la obra, esa imagen tan certera solo la tienen José y Ricardo Nubla, que está demasiado inmerso en sus delirios de eternidad y ha caído en una obsesión que le lleva a pensar que, cada nota que escucha es un reflejo de su propia conciencia que le avisa del asco que debería sentir por sí mismo; siendo así la muerte de José y de la partitura la única manera que tiene para salir indemne, tanto social como psicológicamente . Cuando llega el momento de tocarla en público, nuestro protagonista debe interpretar ante Kurt Hasenclever, un gran director de orquesta, amigo y conocido de Nubla, se decide a interpretar sin presiones, de memoria y solo guiándose por la imagen y el sentimiento de estos meses que lo han ido marcando. El director de orquesta conmovido, pero horrorizado a la vez, hace que podamos ver que, aunque la música no nos narre con palabras concretas una historia o lo que se está

describiendo, el sentimiento es lo que trasluce en las páginas compuestas por José. La impresión de horror por esa melodía que sin saber por qué retrotrae al director al miedo más profundo, hecho que le lleva a no querer saber más de Medir:

No había oído nunca una música que me afectara de tal modo. Usted percibe sonidos que yo no he oído nunca. Solo sé que el estremecimiento que me produjo su música sigue helándome el cuerpo, y no quiero volver a oír nada parecido (pág. 298).

Por tanto, el sentimiento que trasluce la composición, aunque nadie sepa que está creada por y para Nubla, aunque en tu mente no aparezca su imagen, la sensación es tan negativa que realmente cumple la función y objetivo que buscaba cuando llegó con esta extraña tarea ante José Medir. En esta parte, a pesar de que sigamos sin ser capaces de creer que una partitura pueda ir tan allá, sí que vemos, como decíamos en el punto anterior, que la música tenía la capacidad de mostrar sentimientos imbuidos por el propio compositor que también los sentía y es capaz de revolver todo lo que hay en nosotros.

Si algo nos queda claro con esta novela es que el debate sobre la narratividad de la música permite crear, argumentar y llevar hasta el extremo una idea. Pero va mucho más allá, a través de mostrarnos una tarea imposible, como puede ser esta partitura como reflejo eterno de un personaje, casi como si de *Dorian Gray* se tratase, Felipe Hernández va mucho más allá. Mucho más allá porque nos pone en la piel del músico: conocemos sus manías, su manera de trabajar, su mente y su forma de relacionarse con el mundo; pero también conocemos y vivimos con él todo lo que va sucediendo en su mente cuando aparece en su vida Ricardo Nubla: los desplantes, las agresiones físicas y mentales, la soledad a la que se ve sometido desde que este hombre aparece en su vida con una aparente fácil composición. Más allá, de que la música pueda, o no, llegar tan al límite como pretende el director del conservatorio, lo que vemos es que las propias experiencias y sentimientos del compositor, de José hacia Ricardo, son las que verdaderamente crean la partitura, porque como cualquier escritor, pintor o artista en general, el propio creador deja impresa en sus obras toda su propia visión, pero también su propia denuncia, como es el caso de nuestro protagonista. Tal vez, si Nubla pretendía permanecer por siempre en la eternidad a través de una composición, debería haberla escrito él mismo porque dejándola en manos de otro y abriéndose de tal manera, lo único que consigue es que, a través del canal simbólico por antonomasia que es la música, el creador pueda gritarle al mundo todo lo malo y cruel que eres, siendo la partitura ya no un modo de alcanzar la

eternidad, sino el mejor cauce de denuncia. Esta idea nos lleva de nuevo al primer punto sobre la narratividad, donde veíamos que la música nace de la emoción de un compositor o de sus ganas por legar al oyente una imagen o escena, y para que estos, a su vez, también la tengan en su mente y puedan darle otro sentido. Porque, aunque nunca podamos llegar a escuchar la partitura de José Medir, lo que sí que tenemos claro es que es una obra que cumple lo que el artista buscaba: denunciar hasta la saciedad a una persona como Ricardo Nubla, porque era el único cauce, como músico, que sentía como propio para mostrarse con total libertad. Y como vemos, por medio de otros personajes que la escuchan es que el sentimiento que se genera en esos compases es tan triste y cruel que vemos que la música narra en sí misma, pero narra gracias al enfoque de su compositor y a la necesidad que siente por decirle al mundo que ese Nubla es un peligro para la sociedad en la que todos viven.

Así, podemos entender y confirmar, ya no solo por mi propia experiencia como concertista que se enfrenta diariamente ante composiciones de lo más variadas, sino que, como humanos hay algo que la música pura consigue: generar un sentimiento en nosotros, que, aunque no podamos poner por escrito y definir, y menos que cuadre con todos aquellos que la escuchamos, permanece en nosotros. Y a través de esta capacidad de narración, de la tarea sobrehumana que José Medir se propone componer, Hernández consigue demostrar que, a pesar de todo, a pesar de las idas y venidas del protagonista, del rico poderoso que va minando su confianza y sus ansias de creación, la música y sus compositores van más allá. Porque ellos tienen la capacidad y el ansia por ser ellos mismos, por contar lo que necesiten y en este caso, por seguir componiendo, a pesar de todo las presiones y el dolor, por seguir contando porque la música es todo su mundo y la manera más perfecta que tiene para conectar con los otros y contarles lo que sucede con él mismo. Pero, sobre todo, para decirles, como músico, que ese hombre poderoso, que ese Ricardo Nubla no es más que la persona más cruel y sanguinaria que conoce. Es una necesidad que le nace como artista, pero también como persona que vive en sociedad, haciéndolo y acusándolo de la mejor manera que sabe: música, piano y un pentagrama lleno de notas que siempre serán su mejor arma.

“Pero esta vez, no fueron los ratones los que siguieron insistentemente al flautista, sino todos y cada uno de los niños del pueblo.”

### **3 EL PODER Y LA MÚSICA.**

#### **3.1 Sobre músicos y poderosos.**

Cuando en el capítulo anterior se intentaba demostrar la capacidad que tiene la música para narrar, ya no solo historias concretas al modo literario, sino capaz de narrar sentimientos, de inspirar imágenes y situaciones a todo aquel que la escuchaba y o interpretaba basándose en situaciones concretas y elementos claves de las partituras o de la propia técnica compositiva, veíamos que seguía siendo una cuestión en la que los teóricos y mucho menos los músicos no se ponen de acuerdo. Pero íbamos más allá en las páginas anteriores, en las que nos centrábamos en *La partitura* de Felipe Hernández, ya que veíamos que la narratividad era el punto del que se partía para poder contar una historia que partía del debate narrativo para mostrar la importancia de la capacidad y estado del propio compositor. Gracias al encargo de una composición, el protagonista, José Medir, debía captar en un continuo de notas y compases la imagen del director del conservatorio local, pero arrastrado por los continuos desprecios y abusos, esa partitura y, por tanto, la novela de Hernández, iban mucho más allá. Porque reconocemos, en ese hombre poderoso, en Ricardo Nubla, un abusador de su poder en los negocios y en su influencia, y gracias a esa partitura, a la propia narración de la música, pero sobre todo a la capacidad de José, de la música y de su libertad creadora son la unión perfecta para desenmascarar a este hombre perverso que es un atentado contra la sociedad. Es decir, un caso más, al menos de ficción, en el que vemos que el poder que puede conllevar la música, y posiblemente el miedo que genera su propia capacidad hace que siempre sea vista o se busque desde un control ya no solo político, sino de cualquiera más poderoso o con miedo de lo que podría suponer para su imagen delante de toda la sociedad.

Pensando en esta relación que se daba en la novela entre un músico y un hombre más poderoso, nos damos cuenta que nuestra historia está llena de casos parecidos, de abusos y de relaciones tensas entre unos y otros. En este trabajo, nos preguntábamos sobre esta relación para darnos cuenta de que, igual que la música es el cauce de un artista libre que pretende narrar sus sentimientos, también es capaz de denunciar, de poner en aviso sobre una cuestión que no le gusta de su entorno, de la sociedad en la que vive, o en el caso, de José Medir de la persona que le contrató. Por eso, en este apartado, el que gira en torno al poder y la música, la cuestión es ir un poco más allá. Es ir a la más parte más social de la música e intentar comprender y demostrar que la narratividad puede demostrarse con

unos argumentos totalmente alejados de la práctica compositiva y simbólica del propio código musical y, por tanto, más centrados en la cuestión social. Porque que la música tiene un poder que conmueve a las masas es un hecho, una realidad que se nos presenta tanto en los mitos de los que bebe nuestra sociedad y que, como vemos, se demuestran con el paso de las generaciones y el paso del tiempo y su vigencia. Pero no solo eso, ya que como veremos en este apartado, la narración que intuimos, se confirma mucho más cuando vemos que la música hace más que contar o expresar sentimientos, porque tiene una capacidad pugnaz en pos de un proyecto personal o global que es utilizado en muchos momentos de la historia.

¿No es Orfeo el que consigue conmover al dios del inframundo y le deja la posibilidad de revivir a su esposa solo por haberle escuchado tocar la lira? Sí, aunque al final la historia acaba mal, lo que lega a la historia humana, como todo buen mito, es la capacidad que nos hace ver que la música es tan grande que es capaz de conmover, de hacer al otro, a todos los oyentes capaces de tener una imagen común, un sentimiento que une y que los lleva a compartir el mismo sentimiento. Y ya no solo Orfeo, el mito clásico por antonomasia ligado al amor y al la música no es el único que nos demuestra el poder de la música para narrar en este caso el dolor tan grande por un ser amado, como bien nos recuerda Carmen Pardo Salgado en su artículo “El poder de la música. La música del poder”(2008), que nos hace pensar ahora en el flautista de Hamelin. Sí, aquella historia que escuchamos de niños, en los que todos los pequeños de la ciudad acaban dejando la ciudad al son de un flautista, porque como bien cuenta la historia, la recompensa del músico después de haber salvado la ciudad de la invasión de ratones nunca llegó. Esta historia también nos plantea ciertas preguntas y es muy completa para desarrollar este apartado: que la música es capaz de domar a las fieras era algo que también veíamos en otros mitos relacionados con Orfeo y, que, a su vez, conmueve a las personas es algo que veíamos en los párrafos anteriores; pero, en esta historia, la música consigue convencer a los niños y entusiasmarlos para que lo sigan. Pero si algo plantea realmente este cuento es la música utilizada como venganza, porque el flautista no decide llevarse a los niños porque es “malo”, la historia no nos cuenta esto. Lo que ocurre es que después de que los gobernantes codiciosos de la ciudad no valoraran su ayuda con la plaga de ratones, él decide vengarse por encima de todo y llevar la justicia un poco más allá de lo esperado. ¿Qué tipo de relación parece tener, por tanto, la música con el poder? En este caso, podríamos decir que sirve como embate contra el poder, que quiere poner fin a las

injusticias, aunque el medio y los principales afectados sean todo un pueblo. Así que, la música ya no solo conmueve en sentimientos y te hace empatizar ante la narración de un sentimiento o de un desahogo, ahora la música también te mueve a cometer ciertas acciones y ser la causa de toda una denuncia.

Pero dejémonos de mitos, historias infantiles y personajes literarios, y busquemos ejemplos reales que puedan avalar ya no solo la teoría de que la música presenta narratividad por sí misma (como veíamos en el punto 2), sino que el uso social y político que se ha hecho de ella misma nos permite aceptar también su capacidad para narrar, ya por cómo se ha utilizado y su pugnacidad por cómo se ha intentado controlar por el poder. Que los poderosos hayan intentado, como todo arte que, al fin y al cabo, tiene algo que decirle al pueblo y a la sociedad, encerrarlo y marcarle unas normas, temerosos de acabar como aquel pueblo de Hamelin dominado por una música, aunque solo el resultado de su propia avaricia. El control del arte no es algo que nos sorprenda, porque que ciertas tendencias políticas vayan relacionadas con un tipo determinado de corriente cultural, hace visible que cada momento político ha querido verse reflejado en una estética determinada, una estética que englobara una forma de entender del mundo y actuar frente a él. Por tanto, es muy importante saber qué y cuál es la corriente que se va a seguir ante un nuevo régimen o gobierno, porque dice mucho más de la sociedad que del artista y sus capacidades en cuestión. No pensemos solo en la actualidad temporal y social que nos engloba, ya con los mecenas y todo el concepto de mecenazgo parecemos intuir que hay ya un control previo sobre los artistas, porque no olvidemos que acaban creando en un contexto determinado que le marca su protector: buscando que se representen unas ideas en las que se muestre su esplendor como hombre de fortuna o una manera de representar todo el valor de una familia importante. Es, por tanto, y eso lo sabemos ampliamente, que el arte en todas sus opciones y variantes era un medio de propaganda para aquellos poderosos que querían demarcarse de los demás miembros de la sociedad por su excelencia, su saber, dinero y poder.

Centrándonos en la música, como arte también cumple todas esas ideas. Tomás Luis de Victoria (1548-1611) fue uno de los compositores en la España de los Austria y su obra es clave para entender el principio del barroco mucho antes de que se planteara; otro de los casos flagrantes es Joseph Haydn (1732-1809) al servicio de un príncipe vienés. Y sus

obras, en el caso del primero totalmente ligado al mundo religioso (era capellán), así como del segundo, muy ligado a la forma clasicista, se imponía una música muy basada en el equilibrio, la forma y en este caso la rectitud de un orden imperante, de una monarquía con sus derechos y su preponderancia en la pirámide inamovible de la sociedad de la época. Es interesante una de las frases de Mozart, en una de sus cartas a su padre, ya que vemos fielmente lo que pretende esta época de formalidad: el interés por una música bella y de simple goce estético, que poco tenga que ver con cambios y desordenes en todos los aspectos de la sociedad: «Las pasiones [...] no deben expresarse nunca hasta el punto de provocar el disgusto, y la música, incluso en las situaciones más terribles, debe aún producir placer y nunca ofender al oído, es decir, la música debe seguir siendo siempre música» (Mozart, 1769-1791). Pero este gusto por solo encadenar motivos formales y bellos, parece que era, al igual que todo lo que circunda a su momento histórico, un espejismo de lo que una sociedad parecía querer aspirar (ese orden y formalidad que ya vemos en Haydn o en De Victoria) frente a la realidad que ya se estaba gestando con revoluciones populares, como la francesa, y malestar social general. Además de sus palabras, también podemos entender que Mozart conocía y era consciente de que la música podía servir para algo más, y, por tanto, posiblemente por su interés, pero también por el de toda una época en pos de un ideal de equilibrio y de poca movilidad, pretendía que no fuera su característica principal. Por eso, en sus composiciones, igual que en la de los otros dos compositores comentados vamos a encontrar una destreza y una belleza tal, que nos demuestran su dominio y que los hacen ser reconocidos por su aportación musical, pero sus formas nos van a recordar a la belleza forma y clásica del propio momento histórico y musical del clasicismo, etapa previa a las corrientes románticas que agitaron Occidente.

Estas características que presenta el clasicismo, las podemos observar, en esta primera partitura de la *Sonata en Mi bemol* de Haydn. El uso del *allegro*, aunque *moderato*, que ya predispone al juego, el uso de los adornos, como los mordentes<sup>2</sup> que aparecen ya en el cuarto compás, un elemento que predisponía a

SONATE.

Allegro moderato.

Nº 22.



Eduard Piskun. 1944

<sup>2</sup> Un grupo de notas que, sin formar parte de la melodía real, se intercalan a modo de adorno. Aparece con este símbolo: .

la improvisación del músico para hacer más bella y recargada la obra; los pocos usos de reguladores de la intensidad, del que solo encontramos uno al final, etc. Esta forma tan clara, tan estructurada es la que marca esta corriente, ya que es el primer movimiento de una sonata al uso, al que le seguiría un tema con variaciones.

Pero pongamos el caso de Ludwig van Beethoven (1770-1827) porque representa un cambio en el paradigma musical, pero también en el histórico por su vivencia de ciertos momentos clave para la historia. El compositor es de los primeros, por no decir el primero, que compone por y para él, aunque evidentemente en una vida artística tan larga pudo vivir tanto una época de mecenazgo, que coincide con su etapa más de juventud y formación (hecho que le conllevó problemas por su estilo impulsivo e incapaz de acatar órdenes), como otra en la que realmente vivió de su propia creación y de sus propias ideas. Además, es un caso perfecto, porque ya no es el ejemplo del que quería y era reflejo Mozart. Él vive la revolución francesa y todo el cambio social que conlleva que un pueblo se desligue de sus ataduras, hecho que está muy relacionado con la música, porque si algo podemos recordar sobre la música tradicional es que es la voz de todo un pueblo, es la que inspira sus costumbres y los alza en un sentimiento común, no por nada lo vemos en la música que conservamos en literatura (los villancicos, las canciones, etc.). Por eso, en estos momentos de cambio, ese espíritu popular alcanza la música y como sabemos a todo el arte. Volviendo a Beethoven, clave figura del romanticismo, que también recibió el nombre nacionalismo musical, su música debe ser reflejo de esta corriente, por eso, en sus obras todos los ideales románticos están presentes: de ir más allá del ser humano, y, sobre todo, reivindicar la figura propia del artista frente a un mecenas autoritario. Es, por tanto, su obra una manera de relacionarse con una corriente, pero, sobre todo, la muestra y el claro ejemplo de una época convulsa y de resurgimiento que intenta romper con un orden imperante clásico, ya tanto en el ámbito musical como político, y que propugna nuevas formas tanto sociales como musicales. Es el tiempo de las revoluciones, de los cambios de paradigma, de la voz del pueblo y del propio individuo, y todo eso se refleja en el romanticismo de cualquier disciplina, siendo el arte el reflejo de toda una mentalidad social y política. Son muchos los estudios que siguen la estela del compositor revolucionario y como fue el reflejo clave de todo un momento histórico: son sus sonatas, clásicas en la forma, pero una constante lucha de movimientos rápidos, lentos, con cambios de carácter a cada paso; o con sus sinfonías que rompían con todo lo antes hecho

y que representan una voz que debe ser oída ante tanto ruido. Es, sin duda, el líder romántico por antonomasia, tanto por sus ideas, como por su propia forma de entender la vida siempre en su estilo, con sus contradicciones y caos, y, sobre todo, dejando las formas y leyes impuestas sociales, pero también musicales a un lado. Como dato curioso y que amplía la figura del artista como hombre de su tiempo, Beethoven no era para nada ajeno a la política de su época y llegó hasta alabar el ingenio de Napoleón ante sus logros militares. Por esta razón, le compuso una marcha, eso sí, hastiado de lo que conllevó al final, decidió cambiarle el nombre a su obra y simplemente dejarla con el nombre de la *Eroica* (su tercera sinfonía), porque ya no veía en ese hombre unos valores a defender. Busquemos, entonces, ahora, a simple vista, la diferencia con la partitura anterior de Haydn con esta primera página de su *Sonata Patética*, el caos romántico. A pesar de que ambas composiciones presentan una estructura de sonata, no pueden ser más distintas, y, por tanto, muestran dos ideas musicales, pero también dos posturas vitales muy alejadas. El grave inicial, que ya le da presencia a la partitura, el abuso y contraste entre los *forte*, los *piano* y hasta los *fortissimo* (hecho que también nos informa de la creación del piano, que permitía hacer estos contrastes, cosa que el clavicémbalo no); la izquierda grave e imparable, y esa bajada final que da el paso al siguiente movimiento de la obra, un *Allegro* que rompe con la idea de variación de la fórmula sonata. Ante todo, solo guiándonos por la imagen de esta primera página, podemos decir que la formulación es menos clara.



144

SONATE  
(Pathétique) Op. 13.  
Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet.

Grave.

8.

cresc.

ff

Allegro subito l'Allegro!

Edison Peters

9422

frab.errore.com

No solo estos ejemplos nos sirven para hablar de la relación que tiene la música para inspirar y ser reflejo o marca de lo que debía mostrarse en su sociedad contemporánea. Pensemos en Wagner y su extensa vinculación con el ideario nazi. ¿Es realmente necesario explicar que es un anacronismo enorme? Pensar que Wagner hubiera caído en esas ideas es jugar con nuestra imaginación, pero lo interesante de esta idea es que nos confirma la estrecha vinculación entre idearios y música, ya que lo primero que buscó el régimen de Hitler fue encontrar una “banda sonora” original, hablando en nuestros términos modernos, que representara el clamor de un “verdadero” alemán. Y ya no es que Wagner propugnara una u otra idea en sus obras, pero el sentimiento de valor y heroicidad

que legaba en sus composiciones, cuadraba perfectamente con los ideales que buscaba “reivindicar” el nazismo.

Como conclusión, al menos de este primer acercamiento, buscábamos mostrar que la música siempre estuvo ligada al elemento de poder de su época, porque era el medio perfecto para denotar una sensibilidad, una idea o todo un momento social, ya fuera para el propio hombre de poder de la época más clásica, como para mostrar la voz del pueblo en momentos de revolución. Por eso, desde este tercer apartado, hemos visto como la música, si no fuera capaz de narrar ni de inspirar sentimientos o ideas, no sería un elemento en el que la política se fijara en lo más mínimo; pero, como sabemos, sí que sucedió, sí que sufrió control y censura. Por tanto, la música con su capacidad pugnaz, de la que los órganos de poder son muy conscientes, representa un gran problema para unos y un gran referente para otros, ya que es el mejor reflejo de una idea política, pero sobre todo la chispa de un malestar social. Esta visión, todavía es actual y la desarrollaremos en el punto siguiente en la figura de Shostakóvich a partir de la novela de *El ruido del tiempo*, aunque no es la única en nuestra historia, ya que también lo veíamos en la novela de Felipe Hernández. Porque si la música fuera simplemente una sucesión de notas que no nos cuentan nada ni nos inspiran, ¿por qué los mecenas la utilizaban para ganar prestigio, y por qué más adelante los gobiernos ven necesario la música para mostrar sus ideales y, más allá, ven la necesidad de llevar un control exhaustivo de la práctica compositiva? Y, ¿por qué, a pesar de todo, encontramos a músicos que siguen luchando por mostrar y denunciar su visión a través del único medio que conocen?

“Ya en 1929 había sido oficialmente denunciado, informado de que su música se «desviaba del camino principal del arte soviético»” (Barnes, J, *El ruido del tiempo*, 2016, p. 19).

### **3.2 Un caso ejemplar y real: *El Ruido del tiempo*.**

Centrarnos ahora en el caso de Dmitri Shostakóvich y su relación entre la música y el poder, nos ayuda a entender mucho la importancia de la composición musical para un gobierno. Eso sí, que en este caso nuestro objeto de estudio estuviera viviendo y fuera ciudadano de un régimen como el soviético, nos plantea tanto el propio control cultural que implicaba el gobierno stalinista, como lo que conllevaba un régimen autoritario en todos los sentidos para el arte y no simplemente para la música. Partiendo tanto de esta

novela, que recorre parte de la vida del compositor, como siguiendo otros artículos sobre su vida, podemos reconstruirlo a él como genio, así como demostrar la importancia de la capacidad narrativa de la música, pero sobre todo la pugnacidad por el control ejercido ante cada pequeña o gran composición que creaba y pretendía estrenar en su país. Por tanto, esta novela nos abre el camino para conocer una vez más al prototípico músico, pero también para conocer los medios de los que se valía un régimen autoritario y centralizado en la figura de Stalin para controlar todos los ámbitos sociales y artísticos, y así poner fin a la capacidad de inspirar, luchar y criticar que tienen todas las artes. Y al igual que veíamos con Felipe Hernández y *La partitura*, así poder demostrar que ambos autores quieren mostrar que la música y todo músico tienen el deber de ser libres para romper con todos aquellos que no les permitan ser o, simplemente componer para contar su verdad y su visión del mundo, y así, legarla a la eternidad.

Dmitri Dmítrievich Shostakóvich (1906-1975) es la muestra clave del paso de un imperio como el ruso a la creación de la Unión Soviética. A partir de él, podemos considerar todos esos cambios sociales, políticos y culturales que vivió en sus propias carnes como hombre, pero también como compositor. Es la muestra clara y real, igual que lo era José Medir en *La partitura* de un artista creador al uso. Sabemos por la novela, pero también por sus propios datos biográficos, que su acercamiento a un piano sucede con nueve años y a los quince ya despuntaba por ser un niño precoz en la composición de obras musicales. “Y fue entonces cuando el mundo se volvió comprensible para él” (Barnes, 2016, p18.), esta frase nos recuerda mucho al antes mencionado protagonista de Hernández que, a través de la música, una parte de él y los ruidos de su alrededor y de la propia vida cobraban, por fin, sentido. Por tanto, tenemos a un joven ruso con una alta capacidad musical que le permitió llevar dinero a casa para una familia que se había quedado sin la figura paterna. A los diecinueve años ya triunfaba con su primera sinfonía y conseguía el reconocimiento de otros músicos. Y ahí, es cuando posiblemente empieza el problema, porque cuando uno destaca en el campo que sea, todo el mundo parece tener una idea clara de quién eres y cómo eres, y en el caso de un régimen como el soviético, la opinión política comenzaba a girar en torno a él y sus amistades. El libro de Barnes parte de una situación concreta como fue el estreno de su ópera (con las mejores críticas al principio) *Lady Macbeth de Mtsensk* (1934) y las repercusiones que tuvo a partir de la aparición de Stalin en una de las representaciones (1936). Pasó a ser el momento en el que Shostakóvich

para la opinión pública influida por el mismísimo referente del poder, “se desviaba del camino principal del arte soviético [...] todo ellos debido a la composición de una orquesta” (p.14).

Aquí encontramos un fragmento que se publicó en el Pravda, la revista oficial del Partido el 28 de enero de 1936 después de lo ocurrido en la visita de Stalin:



Esta música está compuesta para negar la ópera, para negarse-como todo el arte “izquierda”- a la sencillez, al realismo, a la comprensibilidad de la imagen y al peso de la palabra en el teatro. Se trata de un caos de izquierda que sustituye a una música auténtica y humana [...] en intentos formalistas de carácter pequeñoburgués. Pero este

juego puede terminar muy mal. (Traducción del editorial del Pravda, “Caos en vez de música: a propósito de la ópera”, URSS, 1936)

Y a partir de ese instante, el foco cayó sobre él. Y empezó la persecución, el miedo y la ansiedad por no saber en qué momento el poder caería firmemente sobre él, porque eso es lo que se esperaba de cualquier persona que se alejaba un poco del orden y empezaba a ser considerado como peligroso por no cumplir con las órdenes soviéticas. Es realmente feroz como Barnes narra esta ansiedad: el pensar que tú has compuesto una obra propia donde no dependes de un mecenas ni de nadie que te marque lo que tienes que componer y crear, pero que, a pesar de todo, por estar viviendo en el régimen en el que vives, debes estar atento a cada cosa que hagas, a cada nota e interpretación que le des a un pasaje musical esperando que no desagrade a un líder que parece estar en cada rincón de la Unión.

Siempre venían a buscarte en mitad de la noche. Por eso, para que no le sacaran del apartamento en pijama [...] se acostaba totalmente vestido, tumbado encima de las mantas, con una maletita ya preparada a su lado, en el suelo. Apenas dormía y velaba imaginando las peores cosas que un hombre podía imaginar. (p. 12)

¿Entonces qué se esperaba de él y de su música? ¿O que era lo que realmente pasó con esa obra para que fuera el principio, y el primero de los problemas, de la mala relación que Shostakóvich mantuvo con el poder hasta su muerte? ¿Por qué por culpa de esta,

esperaba que su obra y su nombre fueran eliminados de la historia, por qué “su ópera iba a ser sacrificada como un perro ladrador que de pronto había disgustado a su amo” (p.20)? Después de haber analizado la obra en cuestión, parece que la cuestión del “enfado” de Stalin y los adjetivos que se produjeron entre los críticos (“su música «graznaba y gruñía y resoplaba»; que procedía del jazz; que el «chillido» había sustituido al canto[...] sin gusto sano” (p. 20) fue la historia en sí que se contaba<sup>3</sup>. Pero como también vemos en la novela, la prensa no solo recogió estas críticas feroces sobre su capacidad como compositor, porque pensemos que la prensa y la crítica poco tenían de libres, así que Shostakóvich también era visto como un indeseable por cuestiones, posiblemente, más evidentes para un gobierno como el soviético que un par de pasajes mal compuestos. Era, el músico, un “pequeño burgués, formalista, meyerholdista e izquierdista”, todos elementos para considerarlo de una vez por todas como “el enemigo del pueblo” (p.28), y a su vez, dejarlo solo sin ningún apoyo del que antes gozaba.

Entonces, ¿a qué aspiraba la música según el poder soviético? ¿Qué debía reflejar para estar en sintonía con el Partido? ¿O qué debía hacer un “buen compositor” para mantenerse ante todo con vida y dejar de ser considerado un “pequeñoburgués” y un “formalista”?

Primero, habría que considerar que todo artista era un tipo de “funcionario” más del Partido, por tanto, debían seguir las órdenes que imponía el poder, creando composiciones y obras que hablaran del valor del pueblo y su superioridad frente a todos aquellos que no fueran ellos.

Segundo, igual que en el anterior punto hablábamos de que cada organización “política” venía marcada por una “ley” o una forma cultural que pudiera reflejar lo que buscaba su poder, en el caso de la Unión Soviética toman como fórmula el “realismo socialista<sup>4</sup>”. Este ideario cultural a seguir se basaba en que cada obra que se daba al público fuera capaz de “fabricar hombre y mujeres soviéticos”, como todo lo que pretendía el gobierno soviético. Por esta razón, la música tenía que ser un constante de melodías exaltadas que pudieran ser reconvertidas como cantos para los trabajadores y así, demostrar el patriotismo por el pueblo que eran. El decreto Zhdánov, promulgado en el 1948, recogía

---

<sup>3</sup> La ópera trata la historia amorosa entre una joven rusa casada y su amante (un obrero). Esta relación erótica que ocurre entre ambos va acompañada de una melodía sinuosa y suntuosa de los instrumentos.

<sup>4</sup> Promulgada en el 1934 por el escritor Maxim Gorki.

todas estas ideas de manera más clara: la música debía ser utilizada para cantar o silbar, y las formas de cada tipo de creación<sup>5</sup> debían respetarse hasta tal punto que las ideas del autor no tenían cabida o caían en el peligro de ser considerados unos “formalistas”<sup>6</sup>. Pero, evidentemente, no solamente ocurría con los músicos: el poder era igual de feroz con otros artistas, sobre todo con los escritores, porque utilizaban un código común y fácil de entender en el que con sus palabras era más fácil agitar todo lo construido.

Podemos quedarnos, entonces, con que la idea del Partido, por medio del realismo social, era que los artistas debían ayudar a desarrollar al pueblo, pero claro, siempre que fuera dentro de lo marcado. Por tanto, las propias ideas de un compositor no tenían cabida, porque las ideas debían ser las que ayudaban al pueblo a ser lo que eran: buenos soviéticos, hecho que solo se conseguía por medio de melodías triunfales y optimistas. Lo que decíamos con anterioridad: cada figura de poder busca, por medio de la cultura, reflejar lo que quiere mostrar de su control y gobierno. En este caso, optimismo, pero, a su vez, control totalitario, ya que esa música (y todo tipo de arte) era solo un reflejo falso de la realidad. Y esta forma de actuar tan clara y concreta nos hace ver que, para un régimen como este, la capacidad de las artes para luchar e inspirar a la gente, era la capacidad más peligrosa y, por tanto, la que debía ser controlada.

Pero como todo, al final, las cosas parece que se calmaron a partir de una serie de composiciones en las que Shostakóvich dejó de hacer lo que él pensaba que debía componer y se retrotrajo a formas comunes musicales y con ninguna aparente interpretación musical. Así que, podemos decir que se acomodó, pero con la sola idea de mantenerse con vida a él, pero también a su familia. Dejó de dar su opinión, porque “no había compositores que escribiesen con una pluma entre los dientes [...] sólo habría dos clases [...]: los que estaban vivos y asustados y los que estaban muertos” (p.34).

Aunque un caso interesante es el de su *Quinta sinfonía*, que escribió tiempo después, cuando los ánimos se calmaron. Y es destacable, porque, misteriosamente, y sin esperarlo, triunfa. ¿Qué le pasa a la quinta podríamos preguntarnos? Podríamos empezar hablando del título: *Respuesta de un artista soviético a una crítica justa*. Primeramente, ya es una obra que acata aquella crítica a su ópera desde el primer momento en que conoces como

---

<sup>5</sup> Pensemos que cada tipo de composición como una fuga, una sonata o un concierto tienen unas maneras de componerse, por tanto, hay como unas líneas claras e iniciales de creación. Después, cada autor compone en base a ellas, pero adaptándolas a sus propias ideas musicales.

<sup>6</sup> Designación para nombrar a esos autores que dejaban las formas conocidas simplemente como marcos de creación, olvidándose, por tanto, del contenido, y mostrando solo sus propias ideas.

decidió titularla. Y seguidamente, si nos ponemos a desengranar un poco los movimientos<sup>7</sup> de la obra, podemos destacar que empieza con un tema muy dramático, que continua con un segundo movimiento que nos recuerda a una danza popular (dato importante si pensamos en lo que buscaba al mostrar al pueblo y su reivindicación), seguidamente vuelve al tono lento y ya, el final es totalmente una marcha con redobles de los instrumentos y donde el momento triunfal acompaña toda esta última parte. Shostakóvich decía que “era una sinfonía lírico-heroica, su idea principal es [...] el optimismo triunfante del hombre [...] quería mostrar como, venciendo una serie de conflictos trágicos (*los temas lentos*) [...] nace el optimismo”, palabras recogidas por Serracanta en *Concepto del “formalismo”* (2014). Pero, la conclusión que sí podemos extraer es que la compone sabiendo muy bien lo que hace: siguiendo aparentemente las formas marcadas y el estilo que quiere el poder: vemos la danza popular, el optimismo del hombre frente a los devaneos que le puedan suceder y el triunfo del pueblo, ante todo. Y como pretendemos comprender a partir de este trabajo: “la música escapa a las palabras; es su propósito y su majestad” (Barnes, 2016, p.40), y por eso, con su código propio musical, “que el poder posea las palabras porque ellas no pueden manchar la música” (p.40), ya que ella y él mismo como compositor ya tienen sus propias formas de llegar hasta la gente. Cabe destacar que muchos oyentes vieron en esa obra una forma más de crítica, porque, al fin y al cabo, era un músico, un artista acatando el yugo político como bien muestra el título.

Al final, la única conclusión a la que llegó Shostakóvich, o al menos se deslució de las palabras de Barnes, es que el poder va a seguir utilizando la música, porque tiene una capacidad que supera la mera inspiración y conexión con el oyente. Por medio de ella, un compositor expresa su infelicidad ante su situación, que totalmente influye en la situación social que vive y, por tanto, consigue que sus oyentes se sientan identificados con esa insatisfacción y puedan sentirse animados a cambiarla. Es lo que vemos en las decisiones del régimen soviético, porque, aunque “los tiranos odiaban la música por mucho que se esforzaran en fingir que la amaban”(p.61), sabían que controlarla era un paso necesario para controlar el sentir de todo el pueblo. De la historia de este autor, por tanto, podemos

---

<sup>7</sup> Toda sinfonía recoge cuatro movimientos en los que se desarrollan varios temas con caracteres diferentes: alguno más lento, otro más rápido. Mientras que movimiento final suele recoger la idea del primero a modo de corolario.

extraer ideas que siguen con la estela de defensa de la narratividad de la música y su capacidad pugnaz, y ver que todo lo que fuera alejarse de las formas estipuladas y no fuera una exaltación pública del pueblo estaba mal, sobre todo si el artista propugnaba sus propias ideas o hablaba con libertad de otros temas ajenos a los que buscaba el poder. Por eso, en la figura de Shostakóvich y la política de su tiempo, podemos confirmar lo que ya veíamos con los mecenas: siempre va a haber un gobierno, un poder que va a querer utilizar el arte, y en este caso la música, porque se dirige al pueblo, los consuela y funciona como un propio símbolo de nuestra humanidad. Así que, viendo el control que se ejerce siempre en la historia, algún tipo de narración tiene que tener la música si existe un miedo real hacia su discurso, aunque como bien recordábamos en los primeros puntos de la mano de Nattiez no es una narración al estilo literario, pero debe existir “algo” para que vean necesario controlarlo a estos niveles. Y como vemos esto, nos damos cuenta también de que el objetivo tanto de Julian Barnes, desde la figura de Shostakóvich, como de Felipe Hernández es dar cuenta de la libertad creadora del músico, porque gracias a su medio consiguen legar al mundo sus ideas, sus sentimientos y su forma de entender su realidad. Porque, a pesar de la narratividad y la pugnacidad musical, la mano del compositor es la clave de todo y, sin el uso de su libertad y sus ganas por darle al mundo sus ideas, a pesar de poner su vida en peligro, la música no tendría el poder que tiene. Sin ellos, la música no sería comunicación ni un fiel reflejo de su época ni de su realidad circundante.

“La música es inmortal, siempre perdurará y siempre será necesaria”- (Hernández, *La partitura*, 1999, p.75)

## **4 CONCLUSIONES: LO QUE PODEMOS AFIRMAR SOBRE LA MÚSICA.**

### **4.1 Narrativa, eterna y pugnaz en pro de un ideal personal.**

A través de *La partitura* y *El ruido del tiempo*, formulábamos la hipótesis del trabajo, ya que lo que querían reflejar ambos autores era que los compositores a través de la música conseguían, a pesar de todos los impedimentos posibles, mostrar una defensa de libertad creadora para dar y legar al público una obra en pro de sus ideas personales, pero también sociales y políticas. Esta hipótesis tenía su visión teórica a través de dos elementos claves en música que eran la narratividad y la pugnacidad, las dos características que además se desarrollaban en las dos novelas antes mencionadas. Como punto de encuentro y a modo de recolección de las ideas transmitidas en el punto segundo (“La narratividad y o de la música”) y en el tercero (“El poder y la música”) que sirven como parte teórica de la hipótesis del trabajo, podemos ampliar la definición del *Diccionario de la Real Academia española* sobre la música: “Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente”; y, añadir que esta sensibilidad va mucho más allá, que forma parte de un interés, de un objetivo propio del compositor en pos de expresar concretamente un determinado hecho o sentimiento. Además, podría, aunque ya formaría parte de una definición más extensa, incluirse que, como en todas las artes, esta capacidad ha sido utilizada durante siglos para producir una reacción del receptor, y eso ha supuesto que tanto el poder como el propio artista tengan muy claro su capacidad de influencia en la sociedad de su tiempo.

Decíamos que encontrábamos narración en la música, a pesar de que la crítica se empeñaba en reconocer y remarcar que no era posible ya que era un código que no funcionaba con los mismos parámetros que la sintaxis. Por tanto, corrigiendo, la música tiene un tipo de capacidad narrativa, no al estilo literario, que junto a su código musical consiguen crear una visión determinada en todos sus oyentes. Este sentimiento que nace en nosotros cuando escuchamos el *Claro de luna (1r movimiento)* de Beethoven, por

ejemplo, va a ser el mismo. Probablemente, cuando una persona la escuche piense en una ruptura amorosa; otra, en la pérdida de una amistad o familiar, pero lo que queda claro es que por medio de unas pocas notas ascendentes que contrastan con el bajo de la mano izquierda y remarcan el tono menor de la pieza, juntamente con el carácter de *Adagio sostenuto*<sup>8</sup>, la sensación que crea en nosotros es talmente de desesperación, duelo y tristeza. Y estos sentimientos eran claramente lo que buscaba legar el compositor: una obra triste que nos lleve a los sentimientos más puros y originarios, esa es la capacidad de la música programática, pura o descriptiva en mayor o menor grado, pero siempre presente: que seamos capaces de sentir, de abrirnos a la experiencia de un código distinto, pero que nos remite a los sentimientos más puros y universales que tiene el hombre. Pensar en esto me recuerda a un familiar muy cercano, suizo de nacimiento y heavy en el corazón, que se deshace con el flamenco, que siente la pasión y se emociona solo con el rasgueo de la guitarra. Esa es la genialidad de la música, su capacidad para “narrarnos” y llevarnos al origen de todos nuestros sentimientos. Podríamos decir que gracias a esto la música nos cuenta, ¿no? Porque crea un sentimiento que llega a nosotros, porque parte de conceptos universales que, gracias al genio y a la libertad de un autor, una persona que lega al mundo y, este, a su vez, los siente suyos para ayudarlo a superar una ruptura, para alegrarlo, bailar, disfrutar y, sobre todo, permitiéndole volver atrás en el tiempo. La música tiene sobre todo esa capacidad para devolvernos atrás, para llevarnos al momento exacto en el que la escuchamos. No por nada, puedo recordar perfectamente la primera canción que escuché con mis amigos la primera vez que salíamos y el sentimiento que en mí se generó. La música nos recuerda que existimos y que sobre todo sentimos. Hay una parte que nunca sabremos, que nunca podremos demostrar, porque hay algo de mito en lo musical, hay algo que nos retrotrae al principio de todo. No sabemos que es lo que le hace conmover concretamente a Hades y Perséfone, no sabemos qué hizo que los niños siguieran entusiasmados al flautista, no sabemos lo que quiso mostrarnos Wagner concretamente con sus composiciones, pero lo que está claro es que la música tiene un poder inimaginable para conmover aquel que la escucha.

Y esta capacidad para seguir generando sentimiento en los oyentes es la que nos habla de la eternidad y de la función mítica de la música, como bien comentaba en las líneas

---

<sup>8</sup> Marca de tiempo que nos indica un tempo lento, pero sin caer en la máxima lentitud, considerada *tempo lungo*.

superiores y que veíamos también a través del mito de Orfeo o el cuento del flautista de Hamelin. El hombre es consciente de que la música puede cambiar su mundo, puede tener la capacidad de conmovernos y convencernos, y lo más interesante es que no necesita de explicaciones, simplemente necesita de una escucha atenta. Evidentemente, si pensamos en música cantada, no haría falta un trabajo ni una reflexión detallada: no hace falta pensar en los Beatles para mostrar lo que supusieron para la historia musical, pero también para todas las generaciones posteriores, no hace falta decir la libertad que promulgaba la movida madrileña y el ansia de cambio que se vivía con ese estallido. Y si es tan fácil para nosotros ver esto, también lo debería ser para la música programática y la pura que lleva acompañándonos desde el principio de los tiempos y que nos han legado los mayores compositores y genios. Porque con sus composiciones, no solo participamos en un momento de liberación de nuestras preocupaciones, también conocemos, si nos informamos más, toda la época que engloba. Esto puede parecer una locura a primera vista, pero posiblemente uno de los apartados que más disfruto de un examen de piano es justamente el momento en el que interpretando una partitura, el profesor te hace decir concretamente a qué corriente o siglo pertenece. Cada etapa tiene unas formas de hacer y unos objetivos que se demuestran perfectamente en una partitura (utilizar florituras en el Clasicismo, los cambios de intensidad en el Romanticismo, el carácter sacro del Barroco, etc.) o por el propio uso de instrumentos cada vez más modernos y técnicos.

Pero esos objetivos, estas maneras de componer y hasta la propia modernización de las técnicas instrumentales tienen mucho más que ver con la realidad circundante al servicio de un genio creador. Porque es obvio que la música narra, pero lo importante es ver qué se hace con esa capacidad y quién la utiliza. Es la sociedad y el entorno el que hacen que todo artista cree, que vea necesario mostrar su opinión del mundo en forma de obra artística. Y, por eso, los músicos, aprovechando la capacidad narrativa de la propia música, que como decíamos nos lleva a un sentimiento tan propio, tan mítico como dicen algunos teóricos y tan simbólico, y además tan capaz de calar tanto en la eternidad de nosotros, pero sobre todo de la eternidad, la sociedad y los sentimientos que esta genera son el elemento a reflejar en sus obras. Igual que decíamos que grupos contemporáneos habían marcado un punto y a parte con sus letras revolucionarias, pensemos en el “Imagine” de John Lennon y la revolución pacifista que supuso mundialmente aun a pesar de que no era un político ni se estaba dirigiendo a las masas en un mitin: solo él, su voz, una guitarra y toda su visión particular de lo que debería ser el mundo. Y ya no solo con

este ejemplo, porque podríamos hablar largo y tendido de muchas canciones que han significado algo para nosotros, pero sobre todo que marcan un antes y un después con la sociedad del momento. Como decía, esto lo vivimos con la música cantada, pero también con la que nos ocupa en este trabajo, como hemos visto extensa y ejemplarmente en el apartado “Sobre la música y los poderosos”, que nos recuerda que, esa capacidad narrativa musical nos confirma que la música también se puede utilizar y se ha utilizado en la historia para dar prestigio, para dar formas de conducta y de estructura social, siendo así, también, un arma de opinión en sí misma. Nombrábamos el caso del exBeatle, pero también podríamos comentar el uso que actualmente están haciendo los partidos de ciertas canciones de la cultura musical española, que más tienen que ver con sus ideas que con el propio objetivo del compositor. Con el paso del tiempo, lo único que nos queda claro es que los cánones de la música revolucionaria, que ya veíamos con Stalin, es que a pesar de que no hay un control como tal actualmente, no podemos decir que el poder haya querido soltar el inmejorable filón que ve en músicos y música para llevar a cabo su discurso político.

A veces, si pensamos en todos aquellos críticos que reniegan de la narratividad musical, lo que demuestran es que obvian por entero la pugnacidad musical y todo lo que significó un proceso de mecenazgo, todo lo que implica la que una época esté ligada a un modo complejo de componer, todo lo que implica censurar el arte de todo tipo y sobre todo, reniegan de la capacidad del propio compositor para crear obras complejas que tengan un significado, que busquen denunciar o demostrar algo. Y hemos visto todo eso a partir del caso analizado de Shostakóvich para descubrir, que no fue el único que pasó por un proceso así, sino que este control ya venía de mucho antes con aquellos mecenas buscadores de su reconocimiento y gloria a partir del más excelso arte que es la música. Y ya no solo con ellos, ya que el músico se convertía en el mayor y mejor altavoz, como bien veíamos con Beethoven y el estallido de la figura del espíritu romántico, para mostrar al mundo un cambio de pensamiento, pero sobre todo de revolución. Porque, aunque recuperemos aquella frase escrita por Mozart sobre la capacidad de belleza y goce de la música, y aun con ese planteamiento de base, lo que vemos es que, sobre todo, la composición es una herramienta social como no hay otra en el arte. Al fin y al cabo, la música tiene la capacidad de ser pugnaz, pero para el ser y el desarrollo humano, que a su vez debería ser siempre la función de un buen compositor: desarrollar la sensibilidad humana a través de su propia libertad y medio escogido. Y por eso, que gobiernos y

regímenes autoritarios vean en este objetivo noble e intrínseco de la música una razón para controlarla a ella y a su compositor, es una mera muestra más del control que quieren ejercer sobre el pueblo, pero también sobre su futuro, incapacitándolos para ver más allá. Porque cualquier tipo de objetivo o interés de una composición debería ser elección del músico y de nadie más: que componga una obra porque cree en algo, porque se inspira en una imagen, porque quiere llevarnos a ese sentir que nos lleve a los oyentes a conmovernos, a reconocernos en la música, a sentir y a desarrollarnos como individuos. Cualquier tipo de medio que quiera utilizarlo en pro de otras lecturas que lo haga, pero que no esgrima que esa fue la función principal porque solo la conoce el músico, aunque es evidente que el oyente es el que lo incorpora a su vida; aun así, una cosa es un oyente, y otra que todo un partido, alejado posiblemente de tus ideas, sea el que te marque tus objetivos y la lectura que se tiene que hacer de tu obra.

Como conclusión, vemos que la música tiene la capacidad, como mito de nuestra humanidad, para conmovernos y legarnos la capacidad de desarrollar nuestra sensibilidad, así como de darnos un medio para superar las vivencias del día a día y recordar en nuestra mente canciones que forman parte de nosotros, y por eso, se convierten, a su vez, en eternas para uno mismo, pero también para toda la humanidad. Y esta capacidad narrativa y eterna, constata también su capacidad pugnaz desde los inicios musicales para ser reflejo de su época, ya con sus luces, ya con sus sombras. Esta pugnacidad tiene su culminación máxima en el momento en que un gobierno o figura autoritaria pretende censurarla y marcarla si no sigue con el plan imperante, impidiendo así la libertad creadora en pro de un ideal político que mantenga a un compositor encadenado que, a su vez, es el reflejo de toda una población privada de arte creado en libertad. Por tanto, podemos confirmar que a través de estos dos conceptos, sumados a la idea de eternidad que también conlleva la música, tanto Felipe Hernández como Julian Barnes tratan de hacernos ver a los lectores, que por medios distintos, la música y el artista deben vivir en libertad, que todo acto de composición es un acto de liberación: ya sea como rebeldía ante un hombre que quiere acabar con lo que estás componiendo por miedo al resultado, como le sucede al protagonista de *La partitura*, o que todo un régimen político quiera acabar con tus ideas y tus obras musicales simplemente porque no cuadras y eres hasta un elemento peligroso para la sociedad porque les muestras que hay caminos y sensibilidades distintas, como sucede con Shostakóvich. El músico-compositor, como

todo artista, y la música, como todo arte, deben ser vividos en torno a la libertad, en torno a la experimentación única y propia de toda una concepción personal e íntima que se da cuando se crea y que, luego, legada al mundo por sus características narrativas y pugnaces sean capaces de impactar a la humanidad y, como decíamos, hacer pensar y desarrollar la sensibilidad de cualquier oyente. Pero este objetivo loable del que deberían partir todos los artistas y su arte es el que hace que, a su vez, la música sea juzgada como “peligrosa”, porque son obras que quedan para siempre y se sobreponen al tiempo. Y esto, desgraciadamente, no interesa a todos aquellos hombres, gobiernos y círculos de poder que tratan de imponernos ideas individualistas, ideas contrarias a la igualdad y al desarrollo de nuestros derechos y libertades, que prefieren que seamos un engranaje más de la sociedad sin una capacidad clara de raciocinio y que coartan la libertad creadora imponiendo sus maltratos. La música nos hace ser, nos desarrolla como seres humanos sensibles a los demás y al mundo, y esa siempre será la tarea del músico: permitir nuestro crecimiento y el suyo propio, así como imponerse a todas esas formas de control político y social que sean un peligro para él mismo, pero sobre todo para su mensaje y legado humano. Por eso, es tan importante lo que nos muestran *La partitura* y *El ruido del tiempo*. Claro que la música es el eje central de las novelas y la que nos hace preguntarnos cómo un seguido de compases pueden conllevar, primero, la locura y el malestar de aquellos que la escuchan en el caso de Ricardo Nubla; y segundo, cómo pueden ser los culpables de que un artista creador como Shostakóvich fuera enemigo del pueblo. Pero lo que nos muestran, por encima de todo, es que ambos compositores no conciben otra forma de hablar de su realidad, de contar lo que están pasando, de denunciar la situación en la que, como artistas, pero también como ciudadanos y personas de a pie están viviendo, sino es con la música porque es su único asidero del que partir, el único con el que se sienten uno y capaces de mostrar y liberarse de todo lo que sienten. Es, por tanto, la música narrativa y pugnaz, a la vez que eterna, que vivida en libertad permite a José Medir, a Dmitri Shostakóvich, pero también a Beethoven o Lennon mostrarse a sí mismos con sus tormentos y también con sus aciertos. Así como mostrar su realidad circundante, que muchas veces no les acompañó en lo más mínimo, pero que como artistas y personajes activos no podían hacer menos que reivindicar todo aquello que atentara contra los ideales de libertad, porque, al fin y al cabo, era un atentado contra ellos mismos y su forma de entender el mundo.

## **6. BIBLIOGRAFÍA.**

- ALONSO, S (Coord.). (2002). *Música y literatura : estudios comparativos y semiológicos*. Madrid : Arco/Libros.
- BARNES, J. (2016). *El ruido del tiempo*, traducción de Jaime Zulaika. Barcelona : Anagrama.
- CHOPIN, F. (1834/2007). “Mazurka Op. 17, número 2”. *Mazurkas*. Editado por Alfred Cortot. Éditions Salabert.
- CICERO SABIDO, R. (2003). “Sintomatología y creatividad. El caso de Federico Chopin”. *Gaceta Médica de México*, 139(nº2), 192-196.
- GARCÍA, D.M. (2020,17 mayo). “Lady Macbeth de Mtsensk” de Dimitri Shostakóvich. Melómano Digital: La revista online de música clásica. <https://www.melomanodigital.com/lady-macbeth-de-mtsensk-de-dimitri-shostakovich/>
- GARCÍA DEL BUSTO, J. L. (2012). “El poema sinfónico”. Recuperado de <https://www.melomanodigital.com/el-poema-sinfonico-i/>
- HERNÁNDEZ, F. (1999). *La partitura* (Primera edición). Barcelona: Editorial Seix Barral.
- LASHERAS, Rodrigo. (s. f.). *Ut Musica Poiesis: La música como meta-referencia en la novela española contemporánea*. MLN, 134 (2).
- MOZART, W. A., *Cartas de Mozart* (edición 1988). El Aleph.
- PARDO, C. (2008). *El poder de la música. La música del poder*. Nativa.cat. <https://nativa.cat/2008/06/el-poder-de-la-musica-la-musica-del-poder-2/>
- PARDO, J. L. (2007). *Esto no es música introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona : Galaxia Gutenberg.
- POLO, M. (2008). *La estética de la música*. Barcelona: UOC Editorial.
- RIESGO MARTÍNEZ, F. (2019). *Música y narrativa en el Río de la Plata: Felisberto Hernández, Daniel Moyano y el surco del tango en las letras argentinas*. Facultad de Filosofía y letras, Universitat d’ Alacant, Alicante.
- SERRACANTA, F. (2014). *Concepto del “formalismo”*. Historia de la Sinfonía. <https://www.historiadelasinfonia.es/monografias/las-sinfonias-de-khrennikoov/apendice-ii/>
- TRIAS SAGNIER, E. (2007). *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.