

# El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales\*

Robert S. Hatten

El concepto de intertextualidad se deriva de la concepción de la obra literaria como texto cuya riqueza de significado resulta de su posición en una red potencialmente infinita de otros textos. En su forma radical, la intertextualidad puede ser considerada una condición fundamental de la literatura, del discurso, o de toda *escritura* (Derrida 1967). Si consideramos las obras musicales como textos, podemos hallar relaciones análogas que sugieren una inmersión similar en los discursos musicales. Sin embargo, argumentaré en favor de una interpretación diferente del concepto de intertextualidad para la música, una interpretación que equilibrará las exigencias rivalizantes de interrelación e individualidad de las obras musicales, y que también dilucidará cuáles son las variedades de relaciones intertextuales posibles en la música.

El concepto de intertextualidad se aplica igualmente al autor y al lector (al compositor y al oyente). La creación y la interpretación se ven constreñidas y a la vez enriquecidas por el universo de discurso establecido por textos anteriores. En el caso del lector (el oyente), podemos incluir también textos posteriores. Pero, conforme a la intertextualidad radical, ningún texto individual es único ni puede ocupar una posición privilegiada con respecto a algún otro, puesto que las hebras entrelazadas de discurso tejidas a través de la obra y más allá de ella cobran tal importancia que, o la *obra* se

\* «The Place of Intertextuality in Music Studies», en: *American Journal of Semiotics*, vol. 3, n° 4, 1985, pp. 69-82.

## 2 Robert S. Hatten

contrae hasta devenir un mero nudo en la red, o la obra como *texto* se expande hasta abarcar la vastedad de sus interrelaciones con otros textos. El *texto* empieza a evocar la visión de una *oversoul* emersoniana, pero de una que carece de un compensatorio respeto por la individualidad de la obra.

En la práctica, teóricos literarios como Laurent Jenny, Michael Riffaterre y Gérard Genette seleccionan a menudo intertextos específicos del más amplio universo del discurso a fin de proseguir una interpretación analítica de una obra central. Su éxito, como ha señalado Ross Chambers (1984), lo obtienen a costa de una inconsistencia teórica: el conjunto cerrado de intertextos limita el carácter abierto de la intertextualidad infinita postulada por la teoría en su forma más pura (radical).

Para evitar el regreso infinito de la intertextualidad radical, pero preservando la riqueza de la noción de la obra como texto, necesitamos caracterizar los diferentes tipos de *contexto* que se están invocando. En lo que concierne al estudio de la música, yo distinguiría los contextos del *estilo* y la *estrategia* como reguladores de relaciones intertextuales pertinentes. Con *estilo* quiero decir la competencia que en cuestión de funcionamiento simbólico una obra musical presupone. La competencia cognitiva, semiótica, en el estilo está compuesta de cosas tales como los sistemas de escalas, los sistemas métricos/rítmicos, los principios de la organización y los constreñimientos operantes sobre ésta (que pueden interactuar con flexibilidad), y así sucesivamente. En otras palabras, una competencia de estilo incluye comprensiones y habilidades que van desde el simple reconocimiento hasta la interpretación compleja de un proceso en términos de principios y constreñimientos del estilo. Las estructuras y procesos potenciales proporcionados por un estilo constituyen el campo de juego para las *estrategias*, que son manifestaciones particulares de esas posibilidades (o, en el caso de un crecimiento o cambio del estilo, estructuras y procesos análogos o diferentes). Las estrategias, en la medida en que van más allá de la formalización completa o la simple predecibilidad, afirman la individualidad de una obra al mismo tiempo que dependen de un estilo para su inteligibilidad. Así, una determinada obra estará típicamente en un estilo y será típicamente de ese estilo, mientras juega con él o contra él estratégicamente (Hatten 1982).

Con frecuencia las fórmulas son útiles como partes de obras musicales, y la explotación de tales estructuras de estilo (estrategias que han perdido su individualidad) no tiene que ser interpretada como intertextual con respecto a las muchas obras que las contienen. En otras palabras, podría-

mos considerar esto una intertextualidad «anónima» que es manejada de la mejor manera por una teoría de un lenguaje estilístico común.

El concepto de estrategia abarca lo que consideramos *temático* en una obra musical. Aquí, *temático* es entendido en el sentido más amplio como aquellos elementos y procesos (sean melódicos, armónicos, rítmicos, métricos, dinámicos u otros) que están suficientemente caracterizados para estar «marcados» para la atención del oyente. Así, una hipótesis explicatoria sobre la estrategia de una obra es un filtro mediante el cual extraemos relaciones pertinentes de innumerables relaciones concebibles, tanto intratextuales como intertextuales.

Lo mismo podríamos decir sobre el estilo. En realidad, podríamos estar tentados de considerar el estilo como un primer filtro y la estrategia como un segundo filtro. Pero la relación entre estilo y estrategia no es estrictamente jerárquica en lo que concierne a la música. Una estrategia puede ir más allá de los límites de un estilo en su persecución de un objetivo compositivo; de ahí la posibilidad de un crecimiento del estilo, y hasta de un cambio de éste. O una estrategia temática puede salirse del estilo peculiar de la obra a fin de invocar un estilo u obra anteriores. En verdad, la relación de otro estilo u obra con la estrategia temática (por ejemplo, la estrategia generadora de la forma) de la obra dada constituye el mejor argumento para la atribución intertextual cuando no está disponible ninguna evidencia documental.

El uso que una obra musical hace de preexistentes patrones o plantillas en el estilo no tiene que ser una empresa intertextual a menos que esos patrones tengan un status especial a consecuencia de un uso conspicuo de los mismos en una obra anterior, ejemplar. En este último caso, la comparación con la obra anterior es inevitable, y podríamos investigar la naturaleza de la relación a lo largo de un continuum que se extiende desde la mera cita-como-homenaje hasta un diálogo, posiblemente irónico, o confrontación en curso con la obra anterior. Los *estilos* anteriores, sin embargo, pueden ser explotados estratégicamente sin tomar en consideración ninguna obra particular en esos estilos anteriores, y los resultados son claramente un asunto intertextual. Por ejemplo, el estilo vocal polifónico del Alto Renacimiento deviene el *stilo antico* del Barroco, y su asociación con obras litúrgicas marca al estilo mismo como serio y devoto para los oyentes del Barroco. El uso estratégico de un estilo anterior por las asociaciones que tiene para los oyentes contemporáneos puede ser hallado también en obras como el *Requiem* de Mozart y la *Missa Solemnis* de Beethoven.

#### 4 Robert S. Hatten

Beethoven usa los estilos del Renacimiento y los del Barroco de una manera contrastante en el tercer movimiento de su *Cuarteto de cuerdas en la menor*, op. 132. El movimiento se titula «Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart»,\* que no deja ninguna duda en cuanto a su intención poética. El «modo lidio» de Beethoven puede realmente ser racionalizado en términos de fa y do mayor, pero la extrañeza evocativa sigue estando presente debido a la inusual colocación métrica, la sucesión de las cuerdas y la progresión de las voces [*voice-leading*]. Además, el tempo lento, el nivel dinámico *sotto voce*, los tímidos puntos de imitación, y la subsiguiente textura de himno, contribuyen, todos, a la evocación de un estilo distante que por sus asociaciones litúrgicas está marcado como devoto, y por su distancia de las normas clásicas, como místico.<sup>1\*\*</sup>

El movimiento llega a una sección contrastante en el compás 31, que lleva la inscripción «Neue Kraft fühlend».<sup>\*\*\*</sup> Esta nueva fuerza y vitalidad está representada por el uso de una danza barroca estilizada. Los contrastes temáticos y texturales se logran yuxtaponiendo estilos anteriores, Renacimiento versus Barroco. Otra posibilidad es que el conocimiento que tenía Beethoven de la música del Renacimiento estaba limitado a un estilo, el lento y serio polifónico, de modo que, para escribir una sección contrastante más energética, necesitaba avanzar históricamente a un estilo más familiar (uno que tuviera un más amplio potencial expresivo en sus manos). La danza proporciona energía (los trinos y figuras melódicas en un vibrante

<sup>1</sup> Klimowitsky (1978) ha descubierto, sin embargo, que Beethoven puede realmente haber diseñado esta sección tomando como modelo un «Gloria» de Palestrina, que aparece entre los bocetos de Beethoven. Al copiar el «Gloria», Beethoven convirtió los si naturales lidios en si bemoles del fa mayor. Aunque es difícil valorar sólo cinco compases de ejemplos musicales, el «Gloria» puede ser considerado ciertamente como una pieza fuente para el estilo en que Beethoven estaba interesado, si no como un riguroso modelo para la sección como un todo. En todo caso, el «Gloria» sería, sin duda, programáticamente apropiado como referencia intertextual.

\* N. del T. En alemán en el original: «Canción de agradecimiento de un curado a la divinidad, en modo lidio».

\*\* N. del E. Aquí y más adelante, en otras seis ocasiones, el autor ejemplifica sus ideas con reproducciones de fragmentos de partituras, que aparecen como apéndice a su artículo. Lamentablemente, nos vemos obligados a omitirlas por razones de naturaleza técnica. Por otras razones de igual naturaleza el propio autor se vio obligado a no reproducir fragmentos de la partitura de la *Sinfonía* de Berio, como explica en la nota 3.

\*\*\* N. del T. En alemán en el original: «Sintiendo nueva fuerza».

metro triple) y dignidad (el tempo majestuoso y la típica línea escalonada descendente del bajo).

La explotación intertextual para una estrategia compositiva consciente puede o no llevar el tipo de valores del carácter marcado que conducen a correlaciones con ciertos significados o afectos, como en la obra de Beethoven. El uso de una melodía de una canción laica como el *cantus firmus* de una obra sacra durante el Renacimiento, puede haber sido motivado por las particulares propiedades estructurales de la melodía (que bien pueden haber sido «desnaturalizadas» por alteraciones rítmicas, así como por expansiones duracionales), antes que por algunas asociaciones que la melodía pudiera haber acumulado a causa del (de los) escenario(s) de su texto verbal. Las autoridades eclesiásticas, sin embargo, eran a menudo (comprensiblemente) incapaces de apreciar esa sutil distinción, especialmente en casos que involucraban connotaciones textuales obscenas.

Históricamente, las posibilidades del carácter marcado dentro de un estilo musical aumentaron dramáticamente cerca del período barroco con los avances de la pintura mediante palabras y textos. Las figuras musicales asociadas con palabras, conjuntamente con su expansión textural para evocar el estado anímico general de un texto, condujeron a la doctrina de las afecciones como código de interpretación para un aspecto del significado musical. Durante el período clásico, una intertextualidad basada en el afecto compartido podía ser más sutil, involucrando el uso de un tono dado (por ejemplo, las piezas en do menor de Haydn, Mozart y Beethoven) antes que cualquier adopción de una figura o tema. Tales relaciones serían más fuertes que las relaciones estilísticas involucradas, más difusas, genéricas.

Con el advenimiento del compositor socialmente independiente y el culto romántico del genio individual (también alrededor de la época de la Revolución Francesa y el subsiguiente establecimiento del Código Napoleónico que aseguraba los derechos de los autores a su «propiedad»), la ubicua adopción/intertextualidad del pasado pasa a estar sujeta a restricciones sociales y legales más fuertes (el plagio). Así, Brahms oculta o transforma los préstamos que tomó del pasado cercano o remoto,<sup>2</sup> o, si no,

<sup>2</sup> El Profesor Ellwood Derr, de la Universidad de Michigan, ha documentado una sorprendente variedad de préstamos ocultos en la *Sonata para cello*, Opus 38, de Brahms (Derr 1984c). Resulta interesante el hecho de que el Profesor Derr ha revelado también tales préstamos/transformaciones sintácticos en obras de Handel y Beethoven (Derr 1984a, 1984b). En casi todos los casos, un tema o una progresión de un intertexto

usa unos préstamos obvios en un contexto francamente citacional (homenaje). Más tarde, los compositores románticos construyen en número creciente redes intertextuales personales, desde las simplistas autocongratulaciones de un Richard Strauss (la sección «Obras de Paz» de *Ein Heldenleben*) hasta las variaciones sobre temas filosóficos comunes que saturan las sinfonías de Mahler (apoyadas por claras correspondencias temáticas).

Los compositores del siglo XX tienden a usar abiertamente material anterior sólo si se toma una actitud irónica. En *L'histoire du soldat* de Stravinsky los vínculos metafóricos de estilos anteriores pueden ser socavados brutalmente, expuestos en sus vínculos artificiales con estructuras musicales, cuando esas estructuras son distorsionadas o parodiadas. Aquí, la intertextualidad no es una absorción del material y/o de asociaciones acompañantes dentro de un nuevo contexto, sino más bien una colisión de dos contextos, que genera un tercer significado a partir de la interacción. A menudo la ironía está involucrada en este «tropo de nivel más alto».

Con los anteriores ejemplos, al tiempo que son presentados en secuencia cronológica y sugieren la importancia de las consideraciones históricas cuando se aborda la intertextualidad teóricamente, en modo alguno nos proponemos agotar las posibilidades de ningún período histórico o negar el uso que anteriores compositores hicieron de la autocita (la cita del *Figaro* que hace Mozart en *Don Giovanni*) o la ironía (la cita de *Don Giovanni* que hace Beethoven en las *Variaciones de Diabelli*).

Un ejemplo final, ampliado, servirá para ilustrar algunas de las posibilidades antes mencionadas. El tercer movimiento de la *Sinfonia* (1968) de Luciano Berio se halla al final de una cadena intertextual que involucra a Mahler, Schumann y Bach. Berio construyó su movimiento sobre un andamiaje del tercer movimiento de la *Sinfonía No. 2* (1893-4) de Mahler. El movimiento de Mahler, a su vez, está basado en una canción anterior suya, «El sermón de San Antonio a los peces» (1893); en verdad, Mahler esbozó la partitura orquestal para el movimiento sinfónico antes de orquestrar la canción, que originalmente era para voz y piano (Mitchell 1976: 142 y 171). La canción obsesiva, de estrofas variadas, se caracteriza por su textura rítmica parecida al scherzo y su marcado cromatismo que motiva la asociación de la ironía, como resulta evidente del poema (de *Das Knaben Wunderhorn*, 1808). San Antonio, al hallar vacía la iglesia, va al río para pronunciar su sermón a los peces. Aunque los peces escuchan, suspendiendo momentáneamente sus apetitos voraces, después del sermón vuelven inmediatamente a sus maneras carnívoras. El poema revela su culminación

previo ha sido el núcleo para un nuevo proceso de elaboración por la parte del compositor. Lo que podría haber sido considerado el uso de una estructura estilística prefabricada, dada anónimamente, aquí ha sido estudiado hasta llegar a una (serie de) obra(s)

irónica tempranamente —los peces están centelleando, lo que sugiere artificialidad e hipocresía, y sus bocas están abiertas de par en par, supuestamente en absorta atención, pero recordamos por qué los peces abren sus mandíbulas. El creciente cromatismo, unido a la parodia de un vals, son pies musicales para la interpretación irónica.

Más allá de estos indicios verbales y estilístico-musicales, existe un vínculo intertextual entre la canción de Mahler y una canción de Robert Schumann, de su ciclo de canciones *Dichterliebe* (1840), «Das ist ein Flöten und Geigen». El poema es de Heine, famoso por su poesía lírica amargamente irónica. El enamorado rechazado oye la música del baile nupcial de su amada, que es distorsionada por su aflicción en un tintineo y un bramido, un sonido chillón que se opone a (y quizás causa) el gemir de angelitos. La parodia del vals, las serpenteantes semicorcheas en metro triple y obsesivo movimiento perpetuo, y, en este caso, el «gemido» cromático del final, están todos intertextualmente ligados a la canción de Mahler.

Ambas canciones sugieren una maldad oculta con sus siniestras semicorcheas serpenteantes. Esta figura melódica/rítmica está, en verdad, bien marcada como unidad semántica en un autor tan temprano como J. S. Bach, como ha mostrado Albert Schweitzer (1905: 79). El uso de semicorcheas serpenteantes está asociado siempre con una referencia verbal al diablo como serpiente. En la *Cantata No. 19* (c. 1726) de Bach, «Es erhub sich ein Streit», el coro de apertura representa gráficamente la lucha entre el Arcángel Miguel y el dragón o serpiente (*Drache* y *Schlange* son usadas intercambiamente), cuya figura melódica sinuosa se halla en cada página, creando la textura rítmica del movimiento.

Avanzando históricamente desde la canción de Mahler, hallamos una adición importante al sistema intertextual en el movimiento de la sinfonía de Mahler. Mahler proyecta la ironía sobre el plano moral más alto de la lucha del Héroe por superar la carencia de sentido del mundo. Como lo expresa su programa inicial:

el espíritu de incredulidad, de presunción, se ha apoderado de él, él contempla el tumulto de las apariencias y, junto con el puro entendimiento del niño, pierde el firme suelo que sólo el amor proporciona; pierde toda esperanza que pudiera haber puesto en sí mismo y en Dios. El mundo y la vida se vuelven para él una aparición desordenada; la aversión hacia todo lo existente hace presa de él con puño de hierro y lo conduce a clamar desesperado. (Mitchell 1976: 183)

La adición o interpolación de Mahler (relativa a su versión en forma de canción) entra en ese momento —un explosión en una cuerda disonante. Da paso a un pasaje cuya trascendencia de la desesperanza sólo puede sugerir la resurrección final de esa Sinfonía de la «Resurrección», que ocurrirá en el quinto movimiento. El irónico material de scherzo se agita por debajo, sin embargo, emergiendo finalmente para terminar el movimiento, como la canción, en su estado moral original.

Ahora tenemos una hebra del contexto intertextual requerido para comprender el movimiento de la *Sinfonía* de Berio y sus adicionales niveles irónicos. Aunque esa hebra es central, se podrían reconstruir otras para manejar las extensas citas que salpican el movimiento, que van desde Beethoven, Berlioz y Brahms hasta Debussy, Stravinsky y Alban Berg. El movimiento de la *Sinfonía* de Berio, un collage verbal amplio, multiestratificado, también cita de fuentes literarias y no literarias. La fuente literaria clave es *El innombrable* de Samuel Beckett, una frase de la cual, «sigue caminando», puede ser oída más de una vez por encima de la estratificación verbal a menudo confusa.<sup>3</sup> Tomando una táctica de Michael Riffaterre (1978), podríamos intentar construir una *oración matriz*, o afirmación temática, que resumiría las estrategias intertextuales del movimiento. A «sigue caminando» podríamos agregar «a pesar de», y entonces preguntar: «¿a pesar de *qué?*» Al oyente se le deja la tarea de completar la interrogante implícita en términos de la abrumadora intertextualidad de la obra.

Berio (1969) dice del movimiento lo siguiente: «como punto estructural de referencia, Mahler es a la totalidad de la música... lo que Beckett es al texto». En verdad, el collage pesadillesco y surreal de contenidos culturales de Berio está presentado encima de la (más simple) obsesividad irónica de la música de Mahler, y los niveles pueden ser oídos en gran medida de la manera como un palimpsesto revela su pasado al ojo. Como lo formula Berio (1969), la música de Mahler es como una masa de hielo en un río que va atravesando paisajes cambiantes, «que a veces se sumerge y emerge en otro lugar, del todo diferente».

Si comparamos la sección que en la sinfonía de Berio corresponde al climax y la insinuada epifanía en la sinfonía de Mahler, hallamos la misma

<sup>3</sup> No sería útil reproducir ejemplos musicales de la partitura; reducirlos de la enorme partitura volvería ilegible la ya diminuta notación. Remitimos a los lectores interesados a la grabación de Columbia, MS 7268. El ejemplo al que se hace referencia en el texto se presenta de manera completamente audible hacia el final del movimiento.

cuerda de crisis, pero esta vez la serenidad de la continuación de Mahler está muy socavada tanto musical como verbalmente. El mensaje verbal es repetido, de modo que no podemos no percibirlo, y él completa la oración matriz «sigue caminando a pesar de...» con un comentario sobre la futilidad de las obras de arte ante las devastaciones de la guerra y del tiempo. Así, se llega al último estrato de la ironía, donde el significado se retuerce de manera sinuosa para morder la cola de su significante. La música scherzo de Mahler, transformada a partir de la simple ironía de la fábula moral en la sinfonía, es ahora el agente del rechazo de la carencia de significado, y, en un nivel aún más profundo, de toda música ante una terrible realidad del mundo moderno que ella no puede alterar.

El movimiento de la *Sinfonía* de Berio es un ejemplo espectacular, quizás único, de la intertextualidad estratégica en la música.<sup>4</sup> Los tipos de interrelaciones entre partes y todos de obras en la hebra intertextual aquí hallados, ilustran algo del rico potencial de la semiótica para la teoría de la música. La intertextualidad como enfoque teórico y analítico abarca y revela la riqueza de significado suministrada por las relaciones (directas o indirectas) de una obra con otras obras (especificadas o genéricas) o estilos (literales o refractados) cuando esas relaciones entran a nutrir las estrategias de la obra musical. Entresacando las características estilísticas «peculiares» de la obra (que de otro modo darían por resultado una intertextualidad trivial con un sinfín de otras obras en el mismo estilo), y vinculando las relaciones intertextuales con las estrategias focales de la obra, he intentado reducir la noción radical de intertextualidad a la condición de una herramienta trabajable e importante para la comprensión semiótica de muchas obras musicales. Para ese fin, debemos considerar las estrategias de una obra musical como el prisma a través del cual reconstruimos el espectro de la obra como (inter)texto.

Traducción del inglés: *Desiderio Navarro*

<sup>4</sup> El uso de la cita como estrategia compositiva central es esencialmente un fenómeno del siglo XX, crucial para obras de Charles Ives, George Rochberg y Peter Maxwell Davies, entre otros.

## Referencias

BERIO, Luciano

1969 Notas de cubierta del disco, *Sinfonia, Luciano Berio conducting the New York Philharmonic orchestra and the Swingle Singers*, Columbia stereo, MS 7268.

CHAMBERS, ROSS

1984 "Intertextuality: The Taming of a Concept", conferencia en The University of Michigan School of Music, Series de Conferencias de Teoría de la Música, Marzo 8.

DERR, Ellwood

1984a «Handel's Procedures for Composing with Materials from Telemann's *Harmonische Gottes-Dienst*» en: *Solomon. Göttinger Handel-Beiträge*, t. 1, Kassel, Bärenreiter.

1984b «Beethoven's Long-term Memory of C. P. E. Bach *Rondo in Eb*, W. 611 (1787) Manifest in the *Variations in Eb for Piano*, Op. 35 (1802)», en: *Musical Quarterly*.

1984c «Brahms' Opus 38: Pasticcio/Quodlibet», en: *Report of the International Brahms Congress, Vienna, 1983*, Tutzing, Hans Schneider.

DERRIDA, Jacques

1967 *De la grammatologie*, París, Éditions de Minuit. *Of Grammatology*, trad. por Gayatri Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

HATTEN, Robert

1982 *Toward a Semiotic Model of Style in Music: Epistemological and Methodological Bases*. Disertación, Indiana University.

KLIMOWITSKY, Abraham

1978 «Ein 'Gloria' von Palestrina als Modell des 'Heiligen Dankgesanges' aus Beethovens Streichquartett op. 132. *Bericht über den Internationalen Beethoven-Kongress, Berlin, 1977*. H. Goldschmidt, K.-H. Köhler y K. Niemann, eds., Leipzig, Veb Deutscher Verlag für Musik, pp. 513-517.

MITCHELL, Donald

1976 *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years*, Boulder, Westview Press.

RIFFATERRE, Michael

1978 *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press.

SCHWEITZER, Albert

1905 *J. S. Bach*, Vol. II, trad. por Ernest Newman, Nueva York, Macmillan, 1958.