

GEOPOÉTICA A DOS VOCES: UNA CONVERSACIÓN CON VARIACIONES

Por Xavier Mas i Sempere y Luis Baeza Andreu

En unas condiciones cualesquiera y en un contexto determinado –bajo el auspicio de la autoridad intelectual de destacados prohombres– dos personas, cuya identidad tampoco importa, conversan a la manera que proponía Galileo Galilei en su *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*. Sin ningún fin establecido pero con un camino bien trazado: la poética musical del espacio.

INTRODUCCIÓN. EXPOSICIÓN DEL TEMA

A. Y... ¿cómo suena la música del *espacio*?

B. La música en los *espacios*, ¿dices?

A. Sí... la cuestión podría ser... ¿el espacio hace que la música suene de determinada manera? O más bien: ¿Puede ser que haya diferentes músicas para diferentes espacios?

B. Puede ser. O tal vez son las músicas las que hacen a los espacios. Es decir, que en un espacio, la convergencia de diferentes músicas genera nuevas concepciones espaciales. Por ejemplo, la música que nos recuerda al paraíso, la que nos recuerda al cielo, la que nos baja al infierno...

A. Pero, ¿no crees, tal vez, que antes de introducirnos en el tema debiéramos saber qué han dicho los referentes del pasado sobre el campo de la geopoética y la música?

B. Cierto es. Volvamos atrás.

A. Podríamos empezar a hablar de Aristóteles. El genio clásico, el gran matemático...

B. Veamos qué nos dice en su *Poética*.

A. “Las partes de toda tragedia son seis y mediante ellas la tragedia es como es; y esas partes son: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, espectáculo y

melopeya” (Aristóteles, 1987: 55).

B. ¿Melopeya?

A. Es decir: melodía

B. Es decir: ¡Música!

A. Pero... tratándose tratándose aquí de una sección dedicada a la música, ¿no sería lo apropiado elevarla a la categoría de protagonista?

B. Exacto. Muchos compositores y teóricos lo han hecho a lo largo de la historia. Como por ejemplo, Ígor Stravinsky o Aaron Copland.

A. Efectivamente, en su obra divulgativa, lo que nos dice Aaron Copland es que el compositor no espera a



las musas. Sólo existe la predisposición para trabajar y crear ideas. Y, de hecho, muchas de sus ideas se ubican en espacios. Quiero recordar su *Appalachian Spring*.

B. Es decir, ¿el compositor sería algo así como un arquitecto de lugares musicales?

A. Exacto, un compositor sería algo así como un hacedor de realidades.

PRIMERA VARIACIÓN. LA MÚSICA DEL MUNDO

B. Desde la música, a parte de la poética, se ha reflexionado sobre el espacio y sobre las formas de creación espacial a partir de una disciplina muy de moda hoy en día como es la *etnomusicología*. Y, gracias al debate que ésta motiva, ¿no es paradójico que mientras que nuestra música –la occidental– pueda ser clásica o ligera, por ejemplo, la misma música de otros territorios la llamemos *música del mundo*?

A. Porque... nuestra música es *nuestra música occidental*.

B. Sí, y además, cuando nos dirigimos para disfrutar de esa música lo hacemos en unos *espacios* creados para tal efecto. Un concierto de música clásica necesita de un auditorio. Uno de música “más ligera” puede valerse de un estadio.

A. Sin embargo, estos patrones que vienen sobre todo de la época romántica en la que la música se ubica en unos auditorios a los que asiste el público...

B. ¡Siempre la música romántica, siempre esa época echando su sombra sobre nosotros!

A.... estos patrones, generalmente, parecen no tener mucho sentido en la época contemporánea. En las nuevas *performances* se puede ver a un músico darle la espalda al auditorio o diversas formaciones instrumentales que rompen con el concepto de orquesta clásica.

SEGUNDA VARIACIÓN. LAS NACIONES Y EL CIELO

B. ¿Y qué espacios crearon los compositores románticos, por ejemplo, cuando escribieron su música hace más de cien años. ¿Dimitri Shostakovich plasmó en su música el ser de la Unión Soviética?

A. Quizás ésta sea la eterna pregunta. Él escribía para el régimen de Stalin. Pero... ¿en sus obras incluía mensajes anti estalinistas?

B. Paralelamente a la aparición de los Estados-nación, en el siglo XIX, las naciones además de construirse sus fronteras, sus banderas, se construyeron sus músicas... En España, por ejemplo, Isaac Albéniz, Joaquín Turina hicieron lo propio.

A. Así es. Y no sólo las delimitaciones territoriales y culturales propias influyen en las composiciones de las obras que ahí se escriben. Estos espacios culturales, además, se influyen y se interrelacionan. Es decir, música española con influencias francesas, música francesa con influencia rusa...

B. Efectivamente. Pero la música, además de haber creado estos *leitmotives* territoriales, también ha creado espacios míticos o legendarios como el cielo...

A. Sí. De hecho, de la Edad Media encontramos una obra religiosa en la que el cielo y la tierra cobran una vital importancia.



B. Sí. El *Misteri d'Elx* –drama musical de origen tardomedieval– se representa todos los años en la ciudad de Elche.

A. Pero el gran valor de esta obra –además del artístico– es la perseverancia de todo un pueblo que fue capaz de mantener esta festividad propia a pesar de que el Concilio de Trento había prohibido todas las representaciones teatrales dentro de los templos.

B. El cielo, el del *Misteri d'Elx*, además, hoy en día tiene una construcción musical un tanto diferente a la que pudo escuchar en su momento la gente de la Edad Media. Ya que, como bien sabrás, hasta hace unas décadas eran instrumentos a modo de fanfarria los que, junto con el órgano, acompañaban los momentos instrumentales. A partir del siglo XX, y gracias al compositor alicantino Óscar Esplá y sus preludios, el órgano se encargaría en solitario de acompañar estos momentos.

A. Y, además, el complemento de este tejido sonoro no es sólo instrumental sino que cuenta con una serie de elementos pirotécnicos o campanólogos.

Acabada esta cobla, obre's la porta del sel y devalla lo núvol ab lo àngel ab palma en la mà y comesant a exir per la porta se dispara la artilleria y sona lo orge, ministrils y campanes mentres lo núvol devalla alguna distància. Y en parar la artilleria y demés instruments, obre's lo núvol y comensa lo àngel a cantar (Fragmento del *Consueta de El Misteri d'Elx* de 1625, copia de Gaspar Soler Chacón, recogida en Mas, 2002: 180-181).

B. Dice mucho del territorio valenciano: pólvora y sonos de campana.

TERCERA VARIACIÓN: LA TIERRA

A. ¿Y cómo es posible bajar ahora del cielo a la tierra?

B. ¡Pues con música, sin duda!

A. ¿Y con qué música podríamos hacer este largo viaje?

B. Con Stravinsky tenemos un buen ejemplo quizás.

O ¿es que en su *Consagración de la Primavera* no se escuchan los latidos de la Tierra?

A. Sí, de una tierra primitiva y virgen donde las personas no han alcanzado los descabellados límites de la explotación actual.

B. Estos aspectos de la virginidad que refleja la *Consagración*, ¿no crees que se desarrollan a través de la complejidad rítmica que posee la obra?

A. ¡No podemos perder de vista que el origen de la música es el ritmo!

B. Sin embargo, la música contemporánea... ¿rompe con el ritmo? ¿rompe con la forma? ¿rompe con el espacio?

A. Sí. O quizás no... Seguramente estaremos pecando de una visión rectangular que hemos heredado de la música métrica. Porque, hagamos memoria, hasta la invención de la notación moderna la música iba con el texto. El espacio del pentagrama y de los compases no existía. Había otro tipo de espacio: la palabra, la frase. Escúchese el *Viderunt Omnes* de Perotin, por ejemplo.

B. Sin embargo, con la música contemporánea parece que los sonidos quieren recobrar su autonomía y quieren romper esos esquemas de la notación métrica.

A. Aunque... esto ya lo hacía Erik Satie o Claude Debussy.

B. Estamos viendo que la historia es circular. Podríamos considerar, incluso, que estamos otra vez donde estuvimos hace más de mil años.

A. Hasta que surja un nuevo paradigma.

Cuarta variación: Del mar al infierno

B. Hemos bajado del cielo, hemos dado un paseo por la tierra. Hablemos... ¿del mar, de los ríos?

A. ¿De qué quieres que hablemos? ¿De las olas que uno ve cuando escucha el trío de Mozart *Soave il vento*?

B. O de la brisa que llega con *La Mer* de Debussy.

A. Sí... Se me ocurre también las tres *suites* para orquesta de la Música acuática que compuso Friedrich Händel para que fuesen interpretadas durante una procesión real por el Támesis...

B. O también *El mar y el barco de Simbad*, una de las historias de la *suite* sinfónica *Scheherazade* de Rimsky-

Korsakov.

A. Pero... la música también llega al infierno.

B. ¡Sí! Todos los *réquiems* nos llevan al infierno. *Dies iræ, dies illa/ Solvet sæclum in favilla/ Teste David cum Sibylla!* (Día de la ira, aquel día en que los siglos se reduzcan a cenizas; como testigos el rey David y la Sibila).

A. Sólo con escuchar el inicio del *Dies Irae* de Giuseppe Verdi ya estamos en el mismísimo infierno.

B. Las maldades y las pasiones, ¡los horrores de la guerra son la plasmación del infierno!

A. Sin duda, uno de los rasgos de la música del siglo XX —profunda, tensa, dramática, estridente...— es fruto de las guerras vividas entre los países de todo el mundo. ¡Dos guerras mundiales! Que dejaron, además de todas las miserias del mundo, el *Cuarteto para el fin de los tiempos*, de Olivier Messiaen, o la *Tercera sinfonía* de Henryk Górecki que quiso llamar “de las lamentaciones”.

B. Efectivamente, muchos intelectuales y artistas plasmaron en sus obras la belleza de la destrucción. Una idea que explotó sobremanera el fascismo italiano.

“Fiat ars, pereat mundus», dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica” (Benjamin, 1989: 57).

CODA. EL SER HUMANO

A. Entonces, lo feo se convierte en un espacio más. En una nueva estética...

B. Un espacio más entre la belleza.

A. Y el mar... Y la tierra... Y el cielo... Y el infierno...

B. Y en mitad de estos espacios, de virtud y de defectos, aparece el ser humano...

Bibliografía

ARISTÓTELES. *Poética*, ed. Aníbal González.



Madrid: Taurus, 1987.

BENJAMIN, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos interrumpidos vol. I: filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989.

CASTAÑO I GARCIA, Joan. “La música a l'església de Santa Maria d'Elx”. *Aproximacions a la Festa d'Elx*. Alacant: Instituto Alicantino de Cultura «Juan Gil-Albert», 2001.

COPLAND, Aaron. *Cómo escuchar la música*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2010.

MAS I MIRALLES, Antoni. *La variació lingüística en la consuetud de la Festa d'Elx*. Paiporta: Editorial Denes, 2002.