



La musicalización de poesía desde la perspectiva del compositor musical

FACUNDO FERNÁNDEZ
LUNA¹

La idea de componer música que se adecúe al contenido de un texto es bastante antigua y, personalmente, considero que alguien que

logró eso muy bien, fue Claudio Monteverdi (1567-1643) con sus *Madrigales*.

Detengámonos un momento para definir qué es un madrigal: el madrigal es un tipo de composición –de un mínimo de tres voces a un máximo de seis, que trata sobre un texto secular, generalmente en italiano– que tuvo su máximo desarrollo en el Renacimiento y en el Barroco temprano. Su texto debe ser profano, tiene armonía contrapuntística y lenguaje popular. La mayoría de las veces está compuesto para voces *a capella* y, en algunos casos, con instrumentos guiando las voces. Si bien los madrigales aparecen en la escena musical a finales del el S.XII, aproximadamente, fue Claudio Monteverdi el que cristalizó la “forma” como tal.

¹ Músico uruguayo. Especializado en dirección coral y música para cine, teatro, medios audiovisuales y musicalización de poesía.

Antes del auge de este estilo, la composición musical se basaba en férreos conceptos teóricos, y respetarlos o no, dividía lo bien hecho de lo que no lo estaba; su tema central era, además, religioso. Sin embargo, Monteverdi vislumbra en los madrigales una fuerza expresiva popular, y encuentra una segunda forma de hacer las cosas que él llama “*seconda pratica*” (segunda práctica, u “otra forma”), en la que pone el texto por encima de la música, afirmando que “las palabras son dueñas de la armonía, no esclavas”. Esto llevó a que la armonía se enrareciera en muchos madrigales, que aparecieran disonancias “no permitidas” por la teoría del momento, y que el movimiento de voces fuera extraño a la época. Todo esto marcó un camino que iba inexorablemente hacia el Barroco, estilo del que Monteverdi sin saberlo, iba a ser precursor.

Si bien las formas modernas de musicalizar poesía distan mucho de la música de Monteverdi (para bien o para mal) estas pueden verse respaldadas por la manera de componer Madrigales, o al menos, creo que es un punto de partida muy válido hoy en día.

Podemos pensar en deconstruir la estructura y la armonía para generar efectos dinámicos de apoyo al plano sensible del texto, a las oraciones, a las palabras; o en algunos casos apoyar letra por letra, sin apostarse en ninguna teoría musical; pero también se pueden construir momentos de convivencia, en los que exista un equilibrio entre la deconstrucción de la música y la lógica interna del texto, creando piezas, canciones, híbridos o música incidental.

Veamos estos cuatro caminos.

Formato pieza

Podemos componer música, con su lógica interna clara (principio, desarrollo y final) para acompañar los climas de una poesía,

pero sin remarcar musicalmente cada concepto escrito (en modo música de fondo para un recitado). Esto lleva a una “forma” que llamaremos “pieza”. Aquí, la composición no está ligada al texto a nivel tan interno, sino más bien, pieza y poesía conviven en un estado sensible paralelo (pero similar) donde la música apoya al texto para darle relieve al contenido. Esto genera en el receptor una visión más completa del concepto que plantea la propuesta.

Lo anterior quiere decir que la pieza se define, a nivel sensible, discursivo y musical, gracias a la potenciación de dos cosas que conviven entre sí, sin necesariamente haberse concebido para el mismo fin; puede ser reconocible (en estilo) o no, y cumple la función de soportar armónicamente al texto que se recitará.

Generalmente, la pieza tendrá un ciclo de duración media, gozará de estructura interna (independiente de la estructura del texto) y si se escuchara sin la poesía compañera, podría percibirse monótona. El trabajo compositivo partirá de una idea simple, con armonías sencillas o complejas, pudiendo ser tonal o atonal e ir de ritmos básicos a polirritmias². Lo que es claro, es que la pieza como tal, no se define por la arquitectura interna que tenga, sino por la manera en que funciona junto al texto. Con esto se busca considerar, por una parte la música, y por otra la poesía. Funcionarán muy bien juntas, pero separadas serán reconocibles y mostrarán su carácter particular.

También podemos concebir la utilización de una obra musical ya escrita que funcione con el texto. Por ejemplo: recitar algo del *Romancero gitano* y acompañarlo con la obra *Recuerdos de la Alhambra*, de Francisco Tárrega, o recitar algo de la *Autobiografía en décimas*, de Violeta Parra, y usar alguna de sus anticuecas –

² Polirritmia: es el uso simultáneo de dos o más ritmos, que no son derivados uno del otro. Por

ejemplo: utilizar una línea de bajo de “so” *Cuano*, acompañando una guitarra que toca una cueca.

dentro de esta primera forma, ese es un camino válido—.

Otra opción es tomar como base alguna obra (canción o pieza) escrita por un tercero, que funcione con el texto, y hacerle modificaciones para adaptarla mejor a él. Por ejemplo, usar la progresión armónica³ de una canción, la instrumentación, la rítmica, o la combinación de estas cosas que el músico crea pertinente explorar.

Formato canción

Si bien el formato canción es conocido por todos, no es tan sencillo asociarlo a la poesía, o mejor dicho, no es lo mismo componer una canción (letra y música) que hacer una canción de un texto poético. Veamos dos opciones claras: a) cuando el texto tiene un formato de verso definido; b) Cuando el texto no tiene un formato de verso definido.

a) En el primer caso, siempre y cuando tengamos un verso estructurado (ya sea endecasílabo, octosílabo, alejandrino, pentámetro yámbico, rubaiyat, etc...), el propio texto definirá ritmos, velocidades y acentuaciones. La rítmica de una canción en base a un octosílabo, no va a ser la misma que un yámbico (por la propia estructura del verso) y se materializará en distintos compases o estilos.

Esto es muy importante, ya que si se quiere musicalizar poesía de esta manera, hay que detenerse en estas diferencias, y entenderlas será clave para encontrar la canción que mejor le quede a ese texto. Cuando musicalicemos en formato canción, el texto se adaptará a las necesidades musicales. A veces se cambiarán o quitarán comas, palabras o hasta versos, lo que puede resignificar la poesía, para construir esa tercera “entidad” que llamaremos canción. Sin embargo, al trabajar con versos definidos, estos cambios no serán muy

agresivos, y pocas veces se resignificará el contenido de manera contundente.

b) Cuando no hay formato de verso definido, la canción tendrá estructuras asimétricas y el ritmo lo determinará la cantidad de consonantes y vocales, o muchas veces, la manera de cantar que tenga el/la poeta. En este caso, los recortes al texto serán más libres, más radicales, y la mayoría de las veces resignificarán su contenido. Al no estar presente la estructura de verso, no hay restricciones métricas y no hay períodos en la pieza que se deban repetir.

De este modo, se puede decir que el objetivo es la canción como entidad independiente, pero como resultado de la conjugación de música y verso, o prosa poética, para conseguir una autosuficiencia y lógica narrativa clara. En el formato canción, la música cobra prioridad, y todo orbitará alrededor de esta característica.

Piezas híbridas

El funcionamiento de la “forma híbrida”, es parecido al de formato pieza, aunque es importante separar esta práctica de la otra, ya que por momentos emergen estructuras más parecidas al formato canción; muchas veces, una parte de la obra se reconocerá como pieza, y la otra parte tendrá características de canción.

La pieza híbrida tendrá coherencia interna, dos o más partes bien definidas, que se reconocerán por contraste rítmico, armónico (o ambos), y será de una duración media algo extensa. Este tipo de estructura es la más delicada, ya que en el hecho performático, una entrada fuera de tiempo, o fuera de tono, puede llevar a la caída estrepitosa de la pieza en su conjunto. Esto quiere decir que si el/la poeta se retrasa en una entrada, se olvida de una parte del texto o decide cambiar un verso de lugar, todo el

³ Progresión armónica: es la secuencia de acordes que está presente en una pieza musical.

soporte musical debe cambiar con él, convirtiéndose la experiencia en un proceso dinámico puro.

La efectividad de la pieza en este modelo, depende casi totalmente de la sincronía, pero durante el hecho performático la experiencia es viva. Lo más complejo de esta forma es encontrar el punto de convivencia justo, de personalidades distinguibles, de coherencia sensible y vida propia. Sin embargo, es una de las formas que más trabajo teórico necesita.

Estas piezas, se deben pautar (es decir, escribir) y no me refiero a garabatear ideas, tablaturas y anotaciones, sino, a escribir una partitura (de todos los instrumentos más la voz) en la que cada parte tenga su protagonismo, cumpla su función y genere un mapa del conjunto canción-pieza y poesía, funcional y equilibrado. De todas formas, escribir la música no significa comprimir o encajonar la obra, sino más bien lo contrario, y esto es clave. Tener una visión clara de la funcionalidad de cada instrumento, los roles que cumplen (en lo armónico y en lo emocional) y entender el aporte que hacen, nos permitirá ingresar a un nivel sensible más profundo. Aquí son mucho más difíciles las adaptaciones instrumentales; estas son posibles, claramente, pero no son intuitivas y necesitan de un trabajo teórico muy grande. Escribir es la herramienta fundamental para esto, ya que sin partitura el trabajo se transforma en algo irrealizable.

Para poder musicalizar de esta forma, es imprescindible que la poesía se presente cantada (o canturreada) al menos por secciones, pues como dijimos, en una pieza híbrida conviven partes que funcionan como canción y otras que funcionan como pieza, y no tiene sentido intentar componer una canción, si carecemos de una melodía o algo similar.

Música incidental

En este caso, la música será creada para un texto determinado, y por lo tanto será un subproducto de él. Esta no tendrá estructura interna ninguna, ni lógica instrumental, ni armonía definida o reconocible. Pueden aparecer patrones, pero serán producto del espectador sin intencionalidad del compositor. Es decir que la música incidental es efectista por naturaleza. Busca siempre el apoyo puntual donde lo requiera el texto, puede ser una palabra, una sílaba o letras repetidas, no hay restricciones, no hay instrumentación fija, no hay armonía clara. Esta forma es la más libre de todas, y tiene la capacidad de adaptarse a cualquier circunstancia de montaje cuando se presenta en vivo; no dependerá de la instrumentación, y por lo tanto, siempre será efectiva.

La música incidental está en constante movimiento y mutación, lo que la hace una expresión dinámica por definición. De todas maneras, no hay que pensarla como libérrima. Al igual que todas las demás “formas”, tiene su basamento artístico y teórico. Saber esto divide lo bien hecho de lo que no lo está, pero lo cierto es que podemos construir música incidental con cualquier elemento, incluso prescindiendo de instrumentos musicales (melódicos y/o armónicos). Por ejemplo: podremos usar una mesa, una silla o cualquier objeto a percudir. Lo interesante de este camino, es que si el arte es performático, se puede integrar la puesta en escena, la escenografía (en el caso de haber) o componer la música con los elementos del entorno. Hacer esto implica un nivel más profundo de semiótica-musical, y lleva a resultados algo más herméticos, simbólicos y de libre interpretación.

Conclusión

Con estas reflexiones no ahondamos en mecanismos sensibles a la hora de acoplar música a un texto, ya que, esto se reserva a cada poeta, cada músico, dupla, banda o propuesta. Es una invitación a considerar las posibilidades expresivas de la música, pero reconociendo el camino recorrido por cientos de músicos y poetas a lo largo de la historia, que han dado al arte un sin número de propuestas creativas enfocadas desde las más diversas ópticas.

Sin embargo, es pertinente observar que, ya en el S. XVI, aparece la idea de utilizar música, más allá de su estructura teórica, para acompañar un texto; y esto continúa vigente en las expresiones poético-musicales de la poesía ultra joven de hoy. Considerar esto, nos enfrenta a un acto de humildad, y nos debería conectar (de algún modo) con cientos de mujeres y hombres que vivieron 500 años atrás. Lo que no hay que olvidar es que el conocimiento libera y siempre habilita a tomar mejores decisiones, además de permitir horadar hasta las capas más interiores de la expresión humana.

Por último, las cuatro formas expuestas en este escrito no excluyen otras opciones, y más que ser una exposición de formas, lo que he presentado aquí es una manera de exponer los ladrillos fundamentales para la musicalización de poesía.