

Mímesis y onomatopeya en el texto musical

SILVIA ALONSO

Universidade de Santiago de Compostela

Campus de Lugo

Entre las múltiples posibilidades que presenta el estudio comparativo de los sistemas musical y literario, nos encontramos con un interesantísimo campo de trabajo en casos de fenómenos que derivan en general de los procedimientos de imitación: esto ocurre tanto en las obras literarias que adoptan intencionadamente formas aproximadas a las *formas musicales* clásicas (intentos de reproducir verbalmente el efecto de fuga, el uso literario del esquema ABA, de la forma *rondó*, etc.) como en las obras musicales que imitan —o intentan sugerir dentro del campo puramente instrumental— efectos que se aproximan al habla o al canto, ya sea humano o animal.

Pero puede darse también el caso de que, en el repertorio vocal, se combinen la onomatopeya lingüística con la imitación musical. Esto es lo que ocurre en muchas de las obras en las que se intenta reproducir de forma lingüístico-musical el sonido de los pájaros. En este caso, además de la imitación más o menos “naturalista” del sonido, tenemos que tener en cuenta toda una serie de connotaciones que el pájaro y su canto implican y que han ido consolidándose a lo largo de la historia. El pájaro llega a ser símbolo de la musicalidad más pura y hasta de la expresión misma en la estética de los románticos¹ en cuanto a su papel de emisor lírico libérrimo, pero es desde siempre un emblema de la forma natural en la que se nos ofrece la más sofisticada y tentadora sugestión sensorial sonora. Así lo recoge la tópica clásica, al hacer de los pájaros uno de los integrantes indispensables del *locus amoenus*: el pájaro es el símbolo dentro de la naturaleza del placer auditivo. Curiosamente, la estilización que supone la descripción del *locus amoenus* literario conducirá también a que sus elementos se reformulen en cada época y contexto. Ejemplo curiosísimo y directamente relacionado con el campo del que nos ocupamos lo constituyen en la literatura medieval hispánica los versos de los Milagros de Nuestra Señora en los que Berceo se autoficcionaliza ubicándose en un jardín paradisiaco donde, por supuesto, no faltan los pájaros y su canto, que es descrito en términos técnicos semejantes a los que se describiría un canto humano de la época:

¹ Es curioso seguir la pervivencia del símbolo en obras como *Altazor*, que se caracteriza precisamente por su osadía en cuanto a los usos lingüísticos y las imágenes tradicionales.

Yaziendo a la sombra perdí todos cuidados,
 odí sonos de aves dulces e modulados;
 nunca udieron omnes órganos más temprados,
 nin que formar pudiessen sonos más acordados.

Unas tenién la quinta, e las otras doblavan,
 otras tenién el punto, errar no las dexavan;
 al posar, al mover, todas se esperavan,
 aves torpes nin roncás y non se acostavan.

Non seríe organista nin seríe violero,
 nin giga, nin salterio, nin mano de rotero,
 nin instrument, nin lengua, nin tan claro vocero,
 cuyo canto valiesse con esto un dinero. (Berceo, *Milagros*, estrofas 7-9).

Nada más lejos de la onomatopeya y de la intención imitativa, por otra parte, que esta descripción teórico-poética. Nuestro ejemplo músico-literario será *Le chant des oyseaux*. Nos trasladamos al siglo XVI, y, en este caso, al amplio dominio de la “chanson” francesa temprana, que tiene en Sermisy y Janequin a dos de sus principales representantes. De este último, especialmente conocido por el descriptivismo de sus canciones, es la obra que nos ocupa, en la que Grout & Palisca ven una *intención abiertamente humorística* (Grout & Palisca 1993: 258).

La canción se abre con una llamada jubilosa al despertar amoroso y al placer. El tema está bien caracterizado desde el punto de vista rítmico y melódico, y constituye una primera sección cerrada en el c. 15. El contexto general de la obra es el de la polifonía contrapuntística, con entradas imitativas de las voces. El primer tema, que llamaremos A y que se manifiesta con pequeñas variantes según las voces, está basado melódicamente en una bajada de cuarta por grados conjuntos con la misma disposición de tonos y semitonos (semitono inicial y dos tonos consecutivos) y la misma figuración en corcheas de las dos notas centrales (*vid.* a). A esta somera caracterización de la cabeza del tema debemos añadir el verdadero comienzo del mismo, que es en realidad un esquema rítmico, casi percusivo, mantenido a lo largo de todo el compás inicial sobre una misma nota (*vid.* b). Las cinco apariciones de A en la obra reproducen exactamente el mismo esquema de entrada de las voces, y cuatro de ellas (cc. 1-15, 83-97, 140-153 y 193-209) presentan los quince compases iniciales completos (dieciséis en la repetición final, contando con una anticipación en la entrada del bajo). Pero la segunda aparición de A, que corresponde a los cc. 38-52 y llamaremos A', duplica sólo su segunda mitad (cc. 8-15 del comienzo).

a

Contralto
Tenor
Soprano
Bajo

b

c

et fa - ri - ra - ri - ron, fa - ri - ra - ri - ron, te - re - ly io - ly

d1

io - ly

d2

io - ly

e

f

g1

g3

g2

g4

Nosotros consideraremos este hecho como un indicio de la intención de crear una primera sensación de cierre en cuanto al material temático, que en el c. 52 termina de ser expuesto. En nuestra lectura de la obra, los cc. 1-52 son un esquema del conjunto de la composición, cuyos elementos serán retomados y ampliados posteriormente:

—la sección A ya comentada, que se caracteriza en el texto por el tono exhortativo y la invitación al goce (*Reveillez vous, coerus endormis, Le dieu d'amours vous sonne / Rire et gaudir c'est mon advis, Chacun s'i habandonne / Finez, regrets, pleurs et soucy, Car la saison l'ordonne*), se retoma en los cc. 83-97, 140-153 y 193-209;

—otro tema que llamaremos B, de trece compases en su primera aparición (cc. 16-28), que introduce unos mínimos elementos narrativos ubicadores (comienzo del mes de mayo e introducción de los pájaros como centro de atención temática) para dar paso a la sección onomatopéyica, es retomado en los cc. 53-64, 98-109 y 155-156;

—la sección onomatopéyica (C), que comprende los cc. 28-37, es desarrollada en diversos grados en los compases 65-73, 110-140 (141) y 167-183;

—A', que constituirá un anuncio de la obligada vuelta a A de ahora en adelante y un avance del cierre circular de la obra.

Hemos dicho que consideramos los cc. 1-52 como un “esquema” del conjunto. Queremos indicar con esta palabra no sólo el carácter concentrado y ordenado de los elementos que lo componen, sino también el mayor grado de abstracción de sus constituyentes, que se sitúan en un nivel distinto del de sus apariciones posteriores.

Así, el carácter exhortativo y apelativo del texto de todas las apariciones de A es en esta primera aparición expuesto en su fórmula más condensada: la de la llamada (*reveillez*). Cada aparición de A será percibida, a través de la repetición musical, como la expansión y variación textual de este núcleo inicial (*rire et gaudire c'est mon devis; Finez, regretz, pleurs et soucy; vous serez tous en ioye emis*). Del mismo modo, la presentación en B del motivo temático-referencial principal, los pájaros, se realiza de forma general en la primera aparición del tema (*Oyseaulx feront merveilles*), y de forma concreta en las demás exposiciones, que introducen pájaros distintos (*Une douce musique que fera le roy mauvis, Le merle aussi, Le stournel; Rosignol du boys ioly, A qui la voix resonance; Arriere, maistre coucou*). En cuanto a C, que es lo que nos interesa más directamente, también creemos que muestra en su presentación un grado de abstracción mayor que en el resto de los fragmentos onomatopéyicos. ¿Cómo puede darse esto en el caso de un elemento lingüístico basado precisamente en el acercamiento directo al referente a través de sus características sonoras que cuestiona y limita la arbitrariedad del signo lingüístico incluso desde el punto de vista de la teoría saussureana?

Creemos que es posible gracias al peso que lo convencional tiene en la forma y uso de las acuñaciones onomatopéyicas, ya que esto permite que el grado de proximidad al objeto imitado varíe. Por esta razón, la primera onomatopeya de nuestra obra puede que no sea tal onomatopeya, sino una fórmula lingüística que reproduce de manera convencional las características del canto; es decir, la forma fonética escogida es la que convencionalmente adopta una secuencia verbal cuando quiere referirse a una

secuencia musical cualquiera: es más, podríamos decir que se refiere al hecho mismo de una irrupción de lo musical en el discurso verbal. Este fenómeno, desde luego, pertenece al campo que abarca el concepto de “frontera” lotmaniano. Por otra parte, la irrupción de este tipo de fórmulas en los géneros canción y adyacentes vive su etapa de esplendor en los siglos XVI y XVII, hasta el punto de llegar a caracterizar alguna de estas composiciones, como señalan Grout & Palisca a propósito de los “falas”:

[En el madrigal inglés] hay un estribillo que a menudo se entonaba con las sílabas *fa-la*, por lo que a veces se denomina a estas piezas *falas* (Grout & Palisca 1993: 285).

Creemos, pues, que los *farirariron* y *ferely ioly* (con sus variantes gráficas) pertenecen al mismo tipo de expresiones que los *fa-la*. Son imitaciones dentro del texto del canto del acto de cantar, sin que por ello sean una onomatopeya de un objeto o enunciado sonoro concreto. De este modo, la primera aparición de C mantiene con sus posteriores desarrollos (cc. 65-73, 110-141, 167-183) una relación del tipo general-particular y abstracto-concreto. Del mismo modo, los motivos rítmico-melódicos que se asocian a su texto tienen mayor entidad que las onomatopeyas particulares posteriores.

En primer lugar, tienen un arranque que mantiene el esquema de entradas imitativas característico de A y B. Así sucede, por ejemplo, en las entradas de tenor (c. 28) y soprano (c. 31), que son idénticas y hacen reconocible una frase musical de extensión considerable que se repite en el soprano (cc. 36-38) con una ligera variación de la anacrusa (*vid. c*). Reconocemos también como unidad motivica basada en ella, y con la misma articulación del texto, las entradas de bajo y contralto en los cc. 29-31 y 30-33 respectivamente. A continuación, la última parte del texto (*ferely ioly*) se desgaja del resto de la frase en las tres voces inferiores dando lugar a un juego imitativo en el que es tratado de forma autónoma a partir de dos células rítmicas importantes (*vid. d*). No resulta difícil reconocer en d. 2 la misma figura rítmica por disminución del comienzo de A (*vid. b*). Así, la entrada de A en el c. 39 constituirá rítmicamente una aumentación del material inmediatamente anterior, reunido en todas las voces en el c. 37. Como vemos, la conexión evidente de d.2 con el material temático de A lo aleja de la autonomía propia de la onomatopeya “sensu stricto”, que supone una intensa relación con el objeto exterior y, por lo tanto, un corte en la *cohesión* discursiva en favor de una intensificación de la *coherencia* del texto con lo referencial (realizada a través de la imitación en el caso de la onomatopeya).

Volviéndonos a las onomatopeyas del resto de la composición, las que son indiscutiblemente imitaciones del canto de los pájaros, nos encontramos con una clara individualización de los mismos en la voz que podemos llamar narrativo-exhortativa y que va presentando a los distintos pájaros en B y sus repeticiones. Así, los cc. 53-64 se centran en la presentación del *roy mauvis*, que aparece en el texto de todas las voces en sus entradas; junto con otras dos figuras que sólo menciona la voz del tenor y cuya mención queda como camuflada entre el juego de entradas imitativas de las demás voces, centrado en la figura del *roy mauvis*. Este carácter de añadido que tienen las menciones se aprecia también en la forma de ser presentados, lejos de la ponderación del protagonista: *Le merle aussi*, *Le stournel sera parmy*. La voz de B da enton-

ces paso a estas otras “voces”, a través de una especie de cita o de intervención en estilo directo, que es la función de las onomatopeyas en el contexto narrativo de la obra, donde se introducen después de la presentación en el texto de un emisor individualizado y legitimado (*d'une voix authentique*) por la voz lírica predominante. No nos atrevemos a analizar la forma fónica y musical de las onomatopeyas desde un punto de vista zoológico ni de establecer el grado de éxito de la aproximación al referente extratextual. Sin embargo, queremos hacer notar el grado de caracterización que se consigue a través de una serie de recurrencias y contrastes en la selección fónica y rítmico-melódica:

—Por una parte, tenemos los monosílabos de timbre [i] con bilabiales y dentales sordas, que participan generalmente en figuras en ascenso de corcheas por grados conjuntos, con un punto de llegada marcado por una combinación de dos sílabas (*pi-ti*) con un alargamiento en la última. El arco interválico en el que se mueven es el de la quinta (soprano, cc. 66-67; tenor, cc. 67-69; bajo, cc. 69).

—Por otra parte, destacan los enfáticos monosílabos del soprano (cc. 67-69), cuya aparición intermitente se refleja en los silencios de negra que los separan. El timbre [y] se parece al de las anteriores en su apertura mínima y contrasta en el lugar de articulación (posterior/anterior). En su forma consonántica presentan el rasgo sordo en común y se diferencian por su localización palatal y su realización fricativa [ʃ]. Los valores son de negra y la altura del sonido es fija.

—Por último, se encuentran unas agrupaciones bisílabas que combinan estos dos conjuntos de rasgos y que giran en torno al marco interválico de la cuarta formando diversos perfiles melódicos que se doblan (intervalo de cuarta ascendente en el bajo, cc. 67-68; figura del contralto con cinco repeticiones, cc. 66-72; y figura del tenor y soprano, repetidas dos veces a lo largo de los cc. 69-71 y separadas por un intervalo de segunda).

—En medio de esta algarazara onomatopéyica, favorecida por el carácter imitativo y la indicación del texto de una serie de emisores que se añaden e irrumpen en el discurso del anterior, se distingue una figura que destaca rítmicamente y cuya base fónica parece más cercana a una semántica convencional. Se trata del fragmento *Que di tu*, que a pesar de su irregularidad gráfica podría interpretarse como una verdadera interrogación verbal que busca la clarificación en medio de la maraña onomatopéyica en la que se encuentra. Por otra parte, son presentados gráficamente como tres monosílabos, cuando el esquema rítmico en el que aparecen se hubiera prestado a una agrupación trisilábica. Por último, el *Toi* del c. 71 del soprano, tan reveladoramente pronominal, hace casi imposible la lectura del *tu* final de cada fórmula como la simple introducción de un nuevo timbre cerrado [y] en el elenco de las onomatopeyas. La ambigüedad resulta fecunda y la posible voz humana se funde con los timbres y rasgos fónicos confrontados (si bien es verdad, a excepción de la perturbadora [e]). El esquema rítmico de estos fragmentos (*vid. e*) se presenta en una fórmula doble (exceptuando al bajo en los cc. 70-71) que efectúa un descenso de tercera con un alargamiento final (soprano y bajo, c. 72; tenor, c. 73). En la voz de contralto (c. 73) esta fórmula rítmica, realizada sobre el *fa* y el *sol* y evitando el descenso interválico de

tercera, introducirá un segmento de texto presentador del nuevo pájaro: son los pequeños pájaros del entorno de la ciudad, *Le petit sansonnet de Paris*, *Le petit mignon*².

Durante los cc. 76-83 lo no onomatopéyico gana terreno hasta la entrada de la repetición de A, de manera que se nos introduce en una mezclanza de voces onomatopéyicas todavía en el contralto (*Quio, quio*, c. 76; *din, dan, din, dan*, cc. 80-81) y exhortaciones cómicas que entran el terreno religioso a través de una paródica alusión al sermón y a ciertos santos dudosos. Las voces se independizan en cuanto al texto que presentan hasta rayar en el caos: se reitera el nombre del estornino (*Sansonnet de Paris*, *Saïge courtoys et bien apris*) en medio de un contexto de menciones tan ruidoso como el espacio ciudadano habitual de este ave; surgen una serie de apelaciones de nombres femeninos en el tenor, onomatopeyas de campanas en el contralto, “santos” inventados en las voces superiores y la exclamación inicial en todas las voces (*Sainte teste Dieu!*). Cabe destacar también antes de la entrada de A en el c. 84 (tenor) el tratamiento casi en la línea onomatopéyica anterior de los elementos del texto que apremian a ir al sermón: es el caso del contralto en el c. 79 y del tratamiento general de la palabra *temps* (por ejemplo, en su aparición entrecortada por el conocido esquema rítmico del *que di tu* en los cc. 82-83 del bajo). Creemos que la saturación de voces y nombres del contexto contribuye a que se dé una transición entre el material onomatopéyico anterior y la exhortación a los distintos personajes.

La repetición de B que comienza en el c. 98 presenta en segunda persona al que será protagonista de la sección onomatopéyica central y más extensa de la obra: el ruiseñor. El nuevo foco temático es presentado en segunda persona (la segunda persona que domina en el tono de invocación y las fórmulas exhortativas del texto) a través de un texto donde ya se da cierto grado de simbolismo fónico (*Rosignol du boys ioli, a qui la voix resonne, Pour vous mettre hor d'ennuy Vostre gorge iargonne*). Los cc. 109-140 son un verdadero muestrario de posibilidades tímbricas y rítmicas donde, sin embargo, domina una gran claridad de escritura y articulación, en contraste con el intrincado pasaje del final de la sección que antecede a la segunda repetición de B, de mucha mayor complejidad enunciativa. No hay nombres ni exhortaciones intercaladas, y la atención al desarrollo horizontal de las voces no resulta excesivamente difícil.

Distinguiremos en primer lugar tres esquemas principales en lo que respecta a figuración: las series de corcheas, los valores largos repetidos (superiores a la negra) y la aparición de la figura que ilustra nuestro ejemplo e. La combinación de estos tres modelos resulta simple en cuanto a la estructura musical y la evolución de las voces, ya que son fácilmente combinables desde el punto de vista rítmico. A esto se suma una mínima oscilación interválica durante el desarrollo de cada uno de los esquemas, ya que las voces suelen mantener una altura fija o jugando con la distancia de segunda (contralto, c. 124; soprano, c. 125). Sólo en la figura de e se llega al salto de tercera descendente que ya aparecía en la sección anteriormente comentada (soprano, c. 72, por ejemplo).

² “*Sturnus vulgaris*: (...) **Hábitat**: igualmente a sus anchas en poblaciones como en el campo. Anida en agujeros de árboles, edificios, bardas, nidos artificiales, etc. o agujeros en el suelo en regiones yermas.” (Peterson, Mountfort & Hollom 1995: 284).

Sobre la relativa simplicidad rítmica, el juego de timbres que proporciona la guía gráfica del texto resulta riquísimo, y es en esta dirección donde abunda la sugestión onomatopéyica del pasaje³. Mientras que en la sección comentada con anterioridad el juego tímbrico casi se reducía a un contraste en la zona de localización (anterior/posterior) de las vocales de abertura mínima, apoyadas generalmente en consonantes sordas, aquí se introduce una inmensa variedad que refleja el elenco de sílabas y agrupaciones silábicas del texto (*frian, tar, ticun, coqui, qui lara, fereli, oy ty, teo, turry, tu, huit, quio, quibi, fouquet, fi, ti, veleci, qrr, trr, vrr, frr*). La descripción exhaustiva de la combinación de los segmentos fónicos con los esquemas anteriormente descritos en las diversas voces sería un ejercicio agotador y creemos que poco fecundo, aunque sí señalaremos ciertas características generales en esta correspondencia:

—En primer lugar, es reseñable que el uso de valores largos en forma de pedal sostiene en la mayor parte de los casos un timbre [y] (tenor, cc. 113-114, 123-124; bajo, cc. 121-122, etc.).

—En segundo lugar, destaca el protagonismo de las vibrantes formando parte de una sílaba trabada (*frian*) o en el margen silábico final (*tar*). El efecto fónico de la vibrante en estas posiciones es el de la resonancia que se anunciaba en B (*A qui la voix resonance*), que junto con la presencia de rasgos guturales (*quio*) evoca una emisión sonora más interna propia del gorgojo de este ave, frente a los fonemas y rasgos que asociamos con el piar (zona dental, alveolar y labial, vocales anteriores). La introducción de la vibrante se realiza desde el comienzo (c. 108 y ss.) apoyándose en las series de corcheas.

—Por último, refiriéndonos también al uso de la vibrante, cabe destacar el uso de secuencias fónicas puramente consonánticas que imitan los trinos animales no a través de la figura musical que convencionalmente recibe este nombre (batimiento con la nota superior o inferior), sino a través de esa especial emisión verbal de una secuencia consonántica vibrante.

El uso exhaustivo de esta figura (figura que en su realización musical con oscilación de la altura del sonido caracteriza por antonomasia, junto con el mordente, el tipo de ornamentación convencionalmente asociada a los pájaros en la música programática), lleva esta sección a un clímax (cc. 134 y ss.) donde se abandona progresivamente la sencillez anterior en lo que respecta a la relación contrapuntística de las voces hasta desembocar en la nueva entrada de A (c. 140). Al llegar a este punto (c. 134) se introduce una nueva célula rítmica (*vid. f*) que va a guiar la imitación sucesiva de las voces, y que da pie a la combinación del trino consonántico en la nota larga y de los timbres vocálicos cerrados y anteriores asociados con el piar. Asimismo, hay un juego en la realización de los trinos sugerido por la variación de la consonante ini-

³ Luscinia megarhynchos: (...) "Voz: Canto vehemente, sonoro y musical, con notas y estrofas repetidas, la más característica de las cuales es un chuuc-chuuc-chuuc profundo y burbujeante y un piu-piu-piu lento que asciende a un brillante crescendo. Lo emite de día y de noche, generalmente desde un posadero escondido. Entre los reclamos se incluye un juiit líquido, un tac sonoro, un tuc suave y entrecortado y, como alarma, un áspero querr" (Peterson, Mountfort & Hollom 1995: 226-227).

cial que acompaña a la vibrante, de manera que se indica un apoyo inicial dental (*trr*), gutural (*qrr*) o labiodental sordo/sonoro (*fr/vrr*). Este hecho provocará a su vez el desarrollo que una gama tímbrica asociada con el punto de donde parte la vibración del fonema siguiente.

A partir del c. 167, después de la presentación increpatoria en la repetición de B y de la mención del búho, se desarrolla la última sección onomatopéyica de la obra: la que imita el sonido del cuco. Fónicamente, el pasaje resulta muy homogéneo, ya que se basa en la repetición de una misma sílaba (*cou*). Frente a las demás secciones onomatopéyicas y a pesar de las entradas sucesivas de las voces, se caracteriza por la definición armónica. Sin embargo, este hecho sólo es una consecuencia de la aplicación en las voces del principio imitativo general, se consiste en la repetición de un intervalo de tercera o de cuarta descendente con acento en la última nota, a veces alargada. Esta combinación de intervalos de tercera y de cuarta descendentes hacen que podamos percibir el desarrollo de las líneas vocales como un desplegamiento de acordes con muy escasa variación. Podríamos decir que hay casi una coincidencia en la lectura vertical y horizontal de las voces, lo que proporciona ese clima de cohesión del que hablábamos. Tan solo la voz de contralto en los cc. 170, 172 y 174 se mueve por grados conjuntos en el marco de una cuarta descendente sol-re, pero incluso en este caso se da la pertenencia de cada una de las notas a los dos acordes en los que se concentraría el movimiento de las voces: el de si bemol mayor y el de mi bemol mayor.

—En cuanto a la relación de las voces, tenemos un primer esquema de carácter imitativo con entradas de las tres voces superiores a la distancia de una negra. Es el caso de los cc. 167, 168, 169, 171 y 173. Todos ellos están verticalmente contruidos sobre el acorde de si bemol, que percibimos de forma fluctuante entre el estado fundamental y su primera inversión. Bajo (tenor) y soprano sostienen la tercera en las dos últimas partes del compás, mientras que el contralto realiza un movimiento melódico tónica-quinto grado que completan la tríada. Sin embargo, tenemos fuera de las partes del compás que presentan la coincidencia del mayor número de voces, la aparición de la tónica (si bemol) en una o ambas voces exteriores (bajo y soprano) y en la parte fuerte de cada compás. Los compases que alternan con los anteriores, es decir, 170, 172 y 174, presentan un desplegamiento del acorde de mi bemol, aunque el movimiento por grados conjuntos del contralto haga surgir en la tercera parte del compás de nuevo un acorde de si bemol en primera inversión, acorde de paso que será recuerdo de la armonía del compás anterior.

—En una segunda parte de esta sección, que iría desde el c. 175 hasta el 182-183, se vuelven a dar las características anteriormente señaladas y la alternancia de las tríadas si bemol-mi bemol de forma rigurosa. De nuevo el contralto, en los cc. 176-178, presenta un fa con puntillo que definirá el paso de la tríada de mi bemol a la de si bemol, pero esta vez no como nota de paso o como reminiscencia, sino marcando el momento efectivo de la transición. En este grupo de compases se introducen variaciones rítmicas importantes que intensifican las relaciones entre las voces. Así, soprano y tenor discurren en negras y blancas durante los cc. 175-179, manteniendo la distancia de una negra en las entradas, y bajo y contralto introducen los nuevos diseños en corcheas, que suponen una variación en el tratamiento de las distancias interválicas ya

conocidas. Los grupos de cuatro corcheas aparecen de forma alterna en las dos voces durante estos compases, mientras que en los cuatro siguientes se generalizan los distintos esquemas de corcheas en las cuatro voces, conservando cada una de ellas su diseño particular (*vid. g*).

A partir del c. 183, la voz narrativo-exhortativa aparece desarrollando el tema de la increpación que ya aparecía en la presentación de B: la cuestión de la “traición” del comportamiento parasitario del cuco⁴. A partir del compás 193, entra la última repetición de A, que cierra la obra con el texto de la llamada inicial (*Reveillez vous, cueurs endormiz, Le dieu d’amours vous sonne*).

Hemos visto en nuestro pequeño análisis de la canción de Janequin cómo la aproximación al referente que suponen las secciones onomatopéyicas se realizan de un modo diferente en cada caso, poniendo de relieve la caracterización rítmica, melódica e incluso el procedimiento del desplegamiento de acordes en el caso del cuco. Lo que une este material variado, forzosamente heterogéneo por su voluntad de aproximación y caracterización mimética del referente, es la base lingüística que proporcionan los segmentos fónicos que cantan las voces. El tratamiento del timbre, dentro de las grandes posibilidades que proporciona el conjunto vocal con su variedad añadida de registros y tesituras, tiene una guía predominantemente lingüística, de manera que la concepción de la onomatopeya es fundamentalmente verbalista, como lo sugiere la riqueza del texto de Janequin. Hemos visto que incluso en el caso del trino, fenómeno hartamente imitado (y convencionalizado) en la música programática con posterioridad y que se apoya fácilmente en un batimiento con una mínima oscilación del tono (nota superior o inferior), se recurre a un rasgo lingüístico y no esencialmente musical, como la articulación en el texto de una vibrante múltiple alargada y sostenida sin un elemento vocálico.

⁴ *Cuculus canorus*: (...) “Poliándrico y parásito de nidada; aunque las especies parasitadas son muy numerosas, cada hembra parasita usualmente a una sola especie, poniendo un solo huevo en cada nido” (Peterson, Mountfort & Hollom 1995: 190).

Le chant des oyseaux

Clément Janequin

ca. 1529

Soprano

Contralto

Ténor

Basse

5

5

5

5

10

10

10

10

15 ne. A ce pre-mier iour de may, Oy-seaux fe-ront mer-veil

20 A ce pre-mier iour de may Pour vous met-tre hors d'e-smay De-stou-pez
 20 seaux fe-ront mer-veil les, Pour vous met-tre hors d'e-smay De-stou-pez
 20 les, Pour vous met-tre hors d'e-smay De-stou-pez vos, pour vous
 20 fe-ront mer-veil les, Pour vous met-tre hors d'e-smay De-stou-pez vos o-

25 De-stou-pez vos o-reil les. Et fa-ri-ra-ri-ron.
 25 vos o-reil les. Et fa-ri-ra-ri-ron.
 25 met-tre hors d'e-smay De-stou-pez vos o-reil les. Et fa-ri-ra-ri-ron. fa-ri-ra-ri-
 25 reil les, de-stou-pez vos o-reil les. Fa-ri-ra-ri-ron, et



Et fe - ri ra - ri - ron, ra - ri - ra - ri -

Et fa - ri - ra - ri - ron, fa - ri - ra - ri - ron, fe - re - ly io -

ron, fe - re - ly io - ly, Et fa - ri - ra - ri - ron fe - re -

fa - ri - ra - ri - ron, fe - re - ly io - ly



ron, fe - re - ly, io - ly, io - ly, io - ly, io - ly, io - ly, et

ly, io - ly, fe - re - ly, io - ly, io - ly, fe re ly io ly, io ly, fe - re - ly, io - ly, io -

ly io - ly, io - ly, fe - re - ly re - ly io - ly, fe - re - ly re - ly, io - ly

io ly, io - ly fe - re - ly, io - ly, io - ly, io - ly, io - ly, io - ly, io - ly, io -



fa - ri - ra - ri - ron, fa - ri - ra - ri - ron, fe - re - ly io ly, Vous se - rez tous en ioy - e - mis.

ly, io - ly, io - ly, fe - re - ly io ly, Vous se - rez

fe - re - ly re - ly io - ly, fe re - ly - re - ly, io - ly, io - ly, io ly, Vous se - rez tous en

ly, io - ly, fe - re - ly io - ly, io - ly, io - ly.

36 Vous se-rez tous en ioy-e-mis, Car la sai-son est bon-ne. Vous se-rez

40 tous en ioy-e-mis, Car la sai-son est bon-ne.

40 ioy-e-mis, Car la sai-son est bon-ne.

40 Vous se-rez tous en

45 tous. Vous se-rez tous en ioy-e-mis, Car la sai-son est bon-ne.

45 Vous se-rez tous en ioy-e-mis, Car la sai-son est bon-ne.

45 Vous se-rez tous en ioy-e-mis, Car la sai-son est bon-ne.

45 ioy-e-mis, en ioy-e-mis, en ioy-e-mis, Car

50 ne.

50 ne.

50 ne.

50 ne, car la sai-son est bon-ne. Vous or-rez, à mon ad-

50 la sai-son est bon-ne. Vous or-rez, à mon ad-

55 Vous or - rez 'a mon ad - vis,
 55 Vous or - rez à mon ad - vis, U - ne dou - ce mu - si - que Que fe - ra le
 55 vis, U - ne dou - ce mu - si - que Que fe - ra le roy mau -
 55 vis, U - ne dou - ce mu - si - que Que fe - ra le

60 Que fe - ra le roy mau - vis D'u - ne voix au - ten - ti
 60 roy mau - vis D'u - ne voix au - ten - ti que: Ty,
 60 vis, Le mer - leus - si Le - stour nel se - ra par - my, D'u - ne voix au - ten - ti -
 60 roy mau - vis D'u - ne voix au - ten - ti que, d'u - ne voix au - ten -

65 que: Ti ti ti ti ti ti ti ti chou, chou, chou,
 65 ty, py - ty py - ty, chou - ty, thou - y, thou y. chou - ty, thou - y, thou y, chou - ty, thou - y. thou -
 65 que: Ti ti pi ti ti ti ti ti ti pi ti ti ti ti pi -
 65 ti que: Ti thou - y, thou - y, chou ti, thou - y, thou - y. Que di

63 chou, chou - thi, thou - y, thou - y. thou - y, thou y, chou - thi Toi -

69 y, chou - ry, thou - y, thou y, chou - ti, thou - y, thou -

69 ti. Chou - thi, thou - y, thou - y, chou - ti, thou - y, thou - y, thou -

69 tu, ti, ti, pi - ti, tu di Que di tu, tu di, tu di, que di

72 que dy tu, que dy tu. Le pe - tit mi -

72 y. Tu di, tu di Le pe - tit san - son - net, le pe - tit mig - non, pe - ti - te,

72 y. Tu di que di tu, que di tu, Le pe -

72 tu, que di tu, que di tu, Le pe - tit san - son - net de Pa - ris.

75 gnon, le pe - tit mi - gnon, Sain - cte te - ste Dieu! sain - cte te - ste Dieu! rain -

75 le pe - tit mig - non. Qu'est là bas, pas - se, pas - se, vi - lain! Sain - cte te - ste Dieu! Quio, quio, le pe - tit mi -

75 tit mi gnon Sain - cte te - ste Dieu! pe - ti - te. Le pe - tit mi - gnon,

75 San - cte te - ste Dieu! Qu'est là bas pas - se, vi - lain.

79 cte te - ste Dieu! Il est temps, temps, d'a - ler boi - re, il est temps, temps. Au ser - mon,
 79 gnon, Tost, tost, tost, au ser - mon, Le pe - tit san - son - net, din, dan, din, dan. Sus, ma dame, à la
 79 il est temps, il est temps. Guil - le - met - te, Co - li - net - te, il est temps, temps.
 79 San - son - net de Pa - ris. Sai - ge cour - toys et bien a - pris, Il est

82 ma mai - stres - se. A saint Tro - tin Voir saint Ro - bin, Le doux mu - se - quin, Le
 82 mes - se Sain - cte Ca - quet - te Qui ca - quet - te. Ri - reet gau - dir c'est
 82 temps d'a - ler boy - re, il est temps, temps, temps.
 82 temps, que di tu, il est temps, que di tu, san son - net de Pa - ris. Ri -

84 doux mu - se - quin. Ri - reet gau dir c'est mon de - vis, Cha - cun s'i ha - ban - don
 84 mon de - vis c'est mon de - vis, Cha - cun s'y ha - ban - don
 84 Ri - reet gau - dir c'est mon de - vis, Cha - cun s'i ha - ban - don
 84 reet gau - dir c'est mon de - vis,

cresc.

89 ne. Rire et gau-dir rre et gau dir c'est mon de-vis, Chaa-cun s'i

94 ha-ban-don ne.

94 don ne.

94 ne, cha-cun s'i ha-ban-don ne. Ro-si gnot du boys io-

94 mon de-vis, Cha-cun s'i ha-ban-don ne. Ro-si gnot du boys io-

100 Ro-si gnot du boys io-ly,

100 Ro-si gnot du boys io-ly, A qui la voix re-son-ne. Pour vous met-tre

100 ly, A qui la voix re-son-ne, Pour vous met-tre hors d'en-

100 li. A qui la voix re-son-ne. Pour vous met-tre

105 Pour vous met-tre hors d'en-nuy Vo-stre gor-ge iar-gon

105 hors d'en-nuy Vo-stre gor-ge iar-gon ne:

105 nuy Vo-stre gor-ge. pour vous met-tre hors d'en-nuy vo-stre gor-ge iar-gon

105 hors d'en-nuy Vo-stre gor-ge iar-gon ne, vo-stre gor-ge iar

110 ne: Frian, frian, frian, frian, frian, frian, frian, frian.

110 Frian, frian, frian, frian, frian, frian, frian, frian, frian, frian, frian, ti-

110 ne: Tar, tar, tar, tar, tar, tar, tu, ve-le-cy, ve-le-cy,

110 gon ne:

112 teo tu, tu, tu, tu, tu, tu, tu, co-qui, co-qui, co-qui, co-qui.

112 cun, ti-cun, ti-cun, ti-cun, ti-cun, ti-cun, qui la-ra, qui la-ra, qui la-ra, fe-re-li-fy.

112 Frian, frian, frian, frian, frian, frian, frian, tu, tu, tu, tu, tu.

115 tu, oy: oy ty oy ty oy ty oy

115 fy, tu, tu, tu,

115 co - qui, co - qui, co - qui, co qui, fi - ti, fi - ti, qui la - ra, qui la - ra, qui la - ra, qui la -

115 teo, frian, frian, frian, frian, tar, tar, tar, tar, tu,

118 ty, trr. tu, huit, huit,

119 tu, qui la - ra, qui la - ra,

118 ra, qui la - ra, qui la - ra, ti - cum, ti - cum, ti - cum, ti - cum, ti - cum,

118 tur - ry, turru - ry, tur - ry, tur - ry qui la - ra, qui la - ra.

121 huit, huit, huit, huit, teo, teo, teo, teo, teo, teo, teo, teo,

121 te - o, te - o, te - o, te - o, te - o, te - o, te - o, te - o, te - o, te - o, tar,

121 oy ti, oy ti, oy ti, oy ti, tu, tu, tu,

121 Tu, tu,

124 teo, frian, frian, frian, frian, frian, frian, frian, frian, frian, ty - cun, ty - cun, ty - cun, tur -
 124 oy ty, oy ty, oy ty, oy ty, tr. qui la - ra, qui la -
 124 tu, tu, et

124

126 ry, tur - ry, tur - ry, qui - by.
 126 ra, tu, tu,
 126 huit, huit, huit, huit, qui la ra, ti - cun, ti - cun, ti - cun, co - qui, co - qui, co -

128

128 quio, quio, quio, quio, quio, quio, quio, tar, tar, tar, tar, tar, fou - quet, fou - quet, qui - bi, qui - bi,
 129 tu, tu, tu, tu, tu, fou - quet, fou - quet fi, ti, fi, ti, frian, frian, frian, frian, fi, ti, tr.
 129 tu fou - quet, fou - quet, fi, ti, fi, ti, frian, frian, frian, frian, tur - ri, tur - ri, tu, tu,
 129 qui, co - qui, huit, huit, huit, huit, huit, huit, qui la - ra, qui la -

123

tu, tu,

132 huit, huit, huit, huit, tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, tar, trr, oy - ti, oy -
 132 tu, tu, tu, tu, oy ti, oy ti, tur - ri, tur - ri, ti - cur, ti - cur, fe - re - li, fi, fi, frr,
 132 ra, fi, fi, fi, tur - ri, tur - ri, qui - bi, qui - bi, qui - bi, qui la - ra, trr, tar,
 132 quio, quio, quio, quio quio, ve - le - ci, ve - le - ci, huit, huit, huit, huit, tar, tar, tar, tar, tar.

135 ti, trr, tur - ri, tur - ri, qrr, qui - bi, qui - bi, frr, fi - ti, fi - ti, frr, fou - quet, fou -
 135 oy - ti, oy - ti, trr, tur - ri, tur - ri, vrr, fi - ti, fi - ti, frr, fou - quet, fou - quet, frr
 135 tar, tar, tar, trr, tur - ri, tur - ri, qrr, qui - bi, qui - bi, vrr, fi - ti, fi - ti, frr, fou -
 135 trr, tur - ri, tur - ri, qrr, qui - bi, qui - bi, vrr, fi - ti, fi - ti, frr, fou - quet, fou - quet,

139 quet, frr, frian, frian, frian, frian, frr.
 139 frian, frian, frian, frian, frr. Fi - nez, re - gretz, pleurs et sou - ci.
 139 quet, fou - quet, frr, frian, frian, frian, frr. Et lui - ez re - gretz, pleurs
 139 frr, frian, frian, frian, frian, co - qui, co - qui, co - qui, qui - bi, qui - la - ra, qui la ra, qui la ra.

142 Fuy - ez, re gretz, pleurs et sou - ci, Car la sai son l'or - don - ne, fui - ez, re - pleurs et sou - cy, Car la sai - son l'or don ne. et sou - cy, Car la sai - son l'or - don ne.

142 Fui - ez re gretz, pleurs

147 gretz, fui - ez, re gretz, pleurs et sou - ci, Car la sai son l'or - don - Fi - nez, re gretz, pleurs et sou - cy, Car la sai - son l'or - don Fi - nez, re gretz, pleurs et sou - cy, Car la sai - son l'or - don et sou - cy, pleurs et sou - cy, pleurs et sou - cy. Car

147 et sou - cy, pleurs et sou - cy, pleurs et sou - cy. Car

152 ne, ne, ne, Ar - rie - re, mais - ne, car la sai son l'or - don ne, Ar - rie - re, mai - stre cou cou, Sor - tez de la sai - son l'or - don ne, Ar - rie - re, mai - stre cou cou.

152 la sai - son l'or - don ne, Ar - rie - re, mai - stre cou cou,

175 cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou,

175 cou, cou cou, cou cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou,

175 cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou -

175 cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou, cou - cou,

179 cou - cou, cou - cou, cou - cou - cou, cou - cou, cou - cou - cou, cou -

179 cou - cou, cou - cou - cou, cou - cou, cou - cou - cou, cou - cou,

179 cou cou cou cou, cou - cou, cou - cou, cou cou cou, cou - cou, cou - cou, cou cou cou,

179 cou, cou cou cou, cou - cou, cou - cou - cou, cou - cou, cou - cou - cou, cou -

182 cou, cou cou cou, Par tra - i - son, en cha - cun nid, Pon - dez sans qu'on vous son

182 cou cou cou, cou - cou, cou cou cou, cou - cou, Par tra - i - son, en cha - cun nid, Pon - dez sans

182 cou - cou, cou - cou, cou cou cou, cou - cou, cou - cou, cou cou cou cou - cou,

182 cou, cou cou cou, cou - cou,

186 ne, par tra - i - son, en cha - cun nid,
 186 qu'on vous son - ne, Par tra - i - son, en cha - cun nid,
 186 Par tra - i - son, en cha - cun nid, Par tra - y - son, en cha - cun
 186 Par tra - i - son, en cha - cun nid. Pon - dez sans qu'on vous son -
 189 par tra - i - son, en cha - cun nid, pon - dez sans qu'on vous son
 189 Par tra - y - son, en cha - cun nid, pon - dez sans qu'on vous son -
 189 nid, pon - dez sans qu'on vous son ne, sans qu'on vous son - ne. Re - vei - lez
 192 ne.
 192 ne. Re - veil - lez vous, cueurs en - dor - mis.
 192 vous, cueurs en - dor - miz. Re - veil - lez vous, cueurs
 192 ne. Re - veil - lez vou, cueurs en - dor - miz. cueurs en - dor - miz. re -

196 Re-veil-lez vous, cueurs en-dor-mis, Le dieu d'a-mours vous son-ne, re-veil-lez

196 cueurs en-dor-mis, Le dieu d'a-mours vous son-ne.

198 en-dor-mis, Le dieu d'a-mours vous son-ne.

196 veil-lez vous, Re-veil-lez vous, cueurs

201 vous, Re-veil-lez vous, cueurs en-dor-mis, Le dieu d'a-mours vous son-ne.

201 Re-veil-lez vous, cueurs en-dor-mis Le dieu d'a-mours vous son-ne.

201 Re-veil-lez vous, cueurs en-dor-mis Le dieu d'a-mours vous son-ne.

201 en-dor-mis. cueurs en-dor-mis, cueurs en-dor-mis, Le

206 ne.

209 ne.

205 ne, Le dieu d'a-mours vous son-ne. ne.

205 dieu d'a-mours vous son-ne.

LOS PÁJAROS DE MESSIAEN

En contraste con este panorama y en el polo opuesto a esta obra, sobre todo en lo que se refiere al acercamiento al referente a través de una onomatopeya paradójicamente verbalista, nos encontramos en nuestro siglo con el maravilloso *Catalogue des Oiseaux*, de Olivier Messiaen, obra monumental junto a la que figuran otras como las *Petites Esquisses d'Oiseaux*, que dan fe la intensa dedicación del compositor al tema del canto de los pájaros a lo largo de toda su vida⁵. El trabajo de Messiaen desborda el marco habitual de la actividad del compositor y pasa abiertamente al terreno de la ornitología. Sesiones interminables e intensas de grabación magnetofónica y transcripción musical atenta en los bosque de Francia proporcionan un material que será elaborado pianísticamente a veces mucho más tarde. Así lo advierte la nota inicial de la edición de la partitura de Leduc:

La rédaction musicale du Catalogue d'Oiseaux a été commencée en octobre 1956 et terminée le premier septembre 1958. Les voyages et séjours répétés, nécessaires pour la notation des chants de chaque oiseau, ont été parfois très antérieurs à la composition des pièces. Ses indications étant très précises, l'auteur a pu sans peine réveiller des souvenirs vieux de quelques heures ou de plusieurs années.

Hemos de señalar respecto al Catálogo, en primer lugar, por supuesto, la ausencia de texto verbal. La obra nace de una voluntad de transcripción del autor, y como tal se presentará.

En segundo lugar, resulta importantísimo el hecho de que se trate de una obra para piano. Esto supone la neutralización de un aspecto que había sido fundamental en la imitación del canto de los pájaros en la música programática: el timbre. Recordemos la importancia del timbre, ya no musical, sino lingüístico en las onomatopeyas de Janequin. El piano de Messiaen impone una gran sobriedad en este aspecto, que se hace uniforme al tratarse de un solo instrumento (y creemos que del instrumento abstracto por excelencia).

Como tercera característica, señalaremos el hecho de que la idea de transcripción presente en la obra de Messiaen le haga especificar en la partitura el momento de intervención de cada pájaro con la colocación de su nombre sobre el pentagrama en los lugares oportunos. La escritura para piano intenta sintetizar y presentar en un contexto musical la intervención individual distinguida de cada especie, considerada a través de un individuo enunciador que adquiere el rango y la dignidad de un actor-intérprete, como lo reflejan las explicaciones del autor. Estas explicaciones se leen a veces en indicaciones paralelas a las de la ejecución pianística convencional, y actúan a modo de acotaciones (por ejemplo, la indicación que figura en el primero de los siete libros, sección II, dedicado a la oropéndola [*loriot*], en el momento de la intervención del zorzal [*grive musicienne*]: *actif, incantatoire, bien prononcé*). Otras veces, la caracterización del pájaro-actor y del carácter general de sus enunciados se realiza en los poéticos resúmenes verbales que preceden a cada sección del libro. Estos resúme-

⁵ Cfr. Denise R. Tual en su película *Olivier Messiaen et les oiseaux* (VHS/PAL), Fondation Royaumont, en cuya primera parte el mismo compositor explica su dedicación a la ornitología desde los dieciocho años.

nes recogen datos sobre el lugar y el tiempo donde transcurre lo que podríamos llamar la “acción” musical que el autor transcribe en la partitura y caracterizan a los protagonistas. Transcribiremos como ejemplo el que introduce el libro sobre la oropéndola, que figura como de costumbre bajo la cifra romana, el nombre francés del pájaro protagonista y el nombre científico latino entre paréntesis:

Fin juin. Branderiaie de Gardepée (Charente), vers 5h.30 du matin - Orgeval, vers 6 heures - Les Maremberts (Loir et Cher), dans le plein soleil de midi. Le Lorient, le bel oiseau jaune d'or aux ailes noires, siffle dans les chênes. Son chant, coulé, doré, comme un rire de prince étranger, évoque l'Afrique et l'Asie, ou quelque planète inconnue, remplie de lumière et d'arcs-en-ciel, remplie de sourires à la Léonard de Vinci. Dans les jardins, dans les bois, d'autres oiseaux: la strophe rapide et décidée du Troglodyte, la caresse confiante du Rouge-gorge, le brio du Merle, l'amphimacre du Rouge-queue à front blanc et gorge noir, les répétitions incantatoires de la Grive musicienne. Longtemps, sans se lasser, les Fauvettes des jardins déversent leur virtuosité douce. Le Pouillot véloce ajoute ses gouttes d'eau sautillantes. Rappel nonchalant, souvenir d'or et d'arc-en-ciel: le soleil semble être l'émanation dorée du chant du Lorient...

A modo de ejemplo, escogeremos los pasajes dedicados a la intervención del mirlo para tratar de caracterizar la transcripción musical del canto de los pájaros en Messiaen. Para ello confrontaremos su aparición en la segunda parte de *Petites Esquisses d'Oiseaux* con sus intervenciones dentro de la sección segunda del libro I del Catálogo, dedicada a la oropéndola.

Mientras que el número II de las *Esquisses* está por completo dedicado al mirlo, que interviene en solitario cantando sobre un contexto armónico diferenciado, en los ejemplos del *Catalogue* se presenta de forma secundaria, alternando sus intervenciones con las de la oropéndola protagonista y las de otras aves, como el chochín (*Troglodyte*), el colirrojo real (*Rouge-queue à front blanc*) y el zorzal (*Grive musicienne*). En ambos casos (*Esquisses* y *Catalogue*) se prescinde de la indicación de compás, y en cambio se dan indicaciones precisas de *tempo* a través de anotaciones metronómicas que se mantienen fijas en su correspondencia con cada pájaro que interviene. Así, la indicación del mirlo en las *Esquisses* será siempre ($\text{♩} = 112$) *Modéré, un peu vif*, destacando sobre el fondo regular de acordes caracterizado como *Un peu lent* ($\text{♩} = 80$) (ocasionalmente *Modéré* $\text{♩} = 88$); por otra parte, en el *Catalogue* su velocidad será de ($\text{♩} = 144$) *vif (brillant et gai)* contrastando sobre acordes con la indicación ($\text{♩} = 60$). El contraste en las indicaciones de *tempo* diferenciará el contexto general, de acordes llenos que avanzan uniformemente en el registro grave y medio del piano, con las intervenciones rítmicas y agudas de los pájaros “solistas”. La altura de sus sonidos será perfectamente individualizada y su intervención se desarrollará en un registro apropiado y con independencia de la acentuación propia de un ritmo de compás, aquí ausente. Por ello, las células rítmicas se desarrollarán con total autonomía.

En *Esquisses*, el mirlo tiene una primera intervención de dos compases para la que se añade un pentagrama adicional en clave de sol, colocado sobre el correspondiente a la mano derecha. Aunque su ejecución va a corresponder al pianista y la proporción del tamaño de sus notas es igual a la de los otros dos, recuerda a los penta-

gramas añadidos en las partituras de piano acompañante en el momento de intervención de los solistas. No cabe mayor sugestión de enunciación individual y ajena dentro de una escritura exclusivamente pianística.

Modéré, ($\text{♩} = 112$)
un peu vif
Merle noir

ff

p

Red. Red.

Detailed description: This musical score is for the piece 'Merle noir'. It is marked 'Modéré, un peu vif' with a tempo of 112 quarter notes per minute. The score is written for piano and features a complex, rhythmic accompaniment. The right hand has a melodic line with many slurs and fingerings (1-5). The left hand has a more rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (5-3, 3-2, 1-3, 5-2, 3). There are two 'Red.' markings below the staff, indicating reductions. A *ff* dynamic is marked in the middle section, and a *p* dynamic is marked at the beginning.

Modéré ($\text{♩} = 88$)

pp

Red. Red. *

Detailed description: This is a continuation of the 'Merle noir' score. It is marked 'Modéré' with a tempo of 88 quarter notes per minute. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a more rhythmic accompaniment. There are two 'Red.' markings below the staff, indicating reductions. A *pp* dynamic is marked in the middle section. A '*' symbol is present at the end of the score.

Un peu lent ($\text{♩} = 80$)

f

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Detailed description: This musical score is for the piece 'Un peu lent'. It is marked 'Un peu lent' with a tempo of 80 quarter notes per minute. The score is written for piano and features a complex, rhythmic accompaniment. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (1-5). The left hand has a more rhythmic accompaniment with slurs and fingerings (5-3, 3-2, 1-3, 5-2, 3). There are eight 'Red.' markings below the staff, indicating reductions. A *f* dynamic is marked at the beginning.

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Detailed description: This is a continuation of the 'Un peu lent' score. It features a complex, rhythmic accompaniment. There are six 'Red.' markings below the staff, indicating reductions.

Modéré, (♩ = 112)
un peu vif
Merle noir

ff *mf*

p

Red. Red. Red.

Modéré (♩ = 88)

ff *pp*

g. dessus

Red. Red. Red. Red.

pp *pp*

8b

Red. Red. *

Un peu lent (♩ = 80)

f

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Un peuvent (♩ = 80)

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Modéré, (♩ = 112)
un peu vif

Merle noir:

Red. Red. Red.

Modéré (♩ = 88)

Unpeulent (♩ = 80)

Red. Red. Red.

Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Musical score system 1, featuring piano accompaniment. The right hand plays chords in a 4/4 time signature. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The system is marked with a dynamic of *f* and contains six measures, each labeled with "Red." below the staff.

Musical score system 2, featuring piano accompaniment. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern. The system is marked with a dynamic of *dim.* and contains four measures, each labeled with "Red." below the staff.

Modéré, (♩ = 112)
un peu vif
Merle noir

Musical score system 3, featuring piano accompaniment. The right hand plays a melodic line with fingerings (1, 2, 4, 3, 1, 4, 2, 5, 1, 2, 4) and dynamics of *sf* and *mf*. The left hand plays a rhythmic pattern with fingerings (5, 3, 5, 3, 1, 2, 5, 3, 1, 5, 3, 1). The system is marked with a dynamic of *mf* and contains four measures, each labeled with "Red." below the staff.

Modéré (♩ = 88)

Musical score system 4, featuring piano accompaniment. The right hand plays a melodic line with a dynamic of *pp*. The left hand plays a rhythmic pattern with a dynamic of *pp*. The system is marked with a dynamic of *pp* and contains three measures, each labeled with "Red." below the staff.

En estos dos compases iniciales (5 y 6) encontramos condensadas las principales características del canto del mirlo, que serán desarrolladas en las siguientes intervenciones.

Su principal diseño melódico será el que presentan los dos tresillos de fusas iniciales con la semicorchea final acentuada. El marco interválico en el que se desarrolla este diseño es el de la octava aumentada, alterada su nota de altura máxima con un semitono ascendente. Esto ocurrirá tanto en la línea de la mano derecha como en la de la izquierda, que presenta una moción paralela (m.d.: sol-sol; m.i.: sib-si). Dentro de este diseño, se repite el ascenso de cuartas inicial (m.d.: sol-do; m.i.: sib-mib) en las dos manos para llegar finalmente al sonido agudo de la octava alterada. El compás siguiente presenta un ascenso melódico de dos cuartas consecutivas en ambas manos (m.d.: reb-sol-do; m.i.: mib-lab-re) y una figura rítmica final de acentuación enfática donde se produce un descenso de un tono. La relación interválica que relaciona a ambas voces de forma simultánea está basada en la sexta mayor en el primer compás y en la séptima en la primera parte del segundo, mientras que las dos últimas notas se encuentran en ambas voces a distancia de tercera. Por ello se relacionan con la última semicorchea del c. 5, que está también resaltada acentualmente y constituye una sexta, inversión de la tercera.

Los cc. 14-16 presentan la primera variación en relación con la primera intervención del mirlo. Su primer compás (14) constituye una especie de recapitulación del enunciado anterior, ya que presenta dos elementos principales que corresponden con el inicio exactamente en las dos primeras notas (ascenso característico de cuarta), e introducen a continuación la figura rítmica con la que concluía el enunciado, esta vez realizando un ascenso de un tono y procediendo por sextas: la sexta si-sol#, a su vez, es la misma con la que concluía el c. 4. Como vemos, todos los elementos de este compás son ya conocidos. El c. 15, por su parte, presenta un descenso por cuartas consecutivas que constituye en la mano derecha una figura exactamente simétrica a la de las tres primeras notas del compás anterior. La figura de la mano izquierda, por su parte, mantiene la sucesión de cuartas descendentes y se sitúa a distancia de 10ª con la mano derecha, que podemos considerar una tercera compuesta en relación con el intervalo final del c. 5. La segunda mitad del c. 15 está constituida por una sucesión melódica nueva, pero que mantiene la figuración y el esquema rítmico del primer grupo del c. 5, así como la distancia de séptima en la primera y última nota entre las voces. El c. 16 está basado en el material melódico del c. 5: las fusas de la m.d. corresponden exactamente a las alturas iniciales del c.5, mientras que la m.i. ha sufrido un desplazamiento de un semitono ascendente de las tres fusas iniciales en relación con el c.5 y presenta material melódico nuevo en las tres últimas notas de la frase. En cuanto a la segunda parte de la frase en general, podemos considerarla como una expansión del importante motivo de la cuarta ascendente, en el que la m.i. sigue a la m.d. a una distancia interválica de sexta (rasgo propio del c. 4).

En conjunto, podemos decir que la segunda intervención del mirlo expande las características de la primera intervención a lo largo de tres compases, introduciendo las posibilidades de variación melódica —a través de un eje de simetría (c. 15) y de ampliación en la repetición interválica en torno a una nota central repetida (c. 16)— e interválica en lo que se refiere a la distancia entre las voces que conducen simultá-

neamente las dos manos (10ª como tercera compuesta y a su vez inversión de la sexta del c. 14, simétrico).

La tercera intervención del mirlo (cc. 25-26) abunda en las recurrencias en cuanto al material melódico conocido y a los diseños rítmicos, introduciendo nuevamente variaciones en la disposición de dichos elementos que hacen de cada intervención un enunciado distinto también desde el punto de vista formal. Como en el caso de la segunda intervención, la primera frase parece condensar los dos compases iniciales recogiendo literalmente el principio y el final de éstos. En este caso el grado de recurrencia melódica es mucho mayor que en el c. 14, ya que la coincidencia de las alturas de los sonidos incluye los cinco sonidos iniciales y también a las dos últimas notas, que sin embargo pierden el tratamiento acentual del c. 5 para integrarse en una célula rítmica paralela a la del c. 4. También en contraste con el inicio de la segunda intervención, el c. 25 transforma la octava aumentada que constituía el arco interválico general de las primeras frases invirtiendo el intervalo (ahora de un semitono cromático) y trasladándolo al eje vertical (articulación simultánea y repetida de mi-mib). En el c. 26 se vuelve a repetir el inicio del c. 4, aunque esta vez la coincidencia total se limita a las cuatro primeras notas. Las dos últimas fusas de su primera frase acortan la distancia entre las dos voces hasta reducirla al tono, la unidad de la distancia de tono se lleva además al intervalo melódico que separa a la quinta fusa de la sexta (reb, mib-fa, sol). La semicorchea con que finaliza la frase introduce un nuevo intervalo simultáneo: la quinta disminuida. La segunda frase del c. 26 reproduce la conocida célula rítmica del principio del c. 5 con una ligera variación de la acentuación y con una notable divergencia en la sucesión interválica, a pesar de la cual reconocemos elementos como la octava aumentada que actuaba como marco del grupo inicial (sol-sol#), la sucesión mib-lab del la m.i. del c. 5 (aquí invertida y con cambio de registro) y la sexta si-sol# cerrando la frase igual que en el c. 4 y con la misma acentuación.

La última intervención, en el c. 39, enfatiza de forma conclusiva el inicio del canto duplicando el intervalo de cuarta ascendente, lo que da lugar a un cambio rítmico operado sobre las notas del c. 4 (cuatro fusas en el primer grupo en lugar de tres). La última sexta (si-sol#) queda excluida, al tiempo que la anterior se convierte en la semicorchea de cierre de la frase (mib-do). La segunda parte del compás, que cierra la intervención del mirlo en la pieza, presenta cierta autonomía en relación con el material interválico-melódico del resto de las intervenciones. Rítmicamente podemos considerarlo relacionado con la frase que le precede (y por tanto con la del c.4), de modo que sería una repetición a modo de eco. Sin embargo, por su forma melódica y la relación interválica de sus voces, esta unidad se cierra en sí misma con un curioso juego de transposiciones entre los ejes horizontal y vertical: la progresión de segunda do-si en la m.i. continuaría en un cambio de registro y de forma simultánea en la progresión si-la de la mano derecha. Al juego del intervalo melódico de segunda se suma el de su inversión, el intervalo de séptima, que protagoniza la relación entre las primeras y las últimas notas de la frase. De este modo, considerando la transferencia de registro en la que interviene la inversión del intervalo de segunda en séptima, la lectura horizontal de la progresión de las voces equivaldría a su lectura vertical: do-si (m.i.) si-la (m.d.) y do-si simultáneos y si-la simultáneos finales. La cohesión ilustrada en la intervenciones del mirlo a través de sus brillantes fórmulas, nunca exactamente igua-

les, se extiende en lo que respeta a la aproximación de los ejes vertical y horizontal haciendo de simultaneidad y sucesión dos manifestaciones del concepto general de intervalo que caracteriza sus enunciados junto al uso de determinadas células rítmicas.

En el ejemplo que hemos escogido del *Catalogue*, se mantienen los materiales básicos en cuanto a la altura de los sonidos y a las células rítmicas básicas, como cabe esperar de una composición entendida primariamente como transcripción. Sin embargo, las diferencias son significativas en lo que se refiere al tratamiento del material. En primer lugar, se impone el hecho de que, a pesar de que la escritura está repartida entre dos pentagramas en clave de sol, nos encontramos con una única línea melódica, frente a las dos líneas melódicas de *Esquisses*, que suponían una polifonía elemental. No habrá eje de simultaneidad, y el material melódico corresponderá únicamente a las alturas de sonido correspondientes a la m.d. en *Esquisses*.

En segundo lugar, a pesar de identificarse los sonidos que formaban lo que podríamos llamar la “serie característica” del comienzo (sol-do-mi asc.-re-sol desc.), los intervalos de cuarta ascendente no tendrán la fuerza incoativa que tenían en cada enunciado de la obra anterior, y el tratamiento melódico parecerá más bien el resultado de una descomposición de las líneas de aquélla.

—Así, la sucesión sol-do-mi-re-sol inicial se halla aquí precedida por un re repetido antes del ascenso de cuarta, e interrumpida por una vuelta al sol antes de llegar al mi-re-sol final.

—A continuación, nos encontramos con una triple repetición de tresillos de fusas que no cabe en los esquemas rítmicos de *Esquisses*, aunque desde el punto de vista melódico puede ser considerada como formación simétrica a la de los tres últimos sonidos del c.14.

—La frase siguiente retoma el conocido arco melódico de la octava aumentada sol-sol# en lo que sería una variación de las tres últimas notas del c. 4, pero con una vuelta al sol inicial que duplicaría la octava.

—El siguiente grupo presenta nuevamente el final de lo que hemos llamado “serie característica” convirtiendo uno de sus elementos (mi) en mordente ornamental (se relacionaría con el segundo grupo comentado).

—El sol# agudo corchea siguiente es una repetición del límite del registro enfatizada por la acentuación, y tanto en esta forma aislada como en la frase que cierra al final de la intervención, se relaciona con el final del c. 4 de *Esquisses*, así como con los del c. 14 y 26.

—El grupo de cinco fusas y semicorchea que sigue podría ser considerado de nuevo una variación parcial de la serie sol-do-mi-re-sol, de nuevo con un añadido inferior inicial (do#) y con una nota intermedia (re) que transforma el aspecto arpegiado del contorno melódico de la serie en una especie de floreo ajeno al tratamiento de *Esquisses*.

—El fortísimo siguiente presenta la octava aumentada básica sol-sol#, esta vez reducida a un perfil y rebajada en su extremo inferior a la figuración ornamental de mordente.

—A continuación, una célula rítmica ya conocida en *Esquisses* (dos fusas y semicorchea con picado) presenta un nuevo fragmento de la serie anteriormente señalada (do-mi-re), parcialmente completada por el sol aislado en el pentagrama inferior.

—A modo de eco de las tres últimas notas de la serie, encontramos un re semicorchea en el pentagrama superior precedido por un mordente superior (mi) y un sol en el pentagrama inferior, también modificado por un mordente (reb) y seguido por un do agudo en el pentagrama superior, por lo que pueden asociarse a la sucesión inicial del c. 5 reb-sol-do.

—Para concluir la intervención, un enfático sol# agudo ya comentado es precedido por un grupo de cuatro fusas (de las cuales tres pertenecen a la serie inicial de *Esquisses*) que presentan una curiosa distribución gráfica (sol-fa en el pentagrama inferior y mi-re en el superior) que sugiere un sorprendente paralelismo con la progresión descendente por grados conjuntos en las líneas melódicas de ambas manos que habíamos señalado en el cierre de *Esquisses*.

—En una segunda intervención, volvemos a encontrar la nota re en fusas (esta vez un tresillo) precediendo a los fragmentos de la serie inicial de los grupos de fusas siguientes (do-re; do-mi-re). Estos grupos vuelven a repartirse gráficamente entre los dos pentagramas, esta vez con una ligadura de fraseo que indica una especie de línea contrapuntística inferior y no simultánea (sol-fa#-mib, mib, si). La parte superior de la última frase, con la que finaliza la intervención del mirlo en la sección dedicada a la oropéndola, es una fusión de las fórmulas de cierre de los cc. 5 y 14, recogiendo el ascenso y descenso desde fa# hacia los tonos vecinos superior e inferior y la figuración fusa - semicorchea acentuada.

2

Troglodyte
Très vite (♩=188) (autoritaire, clair, rapide et décidé)

mf
 (péd. sempre) *

Rouge-gorge
Un peu vite (♩=138) *Lent* (♩=60)

P (tendre, confiant) *pp* *pp legatissimo*
sourd. *

Merle noir
vite (♩=144)

f *sans sourd.* (avec 2^e péd.)
 (brillant et gai) (2^{da} III sempre)

Lent (♩=60)

f *pp* *sourd.* *P* *

Merle noir *vite* (♩=144) *Lent* (♩=60) **Rouge-queue à front blanc** *Modéré* (♩=109)

sans sourd. *f (avec 2^e péd.)* *pp* *sourd.* *P* *p appuyé* *pp gazouillé* *sans sourd.* *p* *

CONCLUSIÓN

El acercamiento de Messiaen al referente sonoro de la naturaleza que es el canto de los pájaros, concebido como transcripción y basado exclusivamente en la representación a través de una serie de signos musicales que se seleccionan por su proximidad al objeto imitado (de ahí la ausencia de texto y onomatopeya verbal como en el caso de Janequin, y también la renuncia a convenciones puramente musicales como la organización métrico-acental basada en el uso de la medida de compás), desarrolla sin embargo importantes diferencias en el tratamiento del material común según se trate de los ejemplos de *Esquisses* o del *Catalogue*. Así lo muestran el sorprendente contraste entre el uso de dos líneas melódicas que abren un eje vertical de relaciones en *Esquisses* frente al uso de un única línea en los ejemplos del *Catalogue* (a pesar de la sugerencia gráfica de la existencia de un elemental contrapunto), como también el mayor grado de fragmentación de los grupos melódicos en los enunciados de este último en relación con el esquema de los ejemplos de *Esquisses*, donde las variaciones formales tendían más a los juegos de combinación de relaciones y elementos que a los de división y descomposición. Incluso en una obra ocupada en explotar con el máximo rigor las posibilidades de acercamiento por el material al referente extramusical, el tratamiento formal de los enunciados transcritos presenta una cohesión particular dentro del contexto de cada obra que de nuevo, desde un punto de vista pragmático, supondría un aumento de los aspectos intratextuales (cohesión) frente a los de relación con el objeto (coherencia).

Para terminar, queremos llamar la atención sobre la importancia del sistema verbal en la obra de Messiaen dedicada a los pájaros. Tanto las indicaciones de carácter y las marcas de intervención de cada individuo en el discurso musical general reflejadas en la partitura como los párrafos introductorios en las diversas partes del *Catalogue* y de *Esquisses*, ponen de relieve aspectos importantes no sólo en lo referente a la ejecución de la obra y a las circunstancias de su composición o gestación, sino también en lo que atañe a la recepción de acuerdo con una sugestión explicada a través del medio verbal que constituye uno de los puntos centrales de la poética musical de Messiaen: la asociación de los sonidos y el color.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GROUT, D. J. & C.V. PALLISCA. (1993): *Historia de la música occidental (I)*, Madrid: Alianza Música (ed. J. M. Martín Triana).
- PETERSON, R. T., G. MOUNTFORT & P. A. D. HOLLOM (1995): *Guía de Campo de las Aves de España y Europa*, Barcelona: Ediciones Omega (trad. M. Pijoan).