

MÚSICA Y LITERATURA. EL FENÓMENO DE LA INTERTEXTUALIDAD EN MI CREACIÓN MUSICAL

LAURA VEGA SANTANA

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo nace tras mi participación como ponente en CanArts, Primer Encuentro Internacional Canario de las Artes celebrado en Candelaria, Tenerife, en el que, en primer lugar, planteo una aproximación al fenómeno de la intertextualidad para tratar el origen y la definición del concepto según diferentes autores y, en segundo lugar, la aplicación de este fenómeno en mi creación musical.

En ocasiones, personas que asisten a mis estrenos suelen preguntarme por el origen de las ideas durante el proceso creativo. Es un tema interesante y probablemente todos nos lo hemos cuestionado en alguna ocasión. Eso me ha llevado a plantear el asunto de la inspiración en mi creación musical, ¿de dónde proceden las ideas que me ayudan a generar una nueva composición?

Probablemente, lo primero que llega a un espectador de cualquier disciplina artística es una emoción y no el conocimiento técnico que la sustenta. Otra mirada será posible en determinados casos, especialmente en ámbitos especializados, pero nadie podrá negar que las emociones cumplen un papel fundamental en el arte. ¿Qué forma adquiere la inspiración inicial de una obra artística? ¿Qué ocurre en la mente de un creador cuando aparece una primera idea? ¿Y durante el proceso de creación? ¿Cuánto tiempo transcurre entre la primera idea y la finalización de la obra? Son cuestiones fascinantes y habrá tantas respuestas como creadores existan.

Centrándonos en la música, la inspiración inicial no siempre adopta una forma puramente musical, sino que puede surgir de algo mucho más abstracto. El compositor Jonathan Harvey (2008) afirma que “los preliminares de la inspiración pueden

dividirse en dos grandes categorías: la actividad consciente emprendida *exprofeso* por el compositor para estimular el subconsciente y la actividad que no tiene una relación consciente con ningún fin compositivo y que, de hecho, puede no tener nada que ver con la música” (p. 45). En este sentido, Harvey añade que “la vinculación con otras obras de arte siempre ha sido una de las principales fuentes de inspiración para los compositores” y que “la literatura tal vez ha sido la forma artística que más ha contribuido a la inspiración musical” (p. 91). En mi caso concreto ha sido y es un factor muy destacable. En algunos casos mis composiciones toman elementos puramente musicales como punto de partida, pero puedo asegurar que la mayoría de ellas toman algún elemento extramusical, especialmente elementos extraídos de la literatura. Por ello, sin ser especialista en la cuestión, he optado por plantear para esta disertación el fenómeno del controvertido y ambivalente vocablo intertextualidad.

2. EL FENÓMENO DE LA INTERTEXTUALIDAD

Aproximación al concepto

Comúnmente se acepta que fue la teórica, filósofa y escritora búlgara Julia Kristeva quien en 1967 tomó el concepto del crítico y teórico ruso Mijaíl Bajtín. El término intertextualidad fue introducido en la semiótica, también conocida como semiología o teoría de los signos, por Julia Kristeva considerando que todo texto se construye como un mosaico de citas de forma que todo texto es absorción y transformación de otro texto.

Según Joaquín Aguirre Romero (2001) la idea de intertextualidad tiene una implicación evidente: ningún sujeto puede producir un texto autónomo, es decir, sin vínculos con otros textos. Al decir autónomo se refiere a un texto que surgiera límpido de la mente del sujeto que lo produjera. Esto implica que los sujetos producen sus textos desde una necesaria y obligada vinculación con otros textos. El texto, en realidad, no sería una entidad autónoma, sino un diálogo en última instancia. Como señalaba Kristeva, los conceptos de absorción y transformación pasan a ser los dos momentos de una secuencia productiva textual. La absorción, es un mecanismo que funciona de forma consciente e inconsciente, es el medio por el que los seres humanos nos desarrollamos en el seno de una cultura, es el aprendizaje. El momento de la transformación es aquel en el que se permite a los sujetos desarrollarse históricamente; es el componente dinámico que posibilita que los patrones aprendidos se adapten a las nuevas situaciones o contextos. También es el componente que permite el desarrollo específico de los sujetos. Es en la transformación donde los seres humanos podemos volcar nuestra capacidad individual.

Según el profesor mexicano Alfonso Macedo (2008) el concepto puede funcionar no sólo para establecer la relación entre dos textos literarios, sino también para propiciar el diálogo entre dos obras de distintas disciplinas. De esta manera, el tema de la intertextualidad aplicado a las artes en relación con la literatura -y no solo a la literatura en conexión consigo misma- ha sido tratado por numerosos teóricos. La relación entre música y literatura es más que evidente. Las relaciones intertextuales que mantienen ambas disciplinas son numerosas: libretos de óperas, letras de canciones o títulos de obras musicales extraídos de la literatura. Quizá sea William Shakespeare (1564-1616) uno de los escritores que más ha influido en compositores de distintas épocas: Purcell (*The fairy queen*), Mendelssohn (*El sueño de una noche de verano*), Gounod, Berlioz, Prokofiev (*Romeo y Julieta*), Verdi (*Macbeth*, *Otello* o *Falstaff*), entre otros.

Por otro lado, la literatura ha recogido la tradición musical en muchas de sus creaciones, por citar algunos ejemplos la novela *La consagración de la primavera* del escritor cubano Alejo Carpentier o *Sinfonía napoleónica*, una novela en cuatro movimientos del británico Anthony Burgess.

En el ámbito musical, la intertextualidad puede entenderse como la relación entre diferentes obras musicales, donde una obra hace referencia o se inspira en otra. Esto implica que un compositor utiliza elementos de una obra anterior, ya sean melodías, armonías, patrones rítmicos o estructuras formales para crear una nueva composición. La intertextualidad en la música puede ser tanto evidente y explícita, como sutil e implícita. También puede manifestarse mediante el uso de citas literales de fragmentos de otras composiciones, la reinterpretación de ideas musicales previas, el homenaje a compositores o estilos musicales específicos o la creación de variaciones sobre obras existentes. Asimismo, puede ser un recurso creativo que nos permite establecer diálogos con la tradición musical, referenciando y recontextualizando obras anteriores.

El compositor y teórico Tomás Marco (2006) ha propuesto el término de intermusicalidad para la relación entre músicas, pero él considera que el de intertextualidad es más que suficiente. Según Marco (2002), la intertextualidad musical abarca cuestiones muy diversas que cataloga en tres grupos: el fenómeno del *borrowing* o música sobre músicas, el arte fónico y la fusión intercultural. En su opinión música sobre músicas va más allá del hecho de que la música pueda ser objeto de versiones diversas, transcripciones, orquestaciones, reducciones, transposiciones o variaciones sobre un tema ya que es verdaderamente intertextual, pues toma uno o varios textos musicales preexistente y los glosa, reestructura y da distinto y nuevo sentido, a veces con procedimientos como el collage y otras con distintas reelaboraciones. Como ejemplos cita la *Sinfonía* de Luciano Berio o *Tiento* de primer tono y *Batalla imperial* de Cristóbal Halffter (p. 444). En cuanto al arte fónico, Marco se refiere al uso de todo el espectro sonoro en la música, incluyendo el ruido; concepto de paisaje sonoro que introduciría Murray Schafer y que tanto casan con el ecologismo de la postmodernidad; arte sónico que no trata solo con notas sino con sonidos como paisajes urbanos

o de la naturaleza. Dentro de este grupo cita como ejemplo *Cantus Arcticus* de Rautavaara. La fusión intercultural hace referencia a que distintas culturas sonoras se fundan en un proceso. Cita como ejemplos al compositor japonés Takemitsu, al chino Tan Dun o al español Sánchez Verdú (pp. 443-459).

Por otra parte, el musicólogo Rubén López Cano (2007) distingue al menos cinco tipos de intertextualidad: cita, parodia, transformación de un original, tópico y alusión (p. 31). La cita es el caso más evidente de intertextualidad. Se produce cuando, en un momento determinado de una obra, el autor hace referencia a otra obra concreta de él mismo o de otro compositor. La parodia se refiere a la utilización de un tema o fragmento de una obra específica, como punto de partida para la composición de otra obra diferente. El término parodia puede sonar a imitación satírica o burlona, pero en su acepción original simplemente se refiere a la reelaboración de un material original. En cuanto a la transformación de un original, una obra puede ser revisada, arreglada, versionada o incluso reescrita por su autor u otro compositor. Pueden ser correctivas-sustitutivas o acumulativas. En las correctivas-sustitutivas se pretende enmendar los posibles errores de las versiones anteriores. Las transformaciones acumulativas se originan cuando la nueva versión se suma a las anteriores sin negarlas, amplificando las posibilidades de manifestación de la misma obra. Este sería el caso de las reducciones para piano, las transcripciones u orquestaciones. Aquí, además, se establecen relaciones intertextuales entre las versiones. El tópico se da cuando una obra escrita en determinado estilo nos remite a otro diferente. La alusión es una referencia vaga, no es evidente y se requiere que el autor o un especialista señale su existencia.

Omar Corrado (1992) distingue dos grandes áreas como intento de ordenamiento analítico para la intertextualidad en música: intersemiótica e intrasemiótica. El área intersemiótica reúne los fenómenos derivados de las relaciones con otros discursos (con el lenguaje verbal, la imagen, la arquitectura, etc.). El área intrasemiótica contiene los hechos producidos con medios provenientes exclusivamente de las propiedades estructurales del lenguaje musical. En esta área, Corrado menciona tres posibilidades: la cita de materiales generadores o de esquemas formales, la cita estilística (también llamada falsa cita o cita sintética) y la cita textual. Para el primer caso, cita de materiales generadores o de esquemas formales, utiliza como ejemplo *Estructuras I* de P. Boulez quien toma como material de partida la serie nº 1 del *Modo de valores e intensidades* de O. Messiaen. La cita estilística, falsa cita o cita sintética consiste en la reconstitución de gestos formales y expresivos dominantes de un estilo, sin referencia particular a alguna obra determinada y con diversos grados de fidelidad. Aquí considera aquellas obras con carácter de pastiche, parodia o alusión estilística, por ejemplo, *Una broma musical* K. 522 de W. A. Mozart. Por último, la cita textual incorpora materiales temáticos reconocibles tomados de obras preexistentes. En este caso incluye el uso de procedimientos como la transcripción (adaptación del medio musical original a otro medio diferente) diferenciando cuatro posibilidades:

- La autocita: pone como ejemplo el último movimiento de la *Sinfonía n.º 3 “Eroica”* op. 55 de Beethoven, donde el compositor usa un tema de su ballet *Las criaturas de Prometeo* op. 43.
- La transcripción creativa: aquí distingue entre aquellas correspondientes a una contemporaneidad cronológica y estilística, como el caso de Bach y sus transcripciones de conciertos de Vivaldi, y aquellas correspondientes a trabajos distantes en el tiempo, como el caso de las transcripciones de madrigales de Gesualdo realizadas por Stravinski e incorporadas en su obra *Monumentum*.
- El préstamo temático: la relación se reduce al uso de un tema ajeno que sirve como punto de partida para el despliegue de la imaginación musical, por ejemplo, las *Variaciones sobre un tema de Diabelli* op. 120 de Beethoven.
- La cita con intención referencial: aquí incluye los casos de obras que citan fragmentos de repertorios folclóricos o populares con intención evocativa de determinadas culturas o países, con fines autobiográficos o documentales, obras con carácter de homenaje a otros compositores o de toma de posición frente a un pasado institucional y estéticamente sancionado y obras donde se cita melodías de himnos nacionales cuyo valor emblemático marca profundamente el discurso musical.

Aplicación del concepto en mi creación musical

En mi catálogo de obras¹ se observa que una gran parte de mi producción musical podría enmarcarse en lo que Tomás Marco denomina música sobre músicas. Si usamos la nomenclatura de López Cano, puedo afirmar que en mis composiciones predominan las citas, las parodias, las alusiones tanto explícitas como implícitas y las transformaciones de un original, especialmente las transformaciones de tipo acumulativo. También podríamos usar términos de Corrado en el análisis de algunas de mis obras: autocita, transcripción creativa o préstamo temático. Pero las relaciones intermusicales que se dan en mi producción sobrepasarían las dimensiones de este artículo, así que pondremos el foco de atención en la relación música y literatura.

A lo largo de mi trayectoria, las palabras me han ayudado a imaginar atmósferas sonoras para idear una nueva creación musical. Muchas de las obras que conforman mi catálogo han nacido inspiradas en textos literarios, especialmente poesía y novela, aunque también algunos epistolarios o ensayos, como se podrá ver en la siguiente tabla.

¹ Se puede consultar en mi página web personal: www.lauravegacompositora.com

Tabla 1*Obras musicales de Laura Vega inspiradas en textos literarios*

Obra musical	Autor/a del texto seleccionado	Género
<i>Poemas de Elvireta Escobio</i> para soprano y piano (2006)	Elvireta Escobio: <i>De un espacio sin tiempo</i> - Eres tú quien me inspira - Si verdaderamente fuera cierto - Porque la ausencia es más fuerte	Poesía
<i>Imágenes de una isla para orquesta y silbo gomero</i> (2007)	Pedro García Cabrera: <i>Viaje al interior de tu voz</i>	Poesía
<i>Arquitectura de tu pensar para flauta y violonchelo</i> (2007)	Pedro García Cabrera: <i>La rodilla en el agua</i> - Arquitectura de tu pensar	Poesía
<i>Más allá de los sueños para piano</i> (2008)	Rainer María Rilke: <i>Cartas a un joven poeta</i>	Epistolario
<i>Homúnculo, sombrajo de la redención humana</i> para violín, violonchelo y piano (2008)	Manolo Millares: <i>Luto de oriente y occidente</i>	Escritos
<i>Más allá de los árboles para piano</i> (2009)	Andrés Sánchez Robayna: <i>Más allá de los árboles</i>	Poesía
<i>In Paradisum</i> , concierto para piano y orquesta (2009)	Jens Peter Jacobsen: <i>Niels Lyhne</i> Rabindranath Tagore: <i>Los pájaros perdidos</i>	Novela Aforismo
<i>El hombre que plantaba árboles...in memoriam Francisco Brito</i> para guitarra (2010)	Jean Giono: <i>El hombre que plantaba árboles</i>	Novela-cuento
<i>Laberintos</i> para clarinete y piano (2010)	Belinda Sánchez: <i>Laberintos</i>	Poesía

<i>Tres Preludios para piano</i> (2011)	Víctor Álamo de la Rosa: <i>Caracola</i> Sabas Martín: Sin título. Publicado en Espejos del Poema [colectiva de arte y poesía] Juan Millares Carló: <i>El mar es corazón</i>	Poesía
<i>Más allá de la noche que me cubre...</i> para arpa (2011)	William Ernest Henley: <i>Invictus</i>	Poesía
<i>Pater noster</i> para coro mixto y orquesta de cuerda (2011)	<i>Padre nuestro</i> en latín	Texto religioso
<i>A las puertas de la mar</i> para clarinete, percusión y piano (2011)	Pedro García Cabrera: <i>La mar, tocayo mío</i> - Naranjas de la mar	Poesía
<i>Viaje al silencio</i> para clarinete, violonchelo, percusión y piano (2012)	Sara Maitland: <i>Viaje al silencio</i>	Ensayo
<i>Mararía</i> , oratorio (2013)	Rafael Arozarena: <i>Mararía</i>	Novela
<i>De un lejano amor</i> para clarinete y piano (2013)	Tomás Morales: <i>Poemas de la Gloria, del Amor y del Mar</i> . Rimas sentimentales	Poesía
<i>Alone</i> para violín (2014)	Pablo d'Ors: <i>Biografía del silencio</i>	Ensayo
<i>Páginas de arena</i> para violonchelo y piano (2015)	Selena Millares: <i>Páginas de arena</i> - Océano de sombra - Tu nombre	Poesía
<i>Galatea para recitador</i> , mezzosoprano y piano (2016)	Miguel de Cervantes: <i>La Galatea</i>	Novela
<i>Elogio de la luz y de la sombra</i> para saxofón alto y piano (2016)	Junichiro Tanizaki: <i>El elogio de la sombra</i>	Ensayo

<i>Cuatro miradas a un infinito limitado</i> para oboe (o clarinete), violonchelo y piano (2016)	Selena Millares: <i>Los amantes del mar</i>	Poesía
<i>Ist dies etwa der Tod?</i> para viola d'amore y piano (2017)	Joseph von Eichendorff: <i>Im Abendrot</i>	Poesía
<i>Ni neu</i> para clarinete, violín y piano (2018)	Inma Arroyo: <i>Ni neu-Yo misma</i>	Poesía
<i>Lágrimas del que ama</i> para violín y arpa (2018)	Ibn Zamrak: <i>Inscripción en la fuente de los leones</i>	Poesía
<i>La Consagración del Perfume</i> para dos percusionistas (2019)	Nuria Ruiz de Viñaspre: <i>La consagración del perfume</i>	Poesía
<i>Poema a un amor eterno</i> para piano (2020)	Santiago Gil: <i>Té matcha</i> - Después de que todos se marchan	Poesía
<i>Galdosiana</i> para orquesta (2020)	Benito Pérez Galdós: <i>Cartas a Teodosia Gandarias</i>	Epistolario
<i>La Eternidad del Ser</i> para clarinete, violín, violonchelo y piano (2022)	Elías Hurtado Hoyo: <i>La eternidad del ser</i>	Ensayo
<i>Versos al Mar</i> para barítono y piano (2022)	Tomás Morales: <i>Poemas del Mar</i> -Vamos llegando en medio...	Poesía
<i>Raíces que vuelan, alas que arraigan</i> para cuarteto de saxofones (2022)	Juan Ramón Jiménez: <i>Diario de un poeta recién casado</i> Antonio Manuel: <i>Arqueología de lo jondo</i> Rumi: <i>Vuelve a la raíz</i>	Poesía Ensayo Poesía
<i>Luz, Amor y Éxtasis</i> concierto para guitarra y orquesta (2022)	Helen C. Schucman: <i>Un curso de milagros</i> Alexander Scriabin: <i>Poema del éxtasis</i>	Ensayo Poesía

<i>Poema del llanto verde</i> para coro mixto (2022)	Pedro Lezcano: <i>Poema del llanto verde</i>	Poesía
<i>Ladrón de Almas</i> para coro mixto y orquesta (2022-2023)	Pedro Lezcano: <i>Poema del llanto verde</i> Dante Alighieri: <i>Inferno. Divina Comedia</i>	Poesía
<i>Cantos al amor</i> para soprano y piano (2023)	Montiano Placeres: <i>El remanso de las horas</i> Saulo Torón: <i>Canciones de la orilla</i> Fernando González: <i>El reloj sin horas</i>	Poesía
<i>Like a tiny drop of dew</i> para flauta, clarinete, violín, violonchelo y piano (2023)	Texto budista. <i>El Sutra del Diamante</i>	Texto religioso
<i>La ternura del instante</i> para mezzosoprano, clarinete y piano (2023)	Ana Merino: <i>Salvamento de hormigas</i>	Poesía
<i>Sentirse agua...</i> para clarinete bajo (2023)	Félix Francisco Casanova: <i>Estar entero, sentirse agua</i>	Poesía
<i>Vetusta</i> para orquesta (2023)	Leopoldo Alas “Clarín”: <i>La Regenta</i>	Novela

Nota. Imagen creada por la autora.

La utilización de estos textos en mis composiciones es muy variada. Podemos encontrar textos literarios en los títulos de una obra o de sus movimientos, en comentarios previos a modo de programa de mano, insertados en la propia partitura para lectura interna y sugestión del intérprete, para su lectura pública durante la ejecución de la pieza, ya sea por el propio músico o por un narrador externo, para ser cantados, susurrados e incluso silbados. También hay música programática que refleja mi preocupación por transmitir, de forma absolutamente subjetiva, una situación o la sustancia de la historia descrita. Veamos a continuación algunos ejemplos por orden cronológico de composición:

En relación con el uso de texto silbado. Obra: *Imágenes de una isla para orquesta y silbo gomero*

Esta composición, escrita en 2007 por encargo del Cabildo de La Gomera, se articula en seis movimientos. El primero de los cuatro silbadores que intervienen en la obra aparece por vez primera en el cuarto movimiento titulado “Viaje al interior de tu voz”. El texto silbado se corresponde a los versos extraídos del poema del mismo título del escritor gomero Pedro García Cabrera (1905-1981):

Voy ahora camino de mis venas con la sonrisa al hombro. Desde las altas cimas de los riesgos contemplo las acequias de mis lavas (...) por los valles timbrados con el silb. (Vega, 2007)

Figura 1

Fragmento de la partitura Viaje al interior de tu voz (p. 61)

♩ = 80 ca.

Texto 1: * Siempre camino hacia que termine el silbo en ti.

Texto 2: * Siempre camino hacia que termine el silbo en ti.

Texto 3: * Siempre camino hacia que termine el silbo en ti.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tp.

Tbn.

Tba.

Perc. 1

Perc. 2

Silbador 1

Texto 1: Voy ahora camino de mis venas con la sonrisa al hombro (...)

Texto 2: Desde las altas cimas de los riesgos...

Texto 3: contemplo las acequias de mis lavas (...)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

Bc.

61 (17)

Nota. Imagen creada por la autora.

En relación con el uso de texto susurrado. Obra: *Homúnculo, sombrajo de la redención humana* para violín, violonchelo y piano

Esta obra, compuesta en 2008, nació inspirada en los homúnculos del pintor grancanario Manolo Millares (1926-1972). Los homúnculos son una serie de pinturas trabajadas con violencia sobre arpillera donde, mediante materiales humildes, configura formas alargadas y espeluznantes que insinúan la figura humana (piernas, brazos, el tronco, etc.) representando al hombre que ha perdido su libertad. Las ideas generadoras adquieren sentido a partir de los elementos extramusicales que ofrecen las obras y los escritos del pintor, ideas que personalmente me sugieren un mundo de desgarradora oscuridad, dolor, penuria, horror, tristeza y pesimismo. Musicalmente, estas sensaciones se manifiestan a través de *ostinati*, cromatismos, *glissandi* de cuartos de tono que simulan gemidos o lamentos, ruidos, *clusters*, un *tempo* lento casi fúnebre y registros graves en todos los instrumentos, especialmente en el piano, en el que predomina el sobre empleo del pedal de resonancia. La obra evoluciona en masa, manteniendo la misma atmósfera sombría en prácticamente todo el discurso. Los textos, escritos por el propio Millares, son susurrados por los intérpretes a partir del compás 32 de la obra:

*Herida larga esta
herida como un grito de silencios
¡Que no se duerma, digo!
La injusticia está aquí
sin enterrar
sin cicatrizar el sacrificio.
(Vega, 2008)*

Figura 2

Fragmento de la partitura Homúnculo, sombrajo de la redención humana (p. 5)

5

Homúnculo

Piu lento (ca. ♩ = 48)

Vln. 27 *mp* gliss. (sul IV) vibr. amplio *mf*

Vc. 27 *pizz. s* *mp* gliss. *simile* gliss. *s* gliss.

Pno. 27 *Piu lento (ca. ♩ = 48)* *loco* *gliss.* *simile*

Vln. 32 *pizz.* *gliss. p* *gliss. p* arco sul IV *pp < mp*

Vc. 32 *s* arco *mp*

Pno. 32 *susurrando* he ri da lar ga es ta he ri da co moun gri to de 6 si len cios

Nota. Imagen creada por la autora.

En relación con el uso de texto para la lectura interna de los intérpretes.

Obra: Tres preludios para piano

Los *Tres preludios* fueron creados en 2011 en homenaje a la musicóloga Rosario Álvarez. En este caso tomé como fuente de inspiración textos de tres poetas canarios: Víctor Álamo de la Rosa (Santa cruz de Tenerife, 1969), Sabas Martín (Santa Cruz de

Tenerife, 1954) y Juan Millares Carló (Las Palmas de Gran Canaria, 1895-1965). Los versos seleccionados fueron incluidos en la partitura no con la intención de ser comunicados al público, sino para que su lectura interna pudiera resultar de ayuda al intérprete. Hay un verso al inicio de cada preludio y otro en los últimos compases de la obra:

Preludio nº 1 *¿No es el mar ruido de tu vida respirando?* de Álamo de la Rosa.

Preludio nº 2 *Como el signo de un silencio en la partitura de luces y penumbras del universo* de Sabas Martín.

Preludio nº 3 (inicio) *El mar es corazón. Nunca descansa* de Millares Carló.

Preludio nº 3 (final) *Apenas una débil insistencia, un corazón en sombras, el hombre contra el olvido* de Sabas Martín.

Como ejemplo de aplicación de este texto a la música, la expresión *un corazón en sombras* es representada en el piano mediante un sonido apagado, ya que se debe insertar una goma de borrar entre las cuerdas graves para evitar la vibración libre de la cuerda. A través de un patrón rítmico repetitivo se imita el palpitir del corazón.

Figura 3

Fragmento de la partitura Tres preludios (p. 1)

Tres Preludios

Laura VEGA

*¿No es el mar
ruido de tu vida respirando?* (Victor Álamo de la Rosa)

Andante, poco rubato (♩ = 86 ca.)

Nota. Imagen creada por la autora.

En relación con el uso de texto como música programática. Obra: *Poema a un amor eterno para piano*

Esta obra fue escrita en 2020 por encargo del Concurso Internacional de Piano de Jaén. El motivo inspirador fue un poema del escritor grancanario Santiago Gil perteneciente a su libro *Té matcha*. Dicho poema está recogido en la segunda parte del libro que agrupa un conjunto de poemas bajo el título *Cuando te fuiste* que fueron escritos tras fallecer su pareja de forma inesperada. La pieza es concebida como música programática y en cada una de sus secciones se presentan los versos del poema a los que hace referencia:

Compás 1. *Después de que todos se marchan solo queda el silencio de la ausencia.*

Compás 31. *Tú y yo desnudos en la cama con la muerte en medio.*

Compás 76. *Aprieto mi mano buscando la tuya.*

Compás 79. *O la extendiendo para recorrer tu cuerpo.*

Compás 99. *Las cenizas que me dieron no saben tu nombre.*

Compás 114. *Nuestras almas se siguen amando más allá de este tiempo mendaz de la existencia.*

Figura 4*Fragmento de la partitura Poema a un amor eterno (p. 1)*

Poema a un amor eterno
para piano
A la memoria de un ángel

Laura VEGA

Tranquilo y tristemente (♩.=46 ca.)

*Después de que todos se marchan
solo queda el silencio de la ausencia,*

Piano

con recogimiento **p** **mp**

l. vibr.

mano izq. 8va.

mf **mp**

mp *(resonancia)* **espressivo**

poco riten. **mf** **p** **desolado**

mf cantabile **senza pedal**

Nota. Imagen creada por la autora.

En relación al uso de texto para ser cantado. Obra: *Versos al mar* para barítono y piano

Esta canción fue escrita en 2022 como regalo al periodista, crítico y compositor Guillermo García-Alcalde para ser interpretada en un acto homenaje que la Real Academia Canaria de Bellas Artes le rindió en octubre de 2022 con motivo de su 82 cumpleaños. Elegí un poema del grancanario Tomás Morales porque el propio García-Alcalde lo había utilizado en 1978 para su ciclo de canciones titulado *Cinco poemas del mar*, obra que también se interpretó en el mencionado acto-homenaje.

*Vamos llegando en medio de un poniente dorado;
el Océano brilla como una intensa llama;
y poco a poco, lenta la noche se derrama
en la paz infinita del puerto abandonado...
Nada perturba el seno de esta melancolía;
sólo un balandro cuelga su velamen cansado;
y hay tal desesperanza en el aire pesado,
que hasta el viento parece que ha muerto en la bahía.
Entramos lentamente; a nuestro lado quedan
algunas lonas blancas, que en la noche remedan
aves de mar que emprenden una medrosa huida;
y a lo lejos, en medio de la desierta rada,
del fondo de la noche, como un soplo de vida,
va surgiendo la blanca ciudad iluminada...
(Vega, 2022)*

Figura 5*Fragmento de la partitura Versos al mar (p. 1)***Versos al Mar**

para barítono y piano

*a Guillermo García-Alcalde Fernández***LAURA VEGA****Letra: Tomás Morales**

Vamos llegando en medio de un poniente dorado;
el Océano brilla como una intensa llama;
y poco a poco, lenta la noche se derrama
en la paz infinita del puerto abandonado...

Nada perturba el seno de esta melancolía;
sólo un balandro cuelga su velamen cansado;
y hay tal desesperanza en el aire pesado,
que hasta el viento parece que ha muerto en la bahía.

Entramos lentamente; a nuestro lado quedan
algunas lonas blancas, que en la noche remedan
aves de mar que emprenden una medrosa huida;

y a lo lejos, en medio de la desierta rada,
del fondo de la noche, como un soplo de vida,
va surgiendo la blanca ciudad iluminada...

Tranquilo ♩ = 72 ca.

Barítono

Piano

mf dolente

seco * *seco* * *simile*

7 *mp*

Va - mos lle - gan - do en me - dio de un po - nien - te do - ra - do; el O - cé - a - no

pp

seco * *seco* * *seco* * *seco* * *seco* *

Nota. Imagen creada por la autora.

3. CONCLUSIONES

Hemos recogido algunos de los conceptos básicos que describen el fenómeno de la intertextualidad según diversos autores y que pueden resultar de gran utilidad para analizar y comprender cómo se construye el significado y se establecen conexiones entre diferentes formas de expresión artística, especialmente entre música y literatura. Asimismo, se puede apreciar cómo la intertextualidad es un fenómeno inherente al propio hecho creativo lo que demuestra que no es una rareza, sino un componente esencial de la escritura tanto musical como literaria, que enriquece y amplía la producción. La literatura puede proporcionar un contexto narrativo que ayuda no solo a estructurar una composición musical sino a evocar o sugerir determinadas atmósferas sonoras, consiguiendo así ampliar el alcance de la expresión artística.

La intertextualidad implica un diálogo constante que permite enriquecer el proceso creativo, creando puentes entre autores, intérpretes y público, propiciando una participación mucho más activa de los diferentes agentes que intervienen. Además, en el caso de la música, puede incidir en la percepción de los oyentes ya que brinda la oportunidad de identificar y apreciar conexiones entre diferentes obras y facilita la creación de significados y emociones, enriqueciendo así la experiencia auditiva.

La intertextualidad entre estas dos disciplinas, en sus diversas manifestaciones, amplía nuestro entendimiento de ambas formas de expresión artística y nos invita a investigar sobre las infinitas posibilidades que surgen de su relación. Este enfoque promueve una apreciación más holística del arte y abre la puerta a una mayor exploración de las innumerables posibilidades que pueden brotar de la relación música-literatura.

REFERENCIAS

- Aguirre-Romero, J. M. (2001). Intertextualidad. Algunas aclaraciones. *Literaturas.com*. <https://es.scribd.com/document/440922789/Aguirre-Joaquin-Intertextualidad-Algunas-aclaraciones-word>
- Corrado, O. (1992). Posibilidades intertextuales del dispositivo musical. En Kreichman R., Corrado O., Malachevsky J., *Migraciones de sentidos: tres enfoques sobre lo intertextual* (pp. 33-43). Centro de Publicaciones.
- Harvey, J. (2008). *Música e inspiración*. Global Rhythm Press.
- López Cano, R. (2007). Música e intertextualidad. *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, (104), 30-36.

- Macedo-Rodríguez, A. (2008). La intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas. *Xihmai*, Vol. 3, (5). Universidad La Salle Pachuca. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4953777>
- Marco, T. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Fundación Autor. Sociedad General de Autores.
- Marco, T. (19 de enero de 2006). Modernidad, postmodernidad e intertextualidad. [Material]. Curso de Apreciación y Estética de la Música Contemporánea de la Universidad de Málaga. <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/950/Marco,%20T.pdf?sequence=1>
- Vega, L. (2007). *Imágenes de una isla para orquesta y silbo gomero*. [Partitura]. Autoedición.
- Vega, L. (2008). *Homúnculo, sombrajo de la redención humana*. [Partitura]. Autoedición.
- Vega, L. (2011). *Tres preludios*. [Partitura]. Autoedición.
- Vega, L. (2020). *Poema a un amor eterno*. [Partitura]. Autoedición.
- Vega, L. (2022). *Versos al mar*. [Partitura]. Autoedición.