

DEL RITMO NATURAL DEL POEMA AL RITMO MUSICAL EN LENGUA INGLESA: CUESTIONES MÉTRICAS SOBRE UN ESTUDIO DE DOCE LIEDER

El objetivo de este trabajo consiste en recoger y sistematizar aquellas consideraciones de tipo formal que se hacen relevantes cuando el patrón rítmico de un poema en lengua inglesa entra en contacto con la organización rítmica un esquema musical. En concreto, se ha elegido la forma musical *lied* o canción de concierto como objeto de estudio. Se ha tomado como corpus un ciclo de *lieder* con texto en lengua inglesa de Francis Money Coultts con música de Isaac Albéniz.¹ A través del análisis de estos *lieder*, se llegan a una serie de conclusiones parciales en respuesta a preguntas tales como: ¿cuáles son las variaciones que sufre el patrón métrico de un texto poético en lengua inglesa al ser adaptado al ritmo musical? ¿Cuáles son las soluciones que ofrece la partitura para ajustar las alteraciones naturales del texto?

La primera cuestión está relacionada con el concepto mismo de ritmo, ya que no existe una total similitud entre lo que habitualmente entendemos por ritmo en la poesía y en la música. Sin embargo, como se verá más adelante, es posible elaborar una cadena unidireccional desde lo que se entiende por ritmo natural del discurso poético hasta los patrones métricos sobre los que se construye el poema, y de estos últimos, al ritmo musical al que se somete el poema cuando pasa a formar parte de la canción.

Así como parece existir cierta polémica sobre la identificación de los conceptos ritmo poético con esquema métrico, las discusiones musicales en este sentido son mucho más escasas. Desde la perspectiva de los trabajos en los que específicamente se trata la relación entre la lengua y la música, autores como Collingwood (1938), Brown (1944), Castelnuovo-Tedesco (1944), Langer (1953), Cone (1968), Ruwet (1972), McLaren (1983) o Meister (1987) incluyen en sus trabajos opiniones sobre el ritmo poético y el ritmo musical. Según Brown (1948), uno de los primeros estudiosos en tratar esta cuestión, y por otra parte uno de los que más espacio dedican a este aspecto, el ritmo poético y el ritmo musical están basados en un mismo principio: la división del "texto" en pequeñas unidades de medida que se repiten con la suficiente variación como para que no resulten monótonas y, por otra parte, con la suficiente regularidad para que se puedan percibir. Consecuentemente, la única tarea del investigador, según Brown, consistiría en determinar cuál es la función de estas divisiones en la poesía y cuáles en la obra musical:

¹. Las canciones que han servido como corpus de análisis son las siguientes: "The Gifts of the Gods", "The Caterpillar", "Home", "Counsel", "May-Day Song", "To Nellie", "A Song of Consolation", "A Song", "In Sickness and Health", "Paradise Regained", "The Retreat" y "Amor, Summa Injuria".

Both musical and poetic meter are based on the same general principle: a short, easy pattern of time and accent is chosen for the basic unit and is then constantly repeated with sufficient variation to prevent monotony, but with sufficient uniformity to be easily perceived. Most familiar music and poetry, however, are designed on the basis of meter -a more or less regularly repeating rhythmic pattern; and our principal problem is to determine the relationship between the use of meter in poetry and its rôle in music. (Brown, 1948: 16).

Junto a esta clara división en pequeñas unidades, Brown apunta el tradicional concepto impresionista de ritmo poético, es decir, la sensación general que un poema produce al escucharlo: *Many people, I am sure, have had the experience of putting down a poem but hearing the tune continue. This tune I take to be the meter by supplying nonlinguistic counters* (Brown, 1948: 17). Dicha sensación se debe, según este autor, a la distribución del esquema métrico del poema. Si bien esta afirmación responde a un número elevado de ejemplos pertenecientes a la poesía tradicional, quedan fuera de esta formulación todos los poemas escritos en verso libre, y que aún así, también producen esa sensación de continuidad que Brown describe. En estos casos, sin embargo, no es posible relacionar el ritmo del poema con el patrón métrico de éste, ya que no lo hay, al menos en lo que tradicionalmente se entiende como tal. Esta cuestión también ha sido objeto de estudio por parte de lingüistas, con diversos resultados. Levin (1967) afirma que el ritmo de un poema está determinado, no sólo por su esquema métrico, sino también por todos aquellos elementos suprasegmentales implícitos a la lengua:

The rhythm is more than simply a realization of the meter; it is an amalgam of the meter and the particular suprasegmental features required by the sentences of the poem. (Levin, 1967: 181).

Levin señala como *suprasegmental features* el acento, la altura de sonido y la entonación, todos ellos elementos que no están reflejados en el análisis del esquema métrico de un poema. Para este autor, el análisis métrico no es sino un esquema abstracto de periodicidad, sea cual sea el patrón métrico al que responde la lengua en cuestión: "The metrical analysis is an abstract schema of periodicity (syllabic, quantitative, accentual, or accentual-syllabic)," (Levin, 1967: 180). A partir de la teoría de Levin, es posible afirmar, en primer lugar, que el concepto de ritmo poético es más amplio que la descripción de la organización métrica del poema, por lo que, consecuentemente, las cuestiones surgidas a partir de la afirmación de Brown acerca de la sensación rítmica de un poema con relación al verso libre, quedan solucionadas. El verso libre se vale de elementos suprasegmentales propios de la lengua para crear su propio ritmo poético. Asimismo, si el ritmo poético no depende tan sólo de los esquemas métricos, no debe ser relacionado solamente con la notación rítmico-musical, sino que debe estudiarse junto con las expresiones de carácter y movimiento propias del lenguaje musical, es decir, las indicaciones que señalan los rasgos musicales equivalentes a los elementos suprasegmentales. Por último, mencionar la perspectiva de Cureton (1994) quien acercándose a la forma de concebir musicalmente el ritmo propone una definición en la que sistematiza la impresionista

aunque acertada propuesta de Brown, concediendo al ritmo poético tres niveles componenciales además de la regularidad de las unidades de medida:

Like musical rhythms, linguistic rhythms are best defined as recursive hierarchies of prominence. Complex rhythms are componential, organising three prominence hierarchies (metre, grouping and prolongation) into tightly coordinated forms. These co-ordinated hierarchical forms create our impression of processive time. (Cureton, 1994: 105)

Por otra parte, el concepto de ritmo en el ámbito de los estudios musicales no resulta tan conflictivo como en los estudios lingüísticos. En este caso, se trata tan sólo de diferenciar el concepto de ritmo musical y el de métrica musical meramente desde un punto de vista metodológico. Según la información que nos proporciona Zamacois (1990), el ritmo musical responde desde un punto de vista teórico a "*la relación que guardan las notas que se ejecutan sucesivamente*" y que además "*existe por sí mismo*". La métrica musical, sin embargo, se refiere a la forma en que este ritmo está organizado artificialmente. Este autor incluye dentro del ámbito del ritmo a la "figuración" (notas y pausas en general), y dentro del ámbito de la métrica otras indicaciones como la decisión del compás o las líneas divisorias.

Dado que los términos utilizados para designar los aspectos rítmicos son muy parecidos en la descripción de la lengua poética y en la música, a partir de ahora utilizaremos *esquema métrico* para referirnos a la organización silábica del verso; el *ritmo poético*, por lo tanto, será considerado una idea más global, en la que deben considerarse otros factores suprasegmentales de la lengua además de la distribución silábica y acentual del verso; el *esquema rítmico musical* equivale a la organización artificial del *ritmo*. Hemos evitado el término *métrica musical* por considerar que la similitud terminológica puede resultar equívoca.

En segundo lugar, se hacen necesarias ciertas consideraciones relacionadas con la doble alteración que un texto escrito (en este caso en lengua inglesa) sufre hasta que se ajusta al esquema rítmico-musical de una canción. El texto sufre una alteración inicial, en la que el ritmo natural de la lengua debe someterse al patrón métrico propio de los textos poéticos. En este primer estadio, puede ocurrir que se respete el ritmo natural de la lengua, o que voluntaria o involuntariamente, el poeta altere el ritmo natural para ajustarlo al esquema métrico. La otra alteración ocurre cuando el poema se somete a un nuevo tratamiento del ritmo al convertirse en el texto de una canción, ya que debe por segunda vez adecuarse a otro patrón: el esquema rítmico-musical. Por lo tanto, si el proceso de adecuación del ritmo natural de la lengua a la música es un proceso doble, será necesario comprobar en el análisis, en primer lugar, las alteraciones que puede sufrir el ritmo natural de la lengua con relación al esquema métrico; y, en segundo lugar, qué soluciones aporta el compositor desde el ámbito del esquema rítmico musical a aquéllos casos en los que el ritmo natural del texto ha sido alterado por el esquema métrico del poema. Por otra parte, este doble proceso de manipulación del ritmo natural de la lengua tiene siempre un carácter unidireccional: *acento natural* → *esquema métrico* → *esquema rítmico-musical*.

La lengua inglesa posee una serie de características que facilitan la adecuación del texto a los esquemas rítmico-musicales. Castelnuovo-Tedesco le atribuye una serie de características fonéticas y rítmicas que la hacen especialmente susceptible de ser adaptada a la música; esto es debido, según su propia experiencia como compositor, a la profusión de sonidos sordos que la hacen transparente y receptiva al lenguaje musical. Por otra parte, también apunta la dificultad de distribuir adecuadamente el gran número de monosílabos alrededor de una correcta acentuación musical:

I have left English for the last, not because I consider it less musical, but, on the contrary, because I am surprised that its musicality is so often doubted. To be sure, English does present some remarkable difficulties to the song writer. One, for example, is the great number of monosyllabic words, which it is difficult to distribute over a melody in an expressive fashion and, at the same time, with correct accentuation. But, on the other hand, it is perhaps just this -its very lack of "sonorous substance"- that lends English its charm, and makes it one of the most "spiritual" and transparent languages I know". (Castelnuovo-Tedesco, 1944: 307).

En tercer lugar se hace necesaria la discusión de dos de las teorías en las que se proponen los criterios para dar cuenta de la organización métrica de los versos escritos en lengua inglesa. El primer criterio gira en torno a la división tradicional del verso en pies métricos ("foot"). Es decir, pequeñas unidades binarias o ternarias donde se combinan una sílaba tónica y varias átonas para formar los pies métricos yámbicos (X -), trocaicos (- X), anapestos (X X _) y dactílicos (- X X).¹ Leech (1969) propone una nueva hipótesis para organizar métricamente un verso, introduciendo un término que define esta unidad, *measure*, en sustitución de los tradicionales pies métricos; de ahora en adelante me referiré a ella como 'unidad de medida'.

[A measure is] a unit which is usually larger than the syllable, and which contains one stressed syllable, marking the recurrent beat, and optionally, a number of unstressed syllables. (Leech, 1969: 105).

La organización rítmica a través de las "unidades de medida" es aplicable, no sólo a la estructura métrica de la poesía en lengua inglesa, sino también a la prosa, dado que se trata de un concepto que define en general el comportamiento rítmico de esta lengua, basado en el concepto de isocronismo, o lo que es lo mismo, la organización rítmica de la lengua en segmentos que de alguna manera (psicológicamente) tienen la misma duración frente a lenguas de estricta organización silábica como el español o el francés.

Esta teoría presenta una serie de diferencias con respecto a la división tradicional que son necesarias mencionar: En primer lugar, mientras que la sílaba acentuada puede ocupar cualquier posición dentro de un pie métrico, la sílaba acentuada de cada unidad de medida

¹. En la descripción de la distribución de sílabas átonas y tónicas de cada uno de los pies métricos (X) corresponde a la sílabas átonas y (-) a las tónicas.

está siempre colocada sobre la primera sílaba de cada unidad, marcando el espacio entre cada uno de los acentos del verso. En segundo lugar, mientras la clasificación de un verso en pies métricos recoge hasta un máximo de tres sílabas en cada pie, la "unidad de medida" puede albergar teóricamente un número indeterminado de sílabas, si bien el ritmo se diluye conforme aumenta la distancia entre las sílabas acentuadas. Finalmente, al dividir el ritmo poético en "unidades de medida métrica" no es posible comenzar un verso con una sílaba átona. Para solucionar este problema, se introduce un concepto inexistente anteriormente en la división tradicional de los versos: la anacrusa ("anacrusi"). Este término responde, al igual que lo hace en el lenguaje rítmico musical, a la aparición de una sílaba o sílabas iniciales no acentuadas, que completan la última "unidad" de medida del verso. Como se ha podido comprobar, La división de los versos en unidades de medida representa un acercamiento entre la organización métrica de un poema y la organización del ritmo musical.

Lo mencionado anteriormente plantea una serie de paralelismos entre el sistema métrico de un poema organizado en unidades de medida y el sistema rítmico musical que hacen tanto la perspectiva de Cureton como de Leech especialmente adecuadas para llevar a cabo un análisis como el que nos propusimos. Por lo que se superpusieron los esquemas métricos de esta doce canciones siguiendo estos criterios sin considerar el valor de la nota sobre la que estaba colocada la sílaba acentuada con relación a la duración de la sílaba en sí, sino su posición con respecto a la barra de compás o división de la unidad de medida. Los resultados obtenidos fueron los siguientes:

1. - No fue posible establecer ninguna equivalencia entre la "unidad de medida" y el compás en términos de duración. El tratamiento rítmico-musical de un poema permite un versatilidad rítmica en los valores temporales, de modo que el supuesto valor temporal de "la unidad de medida" apuntado por Leech (1969) pierde toda relevancia en la forma canción. Hay que considerar, sin embargo, casos como "The Gifts of the Gods", en el que el compositor conscientemente hace coincidir parcialmente "la unidad de medida" métrica con la relación rítmica de la música, concediendo doble valor a cada sílaba acentuada. Esta es una elección que aparece en sólo una de las doce canciones. En otro de los poemas, "May-day Song", la "unidad de medida" coincide en todos los casos con la unidad compás, aunque, sólo visualmente, ya que, musicalmente, la distribución de valores es completamente distinta a la de la "unidad de medida" métrica.

2. - Las terminaciones sobre sílaba tónica o átona en los versos manifestaron una relación estrecha con el tratamiento rítmico-musical. En todos los casos, las terminaciones sobre sílaba tónica están marcadas rítmicamente en la canción por una nota sobre parte o tiempo fuerte de compás y, casi en todos los casos, por un valor de nota superior al inmediatamente anterior (99%). En aquellos casos en los que la última sílaba de la "unidad de medida" del verso es átona, la equivalencia rítmico-musical estaba marcada por la colocación de esta sílaba sobre una nota colocada en parte débil y nunca cerrando un compás.

3. Asimismo se demostró una clara adecuación de los esquemas métricos del poema sobre medidas rítmicas simples (2 / 4, 3 / 4, 4 / 4). De las 12 canciones analizadas, 8 de ellas comenzaban en anacrusa métrica, y sólo cuatro sobre sílaba acentuada. Tres de las 4 canciones pertenecientes a este último grupo están escritas sobre un compás de 6 / 8, lo que indica que esta medida se adecua con cierta facilidad a la "unidad de medida" bisílaba (- x). Con respecto al grupo que comienza sobre anacrusa métrica, todas las canciones escritas sobre este esquema lo hacen sobre un compás simple, excepto: "A Song of Consolation". Este dato resulta significativo ya que esta canción es la que más casos de alteración del ritmo natural presentó.

4. - Un tipo de alteraciones métricas que se detectaron con respecto a su equivalencia rítmico-musical, fueron las licencias que permiten la asimilación silábica de ciertas palabras. En este caso la tendencia en la partitura es respetar el valor original de éstas, aunque para que el esquema rítmico del poema no se vea alterado, suelen estar representadas musicalmente por valores de tiempo muy pequeños o por tresillos, pudiendo así adecuarse a ambas acentuaciones: el tratamiento original de la palabra y el esquema métrico del verso.

5. - Las pausas o silencios internos frecuentes en el sistema rítmico-musical no mostraron equivalencia con las pausas finales de las "unidades de medida métrica". El compositor se vale de estos silencios interiores (pequeños silencios) para aumentar o disminuir el valor de la nota en cuestión y poder conectar correctamente con la siguiente sílaba, ya fuese acentuada o no. Por lo que dichos silencios actúan como reguladores (adelantar o retrasar) de los acentos prosódicos. Por otra parte, los silencios musicales aparecen como representaciones gráficas de la respiración del intérprete por lo que mayormente coinciden con los finales del verso.

6. - En último lugar, en estas canciones parece respetarse en general el ritmo natural del discurso tanto en el esquema métrico como en el tratamiento rítmico aunque se pueden distinguir tres tipos diferentes de alteraciones:

- A. - Alteración del ritmo natural en el esquema métrico del poema, lo cual se representa desde un punto de vista rítmico-musical mediante los siguientes recursos:
 - a. Mediante el uso de acentos secundarios que se colocan sobre las sílabas que rompen el ritmo natural y acentos principales sobre la primera sílaba acentuada: "Home" (v. 1)
 - b. Mediante el uso de "tresillos": "In Sickness and Health" (v. 16), "Paradise Regained" (v. 1) c. Mediante la adecuación al ritmo natural del poema sin tener en cuenta el esquema métrico: "Home" (v. 9). "In Sickness and Health" (v. 5, 7, 8, 9, 10, 13), "The Retreat" (v. 8) En este último caso el efecto auditivo de la alteración apenas se percibe.
- B. - Alteración del ritmo natural en el esquema métrico sin solución en el esquema rítmico musical: "Paradise Regained" (v. 5, 7, 14), "Counsel" (v. 1,9,7), "To Nellie" (v. 13), "A Song of Consolation" (v. 5, 6, 7, 10, 13), "A Song" (v. 1, 3, 4, 6, 7, 11, 12, 14, 15).
- C. - Alteración rítmico-musical de un esquema métrico que coincide con el ritmo natural del discurso: "Paradise Regained" (v. 11, 12).

Marta Falces Sierra
Universidad de Granada

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brown, C. S. 1944: The Poetic Use of Musical Form. *Musical Quarterly* 30.
- Brown, C. S. 1948: *Music and Literature, a Comparison of the Arts*. Georgia: University of Georgia Press.
- Castelnuovo-Tedesco, M. 1944: Music and Poetry: Problems of a Song Writer. *Musical Quarterly* 30: 102-111; [reproducido en Langer, S. K. 1958: 301-311].
- Collingwood, R. G. 1938: *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Cone, E. T. 1968: *Musical Form and Musical Performance*. Nueva York: Norton eds.
- Cureton, R. D. 1994: Rhythm and Verse Study. *Language and Literature* 3: 105-124.
- Chatman, S. & Levin, S. R. eds. 1967: *Essays on the Language of Literature*. Boston: Houghton-Mit.
- Falces Sierra, M. 1992: *Estudio Documental de la Obra Vocal Inglesa de Isaac Albéniz. Análisis Lingüístico-Musical de sus Canciones de Concierto sobre Textos de F. Money Coutts*. Tesis doctoral. Universidad de Granada.
- Falces Sierra, M. 1993: *El Pacto Fausto: Estudio Lingüístico-Documental de los Lieder Ingleses de Albéniz sobre Poemas de F. B. Money-Coutts*. Granada: Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada.
- Langer, S. K. ed. 1953: *Feeling and Form*. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- Leech, G. N. 1969: *A Linguistic Guide to English Poetry*. Londres: Longman.
- Levin, S. L. 1967: The Conventions of Poetry. > Chatman, S. & Levin, S. L., eds, 1967: 177-196.
- McLaren, N. D. 1983: *El Análisis del Tratamiento Musical de Textos Poéticos Ingleses por Compositores Ingleses del Siglo XX: una Propuesta Metodológica y su Aplicación a Poemas de William Blake*. Tesis doctoral, Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Granada.
- Meister, B. 1987: *The Interaction of Music and Poetry: A Study of the Poems of P. Verlaine as Set to Music by Claude Debussy and of the Song Cycle "Songs and Proverbs of William Blake" by Benjamin Britten*. Tesis doctoral, Nueva York: New York University Press.
- Ruwet, N. 1972: *Language, Musique, Poésie*. París: Seuil.
- Zamacois, E. 1990: *Teoría de la Música, vol. I*. Barcelona: Labor.

* * *