

RESUMEN

En las últimas décadas, autores como Hatten, Tarasti y Grabócz han desarrollado análisis del discurso musical bajo la vertiente narrativa, revelando nuevas posibilidades para comprender los significados latentes en obras instrumentales. El músico y psiquiatra Claudio Naranjo (1932 – 2019) afirma que la forma sonata es una forma orgánica que permite la expresión de experiencias míticas y que sus diferentes maneras de estructurarse guardan significativas semejanzas con las narrativas arquetípicas conocidas por los estudiosos de los mitos como “El viaje del héroe”. Desarrollando este tema, presentaremos el análisis narrativo del 1er movimiento del Quinteto para piano y cuerdas en Mib mayor op.44 de Schumann, a partir de un poema que corresponde nota a nota a las líneas melódicas de esta obra. Su autor, Tótila Albert Schneider (1892-1967), un célebre escultor y poeta chileno creó una original obra poético-musical que denominó “Dictados Musicales”, poemas originales en alemán que deben leerse en sincronía con el discurso musical, como un canto. El contenido de estos poemas se articula con los procesos formales y armónicos revelando posibilidades sorprendentes para el análisis narrativo de las obras a que corresponde. A través del análisis temático y de las regiones armónicas, se realizará una comparación entre las secciones del 1er movimiento de esta obra y las partes correspondientes del poema sincronizado con sus líneas melódicas. La lógica narrativa del poema está íntimamente relacionada con los procesos formales que constituyen esta obra construida en forma de sonata y abre nuevas posibilidades para el campo de estudios de la narratología musical.

Palabras clave: forma de sonata, narrativa musical, poesía, significado musical, viaje del héroe, Claudio Naranjo.

ABSTRACT

In the last decades, authors such as Hatten, Tarasti and Grabócz have developed musical discourse analysis under the narrative aspect, revealing new possibilities to understand the latent meanings in instrumental works. The musician and psychiatrist Claudio Naranjo (1932 – 2019) affirms that the sonata form is an organic form that allows the expression of mythical experiences and that its different ways of structuring bear significant similarities with the archetypal narratives known by scholars of myths as “The hero’s journey.” Developing this theme, we will present the narrative analysis of the 1st movement of Schumann’s Quintet for piano and strings in Eb major op.44, based on a poem that corresponds note by note to the melodic lines of this work. Its author, Tótila Albert Schneider (1892-1967), a famous Chilean sculptor and poet, created an original poetic-musical work that he called “Musical Dictations”, original poems in German that must be read in sync with the musical discourse, like a song. The content of these poems is articulated with the formal and harmonic processes revealing surprising possibilities for the narrative analysis of the corresponding works. Through thematic analysis and harmonic regions, a comparison will be made between the sections of the 1st movement of this work and the corresponding parts of the poem synchronized with its melodic lines. The narrative logic of the poem is intimately related to the formal processes that constitute this work built in the sonata form and opens up new possibilities for the field of study of musical narratology.

Keywords: sonata form, musical narrative, poetry, musical meaning, hero’s journey, Claudio Naranjo.

**La Hermenéutica de Claudio Naranjo y el Legado de Tótila Albert:
una visión Narratológica de la forma Sonata**

Claudio Naranjo's hermeneutics and the legacy of Tótila Albert:
a Narratological vision of Sonata form
Pp. 12 a 51

**LA HERMENÉUTICA DE CLAUDIO NARANJO Y EL LEGADO DE
TÓTILA ALBERT:
UNA VISIÓN NARRATOLÓGICA DE LA FORMA SONATA**

CLAUDIO NARANJO'S HERMENEUTICS AND THE LEGACY OF TÓTILA
ALBERT:
A NARRATOLOGICAL VISION OF SONATA FORM

*Dr. © Eduardo de Carvalho Ribeiro
Dra. Miren Pérez Eizaguirre*

*Universidad Autónoma de Madrid
España¹*

Introducción

Este artículo se divide en tres partes. La primera parte trae un resumen biográfico-musical de Claudio Naranjo y su amigo y mentor, el escultor y poeta chileno Tótila Albert, artista que fue la principal inspiración de sus ideas musicales; la segunda parte se ocupa de comentar algunos aspectos de los estudios sobre el significado musical y su estado actual, tratando de explicar en qué consiste la hermenéutica musical de Claudio Naranjo; la tercera parte está dedicada al análisis narrativo del 1er movimiento del Quinteto op. 44 de Schumann, relacionando los aspectos de la forma sonata con la narrativa presente en el Dictado Musical de Tótila Albert, que consiste en un poema original en alemán (traducido al español para este análisis) que se lee en sincronía con las melodías de esta obra.

¹ Correos electrónicos: ribeiro1685@gmail.com, ORCID 0000-0002-0626-1725; miren.perez@uam.es, ORCID 0000-0003-0959-6907. Artículo recibido el 23/02/2022 y aceptado por el comité editorial el 28/06/2022.

I

Resumen biográfico de Claudio Naranjo y Tótila Albert

Claudio Benjamín Naranjo Cohen (1932, Valparaíso, Chile – 2019, Berkeley, EE.UU.) fue un reconocido psiquiatra, escritor y músico. En su autobiografía², Naranjo narra que su madre, Julia Cohen, era una excelente pianista aficionada, admirada por su amigo Claudio Arrau, uno de los pianistas más importantes del siglo XX. Ella mantenía un salón con un piano de cola en su casa en la ciudad de Valparaíso en Chile y ofrecía veladas frecuentes a las que asistían importantes músicos. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, muchos músicos famosos de paso por Santiago fueron invitados a estas veladas y se dirigieron a Valparaíso, a 133 km de la capital. Claudio Naranjo, desde su niñez hasta su primera adolescencia, escuchó en su propia casa a algunos de los más grandes músicos de la época. Artistas como Jascha Heifetz, Erich Kleiber, Hermann Scherchen, Micha Elman, Jascha Horenstein, Fredy Wang y Claudio Arrau, llenaron su infancia de música en vivo de gran calidad artística. Claudio Naranjo desarrolló el buen gusto por la música y este ambiente refinado ciertamente influyó en su decisión de estudiar piano y composición en su juventud. Entre su adolescencia y juventud asistió al Conservatorio Municipal de Viña del Mar y posteriormente al Conservatorio Nacional en Santiago, donde estudió piano y composición teniendo como maestros a algunos de los más grandes músicos chilenos de su época. Claudio demostró ser un gran talento musical y ganó dos concursos: uno de piano, con obras de Debussy y otro de composición, con una Sonatina para piano en dos movimientos. Una de sus composiciones, “Movimiento Perpetuo”³ para piano, fue editada por Ricordi. Sin embargo, como cuenta Naranjo en su autobiografía, sus padres se opusieron a que siguiera una carrera artística y lo presionaron para que abandonara la música en favor de una carrera más prometedora. Por ello, se decantó por la medicina y más tarde se graduó en psiquiatría, aunque nunca abandonó por completo la música. Desarrolló varios estudios y trabajos como psicoterapeuta y fue uno de los principales seguidores de Fritz Perls, creador de la Terapia Gestalt. Posteriormente recibió y difundió el conocimiento del Eneagrama de la Personalidad y escribió varios libros sobre este tema, traducidos a varios idiomas. Trabajó durante aproximadamente 50 años con grupos de terapia y meditación en que la música siempre estuvo presente y creó una escuela de autoconocimiento llamada SAT - Seekers After Truth (Buscadores de la Verdad), que actualmente está activa en varios países. Se le considera uno de los principales integradores del conocimiento oriental y occidental sobre la mente humana y sus posibilidades terapéuticas. En 2015 fue nominado al Premio Nobel de la Paz por su trabajo a favor de una revolución en la educación. En

² Naranjo, Claudio (2018). *Ascenso y Descenso de la Montaña Sagrada*. Santiago de Chile: Penguin Random House, pp. 1-804.

³ Naranjo, Claudio (1949). *Movimiento Perpetuo para piano*. Valparaíso: Ricordi.

la década de los 90 escribió algunos artículos sobre música en la Revista MAP (Vitoria Gasteiz, España) y en 2015 publicó el libro "La Música Interior", en el que explica su hermenéutica musical y expone ideas originales sobre la música y la importancia de la forma sonata. Un personaje clave en la vida de Claudio Naranjo fue el escultor y poeta Tótila Albert. Con él, Claudio se acercó del mundo arquetípico de la música, con su Dictado Musical y su visión del ser humano.

Tótila Albert Schneider (1892, Santiago de Chile - 1967, Santiago de Chile) fue uno de los más prestigiosos escultores chilenos del siglo XX. Hijo de padres alemanes, muy pronto mostró una gran sensibilidad por la escultura y también por la poesía. Su padre, don Federico Albert, vino a Chile a través de un contrato con el gobierno que en la época se interesaba en traer hombres de ciencia europeos, principalmente de Alemania. Trabajó en varios proyectos ambientales en Chile, fundó el Museo de Historia Natural y fue un ecologista adelantado a su tiempo, convirtiéndose en una figura de gran relevancia en el país. Su madre, Teresa Schneider, era una pianista aficionada y los tres, padre, madre e hijo, formaban un trío de cítaras con el que actuaban regularmente. Tótila era un virtuoso de la cítara de concierto, instrumento que había sido inventado por su abuelo, Max Albert, medio hermano de Luis de Baviera, monarca prusiano en el siglo XIX. A los 11 años, Tótila Albert fue enviado a Alemania para realizar sus estudios básicos, ya que sus padres creían que la formación en su país natal era superior a la que se ofrecía en Chile.

Unos años más tarde, Tótila regresó a Chile para estudiar agronomía a pedido de su padre, pero su inclinación artística lo convenció para que le permitiera convertirse en artista y fue enviado de regreso a Alemania para estudiar pintura y escultura. Las primeras esculturas de Tótila causaron gran impresión en importantes artistas de Berlín y fue nominado al Premio Prusiano, que no pudo recibir por ser chileno. Rápidamente ganó fama, éxito considerable y fue llamado en su época el "Rodin" alemán. En el período entre las dos grandes guerras, regresó por un corto tiempo a Chile, siendo aclamado como un escultor de gran originalidad e importancia. En 1928, cuando murió su padre, Tótila - entonces con 37 años de edad - entró en crisis y de repente dejó de esculpir. Para él, su padre era algo así como un héroe y con su muerte cayó en un estado similar a una profunda depresión. Tótila dijo que en ese momento se sintió como Orfeo descendiendo al mundo de los muertos. En este estado comenzó a escuchar una voz en alemán que le dictaba poesía al oído en forma de canción⁴. Tótila empezó a anotar esta poesía y le tomó algunos años de su vida, convirtiéndose en una gran epopeya llamada "El Nacimiento del Yo"⁵ en 5 tomos, cada uno con 120 canciones. Fue un largo período en que no

⁴ Una explicación aproximada sería que experimentó un fenómeno de clarividencia.

⁵ Albert, Tótila (2015). *Die Geburt aus dem Ich Teil 1 – 5 – Epos*. Verlag: Books on Demand.

pudo mantenerse, pero tenía amigos de buena condición financiera que al darse cuenta de que algo importante estaba pasando, prestaron ayuda económica. A mediados de la década de 1930, con la conclusión de su epopeya, Tótila sintió que había cumplido una importante misión, pero se sintió perdido y sin saber qué hacer.

En esta época recibió como regalo unos discos con grabaciones de obras de Beethoven y, al escucharlos, se dio cuenta de que Beethoven también había pasado por un proceso similar de inmersión interior. Entonces decidió interpretar poéticamente la obra de Beethoven, tomó desde su Op.1 y empezó a escribir algunos poemas iniciales (el primer poema tiene la fecha de 23/09/1936). Sin embargo, luego de un tiempo de desarrollar este proyecto, Tótila tuvo una experiencia inusual. Según informó, cuando puso una sonata de Beethoven en el tocadiscos, comenzó a escuchar una voz en alemán cantando en sincronía con la melodía⁶. Se asustó hasta el punto de golpear el dispositivo que casi se rompió. Recuperado del susto, reanudó su audición, comprobando que el fenómeno de este canto sincrónico continuaba y que sólo él podía oírlo. Renunciando a interpretar la música de Beethoven, decidió simplemente escribir las palabras cantadas y así originó lo que llamó "Dictados Musicales". Tótila no la consideraba obra suya, sólo la escuchaba y la anotaba, como si fuera el secretario de Beethoven (el primer poema de los Dictados Musicales data del 11/11/1936). Este trabajo lo realizó de manera sistemática, con todas las sonatas para piano de Beethoven, algunas sinfonías, conciertos y música de cámara, anotando únicamente el texto de la exposición de los primeros movimientos, obra que denominó "El Tú Revelado"⁷.

Al llegar al op.55 - la Sinfonía Heroica - también siguió anotando la poesía sincronizada de los otros movimientos y a partir de ahí, comenzó a anotar la poesía dictada en obras completas. El día anterior al inicio de la Segunda Guerra Mundial tomó a Tótila por sorpresa con una advertencia urgente de la embajada chilena: debía salir de Alemania de inmediato. Tótila partió apresuradamente hacia el norte de Alemania y se embarcó rumbo a América del Sur en el último barco antes de que cerraran los puertos "con las manos en los bolsillos", según dijo. En su prisa por huir, dejó atrás sus manuscritos y esculturas, su taller fue destruido y todo se perdió. Lo que nos ha llegado de sus escritos de esta época se debe a amigos que afortunadamente hicieron copias que posteriormente fueron encontradas.

Tótila llegó a Chile abalado psicológicamente. Por su prestigio, fue recibido como profesor honorario de la Academia de Bellas Artes y retomó la escultura para sobrevivir. Debido al estrés de la fuga repentina de Alemania, Tótila se

⁶ Como en la epopeya, algo similar a la claridad audientia.

⁷ Albert, Tótila (sd). *Das Annerkannte Du*. Epos VI, (Manuscrito).

dio cuenta de que había perdido la capacidad de escuchar las palabras en la música, algo que sintió como un aborto espontáneo. Pero, en 1951 recuperó esta facultad, ya no con Beethoven sino con Schubert. Al escuchar su Sinfonía Inconclusa, se dio cuenta de que este compositor también había experimentado algo profundo como Beethoven y con él recuperó la facultad de escuchar el canto en sincronía con la música. En 1952, Claudio Naranjo, entonces con 20 años de edad, se había hecho amigo de Tótila y estudiaba alemán con su esposa Ruth. En un día, estando él en su casa para una clase de alemán le obsequió con un disco de la 4ª Sinfonía de Schumann. Tótila, que no era muy interesado en la música de Schumann, se sorprendió al escuchar también poesía dictada en esta obra. Después de Schumann, Tótila “auscultó” (término que usaba para su proceso de escucha musical) a Brahms y más tarde a Mozart y Bach. Claudio Naranjo escribió un artículo sobre los Dictados Musicales para la revista *Música, Arte y Proceso*⁸ y dedicó algunos capítulos del libro “La Música Interior”⁹ a la presentación de esta obra aún poco conocida. Los Dictados Musicales de Tótila Albert están siendo editados y publicados en el sitio web oficial de Claudio Naranjo por un equipo formado y preparado por él.

Este equipo continúa con esta obra, que es uno de sus principales proyectos póstumos. El volumen 1 se publicó en 2021 con el Quinteto para piano y cuerdas de Schumann op.44 (con el poema alemán sincronizado con la música y palabras en video, traducido a 3 idiomas) y se puede acceder en el sitio web de Claudio Naranjo. Esta será la obra de la que analizaremos a continuación el 1º movimiento. Poco antes de morir, en 1967, Tótila entregó a Claudio Naranjo los manuscritos del Dictado Musical: docenas de cuadernos con poesía en alemán que se comprometió a divulgar. Hay más de 40 obras de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann y Brahms, que incluyen poemas sincronizados en obras completas como las 4 sinfonías de Brahms y algunas de Beethoven, Schubert, Schumann y Mozart, incluyendo diversas sonatas, conciertos y obras de música de cámara.

II

Breve mirada en los estudios sobre el significado musical

Hanslick¹⁰ es considerado uno de los principales precursores de los estudios sobre el significado musical. Sus ideas prevalecieron durante todo el siglo XIX y parte del XX, siendo uno de los responsables de que planteamientos como la hermenéutica de Kretschmar¹¹ y los estudios comparativos entre música

⁸ Naranjo, Claudio (1998). “El diálogo y la obra de Tótila Albert”, *Música, Arte y Proceso*, 6, pp. 49-74.

⁹ Naranjo, Claudio (2015). *La Música Interior*. Barcelona: Ed. La Llave.

¹⁰ Hanslick, Edward (2002). *Do Belo Musical (1853)*. Lisboa: Edições 70.

¹¹ Kretschmar, Hermann (Herausgegeben) (1920). *Kleine Handbücher Der Musikgeschichte nach Gattungen, Band VII*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

y literatura de Schering¹² quedasen prácticamente descartados hasta épocas recientes. En los primeros años del siglo XX, los acalorados debates entre el teórico de la música Schenker y el crítico musical Paul Bekker¹³ desataron la vieja disputa entre los enfoques formalistas y referencialistas y se hizo habitual en los círculos académicos despreciar los enfoques de la significación musical de carácter hermenéutico o semántico, hecho que provocó la postergación de estudios más profundos sobre el significado musical.

Meyer afirmó que “[...] los significados absolutos y los significados referenciales no se excluyen mutuamente [...]”¹⁴ y criticó la tendencia al monismo filosófico que alimentaba la disputa entre ambos enfoques. A mediados del siglo XX se observa paulatinamente el surgimiento de estudios musicológicos que buscaban el equilibrio y el diálogo entre el análisis formal y el análisis del significado musical. Obras como las de Rosen¹⁵, Ratner¹⁶ y Asafiev¹⁷ abrieron importantes horizontes para la musicología con las elaboradas nociones de tópicos o entonaciones en la década de 1980. Autores posteriores como Hatten¹⁸, Agawu¹⁹, Kozel²⁰, Grabócz²¹, López-Cano²² y Casablancas²³ han desarrollado en profundidad los estudios sobre narratología musical presentando nuevos conceptos e interesantes análisis de obras tradicionales. Por otro lado, estudios modernos sobre la música clásica y romántica han traído nuevas luces sobre aspectos formales y procesuales de este repertorio. Los importantes estudios de Caplin²⁴ y Hepokosky y Darcy²⁵ son considerados referencias actuales en esta área y han estimulado a otros autores como Schmalfeldt²⁶,

¹² Schering, Arnold (2001). “The Eroica: Beethoven’s Homer Symphony? (1934)”, *Current Musicology*, 69 (Spring 2000), pp. 68-96.

¹³ Bekker, Paul (sf). En: <https://schenkerdocumentsonline.org/mobile/profiles/person/entity-000057.pdf>. Consultado el 20 de febrero de 2022.

¹⁴ Meyer, Leonard (2005). *La emoción y el significado en la música* (1956). Madrid: Alianza Editorial. p. 23.

¹⁵ Rosen, Charles (1980). *Formas de Sonata*. Barcelona: Editorial Labor.

¹⁶ Ratner, Leonard (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

¹⁷ Gómez, Arturo García (2008). *Teoría de la entonación. Sobre el proceso de formación de la música en la vida y obra de Boris V. Asafiev (1884-1949)*. Tesis Doctoral, Madrid: UAM.

¹⁸ Hatten, Robert (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.

¹⁹ Agawu, Kofi (2012). *La Música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica*. Buenos Aires: Eterna.

²⁰ Kozel, David (2016). “Mythological Archetype in Music and Principles of its Interpretation”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 47, 1, pp. 3 -15.

²¹ Grabócz, Márta (2009). “Fórmulas recurrentes de la narrativa en los géneros extra-musicales y en la música”, *Revista (Pensamiento), (Palabra) y Obra*, 1, pp. 57-66.

²² López-Cano, Rubén (2020). *La música cuenta: Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: ESMUC.

²³ Casablancas, Benet (2020). *Paisajes del Romanticismo musical. Soledad y desarraigo, noche y ensueño, quietud y éxtasis. Del estancamiento clásico a la plenitud romántica*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

²⁴ Caplin, William E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.

²⁵ Hepokoski, James y Warren Darcy (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth Century Sonata*. New York and Oxford: Oxford University Press.

²⁶ Schmalfeldt, Janet (2011). *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press.

Moortele²⁷ y Horton²⁸ a desarrollos y aproximaciones de abordajes sintácticos con abordajes semánticos en análisis de obras maestras del repertorio clásico y romántico. La idea de “rotación temática” de Hepokosky y Darcy²⁹, considera las reapariciones de temas en las secciones de desarrollo y coda desde un nuevo punto de vista que permite nuevas comprensiones de los temas como personajes y Schmalfeldt³⁰, mirando desde la dimensión sintáctica de la música, ha elaborado el concepto de “volverse” (becoming), que abre una interesante posibilidad de dialogo entre visiones exclusivamente formales y visiones narratológicas de la música.

Claudio Naranjo no se presentaba como musicólogo y sus estudios sobre el significado musical no pueden ser caracterizados como estudios musicológicos. Su enfoque hermenéutico mejor puede ser caracterizado como crítica musical y no era su intención atender al mundo académico, pero si al público melómano e interesado en el trabajo del autoconocimiento. Aunque Naranjo ha investigado las posibilidades terapéuticas de la música, tampoco se presentó como musicoterapeuta. Su enfoque se centraba en lo que él llamó hermenéutica musical, combinando diversas técnicas de meditación con el objetivo de preparar al oyente para una apreciación más profunda de los significados latentes en las grandes obras musicales. El tema de la meditación en conexión con la música es uno de los más novedosos aportes de Claudio Naranjo, pues que las vivencias arquetípicas con la música se benefician mucho con una preparación de la mente, las emociones y el cuerpo.

Para Naranjo, la idea de “música absoluta”, como era costumbre referirse a la música instrumental, carecía de sentido. Dijo él que “*la música es un simbolismo sonoro que transmite significados*” (original en cursiva)³¹. Estos significados permiten que la música sea un “*lenguaje de comunicación experiencial*” (orig. en cursiva)³², que puede ser investigado a través de un proceso hermenéutico y experimentado a través de la meditación combinada con la música, llamando la atención sobre aspectos de la cognición, desarrollando formas de optimizar el momento de escuchar música.

Sobre la Forma Sonata, Naranjo elaboró ideas originales y de gran profundidad, entendiéndola como algo más allá de un fenómeno estético, trascendiendo las consideraciones puramente musicales. Según Naranjo, la

²⁷ Moortele, Steven Vande (2013). “In Search of Romantic Form”, *Music Analysis*, 32, 3, pp. 404–431.

²⁸ Horton, Julian (2017). “Criteria for a theory of nineteenth-century sonata form”, *Music theory and analysis (MTA)*, 4, 2. pp. 147-191.

²⁹ Hepokoski, James y Warren Darcy (2006). **Elements of Sonata Theory...**, p. 17.

³⁰ Schmalfeldt, Janet (2011). **In the Process of Becoming...**, p. 114.

³¹ Naranjo, Claudio (2015). **La Música Interior...**, p. 20.

³² Naranjo, Claudio (2015). **La Música Interior...**, p. 24.

³³ Naranjo, Claudio (2015). **La Música Interior...**, p. 154.

forma sonata funciona como un artefacto orgánico que se conecta con aspectos míticos de la conciencia humana. Su comprensión existencial y transpersonal de la forma sonata enriquece el alcance de las consideraciones sobre el significado de la música:

“[...] la forma sonata es una forma sonora orgánica que refleja la forma de un fluir orgánico, e incluso, por tanto, la forma de un proceso de vida universal, además de su encarnación biológica o su manifestación en la maduración del individuo”³³.

Naranjo explica que este “proceso de vida universal” no es otro que la narración de la Jornada del Héroe, que tuvo como precursores los estudios de Propp³⁴ sobre los cuentos populares rusos y de Campbell³⁵ quien profundizó en los mitos de la humanidad. Naranjo busca recuperar en su acercamiento a la hermenéutica musical la íntima conexión que existe entre la literatura universal y toda gran música, recuperando un lugar común en las biografías de los grandes compositores que, sin excepción, eran ávidos lectores y valoraron profundamente la poesía y la literatura antigua y contemporánea. Sobre todo, nunca dejaron de considerar la importancia del contenido expresivo de la música más allá de las consideraciones puramente estéticas.

Naranjo toma como objeto de estudio de su hermenéutica el recorte histórico musical que parte de Bach, pasa por Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann y finaliza en Brahms³⁶. También considera que el sentido existencial de la forma sonata alcanza su madurez en Beethoven, marcadamente en la Sinfonía *Heroica*, marcando la pauta para los románticos venideros:

“Es como si Beethoven hubiera expresado en términos musicales lo que en el mundo verbal de la mitología y los cuentos de hadas se llama el mito del héroe: un proceso arquetípico invariable a través de lugares, tiempos y personas, que parece encarnar la estructura del “viaje de la vida”, es decir, la estructura del desarrollo humano completo”³⁷.

Naranjo habla de un “proceso arquetípico” y sus concepciones exhiben claros puntos de contacto con Jung, el pionero en el estudio de los arquetipos. Jung³⁸ afirma que [...] los contenidos del inconsciente colectivo, por otro lado, son llamados *arquetipos*. [...] (original en cursiva). Jung también afirma que “el significado del término ‘archetypo’ es sin duda más claro cuando se relaciona con el mito, la enseñanza esotérica y el cuento de hada”³⁹. Dentro de los diversos

³⁴ Propp, Vladimir (2009). **Morphology of the Folk Tale** (1928). Austin: University of Texas Press.

³⁵ Campbell, Joseph (1959). **El Héroe de las mil caras** (1ª ed. 1949). México: Fondo del Cultura Económica.

³⁶ Estos son también los compositores a los que se dedica Tótila Albert en los Dictados Musicales.

³⁷ Naranjo, Claudio (2015). **La Música Interior...**, p. 145.

³⁸ Jung, Carl Gustav (2000). **Os arquetipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: RJ. Vozes, p. 16.

³⁹ Jung, Carl Gustav (2000). **Os arquetipos e o inconsciente coletivo...**, p. 17.

mitos y cuentos, nos interesa en especial el mito del héroe, el que vence una batalla arquetípica, que para Jung sería la conquista de la individuación, o como cita Naranjo, el desarrollo humano completo. Naranjo dice que los contenidos arquetípicos accedidos a través de la música nos abren al mundo de los mitos, cuentos de hadas, la literatura y poesía.

Las ideas de Naranjo sobre el significado musical cuentan con el mundo arquetípico de los mitos, cuentos de hadas y por eso se conectan obviamente con la literatura, indo en dirección opuesta a las ideas de Hanslick sobre la "música absoluta". Pero, Naranjo llama la atención sobre algo importante acerca de esta idea, revelando un punto de vista diferente sobre Hanslick, algo que no se ha entendido correctamente:

"Entre los modernos, sin duda está de moda decir que la música no significa nada. Desde que Stravinsky lo dijo provocativamente, casi todos los músicos profesionales lo han repetido, y muchos lo han estado diciendo desde el libro de Hanslick sobre "Lo bello en la música". Debido a que Hanslick era respetado como crítico, su afirmación de que la mejor música no se refiere ni debe referirse a experiencias extra-musicales tuvo éxito entre los músicos entendidos; pero conviene aclarar que no es exacto que el concepto de "música absoluta" introducido por Hanslick sea algo equivalente a la opinión común de que la música "no significa nada"; pretende, más bien, que las experiencias a las que accedemos a través de la música "**no son de este mundo**" ni traducibles a términos tales como el contenido de las artes representativas, para las que la forma es algo así como una prenda. (énfasis añadido)"⁴⁰.

Al afirmar que "no son de este mundo", Naranjo se refiere implícitamente a un universo de posibilidades de sentido que luego explica, ya que las vivencias que cita son vivencias de la vida interior de los compositores y que se reflejan en las vivencias de cada individuo/ oyente (de ahí el nombre "La Música Interior"). Naranjo, al referirse a la vida interior de los compositores, revela un mundo más amplio que el que se desarrolla en las narrativas biográficas. Naturalmente, comenta aspectos biográficos, como es común a diferentes enfoques, pero va más allá al relacionar las experiencias arquetípicas de ciertos compositores con procesos existenciales que encuentran eco en los mitos.

A modo de ejemplo, la Sinfonía Heroica de Beethoven es analizada por muchos estudiosos a través de su relación con la influencia de Napoleón Bonaparte y los posibles significados históricos, biográficos y sociales relacionados con esta

⁴⁰ Naranjo, Claudio (2015). *La Música Interior...*, p. 14.

obra central en la historia de la música⁴¹. Naranjo considera real la influencia de Napoleón en Beethoven (y la polisemia musical permite muchas posibilidades de comprensión) pero considera que el verdadero “héroe” al que se refiere Beethoven apunta a un sentido más amplio. Para él, no se trata simplemente de una cuestión de admiración por Napoleón (que Beethoven efectivamente alimentó, para luego decepcionarse), sino de algo de una naturaleza más profunda e íntima, que los estudiosos de la mitología expresan como “El viaje mítico del Héroe” – un proceso arquetípico con el que la forma sonata está especialmente relacionada.

Según Naranjo, el verdadero contenido de las grandes obras musicales occidentales es el relato interior de los procesos de superación de cada individuo, no como relato biográfico, sino como relato mítico. Tal nivel de significado, según él, no se encuentra fácilmente, salvo en unos pocos compositores y aun así, sólo en unas pocas obras concretas que han alcanzado la profundidad suficiente para expresar estos contenidos míticos. Naranjo afirma que las grandes obras instrumentales clásicas equivalen a la gran literatura -Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe, entre otros⁴²- y que *“la música, más que ser música, obra en nosotros como alimento espiritual”* (original en cursiva)⁴³ ya que sus grandes obras maestras albergan un profundo nivel de comprensión que sustenta la atracción perenne que algunas de estas composiciones ejercen en las personas.

Las ideas de Naranjo vienen acompañadas de los Dictados Musicales de Tótila Albert y aportan algunas novedades al universo de las consideraciones musicológicas en el campo de la narratología. Naranjo naturalmente considera la teoría musical, su matemática y sus aspectos técnicos fundamentales para el estudio de obras musicales complejas. Estos son por supuesto requisitos básicos e insustituibles para el desarrollo de la comprensión musical y las habilidades necesarias para la interpretación y la composición, como no podía dejar de serlo en vista de su propia formación musical como pianista y compositor. Sin embargo, el aspecto del contenido, relegado durante tanto tiempo a la subjetividad, no es menos importante que la teoría y la técnica, y la integración entre estos diversos aspectos es esencial para que el estudioso acceda al alma de las obras musicales.

El conocimiento de los aspectos teóricos y formales, incluyen muchos aspectos que concurren para la comprensión del fenómeno musical como un

⁴¹ Rocha Baía y Pedro Rodrigues (2017). *A Perda da Dedicatória à Eroica. Análise de como a obra de Beethoven foi influenciada por Napoleão*. Trabalho de Conclusão de Curso – Centro de Ciências Humanas (CCH). Universidade Estadual de Londrina.

⁴² Como también afirman autores como Schering y Paul Bekker.

⁴³ Naranjo, Claudio (2015). *La Música Interior...*, p. 8.

todo. En este universo debemos considerar que los intervalos, la temática, la rítmica, la armonía, el fraseo y todas las relaciones posibles en una determinada obra adquieren un significado más profundo cuando se exploran juntamente con la consideración de su dimensión narrativa, explorando los posibles significados que permean su relación con la literatura, los mitos y la poesía. La hermenéutica propuesta por Naranjo, así como los diversos abordajes de la narratología musical son importantes temas que podrían ser integrados al conocimiento teórico tradicional, promoviendo un aprendizaje significativo con el potencial de proporcionar a los estudiantes en todos los niveles una comprensión más profunda del fenómeno musical.

El universo del análisis musical relativo a la forma sonata tiene en Marx⁴⁴, uno de los primeros autores en exponer la configuración tradicional de la forma de sonata en sus análisis de Beethoven. Trazando un puente entre el origen de estos estudios y los autores modernos más significativos como Caplin, Hepokosky y Darcy, podemos entender como las cuestiones formales y teóricas siempre van de la mano con las cuestiones semánticas. Hepokosky y Darcy categorizan 5 tipos de forma sonata, de los cuales el tipo 3 es la forma llamada "de escuela" (textbook)⁴⁵. El tipo 3 de forma sonata tiene una 1ª parte -llamada Exposición- que debe tener al menos dos temas: el masculino (en la tónica) y el femenino (en la dominante – si en tonalidad menor, en la relativa), estableciendo un conflicto que se manifiesta principalmente en la tensión armónica entre los temas y secciones, y que debe ser resuelta en la Reexposición. (Figura 1).

Figura1. Exposición y Reexposición de la Forma Sonata Tipo 3⁴⁶.

Forma Sonata Tipo 3 (textbook)				
Exposición				
Tema 1 (masculino)	>	Tema 2 (femenino)	>	codeta
Tónica mayor		Dominante		Dominante
Tónica menor		Tónica relativa		Dominante

⁴⁴ Marx, Adolph Bernhard (1997). "Form in Music." In **Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method**. Edited and translated by Scott Burnham. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 55-90.

⁴⁵ Hepokoski, James y Warren Darcy (2006). **Elements of Sonata Theory...**, p. 344.

⁴⁶ Es importante observar que el esquema presentado en la Fig.1 cumple la función didáctica de aclarar algunos aspectos formales genéricos de la Forma Sonata. Las excepciones y deformaciones del esquema son inúmeras y podemos encontrar muchos ejemplos como la Sinfonía n. 60 de Haydn, en que el tema 2 es una variación en disminución rítmica del tema 1 y Beethoven, que en la sonata para violín y piano n.5 (Primavera) presenta un 1º tema de carácter claramente femenino, seguido del 2º tema de carácter masculino.

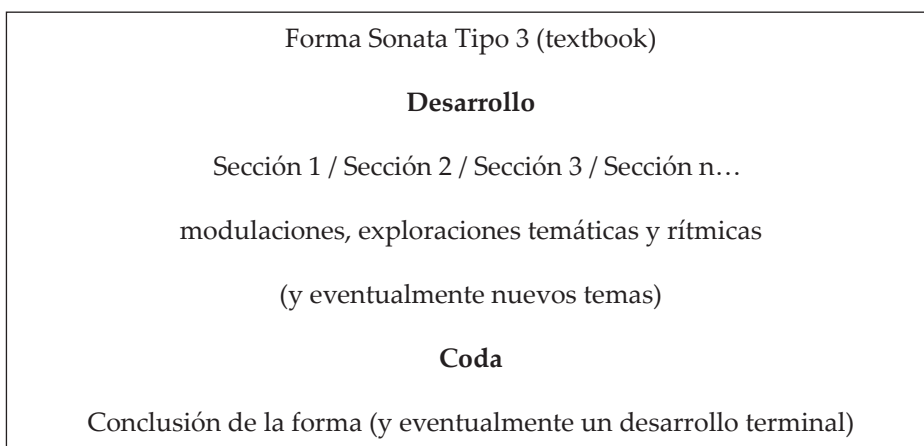
Reexposición				
Tema 1 (masculino)	>	Tema 2 (femenino)	>	Coda
Tónica mayor		Tónica mayor		Dominante - Tónica
Tónica menor		Tónica menor		Dominante - Tónica

Fuente: elaboración propia

Conforme comprendemos, esta primera idea sobre la forma sonata configura ya un aspecto mítico en la consideración de la tensión existencial que representa la oposición armónica y la oposición de los géneros, y esta metáfora está presente desde Marx hasta los más modernos estudiosos.

El tipo 3 forma sonata presenta también una sección llamada de Desarrollo, que se configura como un espacio abierto de posibilidades y explora el conflicto creado a través de modulaciones, exploraciones temáticas y rítmicas que generan tensión que aumenta hasta llegar a un punto clímax, al que se sigue la sección llamada Reexposición. La sección final llamada Coda tiene la función de conclusión de la forma. (Figura 2).

Figura 2. Desarrollo y Coda de la Forma Sonata Tipo 3



Fuente: elaboración propia

En la Reexposición de este tipo 3 de sonata, son reintroducidos los temas de manera integrada, en que el masculino y el femenino aparecen en el mismo plan armónico, ofreciendo una solución al conflicto original. Comprendemos que la tónica, al girar sobre sí misma, permite la resolución del conflicto y lleva

el discurso a una conclusión en la sección final, llamada Coda. Sin embargo, la forma misma, a pesar de este significado latente, solo adquiere una posible dimensión trascendente a través de las obras de grandes compositores que son capaces de construir narrativas lógicas, satisfactorias y verdaderas, capaces de integrar la dimensión del significado en una unidad formal convincente.

Según Naranjo, la forma sonata es una forma muy especial, más allá de cuestiones simplemente musicales y cuyas posibilidades narrativas permiten la expresión de experiencias míticas y universales que contribuyen a la comprensión de nuestros procesos internos.

Una de las corrientes musicológicas actuales es aquella en que se estudian las narrativas implícitas en las obras, contemplando una apertura a los procesos transpersonales y maneras de analizar el discurso musical que trascienden los límites de la forma, permitiendo acceder a la dimensión mítica del arte. Grabócz es una de las musicólogas preeminentes en este campo y define de manera clara e inequívoca este nuevo campo de la narratología musical:

“[...] narratividad musical” o “narratología musical” se refiere al modo de organización expresiva en las composiciones instrumentales. En otras palabras, la narratividad musical es la forma en que se organizan las unidades significantes dentro de una forma musical. Las aplicaciones de estrategias narrativas en la música buscan comprender cómo se articula el discurso musical en términos de secuencias de temas o entonaciones. Este enfoque se combinará en todos los casos con un análisis musical tradicional basado en las teorías de la estructura (forma) musical, en los análisis temáticos y motivicos, la armonía y la orquestación [...]”⁴⁷.

Los enfoques que contemplan las posibilidades narrativas junto con el análisis formal son relativamente recientes en la musicología actual y esperamos que este análisis introductorio a los Dictados Musicales de Tótila Albert pueda contribuir a los estudios sobre narratología musical.

III

Análisis de la relación entre forma y contenido en el 1º movimiento del Quinteto para piano y cuerdas op.44 en Mi b Mayor de Schumann según el poema del Dictado Musical de Tótila Albert⁴⁸

Schumann compuso el Quinteto para piano y cuerdas en Mi bemol mayor op.44 en 1842, y la obra fue muy bien recibida por el público:

⁴⁷ Grabócz, Márta (2020). “From Music Signification to Musical Narrativity: Concepts and analyses”. *The Routledge Handbook of Music Signification*. New York: Routledge Music Handbooks, pp. 201-202.

⁴⁸ La traducción libre que aquí se presenta del 1er movimiento del Dictado Musical del Quinteto op.44 de Schumann es de David Marín Vargas.

“El estreno público del Quinteto, que recibió críticas positivas, se produjo el 8 de enero de 1843 en un programa con los cuartetos de cuerda op.41. Franz Brendel (que compró el periódico de Schumann en 1844) comenta: “Las obras posteriores [de Schumann] más exitosas son, en mi opinión, las canciones más significativas, el (Oratorio) Peri y el Quinteto con piano”⁴⁹.

El Quinteto para piano y cuerdas en Mi bemol mayor op.44 es una obra en cuatro movimientos: 1. Allegro brillante; 2. In modo d’una marcia (marcha fúnebre); 3. Scherzo y trío I y II; 4. Allegro ma non troppo. Aquí nos dedicaremos al 1er movimiento, escrito en Forma de Sonata, analizando el texto del Dictado Musical de Tótila Albert en su relación con la estructura y los procesos presentes en el movimiento, tratando de entender cómo la narrativa del poema se refleja y se integra en la forma musical.

En 1952, Tótila Albert se acercó a Schumann, pensando que tal vez las obras de este compositor podrían también ser un vehículo al dictado musical. Decidió entonces “auscultar” la Sinfonía no. 4 y en el poema dictado surgió la primera vez un personaje representado en la figura de Lucifer⁵⁰. Tótila entendió que Schumann se identificaba con Lucifer, personaje mítico que representa el arquetipo del ser humano que anhela el regreso al Creador.

En el tomo I de los Dictados Musicales de Tótila Albert, Claudio Naranjo explica sobre el texto relativo al 1º movimiento:

“Comienza el texto con una explosión en que la unidad del mundo divino se divide en Norte y Sur, Este y Oeste, que se separan del centro de la creación; a lo que corresponde el texto del último movimiento en que la creación vuelve a hacerse una. Este proceso cosmogónico de dispersión y reunificación tiene su paralelo en que Lucifer, que originalmente estaba en Dios, pasa a tener una existencia separada, pero después de sufrir la soledad no solo regresa a Dios, sino que se vuelve un canal de lo Divino hacia el mundo”⁵¹.

En resumen, la narrativa del 1º movimiento de este quinteto se configura como un diálogo entre Dios, Lucifer y los Ángeles puros. Es importante resaltar

⁴⁹ “The public premiere of the Quintet, which received positive reviews, took place on January 8, 1843 on a program with the op.41 string quartets. Franz Brendel (who bought Schumann’s journal in 1844) comments, “the most successful of his [Schumann’s] later works are, in my opinion, the more significant songs, the *Peri*, and the Piano Quintet.” In: Franz Brendel, “Robert Schumann with Reference to Mendelssohn-Bartholdy and the Development of Modern Music in General (1845),” in *Schumann and His World*, ed. R. Larry Todd, trans. Jürgen Thym (Princeton: Princeton University Press, 1994), pp. 331.

⁵⁰ Este personaje aparece en todas las obras posteriores de Schumann abordadas por Tótila.

⁵¹ Naranjo, Claudio (2021). “Dictado Musical. Volumen I. Quinteto para piano y cuerdas Op.44 de Robert Schumann”. p. 10. Edición digital. En: https://www.claudionaranjo.net/content_phoenix_spanish/totila_albert_spanish.html. Consultado el 15 de febrero de 2022.

que el personaje “Lucifer” del que trata el poema no tiene la connotación de un “demonio maligno”, como por ejemplo en la Divina Comedia de Dante o en el imaginario religioso cristiano, sino más bien, cercano a la visión nietzscheana del “Übermensch”, el “Hombre Superior”⁵² consciente de su potencial y de sus desafíos de cara a la evolución de su conciencia. Schumann, quien se identificaba con Lucifer como lo entendía Tótila, sufría crisis mentales según relatos del tiempo que estuvo hospitalizado y tenía visiones de demonios y ángeles, sintiéndose muchas veces atormentado.

El poema narra cómo Lucifer es apartado de la unión con Dios, quien divide el espacio en un movimiento explosivo generando los 4 puntos cardinales: Este, Oeste, Norte y Sur. Lucifer, que descansaba en Dios, es dramáticamente expulsado del centro de su corazón, cuando el tiempo se separa en Noche (Oscuridad) y Día (Luz), creando el placer y el dolor, el bien y el mal, y la Muerte. Este acontecimiento genera en Lucifer sufrimiento y también un intenso deseo de volver a la unidad perdida, un anhelo de Dios y de la convivencia con los hermosos Ángeles puros. Lucifer dialoga con Dios, preguntándole el motivo de este doloroso acontecimiento. Dios le da consejos y explica a Lucifer cuál es la misión que tiene que cumplir. Este es el contenido de la narrativa en la exposición de la sonata. El Desarrollo narra los consejos y advertencias de los Ángeles a Lucifer, quien reflexiona sobre sí mismo, sobre sus dudas y temores, a lo que es interrumpido por los Ángeles que lo exhortan a decidirse a volver al Creador, porque Lucifer aún duda y teme. La Retransición a la Reexposición coincide con el clímax, y es cuando Lucifer y los Ángeles se ponen de acuerdo y él decide retornar a Dios. En la Reexposición, Dios concede a Lucifer el regreso a la convivencia con los hermanos Ángeles, pero le explica que es su deber convertirse en el puente entre la Noche y la Luz, a través de la experiencia de la Muerte. La comprensión y concordancia de Lucifer se expresan en la resolución armónica del conflicto en la Reexposición. En la Coda, Lucifer pregunta a Dios que es la Muerte y Dios le responde dramáticamente en uno de los momentos más expresivos y catárticos de este movimiento. El 1º movimiento termina con la aceptación de la muerte por parte de Lucifer y continúa la narración en el segundo movimiento con una marcha fúnebre.

El poema recibido por Tótila es denso y complejo. El texto original en alemán no es de simple entendimiento como han expresado los lectores de esta lengua, ya que se trata de un alemán antiguo, de la época de Goethe, contemporáneo a la época en la que vivió Schumann. El mismo Tótila se sorprendió con la aparición de construcciones lingüísticas bastante complejas y también neologismos que iban más allá de su dominio del idioma, a pesar de que entendía mejor el alemán que su español nativo. La dificultad en traducir los Dictados Musicales

⁵² Nietzsche, Friedrich (2011). *Assim Falou Zaratustra* (1883). São Paulo: Companhia das Letras.

a otros idiomas se vuelve aún más desafiante, pues la lectura sincronizada con la música produce una alquimia sorprendente y conmovedora que potencia la expresión de la narración y puede llevar a la catarsis al oyente y al lector que tiene la capacidad de entregarse al proceso dinámico que tiene lugar en la unión del poema con las melodías.

Análisis⁵³

En su método de análisis de la narrativa musical, Tarasti⁵⁴ (1994) considera a los temas como “actores”, concepto que resulta apropiado en nuestro proceso analítico, aunque no exactamente como propuesto por él. Un análisis previo de este quinteto⁵⁵ describe los temas del 1er movimiento relacionándolos con la conocida dicotomía schumanniana entre Florestán y Eusebius, donde el primero se expresa en temas de carácter extrovertido (motivos rítmicos y con grandes saltos melódicos, acentuados y con dinámica fuerte), y el segundo, en los temas de carácter introvertido (melodías cantábiles y dinámicas suaves), llevando al autor a elaborar interesantes consideraciones según su particular visión de la narrativa. En nuestro caso, el texto explícito acompaña todo el discurso musical y el análisis revela dificultades adicionales, ya que los actores del discurso (Dios, Lucifer y los Ángeles) no se fijan rígidamente a los temas e intercambian su expresión en un diálogo fluido permeado entre los temas y sus derivaciones. Los temas expresan la problemática de la narrativa: los hechos, preguntas y respuestas. La instrumentación, en cambio, cobra más importancia en la caracterización de los personajes que los temas mismos. Así, en diferentes momentos (pero no en todos) los tutti están conectados con los discursos de Dios o de los Ángeles; los pasajes del solo de piano están en su mayor parte conectados con el discurso de Dios; y los solos de cuerda expresan en gran medida el discurso de Lucifer. Sin embargo, en la sección de Desarrollo, Dios no se expresa en ningún momento, y en la Coda, solo se expresan Dios y los Ángeles. La diversidad y fluidez entre los temas, la instrumentación, las partes formales y los diálogos entre los personajes hacen complejo el análisis narrativo de esta obra. Donde cabría esperar respuestas, encontramos nuevas preguntas sobre la relación entre el análisis formal tradicional y las posibilidades y potencialidades que el análisis narrativo, junto con el texto del Dictado Musical, produce en esta pieza en particular.

⁵³ Para seguir el análisis, se recomienda acceder al Dictado Musical del 1er movimiento del quinteto para que los lectores tengan una experiencia previa con esta nueva forma de expresión. Se puede acceder en: <https://www.youtube.com/watch?v=Q11viltGtnE&list=PL9fliRD0H7EMvuoKHtKLANXcaRrQrmJ6&index=1> Consultado el 10 de marzo de 2021.

Asimismo, la línea melódica del Dictado Musical con texto en español puede acompañarse con la misma grabación o con cualquier otra que prefieran los lectores.

⁵⁴ Tarasti, Eero (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

⁵⁵ Gertsch, Emily (2013). *Narratives of Innocence and Experience: Plot Archetypes in Robert Schumann's Piano Quintet and Piano Quartet*. Doctoral Thesis. The Florida State University College of Music.

El Dictado Musical se expresa en forma de un canto en que las palabras, sílaba a sílaba, son sincronizadas con las melodías tocadas por los instrumentos. Sin embargo, en algunos pasajes las palabras se expresan de manera fragmentada y pueden saltar de la melodía principal a algunas de las voces secundarias y en otras ocasiones, a fragmentos del acompañamiento. Para una mejor expresión del análisis, optamos por reducir la música a una línea melódica sintética, a modo de guía que une las palabras nota a nota. Este es un proceso que solo se puede experimentar por completo en la versión original en alemán. Sin embargo, colocar el texto traducido debajo de cada frase musical permite una comprensión muy satisfactoria de la dinámica del poema junto con el fluir de la música. La Exposición, que se repite, muestra dos textos: el primero en la línea superior y el segundo texto de la repetición se muestra en la línea inferior.

Exposición

Grupo temático 1 – Temas 1A e 1B – Tónica (I - V)

Inicia el movimiento con algo que se puede considerar una “explosión”. Es la voz de Dios que se expresa en el poema relativo a los ocho primeros compases de la obra (Tema 1A – Mib M – T) y expone el hecho esencial (el motivo del conflicto o del problema) que se narra a lo largo del movimiento: la creación del espacio-tiempo y la expulsión de Lucifer de la convivencia Divina.

El Tema 1A (c.1-8, Fig.3) contiene el material temático más importante de este movimiento y se divide en motivo X - en blancas y grandes saltos (c.1 y 2) - y motivo Y⁵⁶ - en negras y carácter melódico (c.3 y 4). En el c.9, el período siguiente trae el discurso de Lucifer con el Tema 1B (Mib M > Sib M - T > D) en un pasaje cromático que conduce a la dominante. Lucifer dialoga con Dios y expresa su pesar por la pérdida del paraíso. Sin embargo, la repetición del Tema 1A (Sib M - D, c.17) que al principio expresaba el discurso de Dios, continúa con la expresión de Lucifer concluyendo este período, presentando una forma de análisis narrativo diferente a la de Tarasti⁵⁷ o Gertsch⁵⁸. Estos autores identifican temas específicos con actores definidos, y el Dictado Musical de Tótila Albert muestra una relación más fluida e intercambiable entre temas y actores al largo del movimiento. En la repetición de la Exposición de los Temas 1A y 1B, el diálogo entre Dios y Lucifer expresa el deseo de Lucifer de volver a Dios y el texto revela un nuevo nivel en el diálogo, en el que Dios le habla a Lucifer de manera paternalmente afectuosa.

⁵⁶ El motivo Y reaparece en el Desarrollo en forma de ostinato con disminuciones en corcheas en el piano, teniendo un significado muy relacionado con las palabras del poema en los c.3 y 4 - “Sal del centro de mi corazón”.

⁵⁷ Tarasti, Eero (1994). *A Theory of Musical Semiotics...*, p. 101.

⁵⁸ Gertsch, Emily (2013). *Narratives of Innocence and Experience...*, p. 38.

Figura 3. Exposición: Grupo Temático 1 – c. 1 – 26

Schumann - Quinteto op.44
Mov.1
Dictado Musical de Tótila Albert

EXPOSICIÓN
Grupo Tem.1 - Tema 1A

(motivo X) (motivo Y)



(DIOS) ¡Este! ¡Oeste! ¡Norte! ¡Sur! ¡Sube desde el centro de mi corazón!
(DIOS) Hijo mio ¿cuan severo debe el Padre parecerte?

5 ¡Noche! ¡Dia! Dios habla: ¡Dividíos en la Eternidad
¡entre los Ángeles deberías ser tu para mí el más cercano!

9 Tema 1 B
(LUCIFER) Cuán encantado yacía yo en el Centro de tu Corazón
(LUCIFER) Cuán encantado me gustaría ver a los otros Ángeles

13 Dios qué lejana Me quedaba en ti la oscura Eternidad
Dios qué lejana tiene tu Proximidad que parecerme

17 Tema 1 A
E ahora que cerca me toca tu dividido Corazón mi Dio
para que de Estrella a Estrella yo solo pueda ver a los Ángeles llegar

21 que rápido se pasa del Placer al Dolor
mi Dios que hermosos son ¿puedo yo también serlo?

25 ¿Por que? ¡Habla!
Dios ¿porqué no?

Grupo temático 2 – Tema 2 (Solb M – III b)

En el Grupo Temático 2 (Tema 2, Fig.4) la tonalidad lejana de Solb M (III b – mediante rebajada, c.27-30) - eleva la tensión armónica. La frase sigue con la T menor (Mib m – c.31-34). El período se repite invirtiendo las armonías (Mib m – Solb m, c.35 - 42). La nota sol b funciona como el segundo grado napolitano de Fa Mayor y la frase alcanza la dominante de Sib M (DD) creando una cesura para el surgimiento del Grupo Temático 3. El texto muestra un diálogo íntimo entre Dios y Lucifer que continúa expresando su desacuerdo con la separación. En la repetición de la Exposición, Lucifer se expresa de manera orgullosa al llamar Dios de “hermano”. Es importante señalar que en la Reexposición, esta sección (Grupo Temático 2 - Fig.14) trae el punto de mutación armónica a la resolución del conflicto armónico entre T y D y la coherencia de la poesía con los procedimientos armónicos y formales llevados a cabo por Schumann es muy significativa.

Figura 4. Exposición: Grupo Temático 2 – c. 27 - 50

Grupo Tem. 2 - Tema 2

(DIOS) Porque yo tu
 (LUCIFER) Me nombra él

29 al mismo tiempo en mi estabas mantengo yo Paz
 de entre sus Ángeles el más cercano

33 Del Bien y del Mal (LUCIFER) ¿Era yo bueno
 No me eleva a mí también a lo más alto de todos?

37 cuando yacía en ti? ¡ Si yo fue malo,
 Dios que hermosa es, querido Hermano, tu apariencia

41 retirame la Bendición! ¿ Si yo era ambos,
 casi como los otros Hermanos tu Rostro un poco

45 éramos por eso Placer y Dolor
 demasiado triste ¿ Quizás no estás acostumbrado



Grupo temático 3 – Tema 3A (DD 9) e Tema 3B (D)

En el Grupo Temático 3A y 3B (Fig. 5) tenemos la primera aparición de los Ángeles, personajes que aparecen significativamente en la región de la dominante en la Exposición. Los Ángeles lamentan la separación de Lucifer de la Luz y revelan que ellos también sufren por ello. El Tema 3A (c.51-57 y c.73-78) presenta la dominante Sib M extendida, que suena casi como una introducción o transición al Tema 3B. El Grupo Temático 3 se repite en su totalidad, y ahora hay un diálogo entre Dios, los Ángeles y Lucifer. Los Ángeles también expresan el deseo de unión, pues se sienten solos sin la presencia de Lucifer.

Figura 5. Exposición: Grupo Temático 3 – c. 51 - 72

Grupo Tem.3 - Tema 3A

(ÁNGELES) Luz en nosotros aún era Noche
(DIOS) ¿ Triste ? ¿ Y por que no ?

53

Noche en nosotros aún era Luz ¡ Nada se podía distinguir
Solitaria es también la Luz sanador es encenderla

57 Tema 3B

¡ Nada tuvimos que sufrir aparte de la Eternidad de los Placeres
(ÁNGELES) No es necesario que estés más solo que todos nosotros los Ángeles

61

¿ Esto no sería en nosotros dos sino una Razón para sufrir ?
todavía es más sanador entre dos especialmente en la Caída

65

¿ Esto entonces fue la Razón de la Noche
(LUCIFER) Dios a través de la Oscuridad de la Noche

La Hermenéutica de Claudio Naranjo y el Legado de Tótila Albert:
 una visión Narratológica de la forma Sonata
 Claudio Naranjo's hermeneutics and the legacy of Tótila Albert:
 a Narratological vision of Sonata form

69

de la Luz separar? ¡Y para arder!
 desde la Luz nos habla ¡ay! y se apaga

Repetición del Grupo temático 3 – Tema 3A (DD 9) e Tema 3B (D)

En la repetición de la Exposición, el Grupo Temático 3 (Fig.6) vuelve a traer un diálogo entre Dios, los Ángeles y Lucifer. Dios instruye amorosamente a Lucifer para que sea el puente entre la Noche y la Luz, pues sólo así se dará su regreso.

Figura 6. Exposición: Repetición del Grupo Temático 3 – c. 73 - 98

Tema 3 A

73

(DIOS) ¡Juega con el Elemento! ¡Siente como la Verdad arde!
 (DIOS) ¿Habla y luego se apaga? ¡quién a él la Palabra refresca

Tema 3B

77

¡Miente si quieres de ti mismo sufrir (LUCIFER) Luz quiero yo - ¡Habla (DIOS)
 sabe también desde donde brilla! (LUCIFER) Dinos aquello - ¡Calla (DIOS)

81

Querido! (LUCIFER) después del oscuro Fuego Placer quiero yo (DIOS) ¡Habla (LUCIFER)
 Querido! que debes saber Pregunta si tu (DIOS) ¡Calla

85

Querido! (LUCIFER) tanto más fiel a la Noche cuando el Anhelo de tu Noche (LUCIFER)
 Querido! aún quieres saberlo Dios sabe cómo él el Abismo

89
 en la Luz de tu Luz después de la Noche
 atraviesa de la Noche a la Luz

93
 en ti mismo me engendró ^(DIOS) ¡ Si es en ti la Noche Conciente
 y la vuelta encuentra ^(DIOS) Yo sé quien atraviesa

97
 Luz de tu próprio Pecho
 a quien él con ello hizo feliz

Transición y Codeta (DD - D)

La Transición (D – c.99-107, Fig.7) se presenta con una variante del motivo X. Junto a la Codeta (c.108-117) el poema expresa la orden de que Lucifer vuelva a la convivencia Divina cuando Dios dice: “¡ilumina las estrellas!”. En la repetición de la Exposición, en la Transición y Codeta, Lucifer acepta ser el puente entre la Noche y la Luz y en el Desarrollo, se sumerge en el proceso de auto-reconocimiento, condición que se le exige para que esto pueda ocurrir.

Figura 7. Exposición: Transición y Codeta – c. 99 - 117

transición motivo X

mi Lucifer,
 (LUCIFER) ¡ Yo soy Lucifer !

101
 entonces ilumina las Estrellas ! Uno aquí uno allí uno allá
 De Estrella a Estrella atravieso la Noche con la Luz

La Hermenéutica de Claudio Naranjo y el Legado de Tótila Albert:
 una visión Narratológica de la forma Sonata
 Claudio Naranjo's hermeneutics and the legacy of Tótila Albert:
 a Narratological vision of Sonata form



105
 (LUCIFER) Dios! Pero para la Noche poder incendiar necesito tu Eternidad
 Dios me dio la Orden desde el Principio cuando yo todavía yacía en el

109
 y ella está dividida por ti en Día y Noche ¿como hago
 Vientre de la Noche que me dio a mi la luz por que Dios

113
 a los dos otra vez tuyos para ser un Lucifer
 Espacio y Tiempo desde su Corazón ha impartido

117
 para ti ?

Como síntesis de la Exposición y su repetición, la poesía del Dictado Musical configura el contexto dramático en el que la tonalidad madre, Mib M, es el punto de partida y el anhelado retorno del conflicto provocado por la separación de Lucifer de la Divina convivencia. Dios dialoga con Lucifer, responde a sus dudas y lo guía para que pueda volver a la convivencia Divina. Los Ángeles perfectos revelan que ellos también sufren por la separación de Lucifer y lo alientan en el proceso de regreso.

Desarrollo

La sección de Desarrollo es dividida en 5 subsecciones (D1 a D5).

D1 – Mib m > Lab m – t > s

La primera sección del Desarrollo (D1, Fig.8) sumerge la narración en el oscuro contraste de las tonalidades menores y la dirección descendente del círculo de quintas. El motivo Z, aunque no configurado como tema, se encontrará de nuevo en la Coda y contribuye con su carácter sincopado a la intensificación del carácter de gravedad con el que comienza el Desarrollo. Comienza con la tónica menor (Mib m. c.118) y el discurso de los Ángeles que guían a Lucifer en su proceso de retorno. El Tema 1A en Lab m (c.130) aparece trayendo la orden de los Ángeles a Lucifer, quien les responde con el examen de conciencia. Se crea un ambiente trágico y dramático, que revela dolor y urgencia.

Figura 8. Desarrollo D1 – c. 118 - 135

DESARROLLO D1

(ANGELES) Hasta que Dios no more

121 en el Corazón nosotros no

125 estaremos sanos vosotros no podréis vivir

Tema 1 A

129 ¡ Daos prisa ! Vosotros debéis a Dios reunir

133 en la Eternidad Vosotros sabéis donde encontrar a Dios

D2 – Lab m > Mib m > Sib m > Fa m > Do m – ciclo de 5as ascendentes

La segunda sección del Desarrollo (D2 – c.136-163, Fig.9) es la expresión de la batalla interna de Lucifer. Lucifer parece experimentar un sentido de urgencia en un contexto de batalla interior. En esta inmersión en lo más profundo de sí mismo encuentra duda, orgullo, miedo, confusión y angustia. En cada momento, sus reflexiones parecen traer algo de lo más profundo a la superficie, lo que se refleja en la armonía que sube por la 5as a cada frase.

El Motivo Y (Tema 1A) se convierte en un ostinato (en el acompañamiento del piano y con disminuciones) que enfatiza la realidad de la separación y agrega un sentido de urgencia al recordar el motivo del conflicto original: “Sal del centro de mi corazón”.

Figura 9. Desarrollo D2 – c. 136 - 164

D2 (Tema 1A motivo Y)
disminución



(LUCIFER)
¡ Proximidad de Dios !

137

 ¡ Distancia de Dios ! ¡ Sol espira desde la Estrella ! Toma la Altura

141

 Déjame la Profundidad ¡ Dios yo veo lo que crearía ! Solo en mi Alma

145

 escucho no en la tuya para Obedecer ¡ Libre, para vivir !

149

 ¡ Libre, para morir ¿ Dije vivir ? ¿ Dije morir ? Deja a la

153

 Muerte libre para el Nacimiento desde el Grito de Ayuda

157

 en las Esferas ¡ Muerte es necesaria como dar la

D3

161

 luz a Dios ! ¿ Morir ? ¡ No ! ¡ Declararse a Dios ! ¡ Escucha

(ÁNGELES)

D3 – Fa m > Solb M

En la tercera sección del Desarrollo (D3 - c.164-176, Fig. 10) los Ángeles regresan muy agitados, instando a Lucifer a seguir las órdenes de Dios para convertirse en el puente entre la Noche y la Luz. En este momento Lucifer alcanza un nivel aún más profundo en su crisis interna y una ruptura en su conciencia está representada por el cambio repentino de Fa m a Solb M (c. 173-176). El poema del Dictado que acompaña al Tema 2A en Solb M expresa el discurso de Dios: “Porque tú también estabas en mí” (c.27-30). La reaparición de la armonía de Solb M en este punto se refleja en la decisión de Lucifer - “Sumérgete en mi oscuridad” - y en la siguiente frase, que efectivamente suena como una zambullida, el cambio abrupto a Solb m lleva la narración al punto clímax más bajo con esta que es la armonía más alejada de la tónica en el ciclo de 5as descendentes.

Figura 10. Desarrollo D3 – c. 165 – 176

D3

(ÁNGELES)
! Escucha

165

Lucifer! Vuelve atrás dice el Señor atraviesa para él

Tema 1 A

169

la Noche y da para los Ángeles el Regreso de las Estrellas !

173

(LUCIFER) Para él la Noche en mí es segura Me sumerjo en mi Oscuridad

D4 – Solb m > Reb m > Lab m > Mib m

En la cuarta sección del Desarrollo (D4 – c.177-196) el motivo Y regresa con la misma función de ostinato en el acompañamiento de piano. Lucifer, al sumergirse en lo más profundo de sí mismo, encuentra la humildad, la

obediencia y decide entregarse a Dios, proceso que se refleja en las armonías ascendentes en 5as, que parecen significar un ascenso en el nivel de conciencia luego de una profunda inmersión interior.

Figura 11. Desarrollo D4 – c. 177 - 196

D4 (Tema 1 A - motivo Y)
disminución

177



(LUCIFER) Obedecer a Dios según los Mandamientos es como un Escuchar a los Muertos

181



Yo ordeno a mi Corazón desde el Alma Placer y Dolor

185



Dios es Testigo de que a la Muerte no me inclino hasta que la Necesidad ceda

189



Dios, yo veo Muerte de los Espíritus resucita a sus Maestros

193



A todos les digo dar a luz a Dios Por esto sé como encontrarte

D 5 – Retransición – Fa M > Sib M > Mib M

La quinta sección del Desarrollo (D5 - c.197-208, Fig.12) es caracterizada como Retransición, En este punto encontramos el punto culminante, con las armonías de DD9m (Fa M) y D9m (Sib M) realizadas con disonancias menores de novena, generando una energía intensa para el regreso de la Tónica en la Reexposición. En esta sección también se reconoce una variante del motivo X. El poema del Dictado Musical coincide con el reconocimiento de Lucifer ante Dios y su petición de que se permita su regreso a la Luz.

Figura 12. Desarrollo D5 - Retransición – c. 197 - 208

D 5 - Retransición

197 A Dios no encontrar es Pecado

201 ¡ Ayudadme, Vientos, para anunciarlo !

205 ¿ Dispuestos, Ángeles, volvéis otra vez ?

Reexposición

Grupo temático 1 – Temas 1A e 1B – Tónica (I - V)

La Reexposición vuelve a presentar el Grupo Temático 1 (Tema 1A y 1B, Fig.13) con cambios menores en la instrumentación, pero la estructura armónica y fraseológica permanece inalterada. Sin embargo, la narrativa musical que fluye después del Desarrollo de ninguna manera se siente como una repetición, ya que lo que se está procesando es una nueva fase del discurso musical. El poema del Dictado Musical muestra a los Ángeles en un nuevo estado de armonía con Lucifer, enseñándole cómo proceder con el proceso de retorno. Lucifer, a su vez, se compromete a encender la Luz que le permitirá regresar a Dios.

Figura 13. Reexposición: Grupo Temático 1 – c. 209 - 234

REEXPOSICIÓN

Grupo Tem. 1 - Tema 1 A

209 (ÁNGELES) ¡ Dios sea contigo ! ¡ Sé fraternal con tus Hermanos !

La Hermenéutica de Claudio Naranjo y el Legado de Tótila Albert:
una visión Narratológica de la forma Sonata
Claudio Naranjo's hermeneutics and the legacy of Tótila Albert:
a Narratological vision of Sonata form



¡ No solamente a Dios ! ¡ También tu nos perteneces Lucifer !

Tema 1B



Qué lejos estáis de amar verdaderamente a Dios



indica la Estrella que en la Noche se quedó

Tema 1 A



(LUCIFER) Oscura Estrella quiero que en ti la Luz se avive



lejos de la tierra quiero a vosotros mismos haceros brillar



pues el Espíritu habla

Grupo temático 2 – Tema 2 (Solb M > Dob M > Lab m > Dob M > Sib M)

En la Reexposición, el Grupo Temático 2 (Tema 2, Fig.14) ahora aparece con el discurso de Lucifer (en la misma tonalidad lejana de Solb M) y ya no en la voz de Dios como en la Exposición. Lucifer ahora habla desde un lugar más alto, de reconocimiento, pero Dios tiene algo que decir e introduce un breve discurso (c.238) que le recuerda a Lucifer la muerte. Aquí opera la secuencia moduladora que pasa por Dob M y Lab m por un cromatismo, en otro breve discurso de Dios

sobre la necesidad (c.242) y vuelve a Dob M, funcionando como una napolitana de Sib M que introduce la tónica del Grupo Temático 3, Mib M. Este es el punto de mutación armónica donde Lucifer por primera vez reconoce, como dice el poema, que “Dios es Amor” y le hace una serie de preguntas. Es notable la coherencia del poema con el proceso armónico y formal en que la comprensión de la narración se integra perfectamente con el proceso musical desarrollado por Schumann.

Figura 14. Reexposición: Grupo Temático 2 – c. 235 - 258

Grupo Tem. 2 - Tema 2

El Fuego vive en la

Extensión con modulación

237 Sangre de los Corazones - (DIOS) ¿ Y la Muerte adentro ? (LUCIFER) El Fuego tiembla

241 en la Lujuria y el Dolor (DIOS) ¿ Desde la Necesidad ingeniar ? (LUCIFER) ¿ Cuánto Dolor

245 necesita la Lujuria para vivir ? ¿ Cuanta Lujuria

249 quiere Dios darnos para esto ? Dios es Amor

253 nos dicen las Estrellas ¿ Pero cómo brota



Grupo Temático 3 – Tema 3A (D9) e Tema 3B (T)

El Grupo Temático 3 (Fig.15) reaparece en la Reexposición con el Tema 3A en la armonía de D (c.259-264) y el Tema 3B en la T (c.265-280). Dios y los Ángeles responden a las preguntas que hizo Lucifer anteriormente, sin embargo, él todavía tiene más preguntas.

Figura 15. Reexposición: Grupo Temático 3 – c. 259 - 280

Grupo Tem. 3 - Tema 3A

(DIOS)
Eso es un sencillo Juego

261

Poneros primero simplemente un Objetivo Después llegan también muchas Respuestas

Tema 3 B

265

Evasiva debe ser la Respuesta cuando el Futuro plantea Preguntas

269

Exhaustiva debe ser la Respuesta incluso en nuestros Días

273

(ÁNGELES) Equilibrio entre Placer y Dolor era para Dios un Objetivo

277

¡ Ya en el Paraíso ! ¿ Y en la Tierra ?

Repetición del Grupo temático 3 - Tema 3A (D9) e Tema 3B (T)

El Grupo Temático 3 se repite de manera similar (Fig.16), con el Tema 3A en la armonía de D (c.281-286) y el Tema 3B en T (c. 265-280). Los ángeles siguen respondiendo y Lucifer, que todavía parece angustiado, duda del amor de Dios y recibe de él un enigma: “Tres veces amado”. El Grupo Temático 3, ahora en la dominante, refuerza la narrativa del poema que contrasta con el contenido de la Exposición. Donde se escucharon los lamentos de los Ángeles y Lucifer por la separación, ahora escuchamos a Dios y a los Ángeles enseñando y explicando a Lucifer cómo proceder en su misión de retorno, guiando sus decisiones.

Figura 16. Reexposición: Repetición del Grupo Temático 3 – c. 281 - 306

Tema 3 A

281

Dios si eso le agradó nos pone un otro Objetivo

Tema 3 B

285

nos deja también volver (LUCIFER) ¿ Cómo ? Si (DIOS) yo - ¡ Ah

289

Querido ! nunca vuelvo ? Me ama él a mi - ¡ Tres (LUCIFER) (DIOS)

293

Veces, Querido ! ¿ si yo estuviera sin amor ? Esto no le puede al Origen (LUCIFER) (ÁNGELES)

297

de la Luz en Dios suceder tu lo verás

Tema 3 A

301 de nuevo Tres Veces! (LUCIFER) Habláis vosotros del Nacimiento?

305 Si debilitáis el cinturón de Estrellas

Transición para Coda y Coda – D – T

La Transición a la Coda (D > T. c.307-315, Fig.17) es una transposición a la 5ª arriba de la transición a la Codeta en la sección de Exposición y también está construida sobre una variante del motivo X. En este momento la armonía de dominante reafirma con intensidad su función de conclusión del discurso musical. El poema refleja la intensidad de la dominante que refuerza el sentido dramático de la última pregunta de Lucifer a Dios: “¿Qué es la muerte en la vida?”. Y la respuesta de Dios marca el inicio de la Coda, con el Tema 1A en la tónica - Mib M. Dios responde de manera impactante y catártica: “La Muerte es Renacimiento en otra Vida”. La peroración de la Coda, entre c.324 y 332, trae de nuevo el motivo Y que se mueve en evoluciones cromáticas y conduce a la cadencia final en la tónica. El motivo Z, el bajo sincopado presente al comienzo del Desarrollo (c.118-129) aparece simultáneamente con las apariciones del motivo Y (c.325-332) y aunque no ha recibido palabras del Dictado Musical, su recurrencia aquí es doblemente significativa: recuerda el discurso de los Ángeles y produce un efecto de expansión, abriendo el espacio sonoro que se proyecta con gran intensidad hasta la frase final, trazando un vínculo entre el Tema 1A en su primera aparición, en el comienzo del Desarrollo y en la conclusión de la Coda. Dios y los Ángeles concluyen el movimiento con un enigmático mensaje a Lucifer: un mensaje sobre el misterio de la Vida y la Muerte. El 2º movimiento de este Quinteto, la Marcha Fúnebre, profundizará aún más este tema.

Figura 17. Transición para Coda y Coda – c. 307 - 339

Transición para CODA motivo X

entonces quiero yo

309 Lucifer en la Tierra ser de Nacimiento a Nacimiento más allá

CODA - Tema I A

313 de la Muerte ! Dime que es la Muerte ¿ Qué es la Muerte en Vida ? La Muerte (DIOS)

317 es Renacimiento En una otra Vida

motivo Y

321 (ÁNGELES) Dios quiere también nacer ! ¡ No solo como Espíritu ! También quiere ser Alma

325 ¡ Incluso Carne y Hueso ! ¡ Terribles son nuestras Marcas ! ¡ Tenéis Temor por vuestros Cadáveres ?

329 (DIOS) Si queréis a los Ángeles volver a ver dejad a las Madres las Contracciones ¡ Venid y cread !

8^{va}-----

333 Desde la Conciencia primaria nunca desde la Incertidumbre nunca desde la Oscuridad siempre desde la más terrible Luz

338 llega la Muerte

El presente análisis narrativo del 1º movimiento del Quinteto para piano y cuerdas de Schumann en Mib M, Op.44 según el Dictado Musical de Tótila Albert es un intento en comprender algo que es, para todos los efectos, un misterio y supone grandes desafíos. La Forma Sonata ha merecido miles de estudios desde Marx hasta Hepokosky y Darcy y difícilmente se puede encontrar algo nuevo sobre este tema. Sin embargo, creemos que las ideas de Claudio Naranjo

y los Dictados Musicales de Tótila Albert aportan algo nuevo a estos estudios. Naranjo afirma que la Forma Sonata representa algo más que una forma musical que experimentó desarrollos técnicos y estilísticos en ciertos períodos históricos. Para él, es una forma arquetípica en la que se pueden transmitir experiencias de carácter universal a través de la organización sonoro-musical. Desarrollando este argumento, Naranjo afirma que las posibles correlaciones con los mitos, la literatura y la poesía presentan caminos prometedores para la investigación de las principales obras compuestas según este principio formal y para la comprensión de sus posibles significados.

Un tema que es importante recalcar es que, desde Hanslick, pasando por Schenker, Stravinsky, Adorno y Webern, hubo una constante oposición a los planteamientos hermenéuticos de los críticos musicales del siglo XIX y a estudios que correlacionaban música y literatura, como los trabajos de Bekker⁵⁹ y Schering⁶⁰, en busca de encontrar dimensiones semánticas aún no reveladas. Los estudiosos de la línea formalista solían afirmar que la hermenéutica se limitaba a proyectar fantasías asociativas sobre las obras presentadas, relegando sus observaciones al campo de la subjetividad de aficionados. Ciertamente ha habido muchos aficionados llenando programas de conciertos con imágenes superficiales, asociando una sección en que un crescendo en la dominante que se resuelve en la tónica, como si se estuviera retratando un glorioso amanecer, o una melodía suave sobre acordes sostenidos, asociada con la melancólica luz de la luna que se eleva sobre un lago. Sin embargo, compositores como Beethoven, Schumann, Liszt, Brahms y tantos otros fueron hombres de gran cultura y lectores que consumían ávidamente poesía, filosofía y literatura clásica y contemporánea. En sus biografías a menudo hay referencias a la importancia que sus lecturas tuvieron para sus prácticas compositivas. Beethoven se llamó a sí mismo “Tondichter”, poeta de sonidos y no simplemente “komponist”, compositor. Schumann era pianista, compositor, dirigía una revista y también se consideraba escritor, llegando a publicar una novela “Juniusabende” y otra “Selene”, que quedó inconclusa.

Corroborar las afirmaciones de Naranjo es un desafío de gran magnitud que encuentra en la obra de Tótila Albert uno de sus principales argumentos. Sin embargo, los Dictados Musicales de Tótila Albert presentan grandes desafíos. El primero es convencer a los lectores de que se trata de algo real e inusual, ya que los Dictados Musicales son conocimientos que se adquirieron por medios extraordinarios, a través de un proceso de desarrollo espiritual, algo extremadamente raro. Y segundo, porque el estudio de esta obra poética implica la ardua tarea de traducir poesías originarias de otro idioma, algo que siempre

⁵⁹ Bekker, Paul (1912). **Beethoven**. Berlín: Schuster & Loeffler.

⁶⁰ Schering, Arnold (2001). “The Eroica: Beethoven’s Homer Symphony? (1934)”, *Current Musicology*, 69, (Spring 2000), pp. 68-96.

conlleva el riesgo de imprecisiones. La dificultad en traducir esta obra se vuelve aún mayor porque trae huellas de una forma del idioma alemán similar a la utilizada en la época de Goethe o incluso antes de él. Sobre todo, es un nuevo tipo de poesía que debe leerse en sincronía con la música, algo inusual y que sorprendió incluso a los nativos de este idioma. Los Dictados Musicales de Tótila Albert estuvieron durante años en manos de Claudio Naranjo, quien buscaba la forma de difundirlos. La primera aparición en una publicación de un Dictado Musical en forma dinámica (es decir, con la música sincronizada con el texto del poema) fue en el libro “La Música Interior”⁶¹. En esta publicación, en su formato digital, se agregaron videos que permiten la apreciación de algunas obras musicales con el Dictado Musical en alemán sincronizado con la música, como los subtítulos de una película. Posteriormente se formó un equipo que trabaja en la publicación de más de 40 obras de grandes maestros a las que Tótila Albert anotó su Dictado Musical, siendo el primero volumen publicado este Quinteto en Mib M, Op.44 de Schumann. Estamos seguros de que no fuimos capaces de ofrecer respuestas a las diversas preguntas musicológicas ya planteadas sobre la naturaleza del significado musical, pero este análisis habrá logrado su objetivo si es capaz al menos de traer nuevas preguntas que puedan estimular a otros estudiosos del tema a nuevas y más profundas investigaciones sobre este legado y sus posibles aportes a los estudios sobre el significado musical.

BIBLIOGRAFÍA

- Agawu, Kofi (2012). **La Música como discurso: Aventuras semióticas en la música romántica**. Buenos Aires: Eterna.
- Albert, Tótila (sd). **Das Annerkannte Du**. Epos VI (Manuscrito).
- Albert, Tótila (2015). **Die Geburt aus dem Ich Teil 1 – 5 – Epos**. Verlag: Books on Demand.
- Bekker, Paul (1912). **Beethoven**. Berlín: Schuster & Loeffler.
- Bekker, Paul (sf). En: <https://schenkerdocumentsonline.org/mobile/profiles/person/entity-000057:.pdf>. Consultado el 20 de febrero de 2022.
- Brendel, Franz (1845) “Robert Schumann with Reference to Mendelssohn-Bartholdy and the Development of Modern Music in General (1845),” in **Schumann and His World**, ed. R. Larry Todd, trans. Jürgen Thym (Princeton: Princeton University Press, 1994), pp. 331.

⁶¹ Naranjo, Claudio (2015). **La Música Interior...**, pp. 307-309.

- Campbell, Joseph (1959). **El Héroe de las mil caras** (1ª ed. 1949). México: Fondo de Cultura Económica.
- Caplin, William E. (1998). **Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Music of Haydn, Mozart, and Beethoven**. Oxford: Oxford University Press.
- Casablancas, Benet (2020). **Paisajes del Romanticismo musical. Soledad y desarraigo, noche y ensueño, quietud y éxtasis. Del estancamiento clásico a la plenitud romántica**. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gertsch, Emily (2013). *Narratives of Innocence and Experience: Plot Archetypes in Robert Schumann's Piano Quintet and Piano Quartet*. Doctoral Thesis. The Florida State University College of Music.
- Grabócz, Márta (2009). "Fórmulas recurrentes de la narrativa en los géneros extra-musicales y en la música", *Revista (Pensamiento), (Palabra) y Obra*, 1, pp. 57-66.
- Grabócz, Márta (2020). "From Music Signification to Musical Narrativity: Concepts and analyses". **The Routledge Handbook of Music Signification**. New York: Routledge Music Handbooks, pp. 197-206.
- Gómez, Arturo García (2008). **Teoría de la entonación. Sobre el proceso de formación de la música en la vida y obra de Boris V. Asafiev (1884-1949)**. Tesis Doctoral, Madrid: UAM.
- Hanslick, Edward (2002). **Do Belo Musical (1853)**. Lisboa: Edições 70.
- Hatten, Robert (1991). "On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven". **Indiana Theory Review**. Indiana: Indiana University Press, pp. 75-98.
- Hatten, Robert (2004). **Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert**. Bloomington: Indiana University Press.
- Hepokoski, James y Warren Darcy (2006). **Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth Century Sonata**. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Horton, Julian (2017). "Criteria for a theory of nineteenth-century sonata form", *Music theory and analysis (MTA)*, 4, 2. pp. 147-191.
- Jung, Carl Gustav (2000). **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: RJ. Vozes.

- Kozel, David (2016). "Mythological Archetype in Music and Principles of its Interpretation", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 47, 1, pp. 3-15.
- Kretzschmar, Hermann (Herausgegeben) (1920). **Kleine Handbücher Der Musikgeschichte nach Gattungen, Band VII**. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
- López-Cano, Rubén (2020). **La música cuenta: Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos**. Barcelona: ESMUC.
- Marx, Adolph Bernhard (1997). "Form in Music." **In Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method**. Edited and translated by Scott Burnham. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 55-90.
- Meyer, Leonard (2005). **La emoción y el significado en la música** (1956). Madrid: Alianza Editorial.
- Moortele, Steven Vande (2013). "In Search of Romantic Form", *Music Analysis*, 32, 3, pp. 404-431.
- Naranjo, Claudio (1949). **Movimiento Perpetuo para piano**. Valparaíso: Ricordi.
- Naranjo, Claudio (1998). El diálogo y la obra de Tótila Albert. *Música, Arte y Proceso*, 6, pp. 49-74.
- Naranjo, Claudio (2015). **La Música Interior**. Barcelona: Ed. La Llave.
- Naranjo, Claudio (2018). **Ascenso y Descenso de la Montaña Sagrada**. Santiago de Chile: Penguin Random House, pp. 1-804.
- Naranjo, Claudio (2021). "Dictado Musical. Volumen I. Quinteto para piano y cuerdas Op.44 de Robert Schumann". Edición digital. En: https://www.claudionaranjo.net/content_phoenix_spanish/totila_albert_spanish.html. Consultado el 15 de febrero de 2022.
- Nietzsche, Friedrich (2011). **Assim Falou Zaratustra** (1883). São Paulo: Companhia das Letras.
- Propp, Vladimir (2009). **Morphology of the Folk Tale**, Austin: University of Texas Press.

Ratner, Leonard (1980). **Classic Music: Expression, Form and Stile**. New York: Schirmer Books.

Rocha Baía y Pedro Rodrigues (2017). **A Perda da Dedicatória à Eroica. Análise de como a obra de Beethoven foi influenciada por Napoleão**. Trabalho de Conclusão de Curso – Centro de Ciências Humanas (CCH). Universidade Estadual de Londrina.

Rosen, Charles (1980). **Formas de Sonata**. Barcelona: Editorial Labor.

Schering, Arnold (2001). "The Eroica: Beethoven's Homer Symphony? (1934)". *Current Musicology*, 69, (Spring 2000), pp. 68-96.

Schmalfeldt, Janet (2011). **In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music**. New York: Oxford University Press.

Schumann, Robert (s.d.). **Quintett für piano, zwei violinen, viola und violoncel op.44**. Leipzig: Breitkopf & Hartel.