

Entre el sonido y la palabra: *A Song for St. Cecilia's Day* de John Dryden

Diego Prado





DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII, con la creciente manufactura y demanda de instrumentos, el desarrollo de los estudios organológicos y los nuevos estilos musicales, la música comenzó a filtrarse en espacios públicos que antes eran exclusivos de la palabra. Este desarrollo desató una importante discusión sobre la capacidad del sonido para producir significado y sobre la relación que puede llegar a tener con el lenguaje.¹ Al surgir este nuevo potencial musical, los clásicos fueron el ideal a seguir. Se idealizaba la manera en que lo divino, lo celebrativo y lo popular se conjugaban de manera tan precisa y clara en las expresiones artísticas clásicas y, al tratar de imitarlos, los musicólogos hablaban de cómo las proporciones sagradas de Pitágoras y la rítmica clásica apelaba, mediante su perfección racional, al alma. También se reflexionaba sobre cómo acompañar el drama u otras actividades poéticas con música y sobre cómo darles un mayor significado social. Así, la fuerza de los instrumentos y la discusión intelectual sobre ellos se amplió a tal grado que comenzó a quebrar el yugo retórico-verbal que comenzaba a limitar su creciente potencial polifónico y significativo.

Durante 1680, después de un largo silencio por parte de Inglaterra ante la ya amplia discusión musicológica que se daba en Italia y Francia, surge la Sociedad de Música de Londres; un grupo que se involucró en la teoría y en la práctica de este nuevo potencial sonoro. De 1683 a 1703, esta sociedad organizó una celebración anual en honor a la patrona de la música, Santa Cecilia. La celebración consistía en un servicio religioso y un concierto público; era la plataforma principal para compartir y poner en práctica estas nuevas ideas sobre la música. El poeta John Dryden aprovechó esta nueva posición de la música frente a la palabra para lograr una pieza que une al sonido con el sentido y que participa en un movimiento barroco en el que el valor de la palabra está más en su cualidad sonora y sensorial que en su valor como símbolo intelectual.

¹ Mace, D.T., "Musical Humanism, the Doctrine of Rhythmus, and the Saint Cecilia Odes of Dryden", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, no. 27, 1964, p. 251.

A principios de 1580, musicólogos italianos comenzaron a discutir sobre la incapacidad de la música moderna para producir el antiguo efecto divino y celebratorio. En ese momento, el concepto de armonía comenzó a alterarse para explorar nuevos valores que, a su vez, comenzaban a darle más importancia a la posibilidad polifónica de la música que a las cualidades monódicas de la voz. Estas novedosas discusiones sobre el potencial de la música comenzaron a estimular una visión en la que la música dejaba de funcionar como un mero acompañante subordinado a la voz para adquirir su propia capacidad significativa. Esta independencia de la música alcanzó tal importancia que la voz comenzó a adoptar características musicales.² Un medio que permite apreciar los inicios de este cambio son los sonetos y canciones italianas de inicios del siglo xvi. Los cantos anteriores a estas nuevas definiciones de lo musical —como las *fratollas*— tenían una relación muy superficial con la música. En estas canciones, la voz no tenía la flexibilidad para adaptarse a los cambios de armonía, ni intentaba hacer figuras retóricas análogas a los arreglos musicales. Incluso, las mismas letras podían funcionar en distintas composiciones. Posteriormente, ya en la década de 1530, conforme el discurso musical iba tomando fuerza por sus propios méritos, el estilo de la poesía lírica fue cambiando y se comenzaba a dar mayor consideración al ritmo y al sonido para lograr una relación más compleja con la música. Esta nueva manera de trabajar la voz la definió, en una primera instancia, Pietro Bembo en su libro *Prosa della volgar lingua* donde explica el nuevo papel que juegan el sonido y el ritmo en las canciones derivadas de la obra de Petrarca. En las canciones derivadas de la misma corriente que

² *Ibid.*, p. 253.

Bembo, las llamadas petrarquistas, la armonía era un análogo natural al significado de la palabra. Es decir, había arreglos vocales que imitaban efectos musicales, además de palabras con sonoridad ruda y áspera que también lo eran en significado, como “crucele” y “acerba”, que podían acompañarse con disonancias en la música; así como palabras opuestas en significado y sonoridad como “dolce” y “soave”, que podían acompañarse con consonancias. De esta manera, los escritores de estas canciones se ocupaban de enfatizar los detalles del sentido de las palabras con su mismo sonido.³

Lo que se comenzaba a debatir en este tipo de cambios estructurales era la misma definición de la palabra. Como señala Mace, los poetas del siglo xvi consideraban a la palabra como poseedora primordial de un contenido intelectual, mientras que las cualidades materiales de su ritmo y sonido eran periféricas. Por otra parte, a lo largo del siglo xvii comienza a surgir una concepción de la palabra como la materia prima para construir figuras rítmicas y sonoras con un significado afectivo propio.⁴ En el Renacimiento se creía que existía una relación directa entre proporciones numéricas y el alma humana. Así, los poetas buscaban proporciones rítmicas racionales mediante las cuales se podía apelar a la mente. Las proporciones matemáticas definían las emociones y de esta manera la creación artística recaía más en el gusto por las formulas métricas perfectas que en la individualidad de cada pasión. El cambio en las ideas sobre musicalidad que se da del Renacimiento al siglo xvii significó el cambio de la idea de la proporción rítmica como una estructura perfecta e ideal a una concepción del ritmo como una imagen de los movimientos de las pasiones. Así, no se buscaba

³ *Ibid.*, p. 254.

⁴ *Ibid.*, p. 292.

ya una exactitud numérica, sino una afinidad libre e individual con cada pasión representada. Las pasiones entonces se consideraban un organismo autónomo a la razón y requerían por ello su propio lenguaje, uno que no buscaba proporciones perfectas numéricas, sino fidelidad a los sentimientos. En términos amplios, este cambio de la conceptualización del valor sonoro de la palabra se relaciona con el mismo cambio de estética que se da del Renacimiento al Barroco.

En esta línea, el poema de Dryden representa un momento avanzado de estas nuevas definiciones artísticas donde la palabra como un símbolo intelectual decaía y su valor como un sonido representativo aumentaba. John Dryden sintió un gran entusiasmo por estas ideas y veremos que las aprovechó en la primera obra que escribió para la celebración de Santa Cecilia y se empeñó en reflejar los estados anímicos de los pensamientos mediante el uso del ritmo, la armonía y el sentido que permitía más musicalidad en sus palabras. Así, sus recursos poéticos no organizan el material en los patrones de verso lírico convencionales, sino que buscó el ritmo corporal de los movimientos del ánimo y trató de dar forma a sus versos mediante el contenido emocional.⁵ En el poema *A Song for St. Cecilia's Day*, una oda compuesta de siete estrofas y un gran coro final, cada estrofa se acopla a una emoción y a un ordenamiento distinto. Cada una de las cuatro estrofas concuerda con un instrumento y una pasión distinta y cada verso emplea recursos rítmicos, métricos y sonoros distintos para imitar a la pasión y a los instrumentos de manera individual.

En la tercera estrofa de la oda de Dryden vemos una serie de técnicas rítmicas y sonidos onomatopéyicos

que imitan al instrumento y a la pasión que se representa. La estrofa versa de la siguiente manera:

The trumpet's loud clangor
Excites us to arms
With shrill notes of anger
And mortal alarms.
The double double double beat
Of the thund'ring drum
Cries, hark the foes come;
Charge, charge, 'tis too late to retreat.⁶

En esta estrofa que trata de la trompeta y el tambor —instrumentos marciales— Dryden ilustra cómo el espíritu se mueve hacia la acción violenta. Uno de los primeros recursos estilísticos que busca recrear este efecto es el uso del nosotros en tiempo presente que, de esta forma, involucra al escucha de manera inmediata. El verso se divide en dos secciones, uno para la trompeta y otro para el tambor y cada sección utiliza esquemas rítmicos distintos. Por el lado de la trompeta, el efecto del yambo mezclado con el trocaico y las líneas encabalgadas producen un efecto de un fuerte llamado marcial. Por el lado del tambor, el ritmo cambia y utiliza un patrón yámbico constante que imita la regularidad del tambor al igual que la repetición en “double double beat”, un efecto puramente sonoro que transmite la intensidad del tambor. En su totalidad, la estrofa, como señala el crítico Clifford Ames, es una acumulación de movimientos fuertes y sensoriales que resultan de los patrones repetitivos utilizados en la búsqueda de una fidelidad sonora al instrumento y a la pasión que representan.


⁵ Clifford Ames. *Variations on a Theme: Baroque and Neoclassical Aesthetics in the St. Cecilia Day Odes of Dryden and Pope*, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 618

⁶ “El fuerte estruendo de la trompeta/nos llama a la lucha,/con notas estridentes de rabia /y de mortal alarma./ El redoble del estruendoso tambor grita:/ ¡Oíd, viene el enemigo!/ ¡A la carga, a la carga!/ ¡Ya es tarde para la retirada!” Traducción de Osvaldo Castro en *Kareol.es*.

Con una métrica y asonancias contrastantes, como las usadas para la trompeta y el tambor, Dryden evoca, en la cuarta y quinta estrofa, a la flauta, al violín y a las pasiones más melancólicas que estos instrumentos son capaces de suscitar:

The soft complaining flute
In dying notes discovers
The woes of hopeless lovers,
Whose dirge is whisper'd by the warbling lute.
Sharp violins proclaim
Their jealous pangs, and desperation,
Fury, frantic indignation,
Depth of pains and height of passion,
For the fair, disdainful dame.⁷

El metro de estas estrofas es más regular que el anterior y los efectos recaen en elementos más sutiles de asonancia con las vocales “O”, en la primera estrofa, e “I”, en la segunda. Estas palabras, que a su vez tienen vocales prolongadas, buscan reproducir el sonido calmado y uniforme de los instrumentos y las emociones solemnes que pueden evocar.

Ante todo, el poema *A Song for St. Cecilia's Day* busca explotar los elementos sonoros de la palabra para así crear significado. El resultado de este empeño es que los recursos poéticos no organizan el material en patrones recurrentes y predecibles, sino que quedan subordinados a ritmos dinámicos que crean más emotividad. El uso del lenguaje imitativo con imágenes aurales para sugerir el sonido de los instrumentos y las pasiones subordina los elementos estructurales tradicionales de la poesía al contenido subjetivo y los convierte en una función de la textura emocional del poema.⁸ Esta novedosa arquitectura poética es característica del cambio estético que se dio del Renacimiento al Barroco y que surge, en gran medida, debido a esta nueva relación que comenzó a surgir entre la palabra y la música durante los siglos XVI y XVII. 

⁷ La flauta de suave lamento/ en agonizantes notas descubre/ las penas de los enamorados sin esperanza/ a cuyo canto fúnebre se une el trino del laúd/ Los ásperos violines proclaman/ sus dolores de celo y desesperación,/ furia, indignación desesperada,/ dolores profundos y pasión elevada,/ por la bella y desdeñosa dama.

⁸ Clifford Ames, p. 622.