

Wort oder Ton? De nuptis musica et poesia.

Poesía y composición musical

Homenaje a Jerusa Pires Ferreira.

Antoni Rossell

(Universitat Autònoma de Barcelona)

“Words? Music? No, it’s what’s behind.” James Joyce, *Ulysses*

Difícilmente habría acuerdo si se planteara la cuestión sobre qué es más importante en los repertorios líricos: ¿la música o la poesía? Una y otra - desde la oralidad - han nacido juntas. Si el músico colorea el poema y le da alas, el poeta construye la razón de las letras de las canciones que los cantantes interpretan como salidas de su corazón. Poetas y músicos rivalizan por el éxito de lo que – una vez imbricado – difícilmente puede vivir separadamente, y si poesía o música inician un camino en solitario, siempre hay alguien que recuerda, que antes iban juntas y que la memoria las une en una materialidad que queda en el cerebro de aquellos que la escuchan. Solo con una única vez que hayan ido juntas es suficiente para crear un matrimonio indisoluble. La imposibilidad del divorcio entre la poesía y la música radica, no en sí mismas, sino en la memoria del auditorio. Lo que cabe preguntarse es cuál es la capacidad de poesía y música para hacer que ambas se alojen en la memoria del auditorio de manera natural, fácil y sin esfuerzo, y que esta información resida en el cerebro de los individuos. La obra lírica, pues, alcanza el éxito cuando permanece en la memoria de los oyentes sin que, a menudo, éstos puedan olvidarla. Es decir que la obra lírica tiene la virtud de transgredir la voluntad de las personas.

La diferencia entre el repertorio lírico (la canción fruto de la poesía cantada) y la ópera es que esta última – por el factor escénico y teatral – va más allá del contenido del texto, y éste pasa a un segundo plano, haciendo prevalecer – en definitiva – el espectáculo escénico y la interpretación musical por encima del contenido literario y poético. Es anécdota bien conocida que en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona durante muchos años los solistas podían cantar en alemán mientras el coro cantaba en italiano,

produciendo un plurilingüismo que – muy a menudo – era incomprendido (tanto el alemán como el italiano) por una buena parte del público. Pero ¿qué es más importante, el texto o la música?

El musicólogo Eduard Hanslick, autor de una de las obras que marcaron la concepción de la música en el siglo XIX, comentaba que el texto en la ópera no es determinante como elemento de contenido semántico, y lo hace a partir de un ejemplo de un contemporáneo de Gluck a propósito del texto y de la música del Orfeo:

When Orpheus' aria "Che farò senza Euridice!" ("J'ai perdu mon Euridice, Rien n'égale mon malheur!") moved thousands (including J.-J. Rousseau) to tears, Boyé, a contemporary of Gluck, remarked that one could just as well or, indeed, much more faithfully set the opposite words to the same tune ("J'ai trouvé mon Euridice, Rien n'égale mon bonheur!")¹

El ejemplo de Hanslick se refiere – sobre todo – a la capacidad de la música para amoldarse a diferentes significantes, incluso contradictorios. Pero hay que tener en cuenta que los mensajes emocionales son muy diferentes si el medio en que se desarrolla la música en un texto es el operístico-teatral o bien es la poesía cantada, despojada de cualquier ambiente escenográfico. Aunque las opiniones sobre la capacidad emocional de la música han sido y son diversas² está claro que la poesía cantada (fuera de un marco teatral-operístico) favorece el objetivo mnemotécnico por el hecho de no contar con las interferencias visuales que existen en el cine, en la ópera, o en el teatro. En este objetivo (el mnemotécnico) participan tanto el texto como la música, y del primero es esencial su

1 Eduard Hanslick (1986) *On the Musically Beautiful: A Contribution towards the Revision of the Aesthetics of Music*, ed. and trans. Geoffrey Payzant. Indianapolis: Hackett, pp. xxii, xxiii. P. 17. Ver también Robert J. Yanal (2006) "Hanslick's third thesis", dins *British Journal of Aesthetics*, Vol. 46, No. 3, July; Jean-Jacques Nattiez (2004) "Etnomusicologia e significações musicais" dins de *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10, , p.5-30; i Jean-Jacques Nattiez (1990). *Music and Discourse - Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press.

2"Según Eduard Hanslick (crítico y musicólogo del siglo XIX), no es razonable discutir el problema del sentido de la música más acá o más allá de la dimensión estética en el marco del propio discurso musical. Lo que un compositor podría exponer a través de la manipulación de los sonidos serían ideas estrictamente musicales. No se trata de negar que la música pueda producir emociones y sentimientos o remitir al oyente a ideas de naturaleza no musical, sino de subrayar que el discurso musical, aunque sea una construcción intelectual, se limita al campo de la estética sonora. Para Hanslick (s.f.), una idea musical es un fin en sí mismo y no un medio de representar sentimientos y pensamientos." ... Y para Igor Stravinski "La música es, por su propia naturaleza, impotente para expresar cualquier cosa que sea, sentimientos, actitudes del espíritu, humor psicológico o fenómenos de la naturaleza". Y, según John Cage (1957): "Es preciso permitirles a los sonidos ser sonidos... ellos nun- ca deben ser portadores de una idea o de una asociación a cualquier cosa que sea" (*apud* AA.VV., 1971: 89). Otros, sin embargo, acentúan el valor expresivo de la música y subrayan su potencial para referir y producir emociones, por ejemplo, Richard Wagner para quien la música puede expresar lo indecible en lenguaje verbal, o Ludwig van Beethoven que insistía en la relación entre música y filosofía. Para este último compositor, la música estaba muy lejos de ser una mera abstracción, música eran ideas, sobre todo ideas (*apud* Victorino d'Almeida, 1993: 11)" cf. Luís Melo Campos "La música y los músicos como problema sociológico", dins *Criterios*, La Habana, no 40, 15 febrero 2013, p. 682 i ss.

organización, el elemento semántico, y la utilización de los conectores lingüísticos (*coupling*), pero, sobre todo, el factor prosódico.³

La transmisión mediante la voz y la música y sin interferencias visuales, tiene una capacidad de captación de la atención del público superior a la de los estímulos estrictamente audiovisuales.

Ya en el siglo XVI Jean-Jacques Rousseau, en el *Dictionnaire de la musique* (1768), dice en la definición de ópera que entre la palabra y el texto no hay una más importante que la otra, sino que el contacto y asociación de ambas, junto con el aspecto teatral o dramático, conforman una nueva experiencia emocional que la música confiere y que comporta “un troisième Art d’imitation”, e independiente de la poesía (Naito 2014, p. 170):

L’Opéra est un spectacle dramatique et lyrique, où l’on s’efforce de réunir tous les charmes des beaux-arts, dans la représentation d’une action passionnée pour exciter, à l’aide de sensations agréables, l’intérêt et l’illusion.

Les parties constitutives d’un opéra sont le Poème, la Musique, et la Décoration. Par la Poésie on parle à l’esprit, par la Musique à l’oreille, par la Peinture aux yeux; et le tout doit se réunir pour émouvoir le cœur et y porter à la fois la même impression par divers organes. De ces trois parties, mon sujet ne me permet de considérer la première et la dernière que par le rapport qu’elles peuvent avoir avec la seconde; ainsi je passe immédiatement à celle-ci.⁴

Se describe la ópera como el “género lírico”, y compositores y autores literarios han compartido una tarea que ha ofrecido a la cultura occidental repertorios y temas que han emocionado a públicos de toda condición, como por ejemplo Claudio Monteverdi junto a Alessandro Striggio, Wolfgang Amadeus Mozart y Lorenzo Da Ponte, Giuseppe Verdi con Arrigo Boito, aunque tenemos el caso atípico de Richard Wagner, que fue compositor y libretista de todas sus óperas. De los compositores que colaboraron con libretistas nos interesa la obra operística de Richard Strauss que había colaborado durante veinticinco años con Hugo von Hofmannsthal, pero que en año 1939 trabajó con Clemens Krauss en la que sería su última ópera, *Capriccio* (Clemens Krauss und Richard Strauss 1996), donde, en un contexto metafórico, se interrogaba sobre qué es más importante de una obra lírica: ¿el texto o la música? Strauss planteó esta ópera como una obra de madurez y de reflexión sin primar el éxito y la recepción del público, y – por tanto – prescindiendo de arias de lucimiento de los solistas, o de efectos musicales y orquestales desmesurados. Parece que Stefan Zweig le había sugerido la utilización del divertimento teatral en un acto escrito por Giovanni Battista Casti con música de Antoni Salieri, *Prima la música y poi le parole*,

³Ver la definición de *coupling* e *isotopia* en Rossell (2008).

⁴ Jean-Jacques Rousseau (2008) *Le dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau: une édition critique*. Bern: Peter Lang, p. 514.

y representado por primera vez el 7 de febrero de 1786 en la Orangerie del castillo de Schönbrunn en Viena, y encargada por el emperador Joseph II, con la voluntad de enfrentar la ópera italiana con la canción germana. A pesar de que la de Salieri es una ópera bufa, y que en la de Strauss hay elementos cómicos, ambas tratan esta reflexión como tema central. Fue Hans Swarowsky que trabajaba para Krauss como dramaturgo, quien encontró y tradujo un soneto de amor adecuado a la controversia *controvèrsia* (*Je ne saurois aimer autre que vous*), que pertenecía al libro de poemas *Continuation des Amours* (1555) de Pierre de Ronsard. Strauss puso música al poema con acompañamiento de piano, y posteriormente lo convirtió en el aria de la ópera *Capriccio* (1941), como *Kein andres, das mir so im Herzen loht*. El argumento trata del amor de una condesa que se disputan dos artistas: un poeta que recita un soneto y un músico que compone una música para la poesía y que lo canta. En la primera escena Olivier, el poeta, se pregunta: “Wort oder Ton?” (¿Palabras o música?) ¡Afirmando “Prima le parole - dopo la musica!” a lo que el músico, Flamand, responde: “¡Prima la música - dopo le parole!” Roche, el personaje que encarna el director de una obra teatral afirma “Wer hört auf die Worte, ¡wo Töne siegen!” (¿Quién escucha las palabras cuando suena la música!). En la escena final la condesa se hace la siguiente reflexión:

Sind es die Worte, die mein Herz bewegen oder sind es die Töne, die stärker sprechen? –... Vergebliches Müh'n, die beiden zu trennen. In eins verschmolzen sind Worte und Töne – zu einem Neuen verbunden. Geheimnis der Stunde. Eine Kunst durch die andere erlöst!

(Son las palabras las que conmueven mi corazón o es la música la que me habla con más fuerza? Es inútil intentar separarlas. Palabra y música se han fundido en una nueva alianza, es el misterioso momento en que una de las artes redimirá la otra.)⁵

Hasta aquí hemos tratado de la poesía y de la música, hemos abordado la tarea del compositor y la del poeta, pero no hemos hablado del intérprete. Según José Agustín Goytisolo, cuando en 1995 publica los *Cuadernos del Escorial*, el transmisor es el responsable del éxito del poema y el que recibe todos los honores por parte del público, dejando el poeta completamente desamparado tanto emocionalmente, como en cuanto a la responsabilidad creativa y, por tanto, de las contrapartidas sociales y de reconocimiento por parte del público o de la persona a la que va destinada la poesía:

5.- Clemens Krauss und Richard Strauss 1996.

Escribiste un poema para así deslumbrar
a una hermosa muchacha. Y el resultado fue
que la muchacha se enamoró perdidamente
del necio mensajero que le entregó el poema.⁶

Ignoramos quién fue este mensajero capaz de desbancar al famoso poeta, pero sí sabemos que José Agustín tenía un especial afecto y admiración por uno de los intérpretes – y también compositor – que más han hecho por la difusión y conocimiento de la literatura hispánica: Paco Ibáñez. Y para comprender su actividad comentaremos algunos ejemplos de composiciones poéticas con música que nos mostrarán el arte de la poesía y de la composición musical con un objetivo lírico de maridaje (texto-música).

Una de las grandes incógnitas que a menudo es imposible de resolver es el proceso de creación melódica por parte de los cantautores. La composición y creación tanto del texto como de la música por parte de un cantautor es diferente a la creación únicamente de la melodía para un texto preexistente, tal como hace Paco Ibáñez. En una entrevista a Robert Allen Zimmerman, conocido con el nombre artístico de Bob Dylan, éste afirmaba que componía texto y música al mismo tiempo y de una manera bastante intuitiva: “Bueno, no soy un compositor tan serio... Las canciones no me vienen así como así. Normalmente se cuecen durante un tiempo y descubres que es importante guardar los pedazos hasta que estén completamente formados y unidos unos a otros.”

Esta afirmación, de la que no dudamos, es fruto del patrimonio musical en el que Dylan se inspira (Chuck Berry, Woody Guthrie, Robert Johnson, Familia Carter ...) y que toma como modelos. A la pregunta: “¿Qué viene antes, las palabras o la música?”

Dylan respondía:

tienes que entender que no soy un melodista. Mis canciones están basadas en viejos himnos protestantes o en canciones de la familia Carter, o en variaciones del esquema “blues”. Lo que pasa es que cojo una canción que conozco y empiezo a tocarla mentalmente. Ésa es mi forma de meditar.

Componer se convierte para el cantautor norteamericano en una especie de meditación organizada en función de un sistema fundamentado en la “variabilidad”:

6.- José Agustín Goytisolo (2009) *Poesía completa*. Edición de Carme Riera y Ramón García Mateos. Lumen Barcelona. P. 732. En una entrevista en el *Diario El Mundo*, el 15 de gener de 1996, a la pàgina 65 de la secció cultura, Goytisolo diu: “Lo importante es el poema, no el poeta. Que se olviden de mí, pero que recuerden mis poemas... Un poeta anónimo es lo que yo quiero ser”.

Lo que yo hago – y muchos compositores no hacen – es tomar un concepto y una línea que realmente quiero poner en una canción, y si no encuentro la forma de ejemplificarla – por más que haga – la dejo como está – entera y verdadera – y busco la forma de cantarla de manera que encaje en el esquema rítmico. Prefiero hacer eso a reventarla o perderla porque soy incapaz de rimarla.

Estamos ante un modo de composición, en principio automático, pero que es fruto tanto de la formación musical como literaria del cantautor. Si el bagaje musical del cantautor de Duluth, Minnesota, es amplio y fundamentado sobre todo en la música oral-tradicional y popular, sabemos que Dylan es y ha sido un gran lector de Byron, Keats, Poe, John Donne, Villon ... y muchos otros. Aunque la composición parezca improvisada, en realidad sus composiciones son fruto de la sabia combinación de un bagaje musical tradicional y popular junto con un trasfondo literario clásico y una formación intelectual importante. Todo ello sin menospreciar ni olvidar la genialidad del personaje. No obstante la labor de Paco Ibáñez es muy diferente, ya que el cantautor hispánico compone las melodías para adecuarlas a textos poéticos que ya existen, desde los clásicos hispánicos hasta los contemporáneos.

Una de las características de las melodías que Paco Ibáñez ha creado para los textos poéticos es su eficiencia en la transmisión de los mismos. A veces parece que la poesía ha sido creada después de la música, vista la perfecta articulación entre ambas. Es evidente que Paco Ibáñez no crea sus melodías como un compositor tradicional de música clásica, sino que el cantautor hace cantar las poesías; es decir, del recitado de éstas surgen las melodías y los ritmos. Consciente de ello o de manera automática el cantautor respeta en sus composiciones el control prosódico de los textos en una aplicación sistemática tanto de las melodías como de los ritmos. Lo podemos comprobar en la melodía del “Lobito bueno” de José Agustín Goytisolo que Paco musicó (destacamos el elemento melódico por encima del ritmo musical):

E - ra - se u - na vez un lo - bi - to bue - no

al que mal - tra - ta - ban to - dos los cor - de - ros

El texto de Goytisolo cuenta con un marcado ritmo prosódico acentual:

Erase una vez un lobito bueno

- v v v - v v - v - v

al que maltrataban todos los corderos...

- v v v - v - v v v - v

Y donde podemos comprobar que la inflexión melódica – obra del cantautor – se corresponde con los acentos fuertes de los versos:

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the melody for the first line of the poem: "E - ra - se u - na vez un lo - bi - to bue - no". The second staff contains the melody for the second line: "al que mal - tra - ta - ban to - dos los cor - de - ros". Above the first staff, there are two hand-drawn arrows indicating melodic inflections: one pointing to the word "vez" and another pointing to "bue - no". Below the second staff, there are two hand-drawn arrows indicating melodic inflections: one pointing to "ta - ban" and another pointing to "de - ros". Vertical boxes are drawn around the words "vez" and "bue - no" in the first staff, and "ta - ban" and "de - ros" in the second staff, highlighting the accents.

Y lo mismo sucede con otra composición musical sobre u texto del poeta barcelonés al que Paco Ibáñez puso música, el poema “Me lo decía mi abuelito”:

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the melody for the first line of the poem: "Me lo de - cí - a mi a - bue - li to me lo de - cí - a mi pa - pá". The second staff contains the melody for the second line: "Me lo di - je - ron mu - chas - ve - ces y lo ol - vi - da - va mu - chas mas". The melody in the second staff features two prominent square accents (p) above the words "je - ron" and "ol - vi - da - va".

También con un marcado ritmo prosódico acentual:

– *Me lo decía mi abuelito me lo decía mi papá*
 v v v-v v v-v v v v-v v v -

– *me lo dijeron muchas veces y lo olvidaba muchas más...*
 v v v-v - v - v v v v - v - v -

Y en el que la composición melódica se limita a marcar los tiempos fuertes, o a destacar los aspectos cadenciales del verso:

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains the melody for the phrase "Me lo de - cí - a mi a - bue - li to me lo de - cí - a mi pa - pá". The notes are mostly quarter notes with stems pointing down. Above the staff, there are two large triangles pointing to the first and fifth notes, and two smaller triangles pointing to the second and fourth notes. Below the staff, there are boxes around the first and fifth notes. The second staff contains the melody for "Me lo di - je - ron mu - chas - ve - ces y lo ol - vi - da - va mu - chas mas". The notes are mostly quarter notes with stems pointing down. Above the staff, there are two large triangles pointing to the first and fifth notes, and two smaller triangles pointing to the second and fourth notes. Below the staff, there are boxes around the first and fifth notes. At the bottom, there are two large triangles pointing to the first and fifth notes, and two smaller triangles pointing to the second and fourth notes.

El sistema de composición melódica a partir del texto no es nuevo, de hecho, tenemos testimonios medievales y posteriores que – inspirados en la tradición oral desarrollan un sistema poético musical con una voluntad de favorecer el aprendizaje por parte del público, es decir, la memoria. Desde la lírica trovadoresca (Rossell 2006), hasta los salmos protestantes del Renacimiento, se aplican estrategias poético melódicas al servicio de intereses religiosos y políticos. Es el caso de los salmos protestantes bearneses del siglo XVI, un repertorio religioso fruto de varios autores e influencias, aunque normalmente se atribuye su autoría a Theodor de Bèze y Clement Marot. Este salmos – no sin una virulenta polémica – fueron instaurados en territorio bearnés por la reina Juana

Labrit, y tenemos dos traducciones al occitano bearnés con música. Una realizada por el poeta y notario Pèir de Garròs (1525 / 1530-1583), con un estilo poético típico de la *Pléiade* y con una música refinada. Y la otra realizada por un pastor protestante, Arnaut de la Saleta (c. 1540 a 1583 ...), con un texto lleno de repeticiones y con unas estructuras sintácticas y léxicas muy repetitivas y paralelísticas. La música es muy simple, sin grandes saltos melódicos⁷, moviéndose la melodía normalmente por grados conjuntos, con una mayoría de intervalos de segunda y tercera. Sabemos que la versión que contó con una mayor difusión fue la del pastor protestante, lo que hoy nos sorprende ya que la de Pierre de Garròs es la que hoy designamos de mayor calidad. Evidentemente el texto de La Saleta no tiene pretensiones artísticas ni literarias, sino estrictamente religiosas, y su única pretensión fue la divulgación y propagación del mensaje bíblico, y por esta razón utiliza un sistema literario y musical de tradición oral con rasgos formales que favorecían su memorización.

A estas alturas es necesario interrogarse sobre la incidencia de la música en la forma y composición de un texto poético redactado posteriormente a la composición de la música que normalmente la acompaña ¿Contaríamos con la misma eficiencia en la recepción, caso de que el texto no contara con los rasgos formales y habituales de los textos de creación y transmisión oral? Tenemos un ejemplo paradigmático, que es el de la canción “A Brisa do Coração” que canta Dulce Pontes en la película de Roberto Faenza, *Sostiene Pereira* (1994), con música de Ennio Morricone y con Marcello Mastroianni como protagonista. El film tiene como argumento la novela de Antonio Tabucchi *Afirma Pereira* (1994). Ennio Morricone recibió el encargo de hacer la música. Posteriormente, el director encomendó un texto a los profesores italianos Francesco de Melis y Emma Scoles que sintetizara poéticamente el argumento de la novela y al que Morricone debería musicar. De Melis y Scoles tenían un encargo difícil, Morricone había compuesto ya la melodía y Emma y Francesco tenían que elaborar un texto con una métrica fija y con un sistema estrófico invariable que se adecuara a la música compuesta por Morricone. La tarea no fue fácil, los autores de la letra cuadraron la métrica que les imponía la melodía de Morricone, componiendo un texto magnífico en portugués. Lo que fue imposible de

⁷La transcripción e interpretación musical de este repertorio ha sido polémica, ya que las transcripciones tradicionales del original impreso no han tenido en cuenta los cambios de clave. Si interpretamos su música desde una óptica de escritura medieval, la melodía es la típica de un repertorio salmódico de tradición litúrgica medieval, en cambio si no tenemos en cuenta que los cambios de clave se han insertado para no superar el ámbito del pentagrama, el resultado es una música que está más cerca de la música contemporánea del siglo XXI que de la música del Renacimiento. Contamos con una grabación hecha con criterios de tradición medieval y renacentista de este repertorio donde se puede comprobar la verdadera naturaleza de estas melodías: *Psaumes protestants de la renaishençaoccitana*. Antoni Rossell. Menestrers Gascons (Pau-França 2002).

realizar fue el control métrico-prosódico tal como se puede comprobar en la interpretación de Dulce Pontes:

O segredo a descobrir / está fechado em nós / o tesouro brilha aqui /
embala o coração / mas está escondido / nas palavras / e nas mãos ardentes /
na doçura de chorar / nas carícias quentes.⁸

En un registro musical mucho más popular, Lichis, Miguel Ángel Hernando Trillo, cantante y compositor de La Cabra Mecánica, en uno de sus temas más famosos y que interpretó con la cantante María Jiménez, “La Lista de la Compra”, encontramos un control prosódico y melódico paradigmático en el texto del refrán:

Tu, que eres tan guapa tan lista
tu, que te mereces un príncipe o un dentista
Tu, te quedas a mi lado,
Y el mundo me parece más amable, más humano menos raro...

Texto que a primera vista puede parecer amétrico, no obstante, si realizamos un análisis prosódico resulta de una regularidad rítmica ejemplar. Lo que ha contribuido a su gran popularidad:

Tu, que eres tan guapa tan lista
- v v v - v v - v
Tu, que te mereces un príncipe o un dentista
- v v v - v v - v v v - v
Tu, te quedas a mi lado,
- v - v v v - v
Y el mundo me parece más amable, más humano
v - v v v - v - v - v - v - v
menos raro...
- v - v⁹

La melodía se mueve – como hemos visto antes en las composiciones de Paco Ibáñez, o como hemos comentado de las composiciones de Arnaut de la Saleta – por grados conjuntos sin que haya grandes movimientos melódicos de saltos de intervalos.

A partir de lo dicho hasta ahora podríamos pensar que para que una música compuesta por un texto poético sea eficiente, deba comportar una gran sencillez, un respeto total a la prosodia del texto sin imponer un ritmo demasiado contundente, lo que quizás diferenciaría esta obra del “aria operística”. Y lo encontramos expuesto en la obra del que fue gran amigo y colaborador de Jerusa Pires Ferreira, Paul Zumthor:

⁸ < <https://www.youtube.com/watch?v=5TebnhW2QnU> >

⁹ < https://www.youtube.com/watch?v=6UBwtL__280 >

However much “music” and “poetic text” (in the broadest sense of these two terms) perform together, does not one predominate over the other in the listeners mind? The relationship uniting them is neither simple nor constant. An ideal gradation seems to be drawn: at one extreme there would be a discretely rhythmic and slightly melodic diction leaving the text to impose its force and weight, as does the epic; at the other, such as an operatic aria moving by the pure musicality of voice, the words have little to do with it.¹⁰

Es posible que después de todos estos ejemplos seamos capaces de responder a la pregunta de qué tienen las creaciones musicales de Arnaut de la Saleta, Lichis y Paco Ibáñez que han disfrutado y siguen disfrutando del éxito del público, y que son recordadas de tal manera que difícilmente las podemos olvidar. Y para concluir este homenaje a mi querida y admirada Jerusa de la que no olvidaremos ni sus enseñanzas ni su voz, no queda más que afirmar que la obra lírica, la poesía con música, triunfan cuando la melodía y el texto residen en la memoria del que las escucha, como una huella imborrable. Es la voz contra el olvido.

Referências

- ARRIVÉ, Michel. Pour une théorie des textes polyisotopiques, *Langages*, sept. n. 31, 1973.
- BADDELEY, Alan. *Human Memory: Theory and Practice*. Exeter, UK: Psychology Press, 1997.
- BRIZ, Antonio. Los Intensificadores en la Conversación Coloquial, en *Pragmática y Gramática del Español Hablado*, pp. 13-36. Valencia: Pórtico, 1996.
- CANETTIERI, Paolo. Metrica e Memoria, en *Rivista di Filologia Cognitiva*, 24 maggio 2005. (Edición electrónica: <http://w3.uniroma1.it/cogfil/metrica.html>)
- CERMAK, Laird; CRAIK, Fergus. *Levels of Processing in Human Memory*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1979.
- CERQUIGLINI, Bernard. *La Parole médiévale: Discours, syntaxe, texte*. Paris: Minuit, 1981.
- COMBARIEU, Jules. *Les Rapports de la musique et de la poésie considérés au point de vue de l'expression*. Paris: Felix Acan, 1984.
- FERNANDEZ-VEST, Jocelyne. *Oralité et cognition: Incarnée ou située?* Paris: Harmatan, 2005.
- FINNEGAN, Ruth. *Oral Poetry*. Cambridge: Harvard University Press, 1977.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.

¹⁰ Zumthor 1990, p. 145.

- HASHER, Louis; ZACKS, Rose T. Automatic and Effortful Processes in Memory. *Journal of Experimental Psychology. General*, 108 (3), 1979. Disponível em: < <https://doi.org/10.1037/0096-3445.108.3.356> >.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. Problématique de l'isotopie. *Linguistique et sémiologie*, 1, 1976.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *Les Interactions verbales*, I. Paris: Armand Colin, 1990.
- KRAUSS, Clemens; STRAUSS, Richard. *Capriccio : ein Konversationsstück für Musik in einem Aufzug; op. 85* Richard-Strauss-Edition ; 18, Wien : Verl. Dr. Richard Strauss, 1996. Llibret de l'òpera a <http://www.opera-guide.ch/opera.php?uilang=en&id=363>
- LEVIN, Samuel R. *Linguistic Structures in Poetry*. The Hague: Mouton, 1962.
- NAITO, Yoshihiro. Le Pygmalion de Rousseau et son esthétique de l'opéra. *Ritsumeikan Studies in Langage and Culture*, 25-2, 2014.
- RASTIER, François. Systématique des isotopies. In: GREIMAS, A.-J. (ed.). *Essais de sémiotique poétique*. Paris: Larousse, 1972, pp. 80-105.
- RASTIER, François. Le Développement du concept d'isotopie. *Documents du G.R.S.L* III, n. 29. Besançon: Centre National de la Recherche Scientifique, 1981.
- ROSSELL, Antoni. Le Répertoire médiévale Galicien-Portugais: Un système mnémotechnique. Structures formelles de répétition lexicale et mélodique. *Les Voies de la mémoire*, n. 43, 113-130. Paris: *Cahiers de Littérature Orale*, 1998.
- ROSSELL, Antoni. *Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía, en La voz y la memoria*. Fundación J. Díaz, Urueña, 2006.
- ROSSELL, Antoni. Oralidad literaria. Una hipótesis interdisciplinaria y lingüística: Música, memoria y lingüística. *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, Buske, Hamburg 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique*. Paris: Vve Duchesne, 1768. (<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626119d/f361.image>)
- ZUMTHOR, Paul. Pour une poétique de la voix, *Poétique* 40, 1979.
- ZUMTHOR, Paul. *Oral Poetry. An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.

Recebido: 15/02/22

Aceito: 02/05/22