

Tras las huellas de Don Quijote

Actas de la Jornada dedicada
a *Don Quijote de la Mancha*



Ponencia:

Al son
del trombón.
Integración
conceptual
y multimodalidad
en el concierto
para trombón nº2
Don Quijote
de Jan Sandström

Paul Sambre

Amberes, Lessius Hogeschool, 9 de diciembre de 2005

Edición y traducción a cargo de Lieve Behiels

Al son del trombón. Integración conceptual y multimodalidad en el concierto para trombón n°2

Don Quixote de Jan Sandström

Paul Sambre

Lessius Hogeschool de Amberes

La música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu. (I, 28, 279)

Cuando Don Quijote entrega el alma, Sancho se regocija, “que esto del heredar algo borra o templa en el heredero la memoria de la pena que es razón que deje el muerto”. (II, 74, 1104) En la música occidental, el tema de Don Quijote adquirió valor perenne. En el mismo último capítulo de la obra maestra de Cervantes, leemos cómo un escribano da testimonio de la muerte natural del hidalgo, para evitar que algún autor “le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas”. (Ibídem) En esta contribución mostramos cómo la tradición musical contemporánea rompe de modo póstumo este último acuerdo con Don Quijote. Queremos demostrar cómo el tema del caballero andante, en cita a primera vista literal, constituye la fuente de creatividad conceptual y multimodal, en el punto de encuentro entre la lengua, la música y la teatralidad. Estudiamos el caso del segundo concierto para trombón *Don Quixote* del compositor sueco Jan Sandström de 1994. Nuestro flujo de pensamiento transcurre como un *glissando* musical en tres movimientos. Empezamos con algunas notas teóricas acerca de la integración conceptual y la multimodalidad. A continuación nos deslizaremos hacia la interacción entre música y lenguaje en el *Quijote* y en un tercer movimiento dirigiremos la atención a la tradición musical, el mundo de Richard Strauss y su influencia en la obra de Sandström.

1. 'Notas' teóricas

En líneas generales, esta contribución se sitúa en la frontera entre las ciencias cognitivas y la semiótica. Más específicamente se combinan dos marcos teóricos: la teoría de la integración conceptual y la de la multimodalidad. Situamos brevemente estos marcos sin entrar en detalles técnicos. La integración conceptual o *blending theory* surgió a mitades de los años noventa a partir del concepto de espacio mental de Fauconnier (Fauconnier 1994: 1997). Esta teoría ofrece una posible explicación de la integración conceptual. Un espacio de fusión combina elementos conceptuales que pertenecen a diferentes espacios mentales, llamados dominios de entrada o *input spaces*. Estos espacios mentales suelen manifestar topologías divergentes. La combinación o proyección entre partes de espacios mentales es posible cuando un espacio genérico, con una estructura más abstracta, funciona como marco abarcador de las entradas. Lo importante es que el espacio de fusión proyecte una selección de elementos de los espacios de entrada y los integre en una constelación nueva, llamada estructura emergente, que no se puede considerar como la mera suma de estos elementos. Es que en el seno del espacio de fusión se realiza una dinámica semántica gracias a un proceso inconsciente de elaboración. (Fauconnier & Turner 2002: 43-48) La integración conceptual lleva, pues, a la creación de sentido o creatividad conceptual. Esta teoría conoce un gran número de aplicaciones, sobre todo dentro de la lingüística. La multimodalidad también es un campo de investigación reciente. Este campo se basa en la hipótesis de que la comunicación forma una combinación potencial de varios modos que, a pesar de sus principios semióticos comunes, disponen de leyes, medios y elementos propios para representar el sentido como una configuración semántica del mundo social. (Kress & van Leeuwen 1996, 2001) Estos modos pueden ser de tipo gráfico, lingüístico-textual e incluso auditivo. (Kress 2003) Aquí nos interesamos por los dos últimos modos.

Nuestra contribución es renovadora en dos aspectos. Por un lado combina la integración conceptual con la multimodalidad. En ninguno de los dos ámbitos teóricos se ha puesto de relieve el uso de varios modos a la hora de realizar nuevos lenguajes creativos. Por otro lado, no se ha prestado la atención suficiente al impacto específico de la música en la creación del significado, tanto en la tradición de las ciencias cognitivas como en la de la multimodalidad. (Rheindorf 2004, Ventola et al. 2004) Recientemente, Zbikowski (2002, 2004), de la comunidad investigadora cognitiva, y Van Leeuwen (1999) y Kress & van Leeuwen (2002: 2), de la comunidad investigadora multimodal, han lanzado el reto del análisis conceptual o sociosemiótico de la música. Hablando en términos corteses, recogemos el guante y estudiaremos la interacción entre lenguaje y música a partir de este doble marco teórico. En un trabajo anterior (Sambre 2005) hemos

estudiado el papel de la música en el discurso lingüístico de una novela filosófica. Ahora invertimos la perspectiva: estudiaremos la relación entre música y lenguaje a partir de la misma composición musical de Sandström. Nuestra hipótesis es la siguiente: la experiencia musical del que escucha la obra de Sandström combina, integra y excede las entradas parciales de lenguaje, música y movimiento. Pero antes de fundamentar esta hipótesis, haremos un pequeño paseo musical por la obra de Cervantes.

2. Música y lenguaje en el *Quijote*

Entre el *Quijote* y la música existe una relación evidente que se puede formular mediante la siguiente paradoja: no sólo el *Quijote* está integrado en la música sino que también hay música en el *Quijote*.

Desde las primeras páginas del *Quijote* nos adentramos en un universo sonoro y nuestro flamante aventurero, al ver la venta, confunde el cuerno de un porquero con la marcial trompeta (I, 2, 37). Cervantes continúa esta ambigüedad entre el cosmos rural, bajo, y el cortés, elevado, en su lenguaje musical. Numerosos autores subrayan la omnipresencia de la música y del canto en la obra maestra de Cervantes (ver Pastor Comín 1999 para un estudio de conjunto). A menudo se sacan al escenario instrumentos musicales en contextos sociales específicos: la percusión en el duelo, la corneta del trovador, la gaita en las fiestas campesinas. (Rey 2005) Esta música suele cumplir una función estilística: sirve de preludio (Pastor Comín 2005: 7) o transición hacia un capítulo siguiente. Lo que llama la atención es que la música y el ruido se presentan sin solución de continuidad sonora, como en los dos fragmentos siguientes, en los que el chirrido de las ruedas de los carruajes, mezclado con los instrumentos disonantes, deja espacio al armonioso carro triunfal cuyo compás dirige literalmente la mirada:

Finalmente, las cornetas, los cuernos, las bocinas, los clarines, las trompetas, los tambores, la artillería, los arcabuces, y sobre todo el temeroso ruido de los carros, formaban todos juntos un son tan confuso y tan horrendo [...].

Poco desviados de allí hicieron alto estos tres carros, y cesó el enfadoso ruido de sus ruedas, y luego se oyó otro, no ruido, sino un son de una suave y concertada música formado, con que Sancho se alegró, y lo tuvo a buena señal, y, así, dijo a la duquesa, de quien un punto ni un paso se apartaba:

—Señora, donde hay música no puede haber cosa mala.

—Tampoco donde hay luces y claridad —respondió la duquesa.

A lo que replicó Sancho:

—Luz da el fuego, y claridad las hogueras, como lo vemos en las que nos cercan y bien podría ser que nos abrasasen; pero la música siempre es indicio de regocijos y de fiestas. (II, 24, 820-821)

Al compás de la agradable música vieron que hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales [...]. (II, 25, 822)

No sólo se asocian la música y la alegría festiva; del mismo lenguaje de Cervantes brota la musicalidad. El *Quijote* es, pues, un libro para escuchar, “un mar de escuchas”. (Berber 2005) Los ecos se convierten en palabras. En los pueblos suenan cantos. Y de las voces de los personajes también emana la música: “El *Quijote* es un libro en conversación. La voz es el instrumento musical que todo lo canta, colorea [...]”. (Berber 2005). A menudo es el mismo Don Quijote quien hace las veces de narrador, y para ello importa que reine “un grande silencio” antes de que “con voz agradable y reposada” empiece su “discurso verdadero” (I, 38, 398), interrumpido a veces por el griterío y la algarabía (musical):

Cuando estaban don Quijote y Sancho en las razones referidas en el capítulo antecedente, se oyeron grandes voces y gran ruido, y dábanlas y causábanle los de las yeguas, que con larga carrera y grita iban a recibir a los novios, que, rodeados de mil géneros de instrumentos y de invenciones, venían acompañados del cura y de la parentela de entrambos y de toda la gente más lucida de los lugares circunvecinos, todos vestidos de fiesta. (II, 21, 708)

En las citas anteriores resuenan repetidas veces unos instrumentos musicales como las trompetas y los clarines. Como vamos a interesarnos por un concierto para trombón, vale la pena comentar brevemente el papel de este instrumento, o al menos, de su antecesor, el sacabuche. El sacabuche surgió probablemente hacia 1500. Fue el primer instrumento de viento metálico que permitiera un fraseo más refinado, cromático y continuo. Gracias al fraseo y a la tesitura de cuatro octavas se convirtió en el instrumento por excelencia para acompañar la música vocal, una técnica que en la Venecia del siglo XVI, por ejemplo, sería refinada por Giovanni Gabrieli. En cuanto a la sonoridad, el instrumento actual con el que más parecido tiene es tal vez el trombón soprano, de tono agudo. Al contrario de la trompeta militar, el sacabuche se utilizaría sobre todo en la música sacra y popular. A pesar de que, en el siglo XV, el instrumento hiciera su entrada en todas las grandes ciudades europeas, Cervantes apenas si lo menciona. En realidad, el sacabuche sólo figura una vez en el *Quijote*:

¡Buena sería, por cierto, que todos estos insignes pueblos se corriesen y vengasen y anduviesen contino hechas las espadas sacabuches a cualquier pendencia, por pequeña que fuese! (II, 27, 764)

Llama la atención el uso metafórico del instrumento, como una espada sacada continuamente sin ton ni son. La etimología de ‘sacabuche’ remonta al francés *sacqueboute*, un compuesto del francés antiguo *sacquer* (‘sacar’) y *bouter* (‘empujar’). Con este hápax Cervantes refiere, pues, a la misma etimología cinética ambigua del concepto. El arma del caballero se convierte en trombón. El trombón, a su vez, se hace arma.

En lo que precede nos hemos interesado por el papel de la música en el *Quijote*. En lo que sigue consideramos el papel de la novela en la música. Aquí la noción de género ocupará el lugar central. Sabemos de sobra que el *Quijote* se puede leer como la parodia (Mancing 1975) de un género, el de la novela de caballerías, luego como una parodia de los lectores de la época (o incluso de la nuestra) por parte de Cervantes. Esta parodia se lleva a cabo gracias a la multiplicidad o el ensamblaje de géneros (Ardila 2001: 11) y voces (Reed 1987: 30-31), también llamado perspectivismo por Spitzer. (Cascardi 1986: 47) En otras palabras: tiene lugar una representación estilística renovadora. Es importante darse cuenta de que esta representación de una pluralidad de voces se retraducirá de modo continuo por los epígonos musicales de Cervantes a fin de enriquecer al *Quijote* como género.

3. El *Quijote* en la música: de Richard Strauss a Jan Sandström

Antes de descubrir la retraducción por Sandström, hagamos un breve recorrido por las referencias musicales a Don Quijote, sin querer enumerarlas todas: H. Purcell y J. Eccles con *The comical History of Don Quixote* (Londres, 1694), *Sancio oder die siegende Grossmut* de G. Ph. Telemann (Hamburgo, 1728), *Don Chisciotte alle nozze di Gamace* de Salieri (Viena 1770), *Die Hochzeit des Camacho* de Mendelssohn-Bartholdy (Berlín 1827), la ópera de Jules Massenet, *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla, una ópera para marionetas (1930-1933), *Le Chevalier errant* de J. Ibert (1940-41), sin olvidar otros como Donizetti, Ravel, y algo más cercano a nosotros *Man of La Mancha* de Dale Wasserman (1969) y su interpretación inolvidable por Jacques Brel, así como el *Don Quichote und die Polyphonie* de Norbert Stein. (Colomé 2005, Casares Rodicio 1999: 503) Este patrimonio musical trasciende no sólo los estilos y los períodos, sino también las fronteras de los diversos géneros de música vocal, sinfónica o de ballet.

Don Quijote ha inspirado, pues, generaciones de compositores. Lo que nos apasiona es la búsqueda intelectual y abstracta por la cual la música reformula el carácter lingüístico de la novela de Cervantes en otro modo, el de la música. Ilustramos la búsqueda de Jan Sandström echando mano de su referencia musical clave, Richard Strauss (1864-1949). En el seno del modernismo, Strauss resulta fundamental (Edelmann et al 2001) para una comprensión adecuada del *Quijote*, por tres motivos: el papel de la intertextualidad, la transfiguración y la redefinición genérica del poema sinfónico. Empecemos por la intertextualidad. Hacia 1888, Strauss escribió una serie de poemas sinfónicos, a los que pertenecen, además de *Till Eulenspiegel*, *Also sprach Zarathustra* y *Don Juan*, también *Don Quixote* y *Ein Heldenleben* (Hansen 2003); estas dos últimas composiciones se tienen que considerar como un díptico musical. *Don Quixote* constituye la cara cómica de la moneda, una orquestación burlesca en la que el violonchelo hace de voz de Don Quijote. A través de una introducción, diez variaciones y una coda se esboza un retrato del antihéroe y su criado, diez de sus burlescas aventuras y la muerte del hidalgo. *Ein Heldenleben* constituye el contrapeso heroico: el mismo Strauss es la imagen del héroe serio. En seis secuencias se representan el héroe (Strauss), sus adversarios (los críticos musicales, balando como ovejas, que habían vapuleado el *Quixote* de Strauss en el estreno) y la amada (Pauline, la esposa de Strauss, una cantante de ópera muy dotada). El motivo de la amada es el idílico, la vuelta a un estado de paz después de una larga lucha. Encima de las diferencias formales, existe, pues, un arco de tensión antagónico pero temático y un paralelo entre ambas obras (Barlow & Morgenstern 1957): la lucha en la vida del hombre. Podemos, pues, considerar esta analogía contrafactual como una forma de intertextualidad musical, en la que Strauss, en *Ein Heldenleben*, cita profusamente su *Don Quixote*. El motivo de Don Quijote ya no se confía aquí al violonchelo, sino al trombón bajo, y dialoga con el violín que representa a la amada. Hasta en la notación musical se continúa la predominancia del trombón bajo, *fortissimo* y *vivace* (*sehr lebhaft* en la terminología alemana) con un ataque *sforzando* que en las notas redondas se tienen que mantener más allá de la barra del compás. Estos patrones se repiten y se multiplican hacia el final. Para Strauss, la complejidad forma parte del auténtico heroísmo, como lo hace el poder desde una perspectiva nietzscheana. Apuntemos que en la obra de Strauss la técnica musical del trombón bajo no sólo figura la temática heroica, sino que de este modo también proporciona una autobiografía disimulada del compositor y una reflexión sobre su obra. Esta estructura estratificada y la puesta en abismo no es única en la obra de Strauss: incluso en *Tod und Verklärung*, del mismo período y las *Metamorphosen*, más tardías, este mecanismo de transfiguración tiene una presencia dominante. Es justamente a causa de esta transfiguración que Strauss, mediante nuevas técnicas y orquestaciones, traspone los datos pictóricos y textuales de Cervantes en una forma y género renovados: el poema sinfónico. Strauss combina aquí elementos del concierto, del ballet y de la ópera (Mann 1964) e

incluso del cine (Sadie 2001²) para transformar texto e imagen en música. Strauss utiliza, pues, técnicas de composición multimodales. Tanto *Don Quixote* (a través de las variaciones para violonchelo) como *Ein Heldenleben* (a través de las citas) llevan a una nueva concepción sobre y a una nueva forma del género 'poema sinfónico' en el que la muerte del héroe forma cada vez el punto culminante. Esta problemática y los tres procedimientos clave de Strauss, es decir la intertextualidad, la transfiguración y el género serán utilizados de manera renovadora por Jan Sandström.

4. Sandström, Lindberg y Don Quijote

Jan Sandström (°1954) se conoce como el más internacional de los compositores contemporáneos suecos. Enseña composición y sus raíces se encuentran sobre todo en la música vocal y la ópera. Su interés por la filosofía oriental hizo que se adentrara en el minimalismo y el serialismo. La temática central de su obra es la del héroe incomprendido y la representación de la abstracción internacional. Sandström compuso una serie de conciertos para trombón dedicados al trombonista estrella de Suecia, Christian Lindberg. Su segundo concierto para trombón *Don Quixote* se cortó a la medida de Lindberg. Este dato es importante para comprender la transfiguración ulterior de Don Quijote en la música de Sandström. Los últimos quince años, Lindberg convirtió el trombón, algo menospreciado, en un instrumento solista de pleno derecho. Como todo tocador de instrumentos de cobre, Lindberg tiene un *sound* muy peculiar; este concepto inglés se refiere tanto al timbre específico de su instrumento como a su dinámica y al alcance de su tesitura; es el único en el mundo capaz de alcanzar tanto notas muy profundas, notas pedal, como un registro agudo y superagudo, que hacen que el trombón se vaya pareciendo a un *flügelhorn*. Es esta tesitura, sobre todo, la que llevó a la creación de un repertorio totalmente nuevo para trombón, imposible de tocar previamente. Lindberg, no sólo instrumentista sino también director y compositor, desarrolla él mismo instrumentos nuevos que sirven de banco de pruebas para esta nueva sonoridad. Lindberg no sólo ensancha límites en lo musical sino también en la corporeidad de la práctica interpretativa. Como alternativa al diálogo postromántico y estático entre solista y orquesta tiende a la teatralidad y la interacción: el director y el público también se convierten en participantes del concierto. Así, en este segundo concierto para trombón se quita ropa y zapatos y se ata el cinturón a la cabeza hasta que la metamorfosis en Don Quijote musical sea completa. En la actuación, la forma alargada típica del trombón funciona, sea de espada, sea de lanza, sea de palo de tambor.

5. Transfiguración e integración conceptual

Entre Don Quijote, Cervantes, Strauss, Sandström, Lindberg, y posiblemente el propio auditor se realiza, pues, un intercambio de papeles o transfiguración. Antes de que miremos esta transformación a partir de nuestro marco teórico, echemos una mirada a la estructura y progresión del segundo concierto para trombón *Don Quixote* de Sandström. Totalmente en la línea del díptico de Strauss, encontramos seis movimientos (*Ein Heldenleben*) y otras tantas variaciones sobre un tema: la ciega disposición de don Quijote al amor, el valor y la fuerza visionaria. Detengámonos un momento en los títulos de estas partes:

1. Introduction - A windmill ride
2. To walk where the bold man makes a halt
(“Who is this man ... who looks so strange and talks so oddly?...”)
3. To row against a rushing stream
(The dream of Zoraida, the daughter of the Algerian muslim king)
4. To believe in an insane dream
(The madness of Don Quixote, and the letter to Dulcinea)
5. To smile despite unbearable pain
(The captivity, the bewitchment and the fight against the goatherd)
6. And yet when you succumb, try to reach this star in the sky
(Epitaph. A sorrowful tribute to Don Quixote, "the victor... and looser...of all battles")¹.

Todos los títulos se refieren a la condición humana. Están formulados de tal modo que la referencia al compositor innovador sólo es indirecta. Los subtítulos hacen referencia al texto de Cervantes. En la quinta parte aparecen las cabras (¿los críticos?). La sexta parte es un epitafio, un homenaje y una síntesis del conjunto. Como en el díptico de Strauss, esta última parte trata de la muerte y de la herencia de Don Quijote. Nos concentraremos en esta última parte para explicitar nuestra hipótesis central sobre multimodalidad e integración conceptual. Esta parte, que

¹ 1. Introducción – Una carrera de molinos de viento
2. Seguir andando donde el hombre atrevido se detiene
 (“¿Quién es ese hombre ... de mirada tan extraña y de palabra tan rara?”)
3. Remar contra un torrente
(El sueño de Zoraida, la hija del rey musulmán de Argelia)
4. Creer en un sueño demente
(La locura de Don Quijote, y la carta a Dulcinea)
5. Sonreír a pesar del dolor insoportable
(El cautiverio, el encantamiento y la lucha contra el cabrero)
6. Aún así, cuando sucumbas, intenta alcanzar esta estrella en el cielo
(Epitafio. Un tributo doloroso a Don Quijote, “vencedor ... y perdedor ... de todas las batallas”).

nos encantaría poder hacerle escuchar al lector, intentaremos esquematizarla por medio del lenguaje. Primero escuchamos un relato breve. Se repite hasta convertirse en un lamento hablado o letanía cantada. Resuena un *vibrato* cambiante, transparente y frágil de las cuerdas, que, a consecuencia del contacto con los *glissandi* del trombón oscila entre tonal y atonal, melodioso o burlesco. El trombón alterna con un motivo de oboe prolongado. En el nivel de la dinámica y de la tesitura se da una clara evolución. La pieza alterna entre el *forte* y el *pianissimo*, entre lo grave y lo agudo, una muestra de la virtuosidad técnica de Lindberg. Esta tendencia general se interrumpe con frecuencia por breves secuencias con notas pedal, *multiphonics* y *flutter tongue*, aspectos a los que volveremos. Todo esto se apoya en la teatralidad de los gestos del intérprete – Don Quijote. Durante toda la obra se desvive actuando, esgrimiendo y blandiendo el trombón – espada. Al final, su cuerpo se tiende hacia a la tierra, mientras que su mirada y su instrumento, como dice el título de la pieza, procuran alcanzar el cielo y las estrellas. En el fragmento final, el solista irá hasta sacar la vara de su trombón y seguir tocando de modo enajenante en su instrumento alicortado, hasta que se muera.

Dentro de los límites de esta contribución es imposible desmenuzar toda la complejidad de la obra. Hacemos hincapié en cinco mecanismos nuevos en el marco de la interacción tridimensional de los modos lingüístico, musical y teatral. Es que las técnicas más tradicionales como hablar o gritar, las repeticiones del recitativo, la lamentación o letanía, el tocar *con sordino* o los *glissandi* (utilizados a menudo en el jazz), la *cadenza*, el silencio (*G.P.* o *gran pausa* en la notación musical tradicional) o el canto, ya no son novedad. Lo nuevo es la simultaneidad de voz, sonido y movimiento en el trombón de Lindberg. (Duke 2001) La técnica del trombón y de la orquestación hace que estas dimensiones se envainen literalmente una en otra.

La primera técnica es la de la indeterminación, conocida también del serialismo o la ‘patamúsica’ (Stein 2006): la notación musical se libera de un diálogo uniforme y estrictamente causal entre el solista y el acompañamiento. Ambos actores producen patronos cambiables e intercambiables. Así el *vibrato* siempre cambiante de las cuerdas, combinado con el *glissando* del trombón, produce una alternancia continua e impredecible entre patronos sonoros tonales y atonales. En la obra de Sandström esta indeterminación es renovadora en la medida en que utiliza una característica técnica típica del trombón: el fraseo *glissando* no discreto.

La segunda técnica es la del *flutter tongue*. Aquí el trombonista produce chasquidos con la lengua al tocar notas por lo general graves, por lo cual se interrumpe continuamente el flujo de aire. Este estertor en la garganta representa la

respiración entrecortada del hidalgo doliente o moribundo y se usa, pues, más en la última parte.

La tercera técnica son los llamados *multiphonics*, una técnica muy difícil que consiste en que el solista hace vibrar al mismo tiempo los labios y las cuerdas vocales. El sonido resultante es una extraña combinación de un tono de trombón (armonioso o no) y un sonido gutural. Lo interesante es que la voz de Don Quijote adquiere una doble dimensión: se relaciona con el discurso (el gemido jadeante del último suspiro) y con la música. Es como si el cuerpo del solista se fundiera con el instrumento. Esta simbiosis también es una forma de integración conceptual.

La cuarta técnica ya fue mencionada: el solista toca sin vara (*valve out* en inglés), una notación que establece una referencia paródica a la más tradicional *con sordino*, en la cual se coloca una sordina en el pabellón. Debido a la ausencia de la vara en forma de U, el instrumento pierde su sonoridad; se produce un efecto de distanciamiento. Nos acordamos del significado etimológico del sacabuche, precursor del trombón: empujar y tirar. Parece como si Don Quijote, triunfando pero en vano, desenvaina la espada por última vez: vencedor y perdedor de todas las batallas. Jan Sandström utiliza, pues, la teatralidad del trombón – espada exactamente del mismo modo en que lo hace Cervantes en el fragmento con el hápax ‘sacabuche’. Una correspondencia tal vez inconsciente, pero llamativa.

La quinta técnica es la más sutil y se refiere a la tesitura, que se extiende desde el pedal extremadamente grave hasta el registro superagudo. Ya hemos aludido al timbre único que Lindberg realiza gracias al alcance de su tesitura. Lo específico de esta última parte del concierto es que esta tesitura solapa la dimensión vertical de la teatralidad y la temática de la muerte y la herencia del hidalgo: el cuerpo tiende hacia abajo, hacia la madre tierra, mientras que la mirada se eleva hacia el cielo estrellado. En una mano la vara, en el escenario, en la otra el trombón dirigido hacia el cielo. En la armonía tampoco se llega a una solución definitiva del acorde, el *diminuendo* se detiene mucho antes en un efecto – y cómo podría ser de otro modo – *morendo*. Aquí también texto, música y movimiento quedan entrelazados.

La integración conceptual multimodal es la continuación en el nivel de la técnica musical de la transfiguración de Strauss. Don Quijote no sólo coincide con el compositor, sino que su papel se prolonga hasta el solista-actor y la persona autobiográfica de Christian Lindberg como intérprete privilegiado. En la interpretación, la integración recorre tres modos: la música, el lenguaje y la teatralidad. En las tres primeras técnicas discutidas, las dos primeras dimensiones del lenguaje y la música se combinan en un dato indivisible. Las dos últimas

técnicas añaden la dimensión o el modo de la teatralidad. (Duke 2001) La práctica interpretativa interactiva del concierto de Sandström por Lindberg llega a borrar incluso la frontera entre Don Quijote y el público. Lo interesante es que esta vez, la integración se pone en marcha a partir de la intertextualidad con Cervantes y Strauss. Aquí la intertextualidad no tiene que considerarse, pues, exclusivamente como un dato pictórico o textual sino también musical.

6. Coda

Terminamos con una consideración final acerca del concierto para trombón de Sandström. La integración conceptual a través de la multimodalidad lleva por excelencia a la ampliación genérica, o incluso a una redefinición completa. En este sentido, Lindberg y Sandström son auténticos herederos de Cervantes y Strauss. En este sentido también, la complejidad de Don Quijote es por excelencia la del héroe inmortal. Recordemos un momento este espacio mental genérico abarcador, que hace posible la fusión. Es el tema reconocible, universal de Don Quijote, héroe ambiguo, cómico y trágico, que hace de enlace entre los modos y las expresiones artísticas individuales. Inmortal, porque lleva a interacciones imparables e interpretaciones intelectuales. Van Peer (2002: 254 ss.) define un tema como ‘parte de un cableado cognitivo que abarca informaciones de nivel inferior’². Esta capacidad abarcadora también es la que provee el espacio mental genérico. Pero hay más, los temas también tienen un colorido emocional; es gracias a estas emociones como nosotros los auditores y espectadores nos identificamos con las preocupaciones del protagonista, no solo en el plano intelectual sino también en el emotivo.

El mismo Sandström dice que el significado de su concierto va más allá de la búsqueda musical de reglas y convenciones técnicas en el marco de la música contemporánea: “Todo lo que ocurre en el concierto para trombón tiene un valor simbólico más allá de la misma música – realmente como en una esfera de ideas puras”³. (Sandström 1996) Esta simbolización me lleva a una doble meditación acerca de la integración conceptual y el papel del *moment musical*. Por un lado, Don Quijote sigue siendo la fuente de interpretaciones – incluso después de este año del *Quijote* – porque nuestra interpretación de este héroe coincide con la (im)posible actividad de la existencia humana misma. La estrella de don Quijote no se puede apagar, puesto que el deseo humano no se puede sofocar. Por otro lado, la música

² “Part of a cognitive wiring that links lower level informations together”.

³ “Everything that happens in the trombone concerto has a symbolic value beyond the music itself – very much in a realm of pure ideas”.

nos proporciona el combustible por excelencia de nuestro deseo inextinguible de ideas abstractas. Estas ideas surgen por definición en el punto de contacto entre nuestro espíritu sensible y racional, nuestro cuerpo y el mundo en el que coexisten: “Visto de tal manera, la conceptualización de la música es, pues, tanto una celebración como una exploración de los modos mediante los que nuestras mentes salen para encontrarse con el mundo”⁴. (Zbikowski 2002: 334)

Bibliografía

- Ardila, John G. 2001. ‘Cervantes y la *Quixotic Fiction*: El Hibridismo Genérico’. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 21.2. 5-26.
- Barber, Llorenç. 2006. ‘La empalabra escucha de don Quijote’ en Instituto Cervantes 2006.
- Barlow & Morgenstern. 1957. *A Dictionary of Musical Themes*. New York: Crown.
- Casares Rodicio, Emilio (ed.). 1999. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Cascardi, Anthony J. 1986. ‘Genre Definition and Multiplicity in *Don Quixote*’. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 6.1. 39-49.
- Colomé, Delfín. 2006. ‘El *Quijote* en la música y la danza’ en Instituto Cervantes 2006.
- Duke, C.A. 2001. *A Performer’s Guide to Theatrical Elements in Selected Trombone Literature*. Notre Dame du Lac: Emory University. (Ph.D. Thesis School of Music)
- Edelmann, B. et al. (eds.). 2001. *Richard Strauss und die Moderne*. Berlin: Henschel.
- Fauconnier, Gilles. 1994. *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. New York: Cambridge University Press.
- Fauconnier, Gilles. 1997. *Mappings in Thought and Language*. New York: Cambridge University Press.
- Fauconnier, Gilles & Mark Turner. 2002. *The Way we Think. Conceptual blending and the mind’s hidden complexities*. New York: Basic Books.
- Hansen, M. 2003. *Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen*. Kassel: Bärenreiter.

⁴ “Conceptualizing music, seen in this way, is thus both a celebration and an exploration of the means by which our minds go out to meet the world”.

- Instituto Cervantes. 2006. *El Quijote y la música*. Centro Virtual Cervantes. cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica [12/7/2006].
- Kress, G.R. 2003. *Literacy in the new media age*. London: Routledge.
- Kress, G.R. & van Leeuwen, T. 1996. *Reading Images: the grammar of graphic design*. London: Routledge.
- Kress, G.R. and Van Leeuwen, T. 2002. *Multimodal Discourse: the modes and media of contemporary communication*. London: Edward Arnold.
- Lindberg, Christian. 2006. *Biography*. Stockholm: Tarrodi. www.tarrodi.se/cl/christian.asp [24/6/2006].
- Louwerse, M. & W. van Peer (eds). 2002. *Thematics. Interdisciplinary Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Mancing, Howard. 1975. 'Cervantes and the tradition of chivalric parody'. *Forum for Modern Language Studies*. XI, 2. 177-191.
- Mann, W. 1964. *Richard Strauss. A Critical Study of the Operas*. London: Cassell.
- Pastor Comín, Juan José. 1999. 'De la música en Cervantes: estado de la cuestión'. *Anales Cervantinos*. 35. 383-396.
- Reed, Walter L. 1987. 'The Problem of Cervantes in Bakhtin's Poetics'. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 7.2. 29-37.
- Tarazona Ruiz, Andrés. 2005. 'Al son de la locura: Don Quijote en el repertorio español'. *El Cultural*. 6-12 enero 2005. www.elcultural.es/HTML/20050106/MUSICA/MUSICA11108.asp [10/8/2005].
- Tarazona Ruiz, Andrés. 2006. 'El *Quijote* en la música sinfónica' en Instituto Cervantes 2006.
- Rey, Pepe. 2006. 'La música en el *Quijote*' en Instituto Cervantes 2006.
- Rheindorf, Markus. 2004. 'The Multiple Modes of Dirty Dancing: A Cultural Studies Approach to Multimodal Discourse Analysis' en Eija Ventola et al (eds.). *Perspectives on Multimodality*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins. 137-152.
- Sadie, Stanley (ed.). 2001². *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24. London: Macmillan.
- Sandström, Jan. 1996. *Lindberg plays Sandström*. Lahti Symbnu Orchestra conducted by Osmo Vänskä, recorded in the presence of the composer. Djursholm: Grammophon AB BIS. BIS-CD-28-828.
- Stein, Norbert. 2006. *Pata Music*. www.patamusic.de [18/6/2006].

Van Leeuwen, T. 1999. *Speech, music, sound*. London: Macmillan.

Sambre, P. 2005. 'Some of these days: over conceptuele (des)integratie in Sartres *La Nausée*' en Van Huffel B et al. (eds.). *Sartres verjaardagen: giften en gaven*. Leuven: Acco. 211-224.

Zbibowski, Lawrence M. 2002. *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford: Oxford University Press.

Zbikowski, Lawrence M. 2005. 'Music Theory, Multimedia, and the Construction of Meaning'. *Intégral*. 16/17. 251-268.