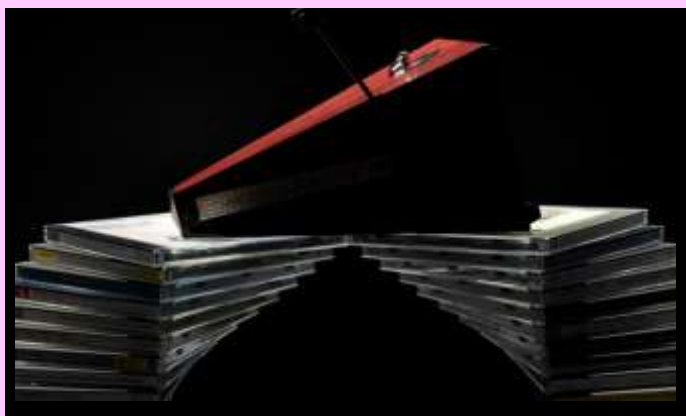


Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

Dirección Web: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

Edgar Morin. Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
José Manuel Barrueco Cruz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosario Álvarez. Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

Alfredo Aracil. Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

Leticia Armijo. Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

Javiera Paz Bobadilla Palacios. Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Xoan Manuel Carreira. Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario www.mundoclasico.com (1999-...), España.

Pierre Albert Castanet. Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

Giusy Caruso. Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

Olga Celda Real. Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

Manuela Cortés García. Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

Nicolas Darbon. Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

Cristobal De Ferrari. Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

Román de la Calle. Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

Christine Esclapez. Profesora de las universidades - Miembro nombrada CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable del curso Musicología y Creación del Master Acústica y Musicología - Miembro del Comité de la investigación UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Universidad, Francia.

Reynaldo Fernández Manzano. Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

Antonio Gallego. Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

Loenella Grasso Caprioli. Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

Anna Maria Ioannoni Fiore. Musicóloga. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

Adina Izarra. Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Pilar Jurado. Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

Jean-Louis Le Moigne. Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, Francia.

María del Coral Morales-Villar. Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

Yván Nommick. Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

Carmen Cecilia Piñero Gil. Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

Antoni Pizà. Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

Rubén Riera. Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

Dolores Flovia Rodríguez Cordero. Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

Leonardo Rodríguez Zoya. Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

Pepe Romero. Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

Ramón Sánchez Ochoa. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

Cristina Sobrino Ducay. Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

José M^a Sánchez-Verdú. Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

José Luis Solana. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

Álvaro Zaldívar Gracia. Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*
Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia



CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET) de
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música.
Coordinadora Internacional de
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



NORMAS DE EDICIÓN

ITAMAR es una publicación de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, de la Universitat de València (España), de periodicidad anual, orientada principalmente a la divulgación de trabajos sobre investigación musical y sus relaciones con el resto de las Artes, la Ciencia y la Filosofía.

ITAMAR cuenta, además, con espacios de contenido variable denominados *Territorios*. En dichos espacios, la revista acoge trabajos comentados de creación artística, artículos de doctorandos, así como reseñas de libros, CDs, eventos y reflexiones sobre educación.

Indexación

ITAMAR aparece en los siguientes directorios, catálogos e índices:

- Latindex (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)
- DIALNET (portal de difusión de la producción científica hispana)
- ISOC- Sociales y Humanidades (Base de datos del CSIC)
- RILM (Répertoire International de Littérature Musicale)
- REBIUN (Red de Bibliotecas Universitarias Españolas)
- RESH (Indicadores de calidad para las revistas científicas españolas de Ciencias Sociales y Humanidades)

Información para los autores

ITAMAR acepta colaboraciones en forma de **artículos de investigación, originales e inéditos**, así como trabajos de creación comentados y **reseñas no publicadas con anterioridad, sobre libros o eventos académicos**. La dirección arbitra sus contribuciones por medio de una **evaluación tanto interna como externa**.

La fecha límite de recepción es el 20 de enero. El **comité editorial** realiza una preselección y comunica sus resultados a los autores. El resultado del arbitraje interno y externo se comunica a los autores en el plazo de dos meses, a partir de su recepción.

En caso de que un evaluador haga sugerencias al autor, este contará con 30 días para aplicar los cambios solicitados. Los números definitivos aparecen en septiembre.

Criterios de evaluación de *ITAMAR*.

Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte

Criterios de evaluación de artículos

Todo artículo presentado a *ITAMAR* debe ser original e inédito y se deberá informar si ha sido presentado y rechazado en otros foros.

Los argumentos y conclusiones principales del artículo tampoco deben haber sido publicadas con anterioridad.

Todo artículo que esté en proceso de edición en *ITAMAR* no deberá enviarse a otros medios ni podrá estar sujeto a procesos simultáneos de evaluación en otras revistas.

En *ITAMAR* todos los artículos pasan por dos procesos de evaluación: la evaluación interna y la evaluación externa por pares.

Evaluación interna

La realiza el equipo editorial de la revista. En esta se valora el cumplimiento de las normas editoriales, la correspondencia con el perfil de *ITAMAR* y la calidad de la escritura, tanto en los protocolos y usos académicos como en su corrección gramatical y estilística. Los **criterios específicos** de esta evaluación son:

- interés y pertinencia de la temática abordada;
- presentación de una hipótesis o problema de investigación claros;
- concreción en el argumento y en la manera de desarrollar las hipótesis;
- adecuación del aparato crítico (notas y referencias bibliográficas) con el tema y problema tratados.

Evaluación externa

Una vez superada la primera evaluación, se envía el texto a un especialista o doctor. El evaluador externo revisa a fondo los contenidos. *ITAMAR* solicita a los árbitros externos que valoren especialmente los siguientes **criterios específicos**:

- interés y desarrollo del problema presentado;
- innovación en las ideas y datos;
- aportes a la comunidad de investigadores;
- organización y claridad expositiva;
- calidad sintáctica;
- documentación y base empírica propia;
- adecuación de bibliografía y notas; y
- adecuación a la línea editorial de *ITAMAR*.

Más allá de esta orientación, el evaluador externo podrá hacer otras observaciones que considere oportunas. Dicha evaluación se hará llegar por escrito al autor, para que este haga los cambios necesarios a su artículo con el fin de su publicación.

Criterios de evaluación de reseñas

En **ITAMAR** las reseñas pasan solamente por un proceso de evaluación interna, en la que se valora el cumplimiento de las normas editoriales, la correspondencia con el perfil de **ITAMAR** y la calidad de la escritura, tanto en los protocolos y usos académicos como en su corrección gramatical y estilística. Los criterios específicos de esta evaluación son:

- síntesis y comentario del contenido de la obra reseñada;
- claridad en la presentación de los argumentos fundamentales de la obra reseñada;
- comentarios críticos con sustento académico en relación con los contenidos de la obra reseñada;
- aporte de elementos para la valoración académica de la obra reseñada.

Presentación de originales

1. Se aceptarán trabajos en castellano, francés, inglés, italiano y portugués.
2. Los trabajos, escritos con fuente de tamaño de 12 puntos (10 para las notas al pie), interlineado sencillo, no sobrepasarán –una vez impresos- las treinta páginas tamaño DIN A4, por una sola cara. Los márgenes globales de 2’5 a 3 cm (Normal). En formato Word u otro compatible con Windows, los textos y la información requerida a continuación, deberán ser remitidos a la siguiente dirección electrónica:

<https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>
3. Cada trabajo deberá incluir, en hoja aparte, un *resumen* del mismo no superior a 200 palabras y las *palabras clave* que el autor considere oportunas. El resumen se enviará en el idioma en el que esté escrito el artículo y también traducido al inglés.
4. Todas las páginas deberán estar numeradas, incluyendo bibliografía, gráficos, tablas, etc.
5. Las ilustraciones y ejemplos musicales deberán incluirse en el texto y ser enviados también aparte en formato jpg. Irán debidamente numerados y acompañados de su correspondiente leyenda o pie para su identificación, indicándose también su lugar aproximado en el texto.

6. Los permisos para publicar cualquier tipo de imagen o documentación deberán haber sido previamente solicitados y concedidos al autor, el cual asumirá las responsabilidades civiles que puedan derivarse en caso de utilización indebida de la imagen o documentación publicada.

7. En hoja aparte deberá incluirse el nombre del autor, su dirección, institución donde trabaja y cargo que desempeña, así como el número de teléfono, dirección electrónica y dirección postal.

8. La corrección de pruebas se hará cotejando con el original, sin corregir el estilo usado por los autores. No se admitirán variaciones significativas ni adiciones en el texto.

Proceso de dictamen

1. La recepción de un trabajo no implica ningún compromiso de publicación por parte de **ITAMAR**. El Consejo Científico procederá a la selección de los trabajos de acuerdo con los criterios formales y de contenido de esta publicación.

2. Los originales serán sometidos a evaluación externa por parte de especialistas en la materia. Posteriormente, el Consejo de Redacción decidirá si procede o no su publicación, notificándose a los autores.

3. Los originales recibidos no serán devueltos.

4. Los autores de trabajos, solicitados o no solicitados expresamente, que sean publicados, no recibirán ninguna retribución económica.

Referencias bibliográficas

1. Las notas serán a pie de página y tendrán una secuencia numérica y continua.

2. Los apellidos de los autores se escribirán en mayúsculas, seguidos del nombre en letra redonda o normal. Una obra anónima o con más de tres autores principales se cita por el título. Los títulos de monografías o revistas se escribirán en cursiva. Los títulos de artículos, colaboraciones en revistas y publicaciones colectivas y capítulos de libros se escribirán entre comillas. Las indicaciones *Cf.*, *Op. Cit.*, *Loc.*, *Ibidem*, *Ibíd.*, *Idem*, *Id.*, *Vid.*, *Passim.*, *Olim.*, *Sic.*, *Supra.*, *Infra.*, y otras semejantes irán siempre en cursiva y comenzarán con mayúscula.

Ejemplo libro:

MORIN, Edgar: *Introducción al Pensamiento Complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994, (varias páginas: pp. x-xx; una página: p. x).

Ejemplo revista:

DARBON, Nicolas: « Regard sur le naufrage des objectifs et du tout-programme –Didactique Musical et Complexité Allosterique- », en *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, núm. 1, Universitat de València-Rivera Ed., Valencia, 2008, pp. 47-60.

Ejemplo documentos sonoros (Discos, casetes, Cds...):

SÁNCHEZ-VERDÚ, José M^a: *Alqibla*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Serie I Clásica, Sevilla, 2007, ALMAVIVA DS-0147.

Ejemplo Videos, DVDs y películas cinematográficas:

FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo; ASENSIO CAÑADAS, Ma. Soledad; MORALES JIMÉNEZ, Inmaculada: *Instrumentos musicales de barro en Andalucía [Video]*, Ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Coord. Centro de Documentación Musical de Andalucía, 3^a edición, 2009.

Ejemplo conferencia:

ESCLAPEZ, Christine: «L'Introduction à Jean-Sébastien Bach (1947) de Boris de Schloezer et la notion de système organique», en *Musique et Complexité. Autour d'Edgar Morin et Jean Claude Risset*, Colloque CDMC, Paris, 2008.

Edgar Morin
Presidente de Honor

ITAMAR es una publicación científica de investigación musical. *ITAMAR* presenta unos contenidos que abarcan las relaciones internas/externas del ámbito de la Música, efectuando la apertura hacia las interacciones que se producen con el resto de las Artes, la Ciencia y la Filosofía. De *ITAMAR* emerge, cada vez, siempre en transformación, en movimiento, un entramado de territorios interdisciplinarios y transdisciplinarios que posibilita el encuentro de las diversas organizaciones, un lugar cuya estructura se fundamenta en lo común y lo diverso, creando un tejido de textura sensible cuya fuerza reside en la vitalidad del conocimiento.

En cada *ITAMAR*, *el problema de comprender el mundo* se extiende, a través de la Música, hacia los principios intelectuales contemporáneos científicos y filosóficos, de sus herencias, vicisitudes y renovaciones continuas, y recibe en su seno las aportaciones que posibilitan una nueva visión a la hora de abordar y comprender la *poiesis* musical, lo que configura el primero de los objetivos de nuestra publicación.

Con *ITAMAR 6*, *cada vez estoy más convencido* de que este cruce de caminos, esta articulación de las interacciones que dirigen Jesús Alcolea Banegas, Rosa Iniesta Masmano y Rosa María Rodríguez Hernández es fruto de una nueva mentalidad, de sus vivencias en el mundo que no excluye la incertidumbre, de la creatividad expresada por en el campo musical y del profundo conocimiento de la necesidad de una renovación del saber que discurre por los caminos del imaginario sonoro.



PRESENTACIÓN DE LOS DIRECTORES

En su primera parte, *ITAMAR 6* ofrece a sus lectores diecisiete artículos científicos, fruto de las diversas investigaciones realizadas en diferentes campos del saber, pero que encuentran unidad los unos con los otros a través de la música. En los TERRITORIOS PARA EL ARTE de *ITAMAR 6*, se abren cinco espacios para recoger distintas propuestas creativas.

El fotógrafo, dramaturgo y director de escena **Iván Rodero Millán**, además de ser el autor de las fotografías de nuestra portada, con dos de las impresiones de su serie *Tiempos*, propone, mediante el análisis de seis obras de Ramón Barce, la revalorización de lo escénico en la trayectoria del compositor y multifacético artista. De este trabajo, queda reservada una segunda parte para *ITAMAR 7*.

La pianista, pedagoga, compositora e investigadora Marie Trautmann, más conocida como Marie Jaëll, es objeto de estudio de **Giusy Caruso**. A su vez pianista, pedagoga e investigadora, Caruso aprovecha su relato para subrayar la relevancia en la historia de la música de una mujer de la talla de Marie Trautmann, en especial, debido al revolucionario estudio científico que aplicó a su técnica pianística.

Por su parte, **Rosa Iniesta Masmano** reflexiona sobre el estado del análisis schenkeriano en la actualidad, exponiendo las razones principales para su aceptación o para su rechazo: las reflexiones extramusicales y la elaboración de los gráficos. Además, aborda desde el punto de vista de la transdisciplinariedad la parte considerada más abstracta o metafísica de sus escritos, así como devuelve el orden original de los niveles estructurales, concebido por el teórico.

Nicolas Darbon nos hace viajar hasta los bosques de la Guayana francesa, para descubrir cómo interactúan ciertos tipos de música contemporánea y la cultura de ese territorio amerindio. La primera parte de su artículo trata de estos “mundos que se atraen”, exposición que le conduce a repensar el tema de la globalización, planteando algunos de los interrogantes que surgen inevitablemente del estado de mundialización que vivimos en la actualidad.

A través de las primeras obras del repertorio para violonchelo de los mexicanos Ricardo Castro y Manuel M. Ponce, **Amparo Lacruz Zorita** y **Conrado Enrique Carrascosa López** nos muestran la aportación musical de México a las épocas romántica e impresionista. Declaran que su objetivo es subrayar, mediante el análisis multidisciplinar, la importancia histórica, el valor cualitativo y la evolución estética de este repertorio, con el fin de contribuir a su difusión y de servir de guía a los intérpretes que decidan aproximarse a la música latinoamericana.

El delicado y contundente discurso de **Pierre Albert Castanet** busca esta vez lo armonioso, para lo que toma investigaciones sobre el concepto de belleza en épocas aparentemente tan distanciadas como la barroca y la del quehacer de Debussy. El periodo vanguardista de los años 1980-90 y el grupo parisino

L'itinéraire le sirven para replantearse nuevas concepciones de lo armonioso, de lo bello, ante las poéticas de los principales compositores de finales del siglo XX.

Emilio Renard Vallet opta por investigar el efecto de la familiaridad psicológica sobre la identidad armónica de los acordes. Mediante ejemplos musicales reales, trata, en primer lugar, el efecto de la familiaridad sobre la afinidad tonal. En segundo lugar, este compositor aborda la armonicidad y funcionalidad y, en tercer lugar, la sonancia armónica, para concluir que cuando volvemos a escuchar una obra, la oímos diferente.

Los aspectos interdisciplinarios del enorme proyecto de investigación y creación Nouvelle Musique Sarde son el tema del artículo del compositor **Antonio Lai**. Nos explica que el objetivo principal de dicho proyecto es promover la música y la cultura sardas a escala internacional, a través de una concepción composicional personal e inédita, situada entre la tradición y la innovación, así como los medios tecnológicos y los aportes de las artes escénicas, que enriquecen las creaciones tanto como ensanchan el campo de la investigación.

Bajo la influencia de Søren Kierkegaard, Ludwig Binswanger y Hermann Broch, el artículo de **Pietro Milli** ilustra las principales categorías de la poética de Jean Barraqué, como la muerte, la dialéctica y el ascetismo. Precisamente, presenta al lector el universo de este compositor e investigador, a partir de una pregunta que se desarrolla en sus escritos: ¿qué significa ser un compositor? A pesar de que Barraqué analiza, interpreta, argumenta, expone, explica, demuestra, comenta, justifica o esclarece la música de Beethoven, Debussy y Webern, todavía hay muchos aspectos por descubrir de su propia obra.

Luis Yuste Martínez nos acerca al compositor romántico y a la elección de nuevos acordes para las cadencias finales de sus obras. Como alternativa a los dos acordes heredados de la tradición tonal, que configuran las cadencias auténtica y plagal, surgieron nuevos encadenamientos que proporcionaron sonoridades renovadoras de las cadencias finales y delinearon un lenguaje armónico más plural y sugerente. El recorrido que propone este texto por la música del siglo XIX invita a hacer conexiones con la de Bach, Scarlatti o Mozart, pero también con la de Debussy, Ravel, Scriabin o Schoenberg.

A partir de la consideración de la complejidad del objeto musical, base de la investigación musicológica, **Christine Esclapez** y **Sylvain Brétéché** realizan una reflexión metamusicológica, al lograr revalorizar el modelo “Interciencias” que desarrolló el musicólogo Aix Bernard Vecchione, a finales de siglo XX. Las relaciones entre las artes y las ciencias, especialmente en el campo de las performances, pusieron en práctica una nueva forma de interdisciplinaria, que la música utilizó desde la década de 1950.

Fernando Torner Feltrer, **José Salvador Blasco Magraner** y **Francisco Carlos Bueno Camejo** exponen los puntos de vista y las opiniones del compositor José Serrano, acerca de la delicada situación que

atravesaba el teatro lírico, en especial, la zarzuela, *in illo tempore*. Este artículo recoge las consideraciones y reflexiones que el insigne compositor vierte sobre ello y, en general, sobre todos los agentes teatrales en las primeras décadas del siglo XX. El siempre controvertido pensamiento del maestro Serrano revela la importancia de la influencia de la música popular española en las obras de los grandes autores sinfónicos y líricos españoles, así como su crítica hacia otros estilos musicales e influencias artísticas.

La ópera en España y en el extranjero, durante la monarquía de Alfonso XII, es el tema del que se han ocupado **Fernando Torner Feltrer** y **José Salvador Blasco Magraner**. En este artículo, se ha realizado un minucioso análisis de la programación artística, que nutría las carteleras de los más prestigiosos teatros de ópera, como el Teatro Real de Madrid, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la Scala de Milán, el Covent Garden de Londres, el Palais Garnier de París o el Teatro Degollado de Guadalajara de México.

El desarrollo del *indie* y el *rock* alternativo en España ha recibido atención por parte de algunos investigadores, aunque ninguno de ellos ha incluido la perspectiva de género en sus investigaciones. En este artículo, **Pablo Vegas Fernández** y **Sara Arenillas Meléndez** analizan el caso del grupo Dover, a través de una combinación de los estudios de género con la musicología propia de las músicas populares urbanas. Así, se indaga en la utilización de la guitarra eléctrica por parte de las integrantes femeninas de la banda y se discute la transgresión que esto implica.

Miriam Serrano Soliva y **Conrado Carrascosa López** relatan el estudio musicoterapéutico llevado a cabo en el Hospital de Manises (Valencia, España), con pacientes de hemodiálisis. El efecto directo de la música ha sido estudiado en diferentes patologías durante los últimos años, por lo positivo que tiene para la salud. En este caso, la novedad ha sido que la música se ha escuchado en directo mientras se recibía el tratamiento de hemodiálisis, lo que ha mostrado que este hecho mejora los niveles de ansiedad y depresión de los pacientes, al mismo tiempo que ha proporcionado beneficios al personal sanitario.

El primer capítulo del libro inédito *La música en Galdós* ha sido ofrecido por su autor, **Antonio Gallego Gallego**, para su publicación en *ITAMAR* 6: “I. La época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia”. Las numerosas novelas históricas y las novelas normales de Galdós sitúan su acción entre 1804 y los comienzos del siglo XX. Este primer estudio analiza los diez primeros años, es decir, lo que ocurre respecto a la música en una novela normal y en los primeros once episodios nacionales entre 1804 y 1813, en la última época de Carlos IV y durante la Guerra de la Independencia. En ellas escuchamos mucha música, pero también encontramos imágenes musicales como recurso comparativo.

José María Sanchez-Verdú cierra esta sección de artículos científicos. El compositor se extiende sobre el cuarteto de cuerda como *locus amoenus*, para evocar con ello lo idílico, lo placentero. Los últimos cuartetos de cuerda compuestos por él entre 2005 y 2015 sirven como recorrido para mostrarnos

algunos intereses intrínsecos a su música y que vinculan estos trabajos con la idea del jardín, tanto como *chronos tropos* y constante referencia a la Naturaleza con sus procesos y estructuras, así como también con otros aspectos relacionados con perspectivas poéticas, filosóficas, literarias y místicas del arte y de la espiritualidad.

TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN

La posible consolación de la música es el tema de un creativo ensayo literario del musicólogo **Antoni Pizà**. La música no ofrece remedios terapéuticos adecuados frente al dolor provocado por situaciones de desespero personal. Sin embargo, esto no ha evitado que muchos oyentes y músicos profesionales intentaran usar la música como terapia. Este ensayo presenta una amplia muestra de composiciones, de J. S. Bach a Terry Riley, que se han usado como terapia de superación personal. El autor reflexiona sobre qué tipo de música logra mejor su misión consoladora y fluye entre el lenguaje de los clásicos y la música de vanguardia.

TERRITORIOS COMPOSITORAS

En *ITAMAR* 6 se abre un nuevo Territorio dedicado a las compositoras, pues creemos en la importancia de otorgarles un espacio donde sean ellas quienes hablen de sus obras, proyectos, reflexiones porque, como señala Pilar Jurado en su artículo, es el autor o autora quien puede dar fe de lo que realmente motiva, personal y técnicamente, el nacimiento y proceso de su obra.

Desde este Territorio, que da apoyo teórico y en el que participan diez compositoras de cinco países, nace el proyecto *Bocetos de Mujer*, lugar de encuentro para la práctica. Por una parte, recogemos en un cd obras de las compositoras y, por otra, realizamos un recital en las que las diferentes obras interactúan con diversas disciplinas, dedicando pasión al espíritu de nuestra revista. Todo ello se verá reflejado en siguientes números de *ITAMAR*.

Para inaugurar el primer Territorios Compositoras publicamos los artículos de **Leticia Armijo (México)**, quien ofrece un análisis de su obra *Comedia sin título*, ópera en un acto sobre un texto homónimo de Federico García Lorca (1998-1936). **Madeleine Clair (Francia)**, pianista además de directora, escritora y editora de cine, ha realizado dos cortometrajes con los que ha obtenido numerosos premios internacionales. Nos muestra el inicio de su proceso creativo a través de la voz. **Adina Izarra (Venezuela)** emprende un tránsito por sus principales inquietudes artísticas, desde el campo experimental donde se concretan sus pasiones: mundo medieval, tecnología, pájaros, entre otros. **Pascale Jakubowski (Francia)** construye un relato de su vida que da cuenta de cómo sus encuentros personales con Henri Dutilleux, Hugues Dufourt y Pierre Boulez le han permitido configurar su propio universo artístico. **Pilar Jurado (España)**, artista multifacética y Presidenta de la SGAE, hace un recorrido por su catálogo para resaltar cómo diversas situaciones sociales impactan en su conciencia y sensibilidad, lo que perfila el origen de muchas de sus obras. **Ana Lara (México)** presenta un escrito que es el punto de partida

de un proyecto en el que lleva trabajando varios años: *El Baile*. En los próximos números de ITAMAR conoceremos más sobre esta gran producción. **Marisa Manchado Torres (España)** reflexiona acerca de la música electroacústica, la instrumental, la improvisación y las interacciones con otras disciplinas. **Julie Mansion-Vaquié (Francia)** examina diversos elementos que configuran su medio expresivo, tales como la forma, el timbre, el espectro, la morfología, el montaje, la mezcla, entre otros; aplicados en diversos soportes como la video-música, cortometrajes, instalaciones. En **Rosa M^a Rodríguez Hernández (España)**, el Mirador de Daraxa y su jardín, en la Alhambra de Granada, sirven de inspiración para la obra *Soledad a dos*, para arpa y violín; los diferentes temas que le han dado forma son presentados en su artículo. La temática espacial motiva la creatividad de la compositora **Keyna Wilkins (Australia)**. Su fantasía asigna sonido a los cráteres, lunas llenas, cielos, planetas y la experiencia imaginada de estar atrapada en un agujero negro.

TERRITORIOS PARA CONVERSAR

Es este el lugar para interactuar mediante la palabra. Cinco entrevistas son realizadas a diversos músicos de gran relevancia en sus respectivos ámbitos. **Pilar Jurado** confiesa a Marisa Manchado, entre otras cosas, que nunca ha sabido vivir pasando de puntillas por los momentos; siempre se ha implicado en todo lo que ha hecho en la vida. La entrevista de Hein Vanhee al violonchelista belga **Stijn Kuppens** nos revela su mundo interior como compositor, productor y profesor apasionado por su trabajo.

Volvemos a encontrarnos con el maestro **Giovanni Bellucci** que, en esta ocasión, relata a Giusy Caruso sus pasos como músico desde la infancia y los retos que ha superado hasta ser considerado como un referente esencial de la interpretación al piano de las obras de Beethoven y Liszt. A la entrevista de este gran pianista, le sigue otra también de Caruso. En esta ocasión, conversa con la pianista y compositora **Marianne Schroeder**, directora también del Festival Internationale Giacinto Scelsi, en Basilea (Suiza), en honor del que fue su profesor.

Totem y Tabú. Mujeres en la Dirección Orquestal es el título elegido por Marisa Manchado Torres, para encabezar un texto en el que son entrevistadas las directoras de orquesta **Isabel López Calzada** y **Mayte Escobar Tena**. Una breve presentación ilustra algunos inconvenientes que hemos tenido las mujeres para acceder a especialidades consideradas por la tradición como poco femeninas.

TERRITORIOS PARA LA ESCUCHA

Cuatro CDs, uno de ellos doble, integran nuestra propuesta para gozar de la escucha.

Lob der musik es el nuevo trabajo discográfico del compositor Biagio Putignano (1960), del que da cuenta *Giusy Caruso*. Además de abordar el origen

del título, Caruso nos habla en su recensión de la reciente fase de escritura de este compositor entre 2013 y 2018, etapa a la que corresponden las obras que constituyen este CD. **Daide Anzachi: Piano Works (1971/2016)**, interpretado precisamente por la pianista-investigadora Giusy Caruso, es la música que suena en nuestra segunda propuesta, de la que hace una revisión la musicóloga *Rosa Iniesta Masmano*, que resalta la brillantez de Caruso y muestra la base del “código numérico esotérico de base pitagórica”, que Anzachi utiliza en sus composiciones desde 1984.

El prestigioso musicólogo *Jorge de Persia* nos habla del CD **Joan Ginjoan. In memoriam**, como testimonio de una de las vertientes como músico del compositor vanguardista catalán: la figura del intérprete fiel a lo que quiere decir el compositor. Ginjoan consideraba en alto grado esta figura, seguro de que dependía del intérprete para comunicarse con el público. La interpretación de este trabajo de “ensembles”, como denomina De Persia a este CD, ha corrido a cargo de LLUC CELO ENSEMBLE, GRUP MANON, BCN 216 y ONCA. Amparo Lacruz, directora de Lluç Celò Ensemble, es la violonchelista que interpreta **Bach. Cello Suites**, nuestra última propuesta para adentrarse en el placer de la escucha. José Luis Téllez, musicólogo y comentarista de Radio Clásica, glosa los dos CDs que recogen esta exquisita y brillante interpretación de las suites de J. S. Bach, dispuestas en un orden no habitual, pensado y decidido por la intérprete.

TERRITORIOS PARA LA LECTURA

Dieciséis son los libros de los que varios autores han redactado una recensión. Se trata de lecturas que proponen un abanico de temas y personajes de lo más diverso, pero ninguna carente de interés. Las recensiones de Giusy Caruso, Juan José Poveda Romero, Nicolas Darbon, Angelo Nihat-Dadjad Jaume Bayraktar, Aki Yamouridis, Sébastien Dussol, Talin Maas y Emma Spinelli ponen el broche con sus comentarios a *ITAMAR 6*.

Vaya nuestro agradecimiento más sincero a todos los colaboradores que hacen posible *ITAMAR*.

Deseamos que el lector reciba *ITAMAR 6* tal y como la brindamos: un lugar de encuentro para la Investigación Musical, para la creatividad en la que se entrecruzan los mundos reales e imaginarios, un territorio para el tejido complejo de las Artes, la Ciencia y la Filosofía.

SUMARIO

INVESTIGACIÓN MUSICAL

1. Ramón Barce: análisis de su obra escénica (Primera parte)
Iván Rodero Pág. 27
2. Il fascino dell'intuizione femminile: Marie Trautmann
(in Jaëll), pianista, pedagoga e ricercatrice
Giusy Caruso Pág. 48
3. Skenker no ha muerto
Rosa Iniesta Pág. 60
4. Les Teko et les *Wayãpi* de Guyane face aux musiques
contemporaines : attraites et limites de la mondialisation
Nicolas Darbon Pág. 85
5. El repertorio para violonchelo de Ricardo Castro y
Manuel M. Ponce: la aportación de México al
romanticismo y al impresionismo
Amparo Lacruz Zorita
Conrado Carrascosa López Pág. 131
6. Vers une quête d'« harmonieux » :
à propos des compositeurs français de L'Itinéraire à
la fin du XXe siècle
Pierre Albert Castanet Pág. 158
7. Al escucharlo de nuevo lo oigo diferente:
el efecto de la familiaridad psicológica sobre
la identidad armónica de los acordes
Emilio Renard Pág. 174
8. Aspects interdisciplinaires du projet
Nouvelle Musique Sarde
Antonio Lai Pág. 184
9. Essere compositore secondo Jean Barraqué
Pietro Milli Pág. 206
10. El compositor romántico y la elección de nuevos
acordes para las cadencias finales
Luis Yuste Pág. 217

11. L'objet (du) musicologique. Réflexion Métamusicologique <i>Christine Esclapez</i> <i>Sylvain Brétéché</i>	Pág. 236
12. La visión de José Serrano respecto al panorama del teatro lírico español de su época <i>Fernando Torner</i> <i>José Salvador Blasco Magraner</i> <i>Francisco Carlos Bueno Camejo</i>	Pág. 261
13. La ópera en España y el extranjero durante la monarquía de Alfonso XII <i>Fernando Torner</i> <i>José Salvador Blasco Magraner</i>	Pág. 271
14. Género y subversión modal en el <i>indie</i> español: el caso Dover <i>Pablo Vegas</i> <i>Sara Arenillas Meléndez</i>	Pág. 285
15. Hemodiálisis musical para mejorar la ansiedad y depresión <i>Miriam Serrano</i> <i>Conrado Carrascosa López</i>	Pág. 302
16. La música en Galdós I. La época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia <i>Antonio Gallego</i>	Pág. 317
17. Escrituras del espacio y la memoria: el cuarteto de cuerda como <i>locus amoenus</i> <i>José María Sánchez-Verdú</i>	Pág. 374

TERRITORIOS PARA EL ARTE

TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN

1. La posible consolación de la música <i>Antonio Pizà</i>	Pág. 396
---	----------

TERRITORIOS COMPOSITORAS

1. Arquitectura y paisaje sonoro como elemento identitario en la creación musical. <i>Comedia sin título</i> , Ópera en un acto de Leticia Armijo sobre un texto de Federico García Lorca	
--	--

<i>Leticia Armijo</i>	Pág. 404
2. Musique à l'image, musique pour chœur, musique du cœur <i>Madeleine Clair</i>	Pág. 436
3. {Adina.ar}.play; <i>Adina Izarra</i>	Pág. 442
4. Composer à l'encontre du silence <i>Pascale Jakubowski</i>	Pág. 451
5. Sobre mi obra. Pensamientos en torno a la creación <i>Pilar Jurado</i>	Pág. 460
6. Al borde del abismo <i>Ana Lara</i>	Pág. 474
7. Reflexiones <i>Marisa Manchado</i>	Pág. 487
8. Portrait d'une compositrice <i>Julie Mansion-Vaquié</i>	Pág. 499
9. Sonidos para la Alhambra: <i>Soledad a dos</i> , para arpa y violín <i>Rosa M^a Rodríguez Hernández</i>	Pág. 508
10. Music and Astronomy <i>Keyna Wilkins</i>	Pág. 521

TERRITORIOS PARA LA CONVERSACIÓN

1. Pilar Jurado: "Nunca he sabido vivir pasando de puntillas por los momentos, siempre me he implicado en todo lo que he hecho en la vida" <i>Entrevista de Cecilia Piñero a Pilar Jurado</i>	Pág. 547
2. Discover your 'Inner Cello'. An Interview with Stijn Kuppens <i>Entrevista de Hein Vanhee a Stijn Kuppens</i>	Pág. 558
3. Entrevista al Maestro Giovanni Bellucci <i>Entrevista de Giusy Caruso a Giovanni Bellucci</i>	Pág. 568
4. Entretien avec Marianne Schroeder <i>Entrevista de Giusy Caruso a Marianne Schoeder</i>	Pág. 573

5. Totem y Tabú. Mujeres en la Dirección Orquestal
*Entrevista de Marisa Manchado a Isabel López Calzada
y a Mayte Escobar Tena* Pág. 577

TERRITORIOS PARA LA ESCUCHA

1. Biagio Putignano (Werke von/Works).
Lob der musik. CD
Giusy Caruso Pág. 593
2. CARUSO, Giusy: *Davide Anzaghi: Piano Works
(1971/2016)*, CD
Rosa Iniesta Masmano Pág. 597
3. Joan Ginjoan. *In memoriam*. CD
Jorge De Persia Pág. 607
3. LACRUZ, Amparo: *Bach. Cello Suites*. CD.
Un reto victorioso
José Luis Téllez Pág. 611

TERRITORIOS PARA LA LECTURA

1. LO SURDO, Valentina: *L'arte del successo.
Promotore di te stesso. Manuale completo di casi
ed esercitazioni pratiche*
Giusy Caruso Pág. 617
2. YUSTE MARTÍNEZ, Luis: *Final cerrado-Final abierto.
La experimentación cadencial final en la literatura
pianística del s. XIX*
Juan José Poveda Romero Pág. 620
3. STOCKHAUSEN, Karlheinz : *Comment passe le temps.
Essais sur la musique 1952-1961*
Angelo Nihat-Dadjad Jaume Bayraktar et Nicolas Darbon Pág. 622
4. DE SIMONE, Cristina : *Proférations !
Poésie en action à Paris (1946-1969)*
Aki Yamouridis et Nicolas Darbon Pág. 624
5. KHALIFA, Khalid Abdulla: *Les Arts populaires du chant
au Bahreïn. Message du patrimoine bahreïninen au monde*
Sébastien Dussol et Nicolas Darbon Pág. 626
6. CATINCHI, Philippe-Jean: *Polyphonies Corses*
Sébastien Dussol et Nicolas Darbon Pág. 628

7. HAINAUT, Bérenger : *Le Style Black Metal*
Sébastien Dussol et Nicolas Darbon Pág. 630
8. BOUKOBZA, Jean-François : *György Ligeti.*
Études pour piano
Nicolas Darbon Pág. 632
9. COULANGEON, Philippe : *Les musiciens de jazz en*
France à l'heure de la réhabilitation culturelle :
sociologie des carrières et du travail musical
Talin Maas et Nicolas Darbon Pág. 633
10. PISTONE, Danièle: *Prospectives musicologiques*
Talin Maas et Nicolas Darbon Pág. 636
11. MEÏMOUN, François: *La Construction du langage*
musique de Pierre Boulez. La Première Sonate pour piano
Nicolas Darbon Pág. 638
12. *Revue de musicologie*, Société française de musicologie
Nicolas Darbon Pág. 642
13. SCHNEBEL, Dieter : *Musique visible.*
Essais sur la musique
Nicolas Darbon Pág. 644
14. ABROMONT, Claude (en collaboration avec
Louise BOISSELIER): *Guide de l'analyse musicale*
Emma Spinelli et Nicolas Darbon Pág. 645
15. CHESNEAU, Régis: *Pour en finir avec le « classique »*
Emma Spinelli et Nicolas Darbon Pág. 647
16. CAGE, John: *autobiographie / an autobiographical*
statment
Aki Yamouridis et Nicolas Darbon Pág. 650

INVESTIGACIÓN MUSICAL

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Ramón Barce: análisis de su obra escénica (Primera parte)

Iván Rodero Millán
Dramaturgo y director de escena. Fotógrafo.

Resumen. Este trabajo propone, mediante el análisis de seis de sus obras, la revalorización de lo escénico en la trayectoria del compositor Ramón Barce (Madrid, 1928-2008), miembro fundador del grupo Zaj y autor de tres importantes creaciones para el mismo –*Traslaciones, Estudios de impulsos y Abgrund, Hintergrund*- y otras tres ya fuera de ese grupo: *Coral Hablado, Oleada y Hacia mañana, hacia hoy*. Queda probado con ellas que lo teatral en Barce, hasta el momento una faceta poco o nada valorada, explica una representativa parte del catálogo de este significativo miembro de las vanguardias españolas, de la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave. Ramón Barce, escénico, teatral, grupo Zaj, vanguardia española, siglo XX, música.

Abstract. This work proposes, by means of the analysis of six of his works, the reevaluation of the scenic in the trajectory of the music composer Ramón Barce (Madrid, 1928-2008), a founding member of the Zaj group and author of three important creations for the same –*Traslaciones (Translations), Estudio de Impulsos (Impulse Studies) and Abgrund, Hintergrund*- and three others already outside of that group: *Coral Hablado (Spoken Chorale), Oleada (Wave) and Hacia mañana, hacia hoy (Towards tomorrow, towards today)*. It is proved with all this that the theatrical in Barce, so far a facet little or nothing valued, however it is essential to understand a representative part of the artistic catalogue of this significant member of the Spanish avant-gardes of the second half of the twentieth century.

Keywords. Ramón Barce, scenic, theatrical, Zaj group, Spanish avant-garde, 20th century, music.

En un artículo anterior, publicado en el número 5 de Itamar¹, quedaba probado que lo teatral en la vida de Ramón Barce, una faceta poco o nada valorada en la bibliografía, resulta esencial para comprender el carácter, la formación y el

* Fecha de recepción: 20-2-2020/ Fecha de aceptación: 12-3-2020.

¹ RODERO, Iván: “Barce y lo escénico: entre la biografía y la bibliografía”, en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, núm. 5, Año 2019, pp. 22-56.

desarrollo de este significativo miembro de las vanguardias españolas, de la segunda mitad del siglo XX. En el presente artículo, esperamos demostrar la relevancia de las aportaciones de Ramón Barce, a través del análisis de seis de sus obras, elegidas de su catálogo por su relación más o menos directa con lo escénico, por su contenido teatral, para comprender mejor los citados lazos entre la creación musical y las demás artes.

Aunque se han realizado inventarios forzosamente incompletos², el único catálogo íntegro de la producción artística de Barce es, lógicamente, el realizado por el Dr. De Dios³, en el mismo año del fallecimiento del artista. De Dios lo ofrece como anexo final en la biografía que realizó y publicó con motivo de su octogésimo cumpleaños, un trabajo que contó con la ayuda y la supervisión del propio artista y de su esposa Elena Martín⁴. En el mismo, figuran ordenadas cronológicamente, de 1958 hasta 2007, todas sus creaciones, incluso algunas que fueron oficialmente consideradas más tarde fuera del catálogo (como algunas canciones iniciales). Son ciento cuarenta obras en total, repartidas en cincuenta años de labor creativa, lo que no es mucho comparado con la producción de otros compositores coetáneos, pero sí supone sin duda una gran actividad creativa, e incluso un gran esfuerzo personal, para un artista que no se dedicó en exclusiva a la composición⁵.

De la obra artística barciana, la mayoría son composiciones que podríamos llamar exclusivamente musicales, es decir, ejemplos de lo que se denomina música pura o abstracta, creaciones instrumentales que solo se explican y organizan por motivos meramente sonoros. Creaciones que no tienen texto, ni imitación de sonidos de la realidad o propuestas programáticas, como así sucede con sus sonatas, cuartetos o sinfonías, y en los preludios o abundantes ciclos de preludios. Estas obras de Barce son un ejemplo de lo que Kandinsky – en comparación con la pintura figurativa- proponía como ejemplo perfecto de la autonomía del arte. Solo una veintena de su catálogo son obras con texto.

Obviamente, a pesar de esa condición idealizada de la denominada a veces también como música absoluta, muchas de tales creaciones fueron pensadas y más tarde difundidas en espacios públicos, en gran medida teatros (por la falta de una red suficiente de auditorios, lo que ha llegado muy tarde a España), no como obras escénicas, sino musicales, dentro de la práctica habitual de la música culta.

No obstante, en seis de las creaciones barcianas, lo escénico resulta una condición esencial. Y no son seis obras menores, ni en dimensiones artísticas ni en importancia estética, por lo que, ya que no cuantitativamente, sin duda,

² MEDINA, Á.: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1983 y CABAÑAS, F.: *Ramón Barce*, SGAE, Madrid, 1977.

³ DE DIOS, Juan F.: *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy*, Ediciones Autor, Madrid, 2008b.

⁴ El mismo catálogo, según ya se comentó, figura en la página web dedicada al artista madrileño, sufragado por su viuda y actualizado por Antonio Bayona y Julián Gómez.

⁵ No olvidemos su condición de catedrático de lengua y literatura, así como su entrega a otras muchas actividades intelectuales y de gestión, además de su abundante obra escrita.

resultan cualitativamente una porción realmente valiosa, formando parte de la identidad esencial de la aportación de Barce. Como tales, han sido analizadas e interpretadas, proporcionalmente, muy por encima de las muchas otras más convencionalmente musicales de su catálogo. Tras un inicial estudio del catálogo barciano, las creaciones elegidas por su naturaleza esencialmente escénica, y que por tanto son las fuentes principales de nuestra investigación, son⁶:

1964: *Estudio de impulsos*

Plantilla: piano y acción para dos ejecutantes

Estreno: 21 de noviembre de 1964 en el Colegio Mayor Menéndez y Pelayo de Madrid. Primer concierto Zaj por Grupo Zaj (Hidalgo, Barce y Marchetti)

Duración: 6'

Grabación: Archivo de R.N.E.

1964: *Abgrund, Hintergrund*

Plantilla: acción musical para tres actores

Estreno: 21 de noviembre de 1964 en el Colegio Mayor Menéndez y Pelayo de Madrid. Primer concierto Zaj por Grupo Zaj (Hidalgo, Barce y Marchetti)

Duración: libre

1965: *Traslaciones*

Plantilla: acción musical para tres actores (como mínimo)

Lugar de ejecución: por las calles de la ciudad transportando un objeto [en el programa del recital de Madrid de 1965, se concreta el trayecto entre la calle del Pez y la de la Cruz] por Grupo Zaj (Hidalgo, Marchetti y Barce). Se incluye, con su título, dentro del programa del concierto Zaj del viernes 21 de mayo de 1965, de 10:30 a 14 horas

Duración: Duración libre [en el programa figura 25 minutos]

[Sin título, en 1964, se produjo una versión precedente de *Traslaciones*, estrenada por las calles de Madrid, saliendo a las 9:33 de la calle Batalla del Salado hasta llegar a las 10:58 h. a la Avenida de Séneca -sede del Colegio Mayor Menéndez Pelayo-, el 19 de noviembre de 1964 por el mismo Grupo Zaj, como preparación del primer concierto Zaj del 21 de noviembre en el citado Colegio Mayor]

1966: *Coral hablado*⁷

Plantilla: tres hablantes y 3 hablantes auxiliares (como mínimo)

Texto: Variable

⁶ Aunque inicialmente habíamos pensado seleccionar otras dos obras más de Barce, *La laguna gris*⁶ y *Espectro siete*. ⁷ *objetos luminosos y 5 complementarios*, hemos creído más adecuado no contemplarlas en nuestra investigación, ya que ambas aportaciones no son propiamente escénicas. El primero es un trabajo literario musical –un relato breve escrito para un certamen de cuentos-, cuya difusión se realizó mediante grabación discográfica y no representación pública; y el segundo, porque se trata de una composición musical creada para una obra cinematográfica sin actores.

⁷ Las primeras tres obras serán tratadas en esta primera parte. Por cuestiones de espacio, las tres segundas, quedan para la segunda parte (Itamar núm. 7).

Estreno: Instituto Alemán de Madrid, 1970, por Ramón Barce, José Luis Téllez y Juan Llinás.

Duración: 30' mínimo.

1982: *Oleada* (Melodrama)

Plantilla: voz

Texto: Ramón Barce sobre el poema *Los Argonautas* de Apolonio de Rodas

Encargo: Anna Ricci

Estreno: Conservatorio de Música de Vich, 1983, Anna Ricci.

Duración: 20'

Dedicatoria: Anna Ricci

Estreno en versión escénica Anfiteatro del Ilustre Colegio Oficial de Médicos de Madrid, 4 de mayo de 2004, por Juan Francisco de Dios.

Grabación: Archivo de R.N.E

1987: *Hacia mañana, hacia hoy*

Plantilla: voz, clarinete, piano

Texto: Ramón Barce

Encargo: R.N.E.

Estreno: Festival do Belo Horizonte (Brasil), 12 de junio de 1988, por Eladio Pérez González (barítono), Souza (clarinete), Berenice Menegale (piano)

Duración: 30'

Grabación: Archivo de R.N.E.

De estas obras de contenido escénico, vamos a realizar un análisis centrado en sus elementos dramáticos y escénicos, a lo que se añade también un análisis musical, mínimamente necesario en aquellas obras en las que la música es parte de la creación escénica.

Finalmente, para establecer su estudio riguroso, en su condición de fuentes principales de nuestra investigación, ha sido preciso usar una ficha sintética y eficaz. En la búsqueda de posibles modelos precedentes, el que mejor se ha podido adaptar a las necesidades de estas creaciones, que no son obras de teatro convencionales ni composiciones musicales al uso, pero tampoco encajan en el modelo general de la *performance* (más corporal e improvisatoria), es el que propone Fernando Escudero Oliver⁸. Este autor, en su tesis doctoral, dedicada al análisis de una representación del teatro breve valleinclanesco, tras estudiar con detalle diversos conceptos y modelos de análisis teatral, como los propuestos por José Luis García Barrientos⁹ y Antonio Tordera Sanz¹⁰, entre muchos otros, finalmente, parte de Tadeusz Kowzan, de su obra *Le signe au*

⁸ ESCUDERO, F.: *Análisis de una representación del teatro breve valleinclanesco: "el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte"*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/39554/1/T37879.pdf>

⁹ GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2007.

¹⁰ TORDERA SANZ, A.: "Teoría y técnica del análisis teatral", en A.A.V.V.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1988.

*théâtre. Introduction a la sèmiologie de l'art du spectacle*¹¹, donde proponía un análisis de trece signos teatrales interrelacionados, que se resumen en el siguiente esquema:

1. Palabra 2. Tono	Texto Pronunciado	Actor	Signos Auditivos	Tiempo	Signos Auditivos (Actor)
3. Mímica 4. Gesto 5. Movimiento	Expresión Corporal		Signos Visuales	Tiempo y espacio	Signos Visuales (Actor)
6. Maquillaje 7. Peinado 8. Traje	Apariencia exterior del actor			Espacio	
9. Accesorio 10. Decoración 11. Iluminación	Aspecto del Espacio Escénico	Fuera Del Actor		Tiempo y espacio	Signos Visuales (Fuera del Actor)
12. Música 13. Sonido	Efectos sonoros no articulados			Signos auditivos	Tiempo

Figura 1. Esquema de análisis de trece signos teatrales de Kowzan¹²

A partir de este modelo, la tesis de Escudero¹³ nos ofrece una propuesta metodológica que permite integrar, del modo más sencillo posible, y en una simple plantilla, tanto al texto dramático como al texto espectacular en una realización concreta en escena. Es decir, analizando los actantes y los elementos no actorales que intervienen en ella. Este es el práctico modelo de ficha analítica de Escudero:

¹¹ KOWZAN, T.: *Le signe au théâtre. Introduction a la sémiologie de l'art du spectacle*, Editions Gallimard, Paris, 1968. Extraído de « Le signe au théâtre. Introduction a la sémiologie de l'art du spectacle », en *Diogène*, núm. 61, 1968.

¹² ESCUDERO, F.: *Análisis de una representación del teatro breve valleinclanesco*, Op. Cit., p. 16.

¹³ *Ibíd.*, pp. 15-23.

ACTOR :		
1.Texto pronunciado	PALABRA>	
	TONO>	
2.Expresión	MÍMICA>	
corporal	GESTO>	
	MOVIMIENTO>	
3. Apariencia externa	MAQUILLAJE>	
	PEINADO>	
	TRAJE>	
4. TIEMPO>		
5. ESPACIO>		
FUERA DEL ACTOR:		
6.Espacio escénico	ACCESORIOS>	
	DECORADO>	
	ILUMINACIÓN>	
7.Efectos sonoros no articulados	MÚSICA>	
	SONIDO>	
8. TIEMPO>		
9. ESPACIO>		

Figura 2. Modelo de ficha analítica de Escudero¹⁴

Hemos ajustado la ficha de la tesis de Escudero, completándola con unos apartados iniciales, dedicados a aspectos histórico-documentales (que en la tesis de origen no eran precisos). También hemos adaptado los campos propuestos por la citada tesis a las necesidades de las obras a analizar en nuestra investigación: desdoblando cuando era necesario (por ejemplo, distinguiendo entre música vocal y música instrumental, etc.); o integrando, cuando era posible, como en el caso del tiempo y el espacio (tanto para el actor, como para fuera del mismo). Así, hemos propuesto para nuestro trabajo la siguiente ficha de análisis que se verá aplicada en las obras escénicas escogidas.

¹⁴ *Ibíd.*, pp. 22-23.

Características	Obra:
Partitura	
Instrucciones	
Publicación	
Intérprete/s	
Duración aproximada	
Lugar de estreno – otra/s reseñable/s interpretación/es	
Fecha de estreno – otra/s interpretación/es	
Otra/s observación/es	
Texto Pronunciado: Palabra – Tono	
Expresión corporal: Mímica – Gesto – Movimiento	
Apariencia externa: Maquillaje – Peinado – Traje	
Espacio Escénico: Accesorios – Decorado -Iluminación	
Espacios sonoros no articulados: Música (voz)	
Espacios sonoros no articulados: Música (instrumento/s)	
Espacios sonoros no articulados: Sonido	
Tiempo: En el actor/es – Fuera del actor/es	
Espacio: En el actor/es – Fuera del actor/es	

Figura 3. Ficha de análisis para las obras escénicas de Barce

Las tres primeras obras las agrupamos, aunque las analicemos por separado, pues están dentro de la misma etapa inicial de la colaboración de Barce con el grupo Zaj. Las tres restantes, más separadas en el tiempo, se estudian en un segundo apartado de manera individualizada, aunque se busquen elementos comunes entre ellas¹⁵.

¹⁵ En la segunda parte de este trabajo (Itamar, núm. 7).

1.1. Obras Zaj: *Estudio de Impulsos, Abgrund, Hintergrund y Traslaciones*

Ya comentamos en un artículo anterior¹⁶ la importancia del papel de Barce en la creación y primer desarrollo del grupo Zaj. De su colaboración, circunscrita a los años 1964 y 1965, nacen tres obras escénicas que, desde entonces, han formado parte importantísima de la historia de las vanguardias artísticas de la segunda mitad del siglo XX en España.

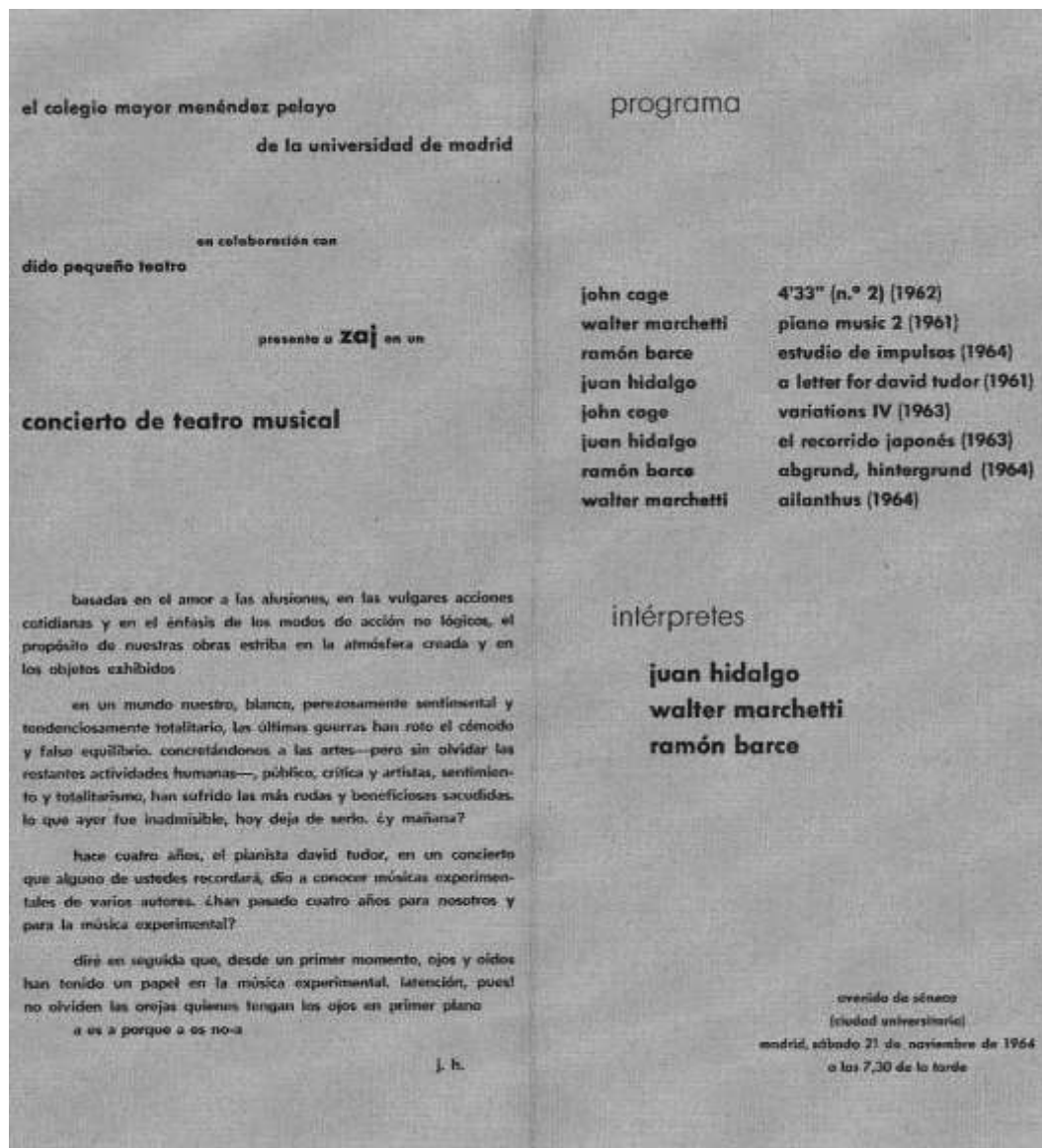


Figura 4. Programa de mano del primer concierto Zaj (Madrid, 1964)¹⁷

¹⁶ RODERO MILLÁN, Iván: “Barce y lo escénico...”, *Op. Cit.*

¹⁷ SARMIENTO, J. A. (ed.): *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 64. Editado a partir de la exposición de 1996, comisariada por el mismo José Antonio Sarmiento.

Estudio de Impulsos

Estudio de impulsos es una obra breve, con una duración de unos seis minutos, en la que el piano no va a ser tocado a la manera habitual, como es lo esperable en los recitales de música. En esta obra, se le va a dar al piano principalmente un uso objetual y solo muy secundariamente musical. Las acciones de los dos pianistas, que no interpretan pianísticamente, forman la esencia de la obra. Las instrucciones están minuciosamente programadas por Barce en sus distintas acciones, con un tiempo perfectamente controlado segundo a segundo, como se muestra en el esquema que escribiera a mano el propio Barce.

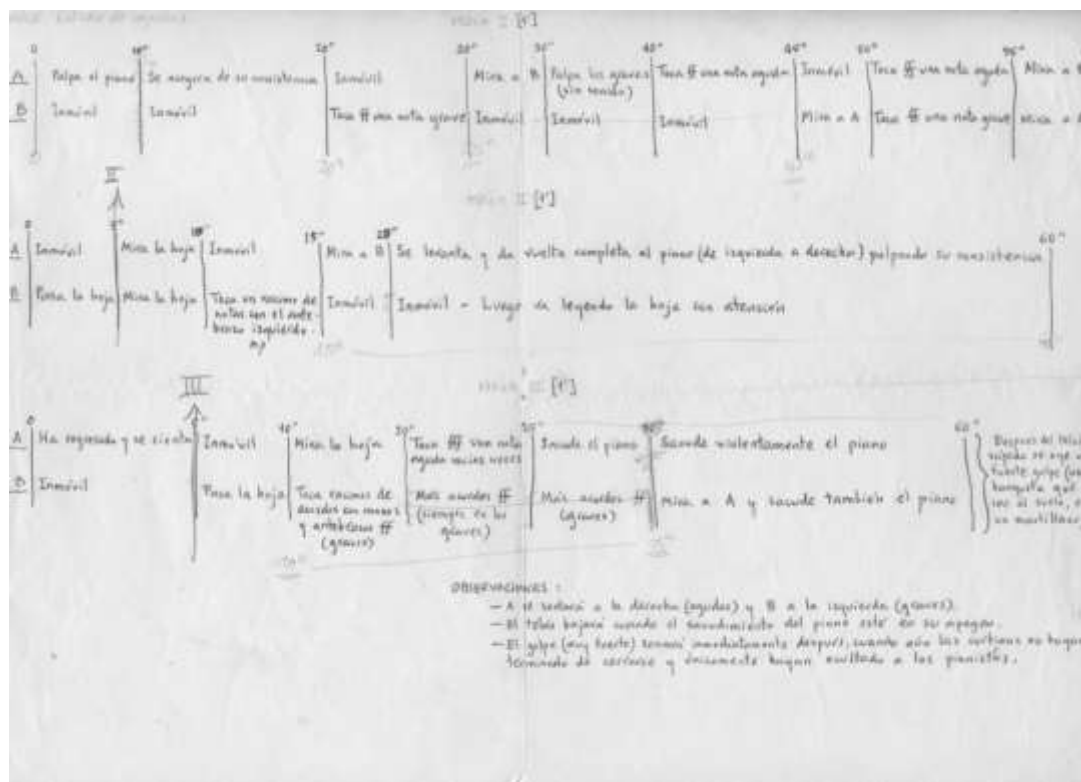


Figura 5. Manuscrito de Barce con el esquema interpretativo de *Estudio de impulsos*¹⁸

La obra está dividida en tres secciones, que llama *hojas*, que corresponden a las tres partes en las que figura, para cada una de ellas, un minuto de detalladas instrucciones para los dos pianistas, denominados A y B, acerca de lo que deben ir haciendo, tanto de manera individual como en espejo o seguimiento uno de otro. Dar vueltas alrededor del instrumento, palpar el piano, leer con detalle, así como escuchar una banqueta que cae al suelo, e incluso un martillazo... son acciones que para un músico suponen algo insostenible en un concierto y que, provocadoramente, Barce convierte en la propia obra de arte. Dice Medina, que “Todas estas peculiaridades en el tratamiento del piano, si bien conocidas, informan el elemento sorpresivo de esta obra motivando el “shock” psicológico

¹⁸ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

de los asistentes”¹⁹. Solo desde la condición unitaria de las artes, tan propia de algunas vanguardias, podría decirse que estas acciones son musicales; mientras que resulta evidente que nadie negará lo escénico de las mismas. El grupo Zaj zanja, si se nos permite decirlo así, la controversia, al presentarlo como teatro musical.

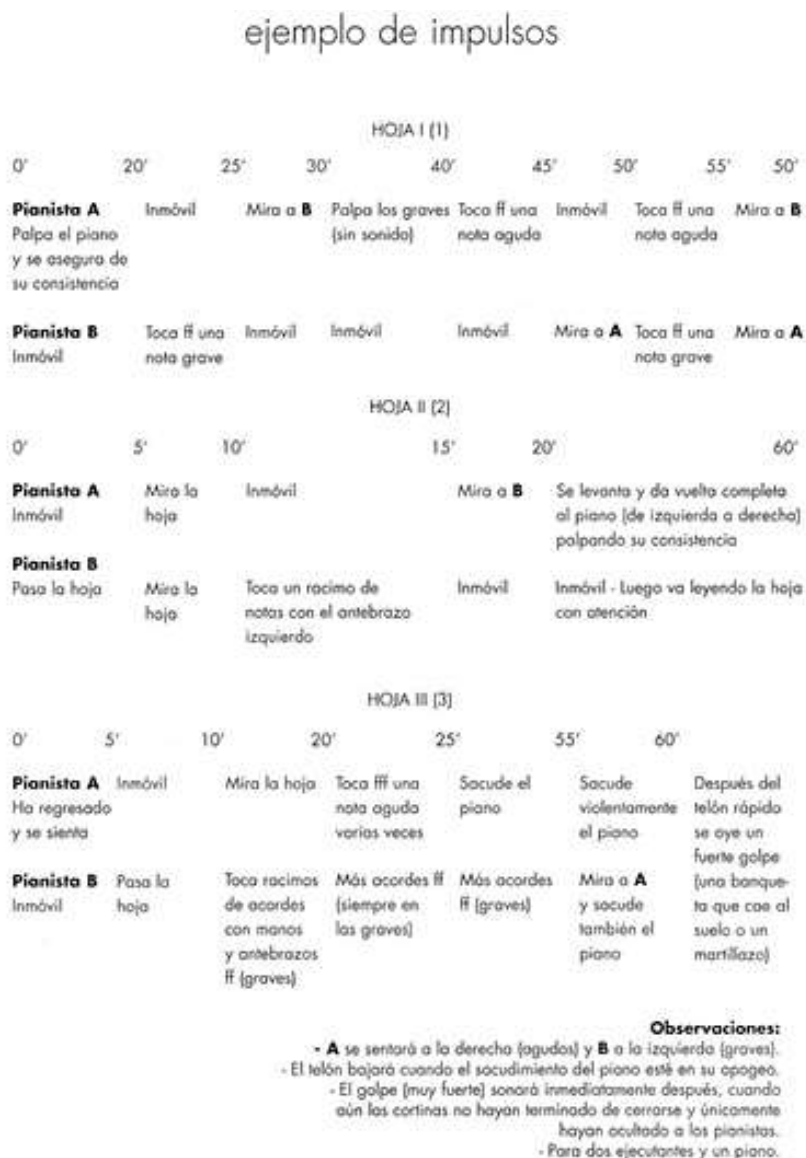


Figura 6. Esquema de Barce editado de *Estudio de impulsos*²⁰

Medina, en la línea de la priorización de lo musical sobre la acción escénica, a pesar del cronometrado esquema de acciones propuesto por Barce, escribe sobre esta obra:

¹⁹ MEDINA, Á.: *Ramón Barce en la vanguardia musical española, Op. Cit.*, p. 90.

²⁰ SARMIENTO, J. A. (ed.): *Zaj. Concierto de Teatro Musical*, Weekend Proms, Lucena, 2007, s/p. Editado con motivo de *Sensxperiment 2007*. IX Encuentro Internacional de Creación. En Torno a Ramón Barce.

El **Estudio de impulsos** es una obra para piano y dos intérpretes. El piano, que ha supuesto un freno para muchos compositores, significa en Ramón Barce uno de los medios de investigación más notable. Son varios los “estudios” escritos como búsqueda e investigación musical. En esta obra el intérprete tiene una gran libertad a partir de los estímulos que le causa la partitura y de una serie de instrucciones.

El silencio, en medio de las notas más agudas del piano, nos recuerda que esta música parte de la premisa de Cage de que el silencio no existe, porque mientras haya un hombre, siempre existirá el sonido de la presión arterial, del corazón. Por tanto, el concierto es siempre continuo y en él sobreimprimimos visualizaciones que se desarrollan en el tiempo, elemento mucho más decisivo desde este punto de vista.²¹

No deja de ser una partitura, como dice Medina, lo que Barce escribe para los intérpretes –que llama pianistas, aunque pueda ejecutar su parte alguien que no sea profesionalmente un pianista. En todo caso, se trata, sin duda, de una partitura escénica. Aunque no contamos con grabaciones de la obra, por las fotografías de ese primer recital Zaj y con las instrucciones escritas por Barce, podemos imaginar perfectamente lo que pudo resultar esta creación inserta, recordemos, en una convocatoria que se presentaba, según ya se ha visto, como un concierto de teatro musical. Barce escribe un texto para la censura, pues no olvidemos que estamos en unos años del final del franquismo, en los que hace falta pedir permiso previo y recibir autorización oficial, para cualquier espectáculo público. Y en el mismo, el autor describe así su obra:

Estudio de impulsos (1964): para dos pianistas A y B. El pianista A realiza los siguientes movimientos: toca el piano, mira al otro pianista, hace sonar algunas notas muy agudas fortísimo alternadas con silencios, dar vuelta al piano, mirar la partitura, palpar el piano con fuerza. El pianista B realizará aproximadamente los mismos movimientos, pero sincronizados de manera distinta.²²

Al analizar esta creación, conforme al modelo de ficha mostrada en la Fig. 3, *Estudio de impulsos*, se nos ofrece el siguiente resultado:

Características	Obra: <i>Estudio de impulsos</i>
Partitura Instrucciones	Instrucciones escritas, cronometradas sin notación musical
Publicación	No
Intérprete/s	2 (ejecutantes/pianistas)
Duración aproximada	6'
Lugar de estreno – otra/s reseñable/s interpretación/es	Colegio Mayor Menéndez y Pelayo de Madrid

²¹ MEDINA, Á.: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Op. Cit., p. 90.

²² SARMIENTO, J. A. (ed.): *Zaj. Concierto de Teatro Musical*, Op. Cit., s.p.

Fecha de estreno – otra/s reseñables interpretación/es	21 de noviembre de 1964
Otra/s observación/es	Concierto presentación del Grupo Zaj
Texto Pronunciado: Palabra – Tono	No
Expresión corporal: Mímica – Gesto – Movimiento	El pianista A realiza diversos movimientos (mira al otro pianista, da vueltas al piano, mira la partitura, palpa el piano con fuerza, etc.). El pianista B realizará aproximadamente los mismos movimientos, pero sincronizados de manera distinta
Apariencia externa: Maquillaje – Peinado – Traje	No hay indicación, aunque, por las fuentes visuales, los ejecutantes iban vestidos con americana y corbata
Espacio Escénico: Accesorios – Decorado - Iluminación	El piano utilizado objetualmente No hay más indicaciones escénicas
Espacios sonoros no articulados: Música (voz)	No
Espacios sonoros no articulados: Música (instrumento/s)	Un piano
Espacios sonoros no articulados: Sonido	Las producidas por las acciones de los ejecutantes
Tiempo: En el actor/es – Fuera del actor/es	Tiempo escénico compartido tanto por los ejecutantes como por los espectadores
Espacio: En el actor/es – Fuera del actor/es	Espacio único, interior, compartido tanto por los ejecutantes como por los espectadores

Abgrund, Hintergrund

Esta acción musical es para tres actores visibles (Barce prevé que pueda haber alguno más, que no aparezca ante el público en ningún momento) tuvo también su estreno el 21 de noviembre de 1964 en el Colegio Mayor Menéndez y Pelayo de Madrid, en ese mismo primer concierto Zaj.

Aunque en el catálogo se dice que es de duración libre, en las indicaciones de Barce para el recital de presentación, figuraba una duración de entre cuatro minutos y medio y cinco minutos, en total. Se trata de una obra con algunos aspectos aleatorios –como las partes del cuerpo que los intérpretes hacen visibles o los diversos objetos que presentarán-, pero con un cronómetro muy exacto –entre acciones deben pasar cinco segundos- y sin dejar nada a la improvisación en la escena: las acciones, incluso las libremente elegidas, han de ser ensayadas.

Al igual que para *Estudio de impulsos*, Barce tuvo que presentar previamente a la censura franquista una síntesis de lo que se haría en *Abgrund, Hintergrund*, ya que iba a ser interpretado en el mismo recital público de presentación de Zaj. En dicho resumen, el autor dice sobre su obra:

Abgrund, Hintergrund (1964): En la escena hay un biombo que oculta por completo a los tres intérpretes. Estos se reparten su trabajo por zonas. Intérprete A, Acciones: 1) Hace parecer una mano por la derecha y luego la retira; este movimiento se repite varias veces, alternando con los otros, 2) Hace aparecer alternativamente un pie y lo retira, 3) Eleva lentamente un globo por detrás del biombo hasta dejarlo libre, 4) Atraviesa con la mano el papel del biombo. Acciones de B: 1) Aparición alternativa de manos y pies, 2) Atraviesa con las manos el papel del biombo, 3) Hace salir por encima, despacio, un largo rollo de sogá. Acciones de C: 1) Hace aparecer alternativamente manos y pies fuera del biombo, 2) Atraviesa el papel del biombo con las manos, 3) Se pone de pie sobre una silla asomando la cabeza y los hombros por encima del biombo. Duración: 5'.²³

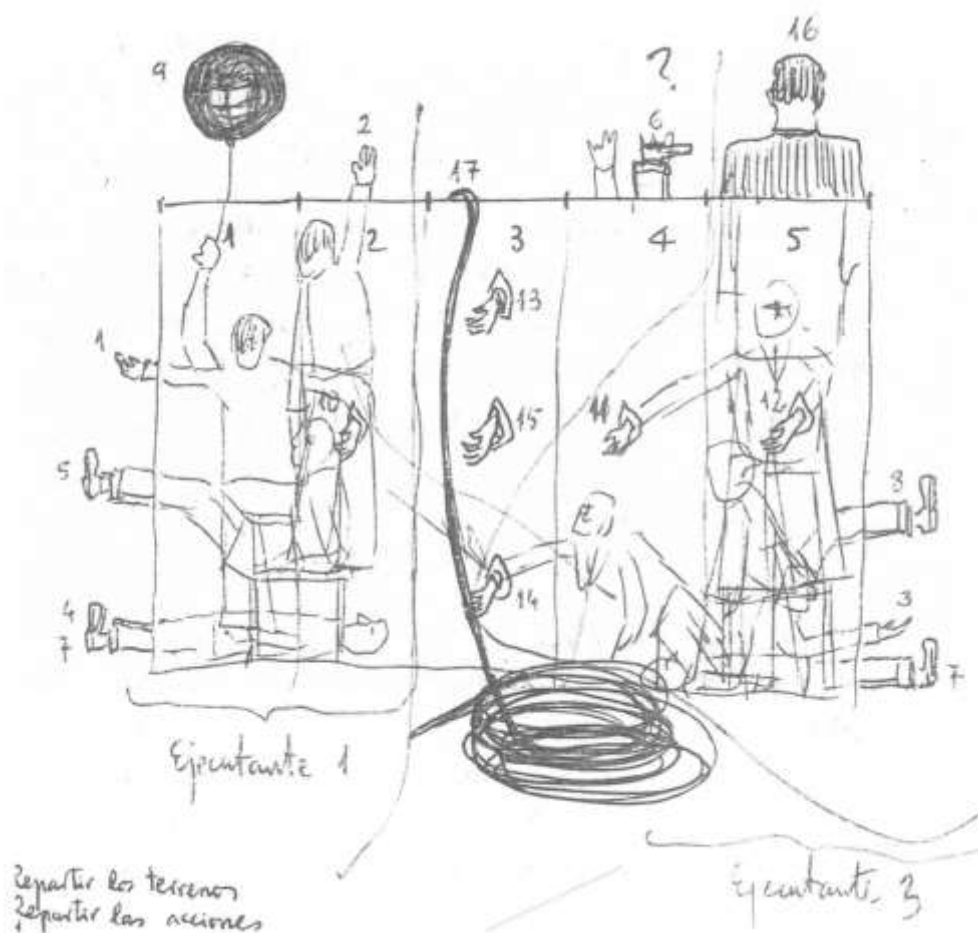


Figura 7. Dibujo esquemático de Ramón Barce para *Abgrund, Hintergrund* (1964)²⁴

²³ *Ibíd.*, s/p.

²⁴ *Ibíd.*

abgrund, hintergrund

Para tres ejecutantes visibles. (Puede haber alguna más que no aparezca en ningún momento ante el público). **Duración:** 4'30".
La acción transcurre íntegramente detrás de un biombo. Los ejecutantes podrán hacer visibles sólo partes de su cuerpo a diversos objetos. Previamente los ejecutantes establecerán la partitura, que puede ser distinta cada vez, pero que en todo los casos llevará una cronometración exacta y una combinación de acciones ensayadas y nunca dejadas a la improvisación.

Intérpretes: tres

Duración: 4'30"

Objetos necesarios:

Un biombo de 2 m x 1,80 m

[5 paneles]

Un globo rojo

Tres sillas

Un rollo largo de saga

Minuto 1:

1) aparece una mano por la izquierda [5"] y desaparece

2) aparece una mano por arriba [5"] y desaparece

3) aparece una mano por la derecha [5"] y desaparece

4) aparecen unos pies por la izquierda [7"] y desaparecen

5) aparecen unos pies por arriba [7"] y desaparecen

Entre acción y acción transcurren 5"

Minuto 2:

6) aparecen unos pies por arriba [7"] y desaparecen

7) aparecen unos pies a derecha e izquierda [7"] y desaparecen

8) aparecen unos pies por la derecha [7"] y desaparecen

9) comienza a asomar un globo rojo por la izquierda, poco a poco, al fin sale del todo y parte de la cuerda que lo sujeta; luego se suelta y flota [15"]

Entre acción y acción transcurren 5"

Minuto 3:

10) una mano atraviesa el papel del biombo [5"] (panel 2, altura media)

11) una mano atraviesa el papel del biombo [5"] (panel 4, altura media)

12) una mano atraviesa el papel del biombo [5"] (panel 5, altura media)

13) una mano atraviesa el papel del biombo [5"] (panel 3, arriba)

14) una mano atraviesa el papel del biombo [5"] (panel 3, abajo)

15) una mano atraviesa el papel del biombo [5"] (panel 3, altura media)

Entre acción y acción transcurren 5"

Luego: retrada de las manos

Minuto 4

16) emerge lentamente un hombre de espaldas por la derecha hasta que se pone de pie del todo [20"]

17) emerge una saga que va saliendo lentamente por el panel 3 [arriba] y cayendo al suelo [40"]

Entre ambas acciones, 5"

Figura 8. Esquema cronometrado, editado, de *Abgrund, Hintergrund* (1964)²⁵



Figura 9. Fotografía del biombo para *Abgrund, Hintergrund* en el concierto Zaj (1964)²⁶

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*

Medina destaca la poética de esta obra, incluso acudiendo a una cita especialmente misteriosa del poeta y cineasta Jean Cocteau. Sin embargo, en lugar de servirle ello para incidir en lo escénico, y seguramente -como se verá más adelante- influido por la admiración de Barce por el arte oriental, Medina se lleva de nuevo a su terreno musical la comprensión de esta pieza. Así lo hace mediante una comparación con el teatro *Noh*, señalando sobre esta obra lo siguiente:

[...] La simplicidad de medios -y la elección de objetos tan poéticos como un biombo, o tan sugerentes como un rollo de cuerda- basta para mantener en el público unas cotas de atención que lo separan años luz de la facilidad del “gag”. El ambiente mágico que se consigue por la sobriedad en la elección del material en escena adquiere unos tintes más dramáticos cuando las manos rasgan el papel del biombo, recuperándose así la constante expresionista que Barce, fiel a su tradición (hacer tabla rasa es volver a la Edad de Piedra) no podía haber olvidado.

Esta obra, una de las que resultan más *Nô* que el *Nô*, es sin duda una creación misteriosa, pero si entendemos el misterio como lo entiende Zaj y como, creemos, había formulado Cocteau en medio de una cura de desintoxicación de opio: “Volver luminoso el misterio (misterio misterioso, oscuro: pleonasma), por lo tanto, devolverle su pureza de misterio”.²⁷

Conforme a nuestra ficha, *Abgrund, Hintergrund* nos ofrece la siguiente tabla:

Características	Obra: <i>Abgrund, Hintergrund</i>
Partitura	Texto con instrucciones cronometradas
Instrucciones	Dibujo esquemático
Publicación	No
Intérprete/s	3 actores
Duración aproximada	Libre (en las instrucciones figura entre 4'30" y 5')
Lugar de estreno - otra/s reseñable/s interpretación/es	Colegio Mayor Menéndez y Pelayo de Madrid
Fecha de estreno - otra/s reseñables interpretación/es	21 de noviembre de 1964
Otra/s observación/es	Concierto presentación del grupo Zaj
Texto Pronunciado: Palabra - Tono	No
Expresión corporal: Mímica - Gesto - Movimiento	Acciones repartidas entre los tres actores, algunas repetidas varias veces: <ul style="list-style-type: none"> - Hacer aparecer manos o pies y luego retirarlos - Atravesar con la mano el papel del biombo - Elevar lentamente un globo por detrás del biombo hasta dejarlo Hacer salir por encima un largo rollo de sogá

²⁷ MEDINA, Á.: *Ramón Barce en la vanguardia musical española, Op. Cit.*, p. 91.

	- Ponerse de pie sobre una silla asomando la cabeza y los hombros por encima del biombo
Apariencia externa: Maquillaje - Peinado - Traje	No hay indicación, aunque por las fuentes visuales, los ejecutantes iban vestidos con americana y corbata
Espacio Escénico: Accesorios - Decorado - Iluminación	- Biombo (cinco paneles, total: 200 x 180 cms) - Tres sillas - Un globo rojo - Un rollo largo de sogá No hay más indicaciones escénicas
Espacios sonoros no articulados: Música (voz)	No
Espacios sonoros no articulados: Música (instrumento/s)	No
Espacios sonoros no articulados: Sonido	Las producidas por las acciones de los ejecutantes (ruptura del papel del biombo...)
Tiempo: En el actor/es - Fuera del actor/es	Tiempo escénico compartido tanto por los ejecutantes como por los espectadores
Espacio: En el actor/es - Fuera del actor/es	Espacio único, interior, compartido tanto por los ejecutantes como por los espectadores

Traslaciones

En esencia, *Traslaciones* es una acción para tres actores (como mínimo) que llevan por las calles de Madrid un gran objeto. Mostramos el programa de mano en la figura siguiente:

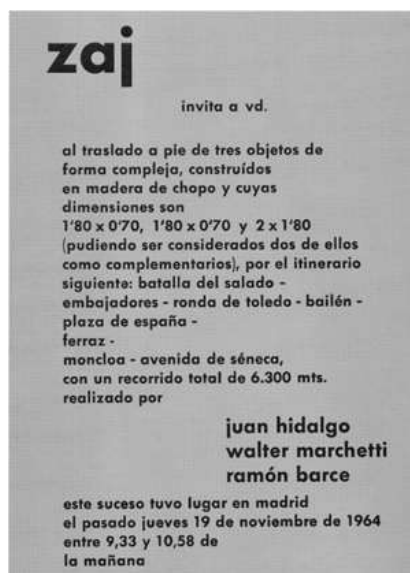


Figura 10. Programa concierto Zaj (Madrid, 21 de mayo de 1965)²⁸

²⁸ SARMIENTO, J. A. (ed.): *Zaj, Op. Cit.*, p. 74.

Esta obra ha sido mal catalogada en la edición de De Dios –y por ello también figura equivocada en la web dedicada a Ramón Barce-, a causa de la mezcla de las dos veces que consta que se realizó, aunque en una de ellas no llevase el título. La confusión del Dr. De Dios proviene de mezclar estos datos con una especie de versión previa, sin título, realizada por el mismo grupo el 19 de noviembre de 1964, dos días antes del primer recital de Zaj. Una invitación demuestra esta interpretación, como decimos aún sin título, de lo que, sin duda, se llamará poco después *Traslaciones*.



Figura 11. Invitación (ya pasada) del grupo Zaj al traslado previo al concierto (Madrid, 1964) ²⁹

Esta acción, como se lee en la figura 11, tuvo lugar por las calles de Madrid, saliendo a las 9:33 de la calle Batalla del Salado –pasando por Embajadores, Ronda de Toledo, Bailén, Plaza de España, Ferraz, Moncloa- hasta llegar a las 10:58 h. a la Avenida de Séneca, sede del Colegio Mayor Menéndez Pelayo. Se trataba de una preparación del primer concierto Zaj del 21 de noviembre, en el citado Colegio Mayor.

²⁹ *Ibíd.*, p. 63.

Traslaciones, en cualquiera de sus dos realizaciones, consta de unas instrucciones tan precisas como abiertas, según el común espíritu Zaj que Barce vivía plenamente en esos días:

Un objeto de gran volumen ha de ser transportado por las calles de la ciudad por medio de relevos, y en recorridos previstos sobre un plano. El ejecutante primero realiza un trayecto y deposita al final el objeto transportado en un lugar convenido, donde es recogido por un segundo ejecutante que realiza el segundo trayecto y deposita al final el objeto en otro lugar igualmente convenido de antemano. Allí el objeto es recogido por un tercer ejecutante y así sucesivamente. El último ejecutante habrá de desembarazarse del objeto definitivamente al final de su recorrido.³⁰

El experto en arte José Antonio Sarmiento cuenta con mucho mayor detalle el recorrido de esta acción y los objetos que se llevaron –entre otros el biombo que la relaciona directamente con el estreno de *Abgrund, Hintergrund-*, al señalar:

El 19 de noviembre de 1964, a las nueve horas y treinta y tres minutos, del número 1 de la calle Batalla del Salado de Madrid salen Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce en “procesión estética”, llevando a cuestras tres objetos “de forma compleja, contruidos en madera de chopo”. Después de recorrer seis mil trescientos metros atravesando calles “neblinosas y frías, de árboles pelados y de transeúntes apresurados”, llegan a la Avenida de Séneca, donde se encuentra el Colegio Mayor Menéndez Pelayo. Lentamente, sin “espectadores” y llevando “una carga ligera y aparatosa”, transcurrió el primer acto público del grupo **Zaj**. Al día siguiente distribuyeron un *cartón* en el que invitaban al público a asistir al traslado advirtiéndoles de que ya “ha tenido lugar” e indicándoles cuál había sido el recorrido.

Las maderas transportadas sirvieron para construir un biombo y una “jaula esquemática” que los integrantes de esta pequeña historia utilizaron en el primer “concierto” de teatro musical que ofrecieron en dicho Colegio Mayor dos días después.³¹

El propio Barce, que también era periodista musical, hizo de cronista de estos estrenos del grupo, en un artículo publicado en enero de 1965, en la revista *Índice*. Allí ofrecía, entre otras cosas importantes –como el papel del público y la condición no privilegiada de la música-, las siguientes reflexiones y descripciones sobre lo que, sin pudor, llama teatro musical:

Por vez primera en España, el público tuvo ocasión de contemplar una sesión completa de música experimental con acciones y presentación de objetos. [...] Una sesión de este tipo no es fácil de describir. Habría que señalar antes, siquiera sumariamente, lo que se entiende hoy por “teatro musical”. Una larga y variada cadena de incitaciones vitales, estéticas e ideológicas ha conducido a este nuevo género artístico. [...]

El moderno “teatro musical” ha roto el muro entre escenario y sala, entre intérpretes y público, hasta los límites que Fedor Stepun, tan devoto de la

³⁰ *Ibíd.*, p. 74.

³¹ SARMIENTO, J. A. (ed.): *Zaj. Concierto de Teatro Musical, Op. Cit.*, s/p.

cooperación del público, no habría podido imaginar. Para el público, estas sesiones no son ya un mero espectáculo que se contempla con sumisión y pasividad. Y, viceversa, para los intérpretes el público no es ya esa multitud oscura y agazapada a la que se trata de conquistar desde –y solo desde– la escena. [...]

[...] La música (sonidos o ruidos), considerada como una *Acción* más, desaparecía y reaparecía sin ocupar nunca una posición privilegiada. [...] El público que abarrotaba la sala cooperó discreta e inteligentemente, suministrando la *Aleatoriedad* requerida.³²

El mismo Barce, en un artículo publicado en el diario ABC, el 16 de febrero de 1965, reitera lo ya escrito para la revista *Índice*, pero con una síntesis final especialmente destacable para nuestro trabajo, al proponer una nueva integración de medios artísticos que, además, no afecta solo a la música:

De esta manera ha nacido un nuevo género artístico: un “teatro musical” no funcional ni ilustrativo: un complejo de datos sonoros y plásticos en el que nada es ya inerte ni ocioso. El fenómeno no afecta solo a la música. [...] Así en la pintura, en la que el alemán Wolf Vostell muestra “déchollages”, vivientes o exposiciones de objetos preexistentes modificados o no (carteles desgarrados, muros y fachadas). [...] O en ciertas direcciones de la escultura que tienden a “presentar” objetos o útiles diversos con pequeñas modificaciones (envolturas, roturas, añadidos o supresiones). [...]

El nuevo teatro musical, pues, busca una nueva integración de medios artísticos. Pero bajo formas muy estilizadas, sin retórica ni barroquismo, en un clima de extremada sencillez, que recoge algunas sugerencias del Zen oriental y especialmente del teatro Nô japonés: liberación de funcionalismos y de casualidades implacables, y asimilación de actos y de objetos descargados de todo simbolismo directo.³³

Finalmente, analizando también esta tercera creación Zaj, nuestra ficha nos ofrece la siguiente tabla con *Traslaciones*:

Características	Obra: <i>Traslaciones</i>
Partitura	Cartón – invitación explicativa indicando el recorrido y la hora
Instrucciones	
Publicación	No
Intérprete/s	3 actores (como mínimo)
Duración aproximada	Libre. (En 1964 fueron 85’ y en 1965 fueron 25’)
Lugar de estreno - otra/s reseñable/s interpretación/es	Preestreno (sin título): - Madrid, de C/Batalla de Salado a Avda. Séneca Estreno (<i>Traslaciones</i>): - Madrid, de la Calle del Pez a la Calle de la Cruz

³² DE DIOS, F. y MARTÍN, E. (eds.): *Ramón Barce. Las palabras de la música*, ICCMU, Madrid, 2009, pp. 693-695. Recopilación de los principales textos de Barce, realizada por su viuda y su principal biógrafo.

³³ *Ibid.*, p. 696.

Fecha de estreno - otra/s reseñables interpretación/es	Preestreno (sin título): - 19 de noviembre de 1964 Estreno (<i>Traslaciones</i>): - 21 de mayo de 1965
Otra/s observación/es	En 1964, preestreno, anticipo del Concierto presentación del grupo Zaj
Texto Pronunciado: Palabra - tono	No
Expresión corporal: Mímica - Gesto - Movimiento	Los producidos por las calles llevando el objeto que se entregará al siguiente actor en el lugar convenido, quien a su vez hará lo mismo, etc.
Apariencia externa: Maquillaje - Peinado - Traje	No hay indicación
Espacio Escénico: Accesorios – Decorado - Iluminación	1964: - Tres objetos 1965: - Un objeto de gran volumen No hay más indicaciones escénicas
Espacios sonoros no articulados: Música (voz)	No
Espacios sonoros no articulados: Música (instrumento/s)	No
Espacios sonoros no articulados: Sonido	Los producidos del caminar y los propios de las calles
Tiempo: En el actor/es - Fuera del actor/es	Tiempo real compartido tanto por los actores como por los viandantes testigos del traslado
Espacio: En el actor/es - Fuera del actor/es	Espacio variable, exterior, compartido tanto por los actores como por los viandantes testigos del traslado

(Fin de la Primera parte)

Bibliografía

BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*, Real Musical, Madrid, 1985.

____ “Sobre mi utilización de la mitología griega en Oleada y sobre algunos contradictorios precedentes”, en *Revista de Musicología*, vol. XXIV, nº 1-2, 2001, pp. 283-295.

CABAÑAS, F.: *Ramón Barce*. SGAE, Madrid, 1977.

DE DIOS, J. F.: *Ramón Barce. Música de cámara*, Salamanca: ediciones Universidad de Salamanca, 2008a. Colección Vitor nº 216: edición digital de la tesis doctoral del año 2004]

Recuperado, el resumen de la tesis elaborado por el propio autor, de:

<http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/89382>

- _____. *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy*, Ediciones Autor, Madrid, 2008b.
- _____. y MARTÍN, E. (eds.): *Ramón Barce. Las palabras de la música*, ICCMU, Madrid, 2009.
- _____. *Zaj-Barce-Zaj. 50 años de happening en España*, Autoedición, 2015.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2007.
- KOWZAN, T.: *Le signe au théâtre. Introduction a la sémiologie de l'art du spectacle*, Editions Gallimard, Paris, 1968. Extraído de « Le signe au théâtre. Introduction a la sémiologie de l'art du spectacle », en *Diogène*, núm. 61, 1968.
- MEDINA, Á.: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1983.
- RODERO, Iván: “Barce y lo escénico: entre la biografía y la bibliografía”, en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, núm. 5. Año 2019, Universitat de València, pp. 22-56.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa María: “Recuerdo/olvido: Oleada de Ramón Barce”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 4, Cádiz, 2009, pp. 247-272.
- _____. “Hacia mañana, hacia hoy”, en *Stichomythia* nº 13, 2012, pp. 171-189.
- SARMIENTO, J. A. (ed.): *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.
- _____. (ed.) *Zaj. Concierto de Teatro Musical*, Weekend Proms, Lucena, 2007.
- TORDERA SANZ, A.: “Teoría y técnica del análisis teatral”, en A.A.V.V.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1988.

Documentos inéditos

- ESCUADERO, F.: *Análisis de una representación del teatro breve valleinclanesco: "el Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte"*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016. Recuperado de: <http://eprints.ucm.es/39554/1/T37879.pdf>
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa María: *Estudio de la música escénica de Ramón Barce y de la obra y pensamiento de Alfredo Aracil a través de la memoria*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2009. Recuperado de: <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarSeleccion.do>

Il fascino dell'intuizione femminile: Marie Trautmann (in Jaëll), pianista, pedagoga e ricercatrice

Giusy Caruso
IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica)
Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent

Sommario. La differenza di genere ha determinato nei secoli forti squilibri nell'affermazione del valore artistico delle donne. Nell'ambito della storia della musica, molte musiciste non hanno avuto il giusto riconoscimento a causa del loro contesto culturale che non ha saputo valorizzarle. È il caso di Marie Trautmann, meglio conosciuta come Marie Jaëll (1846 -1925), moglie del pianista concertista austriaco Alfred Jaëll (1832 -1882). La Trautmann è una donna musicista del XIX secolo, figura rilevante nella storia della musica ancora da scoprire, non solo per la sua attività di pianista concertista, compositrice, pedagoga, ma soprattutto per il suo lavoro di ricerca empirica volto a migliorare la tecnica pianistica. In Marie Trautmann fascino, intelligenza e intuizione tipicamente femminile si incontrano in una continua ricerca che vuole infrangere i confini tra sperimentazione artistica e sperimentazione scientifica. L'articolo presenta la vicenda di questa donna artista, raccontandone la storia e mettendo in rilievo il rivoluzionario approccio scientifico che la Trautmann applica allo studio sulla tecnica pianistica, contestualizzandola, infine, nella nostra contemporaneità.

Parole chiave. Generi, storia della musica, tecnica pianistica, ricerca artistica, ricerca scientifica.

Abstract. Over the centuries, the differences between genders have led to strong disparities for the assertion of women's artistic value. In the history of music, in particular, many women musicians did not get the right recognition because of a cultural context that could not enhance their work. This is the case of Marie Trautmann, better known as Marie Jaëll (1846-1925), wife of the Austrian concert pianist Alfred Jaëll (1832-1882). Trautmann is a 19th century woman-musician and an important figure in the history of music still to be discovered, not only for her activity as concert pianist, composer, pedagogue, but mainly for her empirical research work, which aimed at improving the piano technique. Marie Trautmann combines charm, intelligence and a typical feminine intuition, which brought her to a continuous research that wants to break the boundaries between the artistic and scientific experimentation. The article presents the story of this woman and artist by highlighting the revolutionary scientific approach that Trautmann applies to the study of piano technique. Ultimately, her work is contextualized in our contemporaneity to see how the value of her work is acclaimed nowadays.

Keywords. Art and science, systematic musicology, music performance, artistic research, music technology.

1. Introduzione

Un certo retaggio culturale porta ancora avanti il discorso della *storia* fatta da soli uomini, e da donne rimaste nella loro ombra. Molte musiciste, come tante altre professioniste, non hanno avuto nei secoli un giusto riconoscimento, ed è questo il caso della vicenda di Marie Trautmann (1846-1925) pianista, pedagoga e ricercatrice francese.

Catherine Deutsch sottolinea nel suo studio sulla prassi musicale femminile nel XVIII secolo¹ che il gentil sesso veniva apprezzato più per il fascino che per l'intelligenza o il talento e l'unico merito attribuitovi era quello di svolgere con pregio mansioni casalinghe. Le donne avevano l'obbligo di restare separate dal mondo esterno e di ricevere a casa una minima istruzione, dunque, solo pochi rudimenti musicali. Tali limitazioni hanno impedito una piena affermazione della creatività al femminile, lasciando nell'oblio della storia tracce significative di chi, invece, portava avanti, con talento, la propria arte.

Per citare alcuni nomi, ricordiamo Maddalena Casulana (1564-1590 circa), prima compositrice della storia della musica a pubblicare proprie composizioni già alla fine del XVI secolo; Francesca Caccini (1587-1640), figlia del noto compositore italiano Giulio Caccini (1550-1618), prima donna a scrivere un'intera opera, *La liberazione di Ruggiero*; Maria Anna Mozart (1751-1829), sorella di Wolfgang Amadeus Mozart, virtuosa del clavicembalo e del forte piano. Andando a scavare ancora nella storia della musica del XIX secolo, troviamo altri nomi di rilievo di artiste associate ai nomi degli uomini illustri con cui erano coniugate o legate per parentela. Ricordiamo Fanny Mendelssohn (1805-1847), compositrice e sorella di Felix Mendelssohn, e Clara Josephine Wieck (1819-1896), pianista virtuosa e compositrice, moglie di Robert Schumann.

Se il passato non ha reso giustizia al lavoro delle donne, in epoca contemporanea –soprattutto dopo gli eventi del femminismo²– dovremmo interrogarci sul perché ancora le professionalità femminili faticano ad avere quella giusta identità.

* Fecha de recepción: 10-2-2020 / Fecha de aceptación: 8-3-2020.

¹ DEUTSCH, Catherine: «Musique, Institutio féminine et normes de genre dans l'Italie de la première modernité», in *Pratiques musicales féminines, discours, normes, représentations*, éd. Catherine Deutsch et Caroline Giron-Panel, Lyon, Symétrie, sous presse, 2015, (document de travail disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01121953>).

² PEDERSON, Jean Elisabeth: *Sexual Politics in Comte and Durkheim : Feminism, History and the French Sociological Tradition*, The University of Chicago Press, Vol. 27, N. 1, 2001, pp. 229-264 : « the more we know about what women have achieved in the past, the more reason we have to wonder why their achievements have been so frequently forgotten in the present ».

La vicenda di Marie Trautmann, meglio conosciuta come Marie Jaëll, perché moglie del pianista concertista austriaco Alfred Jaëll (1832 -1882), è un esempio emblematico. Marie è una donna musicista del XIX secolo; pianista, pedagoga e ricercatrice di notevole spessore, che merita certamente una posizione di rilievo per il suo lavoro, il suo talento e le sue formidabili intuizioni.

Il presente articolo vuole riscoprire la figura e la personalità della Trautmann, non come pianista moglie di Alfred Jaëll, ma per il valore della sua attività di artista concertista, pedagoga e, soprattutto ricercatrice. Si è deciso, dunque, di citarla nel titolo con il suo nome di battesimo e non, come molti oggi la ricordano, col cognome del marito: Marie *Jaëll*.

L'articolo propone un *excursus* biografico sull'artista per contestualizzarne la storia, sottolineando, in particolare, tutte le difficoltà e i tormenti di una donna del XIX secolo, che doveva sostenere la carriera di pianista, di pedagoga e ricercatrice, badando, allo stesso tempo, ad un marito ed ad una famiglia. Verrà, altresì, messo in rilievo come il rivoluzionario approccio scientifico, che la Trautmann applica allo studio sulla tecnica pianistica provenga, per lo più, da intuizioni e atteggiamenti tipicamente femminili. La parte conclusiva è dedicata ad un inquadramento della figura della pianista ricercatrice nella nostra contemporaneità, per verificare se il ruolo della donna, come artista, abbia subito una reale trasformazione nell'attuale contesto storico (musicale e culturale).

2. Enfant prodige

Marie Trautmann nasce il 17 agosto 1846 a Steinseltz, una città nel nord dell'Alsazia. Affascinata dai suoni della natura e, in particolare, dal fenomeno delle campane, all'età di sei anni chiede di prendere lezioni di pianoforte, mostrando immediatamente di essere un bambina prodigio. Sotto la guida del famoso docente e pianista Ignaz Moscheles (1794-1870), Marie mostra da subito un grande talento e progressi fenomenali. Tiene il suo primo concerto all'età di nove anni, riscuotendo unanimi consensi dai critici. Dopo una sua esibizione, Gioacchino Rossini commenta: «Questa bimba suona i pezzi più difficili di Mozart, di Beethoven, di Mendelssohn e di Herz non solo con una tecnica straordinaria e con una esecuzione perfetta, ma anche con un'interpretazione ricercata, un sentimento musicale profondo e pura raffinatezza»³. In un'altra recensione, dopo un concerto a Norimberga, si legge: «quando Marie Trautmann è al piano, tutto il suo essere è trasfigurato. Lei vibra di entusiasmo per la sua arte. Dimentica tutto ciò che le è intorno. Suona guidata da una forza interiore. Non ha mai prodotto alcun effetto (sonoro) a caso. Ha scolpito la sua arte nel profondo della sua anima»⁴.

³ KIERNER, Hélène: *Marie Jaëll 1846-1925: problèmes d'esthétique et de pédagogie musicales*, Préf. d'André Siegfried. 4^e édition rev. et corr. par Thérèse Klipffel, Ed. de l'Arche, Nantes, 1989, p. 23: « Cet enfant joue les morceaux les plus difficiles de Mozart, Beethoven, Mendelssohn et Herz non seulement avec une technique extraordinaire et une exécution parfaite, mais aussi avec une compréhension rare, un sentiment musical le plus profond et raffinement pur ».

⁴ *Ivi*, p. 26: « lorsque Marie Trautmann est au piano tout son être est transfigurée. Elle vibre d'enthousiasme pour son art. Elle oublie tous ses environs. Elle joue seulement parce qu'elle est

Nel 1862, studia prima in Germania e poi al Conservatorio di Parigi dove ottiene brillantemente in quattro mesi il *Premier Prix*. Per questa occasione, il suo maestro, il pianista viennese Henri Herz (1803-1888), le regala un pianoforte a coda da utilizzare nella preparazione del suo nuovo tour di concerti.

Nel 1866, a venti anni, il futuro della pianista prodigio sembra prendere una direzione promettente. Totalmente immersa nella sua arte, il destino vuole unirli ad un altro virtuoso romantico, il pianista austriaco Alfred Jaëll.

Nato da una famiglia di musicisti, Alfred Jaëll (1832-1882) inizia molto presto la carriera di concertista. Già all'età di sei anni vanta numerose date di concerti in Francia, in Italia e in Belgio. Nel 1843, si trasferisce a Vienna con i suoi genitori, per studiare con Carl Czerny (1791- 1857).

All'età di tredici anni, durante una visita a Stuttgart, incontra Franz Liszt, che lo presenta alla corte di Wurtemberg e gli dedica il *Primo concerto per pianoforte*, eseguito in pubblico da Alfred ancor prima che venisse stampato. Nel 1846, Jaëll realizza il suo sogno e si trasferisce a Parigi, centro per eccellenza della vita musicale e artistica del XIX secolo, richiamando immediatamente l'attenzione di molti critici musicali. Durante tutto l'inverno del 1846 studia con Fryderyk Chopin. La sua reputazione di virtuoso diventa tale che il famoso impresario americano Barnum gli offre un contratto per una tournée negli Stati Uniti d'America. Il suo primo concerto a New York (il 15 novembre del 1851) ha un successo senza precedenti. I critici ne elogiano il tocco delicato e gentile che cattura il suo pubblico con una ricchezza di suoi suoni, soprattutto, nei suoi meravigliosi "trilli", tanto ammirati da Franz Liszt.

Nel 1866, probabilmente durante uno dei suoi concerti in Germania, Alfred Jaëll viene presentato a Marie Trautmann. Quando il grande virtuoso si innamora della giovane pianista, tra di loro vi era una differenza d'età di quindici anni. La giovane Marie non aveva mai pensato di sposarsi, ma incoraggiata da sua madre, accetta la proposta di matrimonio del pianista austriaco. Alla cerimonia, fissata per il mese di agosto, è presente Franz Liszt, ancora ignaro dell'importante ruolo che la giovane pianista Marie avrebbe avuto, in seguito, nella sua vita professionale. La notizia dell'unione tra i due musicisti si diffonde rapidamente; erano destinati a diventare una coppia famosa.

Durante i soggiorni a Parigi, i Jaëll continuano ad avere dei tour, e ben presto conquistano le sale da concerto di tutta Europa, ma, cosa rara, riescono a ritagliarsi anche singolarmente una propria visibilità. Ciò dimostra quanto talento e carisma avesse la giovane e brillante pianista Marie. Se Alfred Jaëll seduce il suo pubblico con uno stile virtuoso e raffinato, al contrario Marie Trautmann trasporta gli ascoltatori al di là dello strumento, con un tocco

entraînée par une force intérieure. Elle n'a jamais voulue produire un quelconque effet. Elle a attiré son art dans le tréfonds de son âme ».

profondo, quasi “virile”⁵. Il loro modo di suonare, infatti, si confonde in maniera paradossale: mentre Alfred possiede fascino e grazia, Marie risulta una pianista dalla tecnica granitica e potente. Pur diversi nell’approccio allo strumento, entrambi i pianisti diventano i pionieri della musica del loro tempo. Contribuiscono, infatti, alla promozione e diffusione delle opere pianistiche dei grandi del romanticismo, eseguendo in concerto brani di Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Rubinstein, Saint Saëns e Schumann; tutti compositori che contribuirono fortemente all’evoluzione della tecnica e del repertorio da solista e da camera per pianoforte.

Nella seconda metà del XIX secolo, a Parigi, il pianoforte subisce grandi trasformazioni a livello meccanico, ad opera dei costruttori Erard e Pleyel, che molto spesso, per testare le innovazioni apportate allo strumento, cercano la collaborazione di pianisti virtuosi del calibro di Alfred e Marie. Queste sperimentazioni sul pianoforte influenzeranno non poco le future ricerche sul tocco pianistico della Trautmann, che, all’epoca, non manifestava ancora una forte vocazione per l’insegnamento e per la ricerca scientifica.

Nel 1868, in uno dei viaggi della coppia, Marie conosce personalmente a Roma Franz Liszt che spesso si fermava nella capitale, quando non era a Weimar o a Budapest. Liszt incontra con gioia la coppia e, per la prima volta, sente suonare la pianista alsaziana, cui dedica, nel 1885, il terzo *Mefisto Valzer* per pianoforte, ultimato, dalla stessa, alla morte del compositore⁶. La Trautmann viene notata molto presto come grande interprete di Liszt e questa reputazione l’accompagnerà per tutta la vita: «la pianista eccelle nell’interpretazione della musica di Liszt, che spesso richiede grandi contrasti...»⁷. Storica, rimane anche la sua interpretazione, in duo col marito Alfred, del *Concerto patetico per due pianoforti* del compositore ungherese⁸.

Poco dopo il suo matrimonio, Marie entra in un periodo di crisi mistica e si immerge in una serie di letture morali, religiose, umanistiche, e persino scientifiche. Così come si legge dai suoi quaderni, la pianista propende a questa ricerca mistica a causa di violente inquietudini interne, durante le quali alterna emozioni contrastanti, tipiche del periodo romantico: amore, fede e desiderio dell’assoluto⁹. Profondamente assorbita in se stessa e nei suoi pensieri, passa da stati di ansia, di disperazione e di dubbi, a sentimenti di pace e slanci di entusiasmo. I suoi dilemmi esistenzialisti sul bene e sul male, sulla situazione delle donne, sull’amore e la creazione, la portano a considerare che: «l’arte è una, e non può essere condivisa, né soggetta. Può una donna amare, se il suo destino è creare? ... essere una donna ed essere qualcuno è quasi

⁵ GUICHARD, Catherine: *Marie Jaëll: The Magic Touch, Piano Music by Mind Training*, Algora Publishing, United States, 2004, p. 20.

⁶ JAËLL, Marie: *Commentaire pour le 6^e concert des œuvres originales pour piano de Liszt*, 19 juin 1891, pp. 28-29. BNUS, Fonds Jaëll : MRS.Jaëll.18, 5.

⁷ *Ivi.*: « la pianiste excelle dans l’interprétation de la musique de Liszt qui réclame souvent des contrastes...».

⁸ *Ivi.*

⁹ HOFFMANN, E. Th. A: *Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, a cura di Mariangela Donà, Firenze Discanto, Firenze, 1985.

impossibile»¹⁰. In queste parole si percepisce il dilemma di Marie, quello di essere una donna dotata di talento con la difficoltà di coniugare vocazione artistica e vita domestica, soprattutto in una società, come quella del XIX secolo, in cui il ruolo della donna veniva associato alla sola gestione familiare.

In questo periodo, la personalità della Trautmann comincia ad affermarsi in maniera autonoma e completa. Anche se Alfred sostiene la moglie nel suo lavoro, inevitabilmente scontri e gelosie prendono presto il sopravvento. Marie ama sinceramente suo marito e vorrebbe renderlo felice, sebbene sente come un grosso vincolo il doppio ruolo di moglie e artista. In una lettera al suo amico Edouard Schuré chiede un'opinione a riguardo: «Molte volte, mio caro amico, ho unito l'essere umano all'artista; la mia arte viene prodotta a metà dall'entusiasmo e a metà dalle sofferenze di donna. Io sono doppiamente attratta dal terra e dalla cielo. Dalla terra, raggiungo il cielo, ma preferisco essere libera nell'immensità. Ho ragione?»¹¹.

Marie scrive molte opere per pianoforte, per altri strumenti e canto, che saranno ben accolte dalla critica. Sue composizioni vengono eseguite in prestigiose sale parigine. All'esecuzione del suo *Concerto per pianoforte in re minore*, con l'orchestra di Colonia a Châtelet, un critico scrive: «l'opera e la sua virtuosissima compositrice hanno ricevuto grandi ovazioni»¹². *La fantasia per violino* viene eseguita ad Anversa per la *Società Nazionale* diretta da Vincent d'Indy. Il brano, *Au tombeau d'un enfant* per coro e orchestra, composto dopo la morte di uno dei figli di Saint-Saëns, fa il giro di molti paesi e città della Germania.

Nel 1879, il tour di concerti a Praga costituisce l'ultimo dei viaggi della coppia. Alfred, esausto, è costretto a interrompere un suo concerto. Improvvisamente, una grande preoccupazione porta scompiglio nella vita di Marie, la salute del marito comincia a declinare a causa del diabete.

Alfred muore il 27 febbraio nel 1882, lasciando Marie all'età di 35 anni, estremamente sola, considerando che, poco prima del decesso del marito, venne a mancare anche sua madre, figura costantemente presente nella sua vita personale e professionale. In questo periodo, la Trautmann torna spesso nella sua casa in Alsazia, dove il padre le aveva costruito un piccolo chalet di legno con dentro un pianoforte. Nonostante il suo dolore, continua la vita di sempre, sviluppando un certo senso di indipendenza. Si butta nella composizione sotto la guida e il consiglio del suo maestro, il francese Camille Saint-Saëns (1835-1921), che la seguiva con enorme interesse, nonostante le relazioni tra i due

¹⁰ GUICHARD, Catherine: *Marie Jaëll: The Magic Touch, Piano Music by Mind Training*, Algora Publishing, United States, 2004, p. 53: « l'art est un, qu'il ne peut pas être partagé, ni soumis. Est-ce qu'une femme peut aimer si son destin est de créer ? ... être une femme et être quelqu'un est presque impossible ».

¹¹ *Ivi.*, p. 54: «Autrefois, mon cher ami, je fusionnais l'être humain avec l'artiste ; mon art a été produit dans la moitié par l'enthousiasme et les douleurs de la femme. Je suis doublement inspirée par la terre et le ciel. De la terre, je parvins le ciel, je préfère être libre dans l'immensité. Ai-je raison ? ».

¹² *Ivi.*, p. 58: «l'œuvre et son auteur virtuose ont reçu la meilleure ovation».

fossero delle volte molto tese. Nel 1871, Saint-Saëns fonda *La Société Nationale de Musique* con lo scopo di promuovere l'*Ars Gallica* e purificare la musica francese dall'influenza tedesca. Nel 1887, Saint-Saëns, sostenuto da Fauré, nominò Marie come "membro attivo" della *Société des Compositeurs de Musique*. Nel mese di ottobre la Trautmann riceve la lettera di accettazione in questa società costituita da soli membri di sesso maschile e si impone come compositrice.

Dal 1883, prende l'abitudine di soggiornare a Weimar con il suo amico Franz Liszt e dopo il silenzio di molti anni, finalmente recupera il gusto per la scrittura e comincia a riempire di appunti, note e schizzi, il diario che il compositore ungherese le aveva donato. Nel 1894 è la prima pianista ad eseguire a Parigi le trentadue sonate per pianoforte di Beethoven. Ben presto, dai quaderni e appunti della pianista viene pubblicato una prima versione del libro *Nouveaux principes élémentaires pour l'enseignement du piano*, contenente un'analisi globale della tecnica pianistica e nozioni di filosofia della musica. In questo testo, Marie prende posizione sul dibattito dell'approccio del pianista al suo strumento¹³, sollevando diverse questioni riguardo l'insegnamento del pianoforte.

Nel 1914, la guerra costringe Marie a lasciare la sua amata città. Nel 1918 vedrà per l'ultima volta l'Alsazia; torna poi a Parigi, dove rimane per il resto della sua vita dedicandosi al suo lavoro: «La mia arte, che è una scienza, è nata come compimento di tutte le lotte della mia vita passata. Vorrei piangere, piangere tutto il giorno, ringraziando di essere indirizzata da una vera benedizione fino alla fine del mio lavoro. E mi sembra che non riuscirei mai a piangere abbastanza per esprimere il riconoscimento che serbo in tutto il mio essere»¹⁴. La sera del 4 febbraio 1925, la pianista ricercatrice muore, e, solo i suoi allievi e pochi amici, le renderanno omaggio. Le sue ultime parole esprimono quanto il lavoro fosse il suo unico ideale di vita: «Ho ancora molto da fare!»¹⁵.

3. Fascino femminile, intelligenza e intuizione

La figura della Trautmann è rilevante nella storia della musica non solo per la sua attività di pianista concertista e compositrice, ma soprattutto per il suo lavoro di ricerca empirica volto a migliorare la tecnica pianistica. Coniugando fascino, intelligenza e quell'intuizione tipicamente femminile, la Trautmann è una donna dotata di incredibile talento che manifesta atteggiamenti propri del romanticismo: una combinazione di slanci passionali e una continua ricerca della perfezione, da conquistare attraverso un approccio molto razionale. Il suo sottile senso critico e la sua perspicacia la portano a non essere mai soddisfatta delle proprie prestazioni, in una continua ricerca di criteri di studio sempre più

¹³ *Ivi.*, p. 108.

¹⁴ *Ivi.*, p. 204: «Mon art, qui est une science, est venu à la vie comme le plein épanouissement de toutes les luttes de ma vie passée. Je voudrais pleurer, pleurer toute la journée d'action de grâces pour avoir été guidé par une vraie bénédiction jusqu'à la fin de mon travail. Et il me semble que je ne pourrais jamais pleurer assez pour exprimer la pleine mesure de la reconnaissance que je porte dans tout mon être ».

¹⁵ *Ivi.*, p. 209.

innovativi, basati non su intuizioni istintive, ma bensì su metodi assimilabili a quelli della sperimentazione scientifica, così come lei stessa afferma: «Non posso essere soddisfatta dell'intuizione, io devo capire»¹⁶. La Trautmann sostiene fermamente che la qualità decisiva di un pianista fosse quella di arrivare al controllo del suono, per fini espressivi e comunicativi: «È meraviglioso sentire come trasferiamo la nostra anima sui tasti d'avorio. È meraviglioso sentirli vibrare e sentire che essi fanno vibrare altri esseri umani»¹⁷.

La pianista costruisce la propria estetica musicale combinando la propria esperienza al pianoforte, riflessioni personali e teorie filosofiche – come, per esempio, le idee hegeliane di bellezza dell'arte e della natura. Marie Trautmann è convinta che l'arte scateni l'effusione dello spirito dell'uomo, e per questo motivo, non si limita a studi esclusivamente musicali, ma trascorre lunghe ore nei musei, contemplando le forme e i colori delle opere pittoriche, per comprenderne il significato e il ritmo, proprio come se fossero composizioni musicali¹⁸. Riproponendo un atteggiamento tipicamente femminile, Marie riempie pagine e pagine dei suoi quaderni con emozioni, pensieri, schizzi, idee, frutto di riflessioni e risultati di diverse esperienze di vita. Da questi suoi quaderni emerge la Marie donna, poetessa e filosofa mistica, mentre lo stile dei suoi libri di divulgazione scientifica presenta quel tono secco e analitico, tipico dello studio di ricerca¹⁹.

Il pensiero della Trautmann e la sua estetica si fondano sull'idea che alla base del fenomeno biologico ci sia la coscienza. Tracciando un legame esistenziale tra emozione e coscienza, Marie considera la gestualità corporea come espressione visibile delle attività cerebrali. Soffermandosi sulla gestualità nell'esecuzione pianistica, la Trautmann si concentra sul legame tra coscienza e musica, considerando che ogni pianista ha la necessità di controllare, nella propria esecuzione, diverse sensazioni (emotive, visive, uditive e tattili)²⁰. Questo è il motivo che spinge Marie ad elaborare delle tecniche di studio per l'educazione della mano del pianista. Il movimento della mano è il mezzo di espressione musicale determinante per il pianista; è l'agente che meglio rappresenta l'intenzionalità della mente dell'esecutore: «Che meraviglia, la mano! Avremmo bisogno di un'intera vita di studi per capirne tutte le sue risorse. L'educazione della mano apre nuove prospettive. Per questo io vivo; per il suo sviluppo io lavoro»²¹. Al pianista, la Trautmann raccomanda «che la sua mente sia tanto

¹⁶ *Ivi.*, p. 106: «Je ne peux pas être satisfaite de l'intuition, je dois comprendre».

¹⁷ *Ivi.*, p. 185: «il est merveilleux de sentir comment l'on laisse passer notre âme à travers les touches d'ivoire (du piano). Il est merveilleux de l'entendre vibrer et de sentir qu'il fait vibrer d'autres êtres ».

¹⁸ *Ivi.*, p. 187.

¹⁹ *Ivi.*, p. 208.

²⁰ GUICHARD, Catherine: *Marie Jaëll : The Magic Touch, Piano Music by Mind Training*, Algora Publishing, United States, 2004, p. 140.

²¹ *Ivi.*, p. 132: «Quelle merveille, la main ! Nous avons besoin de toute notre vie de contemplation pour épuiser toutes ses ressources. L'éducation de la main ouvre de nouvelles perspectives devant nous. Pour cela, je vis ; pour sa promotion que je travaille ».

nella sua mano quanto nel suo cervello, e che l'educatore più affidabile e personale sia la sua stessa mano»²².

I principi di pedagogia pianistica della Trautmann, fondati sulla relazione mente-corpo, precorrono le teorie contemporanee della filosofia del corpo (*embodiment*)²³. Dai suoi insegnamenti, si trae l'importanza del controllo della pressione delle dita sui tasti e della velocità dei movimenti²⁴. Per comprendere in maniera approfondita i meccanismi dell'interpretazione pianistica (soprattutto l'impiego del corpo), e quindi delle leggi fisiologiche che governano il movimento nella produzione del suono, Marie si dedica ad uno studio empirico sul cervello e sul gesto del pianista²⁵. Questo suo approccio "fisiologico" allo studio sulla tecnica pianistica è una prospettiva del tutto originale per il suo tempo, anche se altri musicisti in Germania e in Inghilterra avevano iniziato a considerare la necessità di esaminare in maniera più completa la relazione tra intenzionalità musicale e coinvolgimento corporeo²⁶.

Su questo argomento la Trautmann pubblica una serie di libri: *Nouveaux principes élémentaires pour l'enseignement du piano* (scritto nel 1894, ma pubblicato solo nel 1896) e *Musique et Psychophysiologie*, (Alcan Edizioni), che è stato tradotto anche in tedesco e spagnolo. Questi testi attirano immediatamente l'attenzione di Charles Samson Féré (1852-1907), un importante fisiologo francese e primario dell'ospedale Kremlin-Bicêtre di Parigi, che le propone di affiancarlo in una serie di sperimentazioni sullo studio della relazione tra gestualità e coscienza. La pianista accetta con entusiasmo, considerando che questo lavoro le avrebbe dato la possibilità di comprendere nei dettagli il potenziale della mano umana. L'intensa collaborazione durò fino al 1907, anno in cui Féré morì lasciando Marie al massimo delle sue conoscenze scientifiche.

Sfruttando le competenze acquisite dalle neuroscienze, Marie analizza la relazione tra cervello e tocco per capire a fondo le innumerevoli sensazioni che derivano dalla mano, in particolare. Per questo motivo focalizza il suo studio sulla pelle, l'organo più complesso e importante del corpo. Secondo le neuroscienze, l'atto cognitivo passa attraverso il corpo dalla sensazione tattile

²² Marie Jaëll, Notebooks (unpublished) dans GUICHARD, Catherine: *Marie Jaëll: The Magic Touch, Piano Music by Mind Training*, Algora Publishing, United States, 2004, p. 134: «que son esprit est autant dans sa main comme dans son cerveau, et que le plus fiable éducateur et le plus personnel est sa propre main ».

²³ CARUSO, Giusy: «La femme au toucher ineffable: la pianiste, pédagogue et chercheuse Marie Trautmann, épouse Jaëll», in *Cahiers internationaux de symbolisme*, LEJEUNE, C. (Ed.) 143-144-145 (Genre), 2016, pp. 27-42. Negli ultimi decenni del XX secolo nel campo della psicologia cognitiva si sviluppata una teoria chiamata Filosofia corpo (*embodiment*). Secondo le teorie dell'*embodiment*, gli aspetti cognitivi e il sistema percettivo sono basati sulle nostre esperienze sensoriali e corporee (Leman, 2007).

²⁴ GUICHARD, Catherine: *Marie Jaëll: The Magic Touch, Piano Music by Mind Training*, Algora Publishing, United States, 2004, p. 123.

²⁵ KIENER, Hélène: *Marie Jaëll, Problèmes d'esthétique et de pédagogie musicales*, Flammarion, Paris, 1952, p. 158.

²⁶ CALAND, Elisabeth: *Die Deppesche Lehre des Klavierspiels*, Ebner, Magdeburg, 1897, p. 156.

della pelle al cervello che ne costruisce delle immagini (degli schemi)²⁷. La pressione dei polpastrelli sui materiali duri, ad esempio, provoca una serie di segnali e informazioni che dai neurotrasmettitori (i recettori sensoriali nella nostra pelle) vengono mandati tramite i neuroni al cervello che li rielabora e sintetizza in sensazioni, pensieri, immagini, astrazioni.

La Trautmann sostiene queste scoperte delle neuroscienze e cerca di traslare queste competenze in uno studio scientifico della relazione tra il pensiero e i movimenti della mano del pianista per capire come poter potenziare il controllo del suono durante l'esecuzione pianistica. Crea una serie di esperimenti atti a scoprire il collegamento tra il processo uditivo, i movimenti delle mani e le immagini del cervello. Studia il tocco pianistico attraverso una metodologia empirica che prevede il montaggio sequenziale di scatti fotografici (la tecnologia dell'epoca) per analizzare nei dettagli le azioni delle dita sui tasti del pianoforte²⁸. Dai suoi esperimenti si evince che la differenza tra un suono raffinato e un suono aspro dipende dal tipo di contatto tra il martello e la corda del pianoforte azionata dalla pressione soggettiva del dito del pianista sul tasto. Insieme a Féré, si convince, dunque, che ogni dito debba ricevere una propria sensazione. Per cui, una buona educazione della mano avviene solo isolando le sensazioni di ogni dito e di ogni movimento. A tal fine, sviluppa un programma di esercizi, chiamato "lontano dalla tastiera", che induce i pianisti ad acquisire una consapevole sensibilità tattile di ogni singolo dito per raggiungere progressivamente un'indipendenza completa di tutte le dita, al di là dell'approccio sullo strumento²⁹.

Risultato di questi studi è la pubblicazione del suo secondo libro, *Le Mécanisme du Toucher : L'étude du piano par l'analyse expérimentale de la sensibilité tactile* (Edizioni Colin, Parigi, 1897). Questo saggio si presenta come un lavoro realmente scientifico per una musicista e mostra come la pianista alsaziana, nell'ideazione dei suoi esperimenti scientifici finalizzati a testare le sue intuizioni, fosse veramente in avanti rispetto all'epoca.

Marie si dedica, ancora, allo studio sul tocco esaminando con cura le impronte digitali di diversi pianisti. Per analizzare in modo oggettivo i suoi risultati, crea una mappatura su ciascun tasto, annerendo con dell'inchiostro le dita dei pianisti e raccogliendone, poi, i calchi lasciati. Nel 1899, viene pubblicata una nuova e più completa versione del suo metodo sul tocco *Le toucher. Enseignement du piano Basé sur la Physiologie* (Edizione Costallat, Parigi), in tre volumi tradotti in tedesco dal famoso musicologo Albert Schweitzer (1875-1965). Questi volumi sono la testimonianza di tutte le scoperte che la Trautmann fece durante la sua collaborazione con Féré.

²⁷ MANCIA, Mauro (a cura di): *Psicoanalisi e neuroscienze*, Springer Verlag, Milano, 2007.

²⁸ *Ivi.*, p. 124.

²⁹ GUICHARD, Catherine: *Marie Jaëll: The Magic Touch, Piano Music by Mind Training*, Algora Publishing, United States, 2004, p. 142.

La pianista ricercatrice studia, in seguito, i ritmi multipli, attraverso l'osservazione degli alberi e dei loro movimenti causati dal vento tra foglie. Spinta da queste considerazioni, prepara un nuovo libro pubblicato nel 1904, *Intelligence et Rythme dans les Mouvements Artistiques* (Alcan Publishing, Parigi), che ebbe un gran successo di pubblico. Si lancia, ancora, in nuove prospettive studiando l'analogia tra i ritmi della musica e i movimenti degli occhi, pubblicando un altro libro nel 1906, *Rythmes du Regard et la Dissociation des Doigts* (Edizioni Fischerbacher, Parigi)³⁰.

Si sofferma anche sul rapporto tra la sensazione tattile e i colori, nel libro *Un nouvel état de conscience, la coloration des sensations tactiles* (Edizioni Alcan, Parigi, 1910) in cui scrive:

[...] devo ammettere, che la soluzione del problema dell'armonia del tocco ha un diverso scopo rispetto a quello dell'educazione musicale [...] noi agiamo non solo con efficacia sulla musicalità del pensiero, ma anche sullo sviluppo dell'intelligenza [...] ho attribuito all'armonia del tocco una speciale missione educativa: quella di fornire nuovi elementi all'educazione del cervello... nella prospettiva di raggiungere, seguendo questa, la verità o bellezza, il fine supremo dell'arte.³¹

I due ultimi libri, *La Résonance du Toucher et la Topographie des Pulpes* (Edizioni Alcan, Parigi, 1912) e *Nouvel Enseignement Musical et Manuel Basé sur la Découverte des Boussoles Tonales* (Presses Universitaires, 1922), sono il risultato delle sue indagini sulla sensibilità della mano, sui colori, il tocco musicale, l'ascolto e il fenomeno della risonanza.

4. Marie Trautmann in epoca contemporanea

In questo articolo, abbiamo evidenziato come Marie Trautmann, in Jaëll, non è solo una pianista virtuosa, compositrice e un'eccellente pedagoga, ma è una figura unica e fondamentale per lo sviluppo della ricerca scientifica sulla tecnica pianistica. Le sue scoperte hanno lasciato un segno profondo nella storia della musica e nella ricerca delle neuroscienze (sviluppate oggi nelle teorie della filosofia del corpo, *embodiment*). Anche se la maggior parte dei critici descrivono Marie come una pianista dall'interpretazione notevole e potente, e come una rilevante compositrice, la sua arte e il suo lavoro di ricerca non sono ancora ampiamente conosciuti al grande pubblico. Il mondo della musica è, purtroppo, ancora molto ostile e poco ricettivo al lavoro delle donne, come ci fa notare il pianista e musicologo Charles Rosen (1907-2012): «quelle poche musiciste la cui produzione venne quasi del tutto inibita durante questo periodo, sono state crudelmente escluse dalla storia»³². Tale considerazione fa

³⁰ *Ivi.*, p. 174.

³¹ KIENER, Hélène: *Marie Jaëll, Problèmes d'esthétique et de pédagogie musicales*, Flammarion, Paris, 1952, p. 98: « Je dois l'avouer, j'attribue à la solution du problème de l'harmonie du toucher un tout autre but que celui de l'éducation musicale [...] on agit non seulement avec efficacité sur la musicalité de la pensée, mais aussi sur le développement de l'intelligence [...] j'ai prêté à l'harmonie du toucher une mission éducatrice spéciale : celle de fournir des éléments nouveaux à l'éducation du cerveau... dans la perspective d'atteindre, selon elle, la vérité ou la beauté, but suprême de l'art ».

³² ROSEN, Charles: *La generazione romantica* (1995), Adelphi Edizioni, Milano, 1997, p. 15.

onore al noto musicologo Rosen, che, però, continua a perseverare in questo atteggiamento maschilista nel suo saggio, *La Generazione dei romantici*. Il copioso volume, dedicato ai grandi del romanticismo musicale, non menziona affatto alcuna delle compositrici pianiste, e fa solo un breve riferimento a Clara (Wieck) Schumann. Ciò dimostra che nei secoli, ma ancora oggi, artiste dallo spessore di Marie Trautman, in Jaëll, non trovano una giusta collocazione e valorizzazione in una storia che fa degli uomini, gli unici protagonisti. Marie è stata una musicista senza precedenti, che non ha avuto alcun modello di riferimento. Le sue conquiste sono state plasmate partendo dalle proprie intuizioni di donna e dalla sua forza morale. Essendo stata a diretto contatto con il mondo scientifico e le rivoluzionarie conquiste che caratterizzarono l'Europa di quel tempo, la pianista ricercatrice si convince del fatto che la sua arte fosse allo stesso tempo scienza e che tutto il suo lavoro si fondasse su una riflessione personale, ma anche su una sperimentazione empirica. Nonostante l'assenza di sofisticate tecnologie, si ingegnò nel creare esperimenti con i mezzi del momento (come la fotografia), utili a testare e verificare formidabili intuizioni nate dalla mente di una donna. La Trautmann ha il grande merito di aver catalogato, al suo tempo, tutte le variabili del tocco e del suono del pianoforte. Gli archivi della musicista, (ritratti, fotografie, libri e spartiti musicali pubblicati e manoscritti non pubblicati), sono stati dati donati dalla sua famiglia alla Biblioteca nazionale e universitaria di Strasburgo. Varie Associazioni si dedicano oggi alla diffusione del lavoro della musicista alsaziana, ma, (*ahimé!*), ancora col nome del marito Jaëll (*Association International Marie Jaëll* in Alsazia e *Association Maria Jaëll* di Parigi).

Bibliografia

- CALAND, Elisabeth: *Die Deppesche Lehre des Klavierspiels*, Ebner, Magdeburg, 1897.
- CARUSO, Giusy: «La femme au toucher ineffable: la pianiste, pédagogue et chercheuse Marie Trautmann, épouse Jaëll», in LEJEUNE, C. (Ed.): *Cahiers internationaux de symbolisme* 143-144-145 (Genre), 2016, pp. 27-42.
- DEUTSCH, Catherine: «Musique, Institutio féminine et normes de genre dans l'Italie de la première modernité», in *Pratiques musicales féminines, discours, normes, représentations*, éd. Catherine Deutsch et Caroline Giron-Panel, Symétrie, sous presse, Lyon, 2015.
- GUICHARD, Catherine: *Marie Jaëll: The Magic Touch, Piano Music by Mind Training*, Algora Publishing, United States, 2004.
- HOFFMANN, E. Th. A: *Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, a cura di Mariangela Donà, Firenze Discanto, Firenze, 1985.
- JAËLL, Marie: *Commentaire pour le 6e concert des œuvres originales pour piano de Liszt*, 19 juin 1891.
- KIENER, Hélène: *Marie Jaëll, Problèmes d'esthétique et de pédagogie musicales*, Flammarion, Paris, 1952.
- LEMAN, Marc: *Embodied music cognition and mediation technology*, MA: MIT Press, Cambridge, 2007.
- MANCIA, Mauro (a cura di): *Psicoanalisi e neuroscienze*, Springer Verlag, Milano, 2007.
- PEDERSEN, Jean Elisabeth: *Sexual Politics in Comte and Durkheim: Feminism, History and the French Sociological Tradition*, Vol. 27, No. 1, The University of Chicago Press, 2001.
- ROSEN, Charles: *La generazione romantica*, (1995) Adelphi Edizioni, Milano, 1997.

Schenker no ha muerto

Rosa Iniesta Masmano
Musicóloga
Univesitat de València

Resumen. El presente artículo es una reflexión sobre el estado del análisis schenkeriano en la actualidad y sobre las razones principales para su aceptación o para su rechazo: las reflexiones extramusicales y la elaboración de los gráficos. A partir de algunos de sus detractores y de ciertos comentarios y gráficos de exalumnos y seguidores de Schenker, abordo desde otro punto de vista la parte considerada más abstracta o metafísica de sus escritos, así como devuelvo el orden original de los niveles estructurales concebido por el teórico. Para comprender los conceptos físicos y biológicos usados por Schenker, utilizo la transdisciplinariedad para ir más allá en la idea de función representacional de la organización sistémica que surge de los gráficos y de la concepción de niveles estructurales recursivos en la composición tonal.

Palabras clave. Análisis schenkeriano, reflexiones extramusicales, gráfico, teoría, representación, transdisciplinariedad, organización, sistema.

Abstract. This article is a reflection on the state of Schenkerian Analysis at present and about the main reasons for its acceptance or for its rejection: extramusical reflections and the elaboration of graphics. From some of his detractors and certain comments and graphics of students and followers of Schenker, I approach from another point of view the part considered more abstract or metaphysical of his writings, as well as return the original order of the structural levels conceived by the theoretical. To understand the physical and biological concepts used by Schenker, I use transdisciplinarity to go further in the idea of representational function of the systemic organization that emerges from the graphics and from the conception of recursive structural levels in the tonal composition.

Keywords. Schenkerian analysis, extramusical reflections, graphic, theory, representation, transdisciplinarity, organization, system.

Introducción

Sería inútil negarlo: el -caso- Schönberg es, ante todo, irritante, por lo que contiene de flagrantes incompatibilidades.

Paradójicamente, la experiencia esencial que constituye su obra es prematura en el sentido mismo en que carece de ambición. De buen grado se podría invertir esta proposición diciendo que se manifiesta la ambición más exigente allí donde aparecen los índices más caducos. Habrá que creer que en esta ambigüedad mayor

reside un malentendido lleno de malestar en el origen de las reticencias más o menos conscientes, más o menos violentas, experimentadas frente a una obra de la cual, a pesar de todo, se percibe la necesidad.

Pues con Schönberg asistimos a uno de los trastornos más importantes que haya sufrido el lenguaje musical. Indudablemente, el material propiamente dicho no cambia: los doce semitonos. Pero es cuestionada la estructura que organiza este material: de la organización tonal pasamos a la organización serial. ¿Cómo surgió esta noción de serie? ¿En qué momento de la obra de Schönberg se sitúa? ¿Es el resultado de qué tipo de deducciones? Siguiendo esta génesis, parecería que nos acercamos a la revelación de algunas divergencias irreductibles.

“Schönberg ha muerto”¹
Pierre Boulez

Es evidente que el título de este artículo surge de aquel que redactó Pierre Boulez: “Schönberg ha muerto”, al que pertenece el exergo. Me lo sugirió una mente brillante y me pareció que, más o menos sutilmente, hay una relación entre aquel artículo y gran parte de la idea que trataré de plasmar en las páginas siguientes, pero no con Schönberg ni Boulez como protagonistas, sino con Heinrich Schenker (1868-1935)² y el estado actual en el que se encuentra el análisis schenkeriano, a partir de sus continuadores y, especialmente, de sus detractores.

Sin duda, en España, apenas conocido de oídas o de reojo el postulado schenkeriano, el detractor más relevante, hasta la fecha, ha sido el polifacético compositor Ramón Barce (1928-2008). Traductor de los tratados de Armonía de Arnold Schönberg y Alois Hába, le pareció oportuno traducir también el de Schenker y completar así una trilogía de la que opinaba que solo tenían en común su “genialidad”. En el prólogo del *Tratado de Armonía* de Schenker, dice Barce:

Puedo identificarme fácilmente en algunos aspectos con el espíritu a menudo progresivo de Schönberg y de Alois Hába. No podría decir lo mismo del de Schenker, verdaderamente retrógrado y casi patológicamente tradicionalista. El impulso básico que movió a Schenker a escribir este tratado (titulado originalmente, en su primera edición, *Nuevas teorías y fantasías musicales [Neue musikalische Theorien und Phantasien]*, Viena 1906, fue sin duda su irritación al constatar que la música alemana, de

* Fecha de recepción: 19-2-2020 / Fecha de aceptación: 28-3-2020.

¹ Una de las víctimas del implacable sentido crítico de Boulez fue Schönberg, quien murió en 1951. Ese mismo año, Boulez publicó, en el número especial de la revista inglesa *The Score*, “Schönberg ha muerto”, texto en el que señala que el compositor vienés, pese a su intención revolucionaria, había «desperdiciado» los cuarenta últimos años de su vida, intentando conciliar el dodecafonismo con los criterios estructurales del posromanticismo. Agradecemos aquí la sugerencia del título del presente artículo a Ramón Sánchez Ochoa.

² Heinrich Schenker nace en Wisniowczyki, Galitzia (Polonia), en 1868. Estudió con Anton Bruckner y trabajó como pianista acompañante de cantantes de lieder y como intérprete de música de cámara. Impartió clases particulares de piano y teoría de la música, contando a Wilhelm Furtwängler, Anthony van Hoboken y Felix Salzer entre sus alumnos. Las ideas de Schenker fueron expuestas en su *Tratado de armonía [Harmonielehre]*, 1906, y *Contrapunto [Kontrapunkt]*, 2 vols., 1910 y 1922, y fueron desarrolladas en los dos periódicos que publicó con sus escritos: *Der Tonwille* (1921-24) y *Das Meisterwerk in der Musik* (1925-30). En 1932, Schenker publicó *Cinco análisis musicales gráficos [Fünf Urlinie-Tafeln]*. Tras la muerte de Schenker, se publicó su obra teórica incompleta, *Composición libre [Der freie Satz]*, 1935.

gloriosa tradición, se precipitaba –según él- en un abismo de confusión, gratuidad e ignorancia [...].³

Lo que predicaba Schenker [...] era, si bien se examina, el absurdo habitual de todos los nostálgicos que al mismo tiempo desean la prosecución de la historia artística.⁴

Pero Schenker y los que piensan como él (que fueron, son y seguirán siendo muchos, ya que ese planteamiento corresponde al raciocinio más vulgar, lego, fetichista y acrítico) no solo aniquilan el futuro, sino también la mayor parte del pasado.⁵

[...] toda institucionalización de la teoría (por ejemplo, la de Schenker mismo) parece siempre (y quizá lo sea) una «congelación» de una praxis ya muy estabilizada.⁶

Transitando por la analogía, tan exasperante resulta Schönberg para Boulez, como Schenker para Barce, aunque ninguno está solo en su empresa de desacreditar a sus respectivos objetivos⁷. Después de defender mi tesis doctoral⁸, en 2009, encontré un artículo del mismo año, sobre el que he vuelto a reflexionar una década después. “Why I am not a Schenkerian”⁹ desea ser un alarde de por qué el autor, Lodewijk Muns, considera que en Schenker no encontramos otra cosa que inconsistencias, errores, falta de rigor y obviedades re-enunciadas a modo de “divagación fantástica”. Muns establece una comparación entre la teoría tradicional (T) y la schenkeriana (S), glosando los comentarios del teórico y el singular uso que hizo de las grafías, como argumento para declarar “no ser schenkeriano”¹⁰.

Para empezar, vamos a calificar de absurda dicha comparación: no solo el análisis schenkeriano toma como punto de partida la armonía tradicional, sino que, además, la integra en su análisis del mismo modo que lo hace con el contrapunto de Fux¹¹. Schenker publica en 1906¹² su *Tratado de Armonía*. Su objetivo es relacionar las partes con el todo, tras haber observado lo observable posible desde la interacción de lo horizontal y lo vertical. Su primer foco de atención fue considerar que la armonía de una obra es el resultado del

³ BARCE, Ramón: Prólogo de la traducción al español de SCHENKER, Heinrich: *Tratado de Armonía*, Real Musical, Madrid, 1990, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷ Es cierto que a Schenker solo le interesaban los grandes maestros alemanes de la música tonal.

⁸ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker. Hacia una Teoría de la Complejidad Musical*, Editorial Académica Española, Saarbrücken, 2011.

⁹ MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, 2008. Traduzco yo. Disponible en: <https://lodewijkmuns.nl/WhyIamNotaSchenkerian.pdf>

¹⁰ Debo reconocer que, incluso tramando desacreditar a todo aquel que elija analizar a partir del ideario schenkeriano, por ser prácticamente una locura, Muns realiza un estudio de los conceptos y nociones que propuso nuestro teórico, de los más exhaustivos que he visto. A pesar de eso, el sarcasmo invade el relato de Muns.

¹¹ FUX, Johann Joseph: *The Study of Counterpoint*, Norton, New York, (1725) 1943.

¹² STACHEL, John (ed): *Einstein 1905: un año milagroso*, Crítica, 2004, p. 17: “[Un año antes], Albert Einstein no sólo llevó a su culminación parte del legado de Newton, sino que también sentó las bases para una ruptura con dicho legado que ha revolucionado la ciencia del siglo XX”.

contrapunto, algo que se sustenta con facilidad, a través del argumento histórico. Según el profesor Robert Keller, al hablar del análisis schenkeriano: “Para apreciar los puntos señalados aquí, uno debe conocer el Contrapunto por Especies”¹³.

Muns inserta en su artículo citas de profesores e investigadores de habla inglesa, algunos más, otros menos schenkerianos, que pueden dar lugar a una interpretación negativa y construir así un argumento de desprestigio contra el teórico. Respecto a la concentración del schenkerianismo en Estados Unidos, Muns considera que en Europa es un hilo perdido, algo que ha viajado transoceánicamente y solo ha dejado una débil huella. Dice Muns: “La expatriación de los schenkerianos (entre ellos Felix Salzer, Ernst Oster, Oswald Jonas) ha sido sin duda un factor importante en este proceso de ‘purificación’¹⁴. El curioso resultado ha sido la división atlántica entre un schenkerianismo institucionalizado en los Estados Unidos y la resonancia marginal en Europa”¹⁵.

En realidad, Muns tiene toda la razón al escribir estas palabras. Salvo en Bélgica y en Francia, el análisis schenkeriano no ha encontrado ninguna institucionalización. En España, no es más que una anécdota; aparece de forma esporádica y no ha tenido arraigo. En Estados Unidos se encuentran los estudios más relevantes, aunque esto no quiere decir que algunos seguidores no hayan criticado ciertos aspectos de la teoría schenkeriana y de su forma de ver el mundo, algo que aprovechan investigadores como Barce o Muns para argumentar que ni siquiera los seguidores están del todo de acuerdo con algunos de los postulados del maestro.

En honor a la verdad, Barce es capaz de ver más allá. En su prólogo a la armonía de Schenker, no disimula que es irritante un pensamiento tan retrógrado y cerrado. Verdaderamente, el teórico defiende la música tonal con todo tipo de argumentos, a veces innecesarios, en ocasiones sobrepasados o incomprensibles a primera vista. Gran conocedor de la obra de Schenker, Barce no aborda el tema de los gráficos, que no aparecen todavía en el *Tratado de Armonía*, pero acaba pronunciándose sobre el trabajo del teórico con cierta objetividad:

Schenker, obcecado con unos objetivos coyunturales erróneos o baldíos, trabaja su materia –la especulación armónica– con tal hondura y agudeza que convierte de por sí su trabajo en una investigación magistral independientemente de esos objetivos [...] puede uno, por lo tanto, no estar de acuerdo con muchas cosas del libro de Schenker –sobre todo, como

¹³ KELLER, Robert: “Introducción al análisis schenkeriano: ‘El efecto de pasar’”. Una base filosófica para la importancia del análisis”, en *Resources for Practicing Musicians*, 2014. Disponible en: <http://robertkellyphd.com/home/teaching/music-theory/introduction-to-schenkerian-analysis/> Tras estas líneas, Keller continúa diciendo: “Para obtener una guía para principiantes del análisis schenkeriano y un resumen de la panorámica schenkeriana del Contrapunto por especies, consúltese la *Guía Schenker* de Tom Pankhurst”. Disponible en: <http://www.schenkerguide.com>

¹⁴ Volveremos sobre este tema después.

¹⁵ MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 2.

decimos, con su motivación inicial y los supuestos históricos que la sustentan- y valorar los formidables hallazgos que hay a cada paso, y también el sesgo transcendental que da a la disciplina armónica, que no es ya aquí un utillaje accesorio para componer, sino que constituye *la composición misma*. Y a propósito de mi propia actitud a este respecto, que quiero que se entienda en su natural y justa ambivalencia, viene bien recordar una carta de Schönberg en 1938 a Hugo Leichtentritt, que le había preguntado qué libros de música le interesaban especialmente. La lista que hace Schönberg (en la que figura el *Nuevo tratado de armonía* de Alois Hába) comienza así: “Ante todo (y aunque estoy en desacuerdo con casi todo), los escritos completos de Heinrich Schenker”.¹⁶

Mientras que Muns opina:

Para los incrédulos, estudiar la escritura schenkeriana es un camino difícil: más bien como un ateo que lee la teología, uno tropieza con un juicio contraintuitivo tras otro, sin una visión gratificante al final del camino. Las intuiciones frustradas no son un argumento en contra de una teoría: todo avance científico importante ha involucrado precisamente eso. Sin embargo, la percepción que ofrece un análisis schenkeriano parece inadecuada para ganarse a quienes dudan de sus fundamentos; y el razonamiento involucrado no lo califica como ciencia.¹⁷

Por mi parte, estoy mucho más cerca de Barce que de Muns. Cualquiera que estudie con profundidad el análisis schenkeriano conocerá el funcionamiento de la armonía tonal, aunque desde una perspectiva diferente: a través de los gráficos, se logra visualizar, además y al mismo tiempo, las partes y el todo de la composición (ejemplo 1). En este punto radica la innovación que supone el análisis schenkeriano, frente al tipo de análisis que ofrece la armonía tradicional: esta última separa acordes, cadencias, frases, temas, modulaciones..., pero no encuentra el camino de la interacción de los agrupamientos y clasificaciones que se efectúan. En el gráfico schenkeriano, lo que la armonía tradicional separa se ve integrado en la organización del todo por niveles¹⁸. Incluso Muns reconoce que: “El principal atractivo del schenkerianismo es probablemente su enfoque jerárquico. La organización jerárquica de la música tonal como tal no ha recibido suficiente atención dentro de T”¹⁹.

Las razones por las que se rechaza en la actualidad el análisis schenkeriano son fundamentalmente dos: la incompreensión de sus *reflexiones extramusicales* y la *elaboración de los gráficos*, consideradas ambas como muy complicadas y como las dos cuestiones que se encuentran en el centro del denominado “proceso de purificación” del análisis schenkeriano.

¹⁶ BARCE, Ramón: “Prólogo”, *Op. Cit.*, p. 22.

¹⁷ MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 1.

¹⁸ Muns separa lo *jerárquico* de lo *recursivo* (*Ibid.*, p. 22 y ss.), algo que yo considero como dos nociones *antagonistas, complementarias y concurrentes*, propiedades del Paradigma de la Complejidad moriniana. Véase MORIN, Edgar: *Introducción al Pensamiento Complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994.

¹⁹ MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 27.

1. El proceso de purificación

¡Triste época la nuestra! Es más fácil
desintegrar un átomo que un prejuicio.
Albert Einstein

Debo aclarar que el proceso de “purificación” que Muns alude en su texto hace referencia, en primer lugar, a la eliminación y/o modificación de los contenidos extramusicales en la segunda edición en inglés de *Free Composition*²⁰. Estas reflexiones extraídas del original, por ser consideradas divagaciones fantasiosas, en torno a la organización de la Naturaleza y sus relaciones isomorfas con la organización tonal, fueron recogidas la mayoría, aunque no todas, en un anexo al final del libro: los llamados “aforismos schenkerianos”. Pongamos algunos ejemplos:

The fundamental structure is always creating, always present and active; this 'continual present' in the vision of the composer is certainly not a greater wonder than that which issues from the true experiencing of a moment of time: in this most brief space we feel something very like the composer's perception, that is, the meeting of the past, present and future.²¹

The astronomer knows that every system is part of a higher system.²²

All that is organic, every, relatedness belongs to God and remains His gift, even when man creates the work and perceives that is organic.²³

Schenker concibe la composición de una obra tonal, a partir de un primer nivel estructural denominado *background* (I-V-I), que el compositor hace crecer hacia un segundo nivel, *middleground*, y de ahí a un tercero, *foreground*²⁴, territorio de las relaciones de las que surge la obra acabada. A pesar de la idea jerárquica que parece gobernar esta concepción, se da junto a ella un principio

²⁰ *Der freie Satz*, de 1935, fue traducida al inglés por su alumno Ernst Oster, a partir de la segunda edición alemana, revisada por Oswald Jonas, aparecida en 1956. Véase SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, American Musicological Society, New York, 1979. La traducción al francés del profesor de Análisis schenkeriano, ya emérito, de la Universidad de la Sorbona, Nicolas Meeús, la efectúa directamente de la segunda edición alemana, pero restablece aquellos pasajes que Jonas extrajo del texto y recopiló en un apéndice. Véase SCHENKER, Heinrich: *L'écriture libre*, Mardaga, Paris, 1993.

²¹ SCHENKER, Heinrich: *Free composition*, *Op. Cit.*, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 23.

²³ *Ibid.*, p. XXIII.

²⁴ La búsqueda de Schenker se produjo al encuentro de una visión del Sistema Tonal, que ayudara a comprender cómo las Partes, que la teoría tradicional separa en su análisis, pueden restaurarse como Todo, sin perder en el proceso de disgregación la unidad de la obra, a través de un vínculo que todo lo una. A través de la confección de unos gráficos, puede verse la obra tonal como si hiciésemos una radiografía de un cuerpo humano. Si imaginamos la situación, a través del descubrimiento de las relaciones e interacciones entre los acontecimientos melódicos, armónicos, rítmicos y formales, que se producen en un discurso musical, podremos visualizar los tres niveles básicos en los que se organiza tanto el cuerpo humano como una obra tonal: esqueleto (*background*, estructura fundamental I-V-I: base subyacente), musculatura (*middleground*, modulaciones, otras prolongaciones: base media) y la piel (*foreground*, conexiones entre todos los sonidos. Se denomina también como “base generatriz de la superficie”, es decir, generatriz de la composición acabada).

no jerárquico: los niveles se insertan unos dentro de otros, a modo de muñecas rusas, concepción recursiva (estructuras dentro de estructuras) que va mucho más allá de la sucesión de progresiones en el sentido de la flecha del tiempo, que ofrece la armonía tradicional, pero que, por supuesto, no varía en su contenido en ningún tipo de análisis.

En segundo lugar, queriendo facilitar la elaboración de los gráficos a sus alumnos y la difusión de las teorías de Schenker, los tres niveles de organización/transformación del crecimiento orgánico de la composición, que representan los *gráficos*, fueron invertidos visualmente²⁵, de modo que el primer nivel es el último en aparecer, al contrario de lo que sucede en los escritos de Schenker. En el ejemplo 1, puede verse un gráfico original de Schenker, perteneciente a *Free Composition*. El primer nivel es expuesto en el primer pentagrama; en el de abajo, puede apreciarse que aparece más información y transferencias de registro que organizan el *middleground* y el detalle final correspondiente al *foreground*. Visualmente, en los gráficos originales de Schenker, la obra crece orgánicamente desde el primer nivel o *background*. Debajo, la obra de Hassler.



Ejemplo 1. Fig. 116 H.I. Hassler, *Lustgarten*, núm. 24 (1601), segundo tomo (ejemplos) de *Free Composition* de Schenker

Para el ejemplo 2, he tomado un gráfico elaborado por Forte y Gilbert, en *Introducción al análisis schenkeriano*²⁶. Se trata del análisis únicamente de cuatro compases, pero se aprecia con claridad cómo se desciende hacia la estructura fundamental. La percepción visual es totalmente reduccionista.

²⁵ Véase, por ejemplo, los emblemáticos libros traducidos al español: FORTE, Allen y GILBERT, Steven E.: *Introducción al análisis schenkeriano*, Labor, Barcelona, 1992 y SALZER, Felix: *Audición estructural*, Labor, Barcelona, 1990.

²⁶ FORTE, Allen y GILBERT, Steven E.: *Introducción al análisis schenkeriano*, Op. Cit., Ejemplo 321, p. 439.

Ejemplo 2. Mozart, *Serenata en Sol mayor*, II: Segunda copla. Allen Forte y Steven E. Gilbert

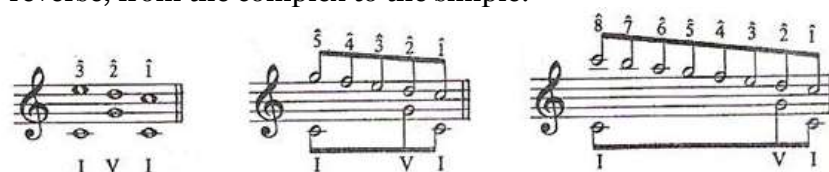
Este hecho es el que, en mi opinión, más confusión ha generado entre los detractores de Schenker, al mismo tiempo que no comprendo cómo ha podido producirse la inversión-“purificación” y mantenerse viva la noción de “crecimiento orgánico” entre muchos de sus seguidores²⁷. Unos y otros tienen ahí la oportunidad de calificar a la teoría como *reduccionista*²⁸, lo que está muy lejos de la intención schenkeriana, tanto en la idea *representacional* como en la de *crecimiento*. Insistiré. En sus análisis, Schenker comienza los gráficos desde la base más simple y prosigue representando lo que él denomina “crecimiento orgánico” de la obra tonal, tomando la dirección que va *de lo simple a lo complejo*, o lo que es lo mismo, desde el primer nivel hacia el tercero, y de ahí a la obra. No obstante, a la hora de observarlos, podemos establecer las dos direcciones en nuestra contemplación, pero sin perder nunca la conciencia de que el *background* es la estructura fundamental: primer nivel de organización.

The concept of the fundamental structure by no means claims to provide specific information about the chronology of creation; it presents only the *strictly logical precision in the relationship* between simple tone-successions and more complex ones. Indeed, it shows this precision of

²⁷ En otra parte aclaro: “Desafortunadamente, el término alemán de Schenker « *zurückführen* » es traducido normalmente como reducción, a pesar de la clara expresión de *regreso* que ofrece el término (*zürück-*) y que señala el camino de vuelta desde el *foreground* al *background*; en mi opinión, el término original de Schenker está más acorde con un sentido recursivo-retroactivo que con un sentido reduccionista”: INIESTA MASMANO, Rosa: “Re-articulación de las nociones schenkerianas desde el pensamiento complejo de Edgar Morin”, en *Revista de Musicología*, vol. XXXIV, núm. 1, 2011, pp. 233-269, p. 241.

²⁸ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “La epistemología de la Complejidad y el análisis schenkeriano. Un estudio sobre el Sistema Tonal”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, núm. 3, Año 2007-2008, pp. 229-246.

relationship not only from the simple to the more complex, but also in reverse, from the complex to the simple.²⁹



Ejemplo 3. Los tres posibles *background* que propone Schenker como estructura fundamental a gran escala de la obra tonal

Todas las elisiones y modificaciones fueron efectuadas cuando los alumnos de Schenker se instalaron en Estados Unidos, huyendo de la Alemania nazi, al estallar la II Guerra Mundial. El asunto de los gráficos, que retomaré más tarde, es un tema delicado, en tanto que ante su visión, algunos analistas suelen sufrir una especie de colapso que les lleva directamente al rechazo, incluso a la burla y al insulto. Salvo en Estados Unidos, pocos son los que se acercan y profundizan en su elaboración, muchos menos aquellos que abren su mente a nuevas perspectivas, a partir del postulado schenkeriano.

1.1. Las reflexiones extramusicales de Schenker

Lo que me parece más sorprendente de todo es, en 2020, pensar que se pueda comprender un ámbito de conocimiento desde dentro de ese ámbito, cerrado, sin salida, dando vueltas sobre sí mismo, generando un círculo vicioso.

Las reflexiones extramusicales de Schenker sufren un rechazo abrupto. Principalmente, se le reprocha que utilice conceptos de otros campos del saber, la enervación de sus creencias particulares y no darse cuenta de que era judío y se sintiese profundamente alemán, a las puertas de la II Guerra Mundial³⁰. Schenker muere en 1935, antes de que se publicara *Der freie Satz*³¹. Es cierto

²⁹ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition, Op. Cit.*, p. 18.

³⁰ EYBL, Martin: “Heinrich Schenker’s Identities as a German and a Jew”, en *MA Musicologica austriaca*, 2018, p. 2. Disponible en <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/54> “Como reacción al antisemitismo de Richard Wagner, Schenker se considera más alemán que los alemanes. Él, el judío, quiere ser el mejor alemán. Su enfático compromiso con la germanidad contrasta fuertemente con su tranquila identidad judía y subraya su clara decisión de participar en la cultura alemana, su misión de salvar a la música alemana como músico y teórico musical, y su asimilación –todo esto, sin embargo, sin abandonar su posición autoimpuesta de forastero y sin recordar su identidad judía, cuyas prácticas rituales cotidianas desaparecerán por completo”. Para más información sobre los comentarios de Schenker sobre judíos y no judíos, véase FEDERHOFER, Hellmut: *Heinrich Schenker: Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection*, Olms, Hildesheim, 1985, pp. 310–20 y REITER, Andrea: “A Literary Perspective on Schenker’s Jewishness”, en *Music Analysis*, 34, 2, 2015, pp. 280–303, pp. 281–86.

³¹ Debemos subrayar algunos estudios de gran importancia publicados en esta última década, que aportan conocimientos interdisciplinares para el estudio y la comprensión del pensamiento schenkeriano. Existe una plataforma con los diarios del teórico y una gran colección de cartas, no carentes de interés: SCHENKER, Heinrich: *Selected Correspondence*, (ed. Ian Bent, David Bretherton, William Drabkin), Boydell Press, Woodbridge, Suffolk, 2014. EYBL, Martin: “Heinrich Schenker’s Identities as a German and a Jew”, *Op. Cit.*, nota 1, p. 18: “El texto fue transcrito por Marko Deisinger. El Austrian Science Fund (FWF) financió la publicación de los diarios de Schenker de 1918–25 (2007–11) y de 1912–14 y 1931–35 (2014–18). La publicación de

que la mayoría de las veces se dejaba llevar demasiado en su defensa de la superioridad de la música clásica alemana, llegando a extremos poco defendibles si no se sitúa uno en contexto. Nuestro teórico vivió en una época convulsa, influida tanto por el conservadurismo decimonónico, como por las innovaciones y descubrimientos de principios del siglo XX. La organización de los eventos musicales y la función de los constituyentes que observaba en las composiciones tonales le sugerían isomorfismos o ciertos parecidos de comportamiento con el “orden natural” de la “creación”, pues, al fin y al cabo, de crear se trataba.

En estas reflexiones, se percibe que el objetivo de Schenker de comprender la red de relaciones que se establece en una composición tonal es indisoluble de un intento de trascender lo musical, al tomar conceptos extramusicales para explicar la composición más allá de lo tradicional. Si se eliminan los prejuicios, conocer esas nociones propias de la física o la biología se presenta como una innovadora oportunidad para generar conocimiento y, según Schenker, conocimiento musical. Para Muns, no está tan claro:

[...] sus ideas teóricas y analíticas [de Schenker] son tan separables de las cuestiones extramusicales como lo es el trabajo creativo de un gran matemático de sus afiliaciones políticas [...]. Una gran diferencia entre las matemáticas y el análisis musical es, evidentemente, que este último no ofrece ningún teorema de interés que se pueda demostrar. En cambio, se basa en y promueve juicios estéticos; estos están inevitablemente ligados a la ética y la epistemología.³²

Se considera la belleza matemática como fundamento indiscutible y estético para la ciencia y que la creatividad no solo es atributo de las grandes mentes: es esencial incluso en la vida cotidiana. De este modo, en la cita anterior solo le resta a Muns separar al matemático de sus ideas políticas y aseverar que el análisis musical no puede proporcionar ningún teorema. Sin embargo, Schenker ofreció uno de gran relevancia: *semper idem sed non eodem modo*. Algunos

sus diarios de 1926–30 fue apoyada por el Arts & Humanities Research Council, Gran Bretaña (2011–14)”. Véase también Schenker Documents Online (SDO) Disponible en <http://www.schenkerdocumentsonline.org/index.html>

EYBL, Martin: “Heinrich Schenker’s...”, *Op. Cit.*, apunta tres estudios importantes que han aparecido en los últimos años y confiesa que le fue permitida la lectura de uno de ellos por el autor, Lee Rothfarb, antes de su publicación. Lo describe como “un estudio exhaustivo sobre la juventud de Schenker en Galitzia, que reveló detalles biográficos sorprendentes y ofreció abundante información sobre la vida judía del siglo XIX en esta provincia austriaca”: Se trata de ROTHFARB, Lee: “Henryk Szenker, Galitzianer: The Making of a Man and a Nation”, en *Journal of Schenkerian Studies*, N. 11, 2018, pp. 1–50. Otro de los estudios que menciona Eybl, ya no tan reciente, pero de suma relevancia, es *The Schenker Project*, de Nicholas Cook, quien se centra en las relaciones entre la teoría de la música y la identidad social: COOK, Nicholas: *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford University Press, Oxford, 2007. Del trabajo de Cook, dice Eybl: “Combina la comprensión de Schenker de la música y sus ambiciones teóricas con su visión del mundo, su identidad judía y su autopercepción conservadora para formar un complejo que él llama ‘proyecto’ Schenker y lo contextualiza, basándose en un amplio conocimiento de las fuentes y la literatura secundaria de la Viena de principios de siglo”. Véase EYBL, Martin: “Heinrich Schenker’s...”, *Op. Cit.*

³² MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 5.

consideran que el análisis schenkeriano se basa en una reducción de la obra musical a una cadencia I-V-I; otros lo vemos desde la perspectiva de que toda obra tonal tiene la misma estructura a gran escala, pero el resto de niveles inserta nueva información armónica, contrapuntística y rítmica, creciendo así orgánicamente de tantas maneras diferentes como composiciones tonales existen, guiadas por la coherencia inicial entre el “motivo” y la “estructura fundamental”:

The principles of *voice-leading*, organically anchored, remain the same in background, middleground, and foreground, even when they undergo transformations. In the motto of my work is embodied, *semper idem sed non eodem modo* (“always the same, but not in the same way”).³³



Imagen 1. Jeanette y Heinrich Schenker

En su última obra, *Free Composition* (1936), tomada al dictado por su paciente esposa Jeanette, aparecen pensamientos en voz alta, paseando por la estancia, sobre la relación de las creaciones musicales de los *grandes maestros alemanes* con las fuerzas de la Naturaleza y la manera en que Schenker intuía que ambas se organizaban. Al tratarse de cuestiones extramusicales, se tomaron desde un principio como algo metafísico o, aún peor, como “divagaciones extrañas e indescifrables”³⁴. En la traducción al inglés, cosa que lejos de ayudar empeoró la situación, fueron tan incomprensibles estas reflexiones, que su antiguo alumno

³³ SCHENKER, Heinrich: *Free composition*, *Op. Cit.*, pp. 5-6.

³⁴ MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 1.

Oswald Jonas agrupó muchas de ellas como *aforismos* en un anexo, al final de la segunda traducción en inglés de *Free Composition*.

Muns ha recabado mucha información para tomar la decisión de no ser schenkeriano. De forma inteligente, considera a Schenker su peor defensor, al ridiculizar los contenidos extramusicales y las grafías de sus esquemas, pero sobre todo, le tilda de loco al señalar el título otorgado por el propio Schenker al conjunto de los tratados de Armonía, Contrapunto y Composición: *Nuevas Teorías y Fantasías Musicales*³⁵. Para desacreditar y rechazar de pleno el pensamiento schenkeriano, Muns toma como argumento ciertos comentarios de sus alumnos y seguidores. Véase un ejemplo de cómo aprovecha la queja del schenkeriano William Rothstein, de que los aforismos hayan sido extraídos del texto en contra del teórico: “Hasta la publicación de la reciente biografía de Hellmut Federhofer, el repositorio más concentrado de las opiniones objetables de Schenker fue probablemente el infame Apéndice 4 de *Free Composition* [1979], la traducción de pasajes cortados por Oswald Jonas o por Ernst Oster de *Der Freie Satz*”³⁶. Veamos, como ejemplo, dos de esos aforismos:

[...] even while they make such statements, they assert and extol the organic life of form.³⁷

Between fundamental structure and foreground there is manifested a rapport much like that ever-present, interactional rapport which connects God to creation and creation to God. Fundamental structure and foreground represent, in terms of this rapport, the celestial and the terrestrial in music.³⁸

En realidad, cada reflexión extramusical no lo es del todo, pues solo tiene de “extra” algunos conceptos relacionados con las fuerzas de la Naturaleza. Tampoco sería una rareza que Schenker se hubiese dejado influir por su contexto histórico, en el que surgen nuevas corrientes científicas, artísticas y filosóficas, que transformarán el pensamiento y la visión del mundo en el siglo XX, pues, en palabras de Edgar Morin, “se trata también, pero no solamente, de concebir los conceptos [...], sino también de la organización de nuestra mentalidad, lo que remite no solamente a la organización del entendimiento humano, sino también a la sociología del conocimiento”³⁹. Así, para comprender las teorías de Schenker, aceptando sus presupuestos de isomorfismo entre la organización de la Naturaleza y del sistema tonal, se hace necesaria una mirada

³⁵ Schenker presenta *Harmonielehre, Kontrapunkt y Der freie Satz* con el subtítulo de *Nuevas Teorías y Fantasías Musicales [Neue musikalische Theorien und Phantasien]*. Estos tratados fueron desarrollados a través de toda su carrera, pero es en *Free Composition* donde culminan, efectuando revisiones constantes a los escritos anteriores, especialmente a *Der Tonwille* y *The Masterwork in Music*.

³⁶ ROTHSTEIN, William: “The Americanization of Heinrich Schenker”, en SIEGEL, Hedi (ed.): *Schenker studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, pp. 193-203. Citado en MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 2, nota a pie nº 5.

³⁷ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition, Op. Cit.*, p. 106.

³⁸ *Ibid.*, p. 160.

³⁹ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 311.

transdisciplinar⁴⁰, es decir, un proceso en el que atravesando profundamente un campo de estudio, comprendiendo sus conceptos y nociones, lo transcendamos para llegar a la comprensión de otro campo del saber, en su articulación correspondiente, dependiendo de los componentes que configuran el sistema y de su relación entre ellos⁴¹. De acuerdo con Muns⁴², por una vez, aunque con una visión opuesta por mi parte, al citar al schenkeriano Ian Bent:

Donde este proceso puede llevarnos a su debido tiempo es a la comprensión de que cada expresión en sus escritos teóricos y analíticos sobre música está saturada con sus ideas en estos otros reinos, que, en lo que concierne a su mundo de ideas, no hay márgenes: es solo una red de pensamiento única e integrada. Este proceso puede mostrarnos que sus escritos musicales no pueden entenderse por completo independientemente de la reflexión extramusical.⁴³

Los aforismos que aluden a la Física, la Biología y la Filosofía significan para mí todo lo contrario que para los detractores de las reflexiones extramusicales de Schenker o para quienes las obvian de forma condescendiente. Durante más de treinta años, mi investigación se viene centrando en la conformación de una nueva epistemología del sistema tonal⁴⁴, a partir, musicalmente hablando, del análisis schenkeriano, pero, sobre todo, en una extrapolación de lo que se ha considerado *la parte más abstracta de su teoría*⁴⁵ –y/o prescindible–, buscando el significado de las reflexiones extramusicales en la Filosofía de la Ciencia. Así mismo, definiendo la restauración visual de los gráficos, atendiendo a los

⁴⁰ La transdisciplinariedad supera la noción de interdisciplinariedad. Este último concepto hace interactuar unos campos con otros. La transdisciplinariedad hace que un campo explique otro campo. NICOLESCU, Basarab: *La transdisciplinariedad. Manifiesto*, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C., México, 1996, p. 39: “La disciplinariedad, la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad son las cuatro flechas de un único y mismo arco: el del conocimiento”. Para más información, véase MORIN, Edgar: « Sur l’interdisciplinarité », en *Carrefour des sciences. Actes du colloque du Comité National de la Recherche Scientifique : « Interdisciplinarité »*, Éditions du CNRS, Paris, 1990, pp. 21-29, así como OSORIO GARCÍA, Sergio Néstor: “El pensamiento complejo y la transdisciplinariedad: fenómenos emergentes de una nueva racionalidad”, en *Revista Facultad de Ciencias Económicas: Investigación y Reflexión*, XX, N. 1, junio 2012, pp. 269-291.

⁴¹ NICOLESCU, Basarab: *La transdisciplinariedad. Manifiesto, Op. Cit.*, p. 106: “Artículo 3: La transdisciplinariedad es complementaria al enfoque disciplinario: de la confrontación de las disciplinas, hace surgir nueva información que las articula entre sí, y nos ofrece una nueva visión sobre la Naturaleza y la Realidad. La transdisciplinariedad no busca el dominio de varias disciplinas, sino la apertura de todas las disciplinas a aquellos que las atraviesan y las trascienden”.

⁴² MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 3.

⁴³ SCHENKER, Heinrich: *The masterwork in music: a yearbook*, Vol. 1, Cambridge University Press, Cambridge, 1994 (1925), p. x. William Drabkin (ed.), *transl. by Ian Bent [et al.]*

⁴⁴ El Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin me explicó, desde fuera del campo musical, lo que pasaba dentro de una composición, visualizada a partir del análisis schenkeriano. Véase INIESTA MASMANO, Rosa: *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich*, *Op. Cit.*

⁴⁵ COOK, Nicholas: *The Schenker Project. Culture, race, and music theory in fin-de-siècle Viena*, University Press, Oxford-New York, 2007, p. 30: “The difficulty for us comes rather in Schenker’s extremely abstract, or metaphysical, conception of the pure, eternal idea, an idea that would exist even if there were nobody to conceive it, and the problem is made worse by the way in which Schenker goes on to link this on the one hand with his theory of music”.

originales de Schenker y al orden dispuesto por él. La herramienta que me permitió transcender la música y situarme en otros campos del saber, en los que se explicaban las nociones –tan metafísicas para muchos- de orden, desorden, caos, organización o sistema, entre otros conceptos utilizados por Schenker, fue el Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin⁴⁶, así como el aliento de otros investigadores transdisciplinares:

La coherencia, la simetría y el orden eran atributos necesarios de la belleza musical. La elaboración de materiales temáticos, patrones rítmicos y, sobre todo, la integración de estructuras a pequeña y gran escala se entendía como gobernada por leyes claras y distintas. Estos atributos eran necesarios para la belleza y el significado musical. Para Einstein, las afirmaciones de la estética eran a la vez normativas y racionales, a pesar del papel que desempeñaron la invención y la imaginación en la creación de la música. La ausencia de contradicciones radica en las posibilidades casi infinitas de belleza que estaban presentes dentro del universo [...]. Este aspecto de los gustos musicales de Einstein lo pone en alianza con los teóricos conservadores de la música de su época [...] particularmente Heinrich Schenker [...]. Para Schenker, la tonalidad era natural y normativa, determinó a su vez estructura y forma [...]. La comparación entre Einstein y Schenker es aún más adecuada si se tienen en cuenta los conceptos jerárquicos dentro del ala conservadora de la cultura musical durante los años de Einstein en Berlín.⁴⁷

Las nociones científicas parecen ir y venir del ámbito musical concebido por Schenker, por ejemplo, cuando dice: “The whole of foreground, which men call chaos, God derives from His cosmos, the background. The eternal harmony of His eternal Being is grounded in this relationship”⁴⁸. En las reflexiones extramusicales, se acepta con menos reparos una alusión a Dios y a la maravilla de la Creación que los conceptos propios de la Física o de la Biología. Hay que señalar que Schenker vivió en una época en la que las Ciencias Naturales estaban de moda en todos los campos del saber. Eso parece irritar a investigadores como Muns y a una gran multitud de profesores, curiosa y cómodamente apoltronados en su sillón de la Armonía Tradicional o hasta en su sillón schenkeriano, pues, en ocasiones, con la descripción lo más exhaustiva posible de los gráficos, hay quien tiene suficiente. También hay quien no.

La historia del conocimiento humano es la historia de la búsqueda de la verdad (ciencia y humanidades) o de la eficiencia (tecnología). Esta búsqueda está jalonada por sucesos de dos tipos: la separación de una nueva disciplina (o especialización o divergencia) y la fusión o integración (o convergencia). La especialización es exigida por la diversidad del mundo

⁴⁶ Véase MORIN, Edgar: *El Método I. La Naturaleza de la Naturaleza, Op. Cit.; II. La Vida de la Vida*, Cátedra, Madrid, 1983; *III. El Conocimiento del Conocimiento*, Cátedra, Madrid, 1988; *IV. Las Ideas*, Cátedra, Madrid, 1992; *V. La Humanidad de la Humanidad. La identidad humana*, Cátedra, Madrid, 2003, y *VI. Ética*, Cátedra, Madrid, 2005.

⁴⁷ GALISON, Peter L.; HOLTON, Gerard James; SCHWEBER, Silvan S.: *Einstein for the 21st Century: His Legacy in Science, Art and Modern Culture*, Princeton University Press, Princeton, 2008, p. 174. NT.

⁴⁸ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition, Op. Cit.*, p. XXIII.

y la creciente riqueza de nuestras herramientas mentales, en tanto que la integración es requerida por la contraposición entre la fragmentación del conocimiento y la unidad del mundo.⁴⁹

Los conceptos esenciales de Schenker, en especial los de “coherencia” y “crecimiento orgánico”⁵⁰, coadyuvan a no perder de vista las *relaciones e interacciones complejas*⁵¹ entre los acontecimientos musicales, que el análisis y la armonía tradicionales disgregan y clasifican. Ya lo hemos dicho: Schenker busca la relación de las partes y el todo: analizar para separar, pero restituyendo el orden del conjunto, al descubrir las relaciones que interactúan en y entre los niveles de organización. Morin ofrece una excelente reflexión sobre el concepto de organización en el seno de un sistema⁵², sea el que fuere –también el tonal-, tras la consideración de Ludwig von Bertalanffy de que “para comprender, no se requieren sólo los elementos sino las relaciones entre ellos”⁵³. La *Teoría General de los Sistemas* de Bertalanffy comenzó como una reflexión sobre biología y se expandió en las más variadas direcciones a partir de 1950. Como explica Morin, la teoría de sistemas abarca un campo prácticamente universal: “porque en un sentido, toda realidad conocida, desde el átomo hasta la galaxia, pasando por la molécula, la célula, el organismo y la sociedad, puede ser concebida como sistema, es decir, como asociación combinatoria de elementos diferentes”⁵⁴.

Acepto la idea de que lo primero al abordar un análisis es describir, pero no lo único, ni mucho menos, lo último. En todos sus trabajos, Schenker plantea la necesidad de comprender el sistema tonal desde una perspectiva nueva, que permita considerar la relación entre el análisis y la síntesis⁵⁵, sin descartar ninguno de los dos procesos. A través de las ideas fundamentales de *vínculo, asociación motivica, niveles de transformación, estructura y prolongación, coherencia y crecimiento orgánicos*, de la inseparabilidad entre la *armonía* y el *contrapunto*, así como del *análisis* y la *síntesis*, abre nuevas vías hacia la comprensión de la organización musical como sistema, y viceversa⁵⁶. Las reflexiones extramusicales de Schenker son una puerta abierta para la

⁴⁹ BUNGE, Mario: *Emergencia y convergencia. Novedad cualitativa y unidad del conocimiento*, Gedisa, Barcelona, 2003, p. 335.

⁵⁰ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Epistemología compleja del sistema tonal (II) -El crecimiento orgánico-”, en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*, N. 3, Año 2010, (2011) 2019, pp. 90-106. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index> (ARCHIVOS)

⁵¹ Complejas de *complexus*, lo que está tejido junto. Nada tiene que ver con lo “complicado”. Se trata de “relaciones e interacciones en red”.

⁵² Véase MORIN, Edgar: *EL MÉTODO I: La Naturaleza de la Naturaleza*, Op. Cit.

⁵³ VON BERTALANFFY, Ludwig: *Teoría General de los Sistemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, p. XIII.

⁵⁴ MORIN, Edgar: *Introducción al Pensamiento Complejo*, Op. Cit., p. 42.

⁵⁵ “[Las Síntesis] son los resultados de la acción de ambos miembros de la pareja Análisis y Síntesis, que en sí mismos son una forma de la pareja temática general y básica Diferenciación e Integración”: HOLTON, Gerald: *La imaginación científica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 256.

⁵⁶ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Organización y Sistema en la Musical Tonal según el Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin”, en *Revista Internacional de Sistemas*, Volumen 17, Año 2010-2011, 2011, pp. 28-48.

investigación y para el ingenio, para la comprensión y para el mundo imaginario en el que se desarrolla el ser creativo musical.

1.2. Los gráficos schenkerianos

En realidad, las prácticas analíticas que fueron surgiendo a lo largo del siglo XX, incluida la visión posterior de sus alumnos directos y de la mayoría de seguidores de la construcción teórico-práctica de Schenker, son descripciones de los acontecimientos que se suceden en una creación musical tonal en concreto, en este caso, a partir de unos gráficos costosos y aparentemente difíciles de elaborar, lo que centra la atención de los profesores que imparten análisis schenkeriano. Parece ser que la preocupación por una elaboración correcta de los gráficos se ha tragado la esencia del pensamiento del teórico. El profesor David Damschroder, autor del libro *Tonal analysis: a schenkerian perspective*, considera que:

Quando se ofrece [el análisis schenkeriano] como un curso optativo en el nivel superior de pregrado o posgrado, generalmente, ha habido un curso introductorio que se enfoca en el repertorio de práctica común, temas de análisis y desempeño, y temas como paralelismo motivico y forma. En su ritmo, el Análisis tonal logra un equilibrio efectivo entre las audiencias de pregrado y posgrado de nivel superior. En mi propio curso de pregrado, los estudiantes y yo pasamos aproximadamente ocho semanas, desarrollando una competencia básica en gráficos con notación completa.

En el aula, el profesor de análisis schenkeriano se enfrenta al desafío de conciliar la evaluación holística de los trabajos con la presentación secuencial de contenidos de lo simple a lo complejo. A partir de las taxonomías de aprendizaje anteriores [...], propongo una adaptada para el análisis schenkeriano. Noto diferencias entre esta taxonomía y los procedimientos analíticos que se muestran en los libros de texto actuales de Schenker [...], persiguen las implicaciones de la nueva taxonomía de aprendizaje y sugiero una amplia gama de actividades en el aula que han demostrado ser efectivas en mi propio curso introductorio. Los objetivos de la nueva taxonomía incluyen la competencia de la construcción gráfica rápida de los estudiantes y motivarlos a usar el análisis Schenkeriano por su cuenta, fuera del aula.⁵⁷

Los gráficos schenkerianos dejan al descubierto las relaciones e interacciones en y entre los tres niveles recursivos de transformación-organización, a través de un uso peculiar de las figuras de nota, que nada tiene que ver con la duración, sino que sirve para establecer una jerarquía de interdependencia entre los sonidos⁵⁸.

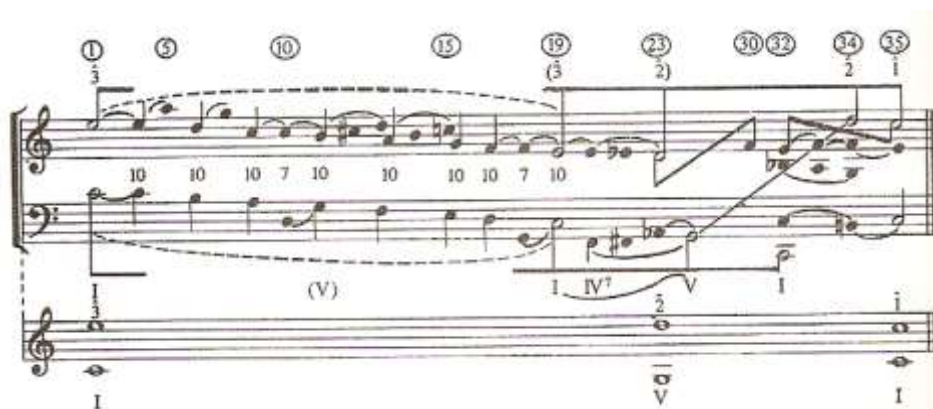
⁵⁷ WADSWORTH, Benjamin K.: “Review of David Damschroder, *Tonal Analysis: A Schenkerian Perspective*, W.W. Norton, 2017”, in *MTO a journal of The Society for Music Theory*, V. 24, N. 3, Septiembre 2018. Disponible en:

<http://mtosmt.org/issues/mto.18.24.3/mto.18.24.3.wadsworth.html>

⁵⁸ De lo que Muns se mofa. MUNS, Lodewijk: “Why I am not a Schenkerian”, *Op. Cit.*, p. 34: “Si las reducciones de Schenker se pueden tomar en serio, ciertamente no es como música: solo hay que seguir los consejos de algunos schenkerianos y reproducirlos [...]. Reducir la buena música a los malos corales no puede ser el punto de análisis”.

Para el primer nivel: blanca o redonda⁵⁹, para el segundo: negra, y para el tercero: cabeza de nota. Schenker utiliza, así mismo, ligaduras y corchetes para unir puntos estructurales o vincular acontecimientos⁶⁰. Los gráficos son los que confieren a la teoría el calificativo de lo que en ciencia se conoce como *Teoría Representacional*⁶¹, aquella en la que, a través de una herramienta para visualizar con claridad –para Schenker, el gráfico- se ve representada y puede captarse la realidad de un proceso determinado, en nuestro caso, la organización de una obra musical tonal.

Al realizar un análisis schenkeriano en su sentido estrictamente musical, interno y externo, armónico-contrapuntístico⁶², rítmico y formal, debe incidirse en la idea de *representación*: el gráfico no es la obra, es su radiografía. Cada análisis, cada conjunto de gráficos, representa la organización interna de una composición: un diálogo entre la recursividad y la jerarquía de estructuras que, a golpe de vista, hace visualizar tanto el todo como las partes. El ejemplo 4 muestra el gráfico schenkeriano del *Preludio* núm. 1, de *El clave bien temperado*, Vol. 1, de J. S. Bach, elaborado por Forte y Gilbert, en el que puede apreciarse el *background* (Primer nivel) por debajo de un gráfico que presenta el *middleground* (Segundo nivel) y el *foreground* (tercero) fusionados. En el ejemplo 5, incluyo un gráfico de la misma obra, pero de elaboración propia.



Ejemplo 4. Gráfico de Forte y Gilbert del *Preludio* núm. 1, en Do Mayor, del *Clave Bien Temperado*, Vol. 1 de J. S. Bach⁶³

⁵⁹ Las figuras de nota no tienen valor de duración, sino de nivel: a mayor nivel, menos dura la nota. Para más información sobre la grafía schenkeriana y la confección de gráficos, véase PANKHURST, Tom: *Schenker Guide*. Disponible en: <http://www.schenkerguide.com>

⁶⁰ A vuela pluma, utiliza los corchetes y ligaduras para representar relaciones a corto y a largo plazo.

⁶¹ Véase BUNGE, Mario: *Teoría y realidad*, Ariel, Barcelona, 1985.

⁶² Schenker asocia las ideas contrapuntística, melódica y rítmica con carácter organizacional y genera entre ellas el *bucle dialógico* (noción del Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin) de lo vertical y lo horizontal: “In music the horizontal and vertical dimensions embracing melodic, harmonic, contrapuntal and rhythmic events form a single though very complex continuum. Words can only explain or describe one event at a time, but even the most elementary, musical hering must grasp, for example, a melody and its counterpoints at the same times”, en SCHENKER, Heinrich: *Five Graphic Musical Analyses*, Dover Publications, New York, 1969, p. 15.

⁶³ FORTE, Allen y GILBERT, Steven E.: *Introducción al análisis schenkeriano*, Op. Cit., p. 260.

The image displays a Schenkerian analysis of the first prelude from J.S. Bach's *Clave Bien Temperado*, Vol. 1. It is organized into four systems:

- System 1: Base Subyacente** (Underlying Base). Shows the fundamental structure with Roman numerals I, V, and I.
- System 2: Base Generatriz Media** (Middle Generative Base). Shows the middle layer of the analysis with Roman numerals VI, V₆, VI, V, II₆, I₆, II, V, I.
- System 3: Base Generatriz de la Superficie** (Surface Generative Base). Shows the surface layer with Roman numerals and various annotations like 'Voi. I', 'MI NI', 'VI', and 'IV NI'.
- System 4: Musical Notation**. The actual score for the prelude, with the analysis layers overlaid.

Ejemplo 5. Gráfico del *Preludio* núm. 1, en Do Mayor del *Clave Bien Temperado*, Vol. 1 de J. S. Bach (elaboración propia)⁶⁴

La primera diferencia entre las dos versiones es que Forte y Gilbert reducen los niveles, mostrando la estructura fundamental del *background* al final del proceso, al contrario que en el gráfico del ejemplo 5. Lo más cómodo para diseñar los gráficos es, sin duda, ir quitando sonidos de elaboración y descubrir las notas estructurales. No vamos a discutir eso: los gráficos se elaboran realizando una especie de reducción. No obstante, se trata de un “mecanismo”, de una “técnica” al servicio de la visualización. La observación y la exposición schenkeriana deben seguir la lógica del crecimiento orgánico, no como una norma, sino como una muestra visual de la organización interna de la composición, que crece de forma orgánica (como lo viviente) desde el motivo y su estructura armónica correspondiente, convertida coherentemente en estructura a gran escala y en la que, de forma recursiva, se van insertando los acontecimientos que configuran el discurso musical. El siguiente ejemplo de Salzer⁶⁵ muestra la idea schenkeriana de crecimiento orgánico por recursividad. Véase cómo se inserta información sobre el IV, a través de una modulación:

⁶⁴ Debo dar las gracias a la inestimable ayuda de un exalumno mío, Ángel Toribio, que digitalizó mi trabajo.

⁶⁵ SALZER, Felix: *Audición estructural*, Op. Cit., Gráfico 309b, p. 414.



Ejemplo 6. Gráfico 309b de *Audición estructural*, de Felix Salzer

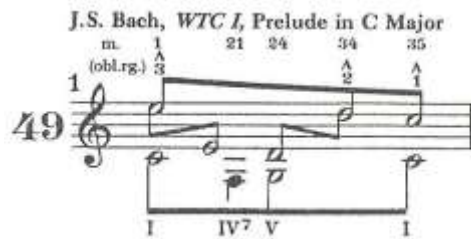
No es necesario ofrecer un análisis del *Preludio* núm. 1 del *Clave bien temperado* de J. S. Bach: los hay por todas partes. El propio Schenker publicó un gráfico de esta obra⁶⁶, pero se han sucedido numerosos análisis, por parte de alumnos y seguidores. Obviamente, ni cambian las notas, ni el contrapunto, ni la armonía, ni las estructuras, ni nada en ninguna de las versiones. Dado que el lector puede contemplar por sí mismo aquello con lo que está familiarizado (progresiones y líneas melódicas), voy a emplear este espacio para dar un paso más allá del resultado analítico y de discusiones, en mi opinión banales, sobre si hay más armonía que contrapunto o si estas entidades deben ir juntas o separadas en un análisis, desde una mirada dicotómica como la de Muns.

El *Preludio* núm. 1 no solamente se disfruta al piano o al clave a primera vista, sino que es una pieza bellísima, magníficamente organizada y fácil de analizar. Al estar constituida, menos en dos ocasiones, por arpegiaciones continuas, es fácil acceder a la belleza de su construcción al mismo tiempo armónica y contrapuntística. A pesar de que no voy a profundizar en el análisis, sí que voy a señalar un par de detalles que delatan la coherencia del crecimiento orgánico en el *Preludio* núm. 1 de J. S. Bach. En el *background*, el punto estructural sobre el V debería exhibir una nota Re en el mismo registro que ha iniciado la nota Mi en el primer compás, el mismo en el que aparece el Do final, para cumplir con la primera línea fundamental, 3-2-1, de las tres propuestas por Schenker⁶⁷. Al ser eludida esta nota en el registro que le corresponde, la estructura del *background* muestra una elisión de la disonancia en la continuidad de la *Urfinie*⁶⁸, que, en lugar de 3-2-1, Mi-Re-Do, queda como el salto consonante 3-1, Mi-Do. De este modo, existe una coherencia entre la superficie de la obra (arpegiación, saltos consonantes) y la estructura a gran escala: el Re ha sido sumergido en un registro inferior, tras la prolongación contrapuntística descendente del I. Se constituye una relación-interacción entre el Todo y las Partes: la tercera Mi-Do es el elemento organizativo de la pieza, tanto a pequeña como a gran escala; tanto en el motivo como en el *background*. Véase este detalle en un gráfico de Schenker, en el que señala la transferencia de registro del Re, pero obvia su ausencia en el gráfico, dando por sentado que el 2 constituye estructura, al formarse la 5ª vertical Sol-Re: el V.

⁶⁶ SCHENKER, Heinrich: (1921-24) *Five Graphic Musical Analyses*, Dover Publications, New York, 1969.

⁶⁷ Véase el final del punto 1 de este artículo.

⁶⁸ Línea melódica de la voz superior de la estructura fundamental (*background*).



Ejemplo 7. Estructura fundamental del *background* o primer nivel de organización del *Preludio* núm. 1 de J. S. Bach. Schenker, *Free Composition*

Además de este salto consonante de la *Urlinie*, Mi-Do, que da coherencia a la superficie configurada por arpeggios, hay un segundo detalle que llama la atención: las dos únicas notas de paso que aparecen en el preludio: Si-Do-Re y Fa-Mi-Re. Veamos más en el epígrafe siguiente.

2. Transcendiendo el análisis schenkeriano

Lo esencial es invisible a los ojos.
Antoine de Saint-Exupéry

Retomando el prólogo de Barce con el que comenzaba este artículo, debo decir que el pluridisciplinar e innovador artista confiesa que, a pesar de las muchas contradicciones que exhibe el *Tratado de Armonía* de Schenker, hay algo especial para él en la visión schenkeriana. Para Barce, compositor profundamente vanguardista del siglo XX, es irritante el empeño obcecado de Schenker, de considerar la música tonal de los grandes maestros alemanes como modelo de perfección, en un orden superior, como la cima imposible de superar por otras músicas. No obstante, con gran sabiduría, dice Barce:

[...] todo lo que profundiza en alguna materia es para mí digno de estima y de atención. Y el libro de Schenker profundiza como ninguno [...] en la esencia de la armonía. Plantea el problema armónico de manera radicalmente distinta de la habitual, y además a una altura igualmente desusada. Toda profundización, en términos generales, yo diría que es por sí progresista independientemente de las ideas básicas del autor.⁶⁹

Aunque el compositor deja claro que la música clásica no es la “perfección”:

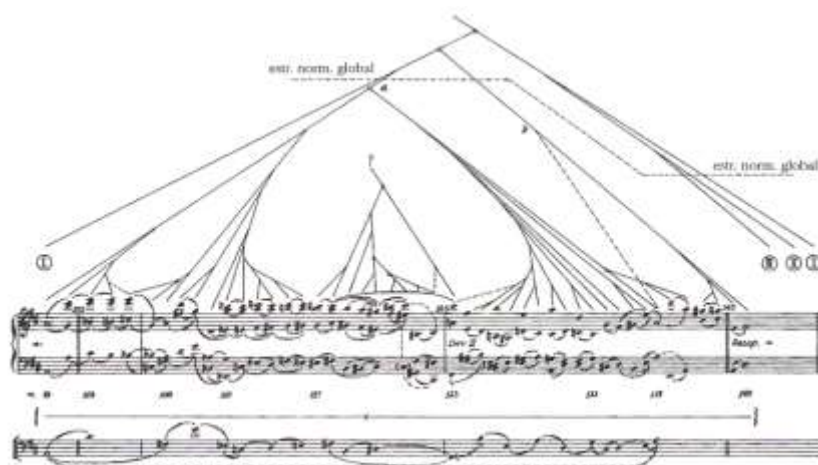
Lo que nunca es progresista es lo frívolo y superficial. Así, Schenker piensa que con sus argumentos niega y destruye la corrupta música contemporánea; y, sin embargo, encontramos aquí algunas ideas que pueden resultar a mi entender cruciales para la comprensión y valoración en profundidad de la música de nuestro siglo: tal ocurre con la fructífera noción de repetición, y con la no menos productiva del despliegue compositivo.⁷⁰

Una vez vista la utilidad del análisis schenkeriano, comprendidas las nociones extramusicales y aprendido el entramado de los gráficos, es buen momento para

⁶⁹ BARCE, Ramón: “Prologo”, *Op. Cit.*, p. 21.

⁷⁰ *Ibid.*

plantearse transcender las ideas schenkerianas y construir nuevas formas de visualizar, es decir, nuevos tipos de gráfico que permitan ver cómo se soporta la arquitectura musical, al tomar conciencia de que los niveles schenkerianos son el entramado interno por el que se organiza la composición. Mi objetivo ahora es descubrir, como dice Saint-Exupéry, algo que sea invisible a los ojos en los gráficos schenkerianos: la esencia más allá de la teoría. Por supuesto, la idea de construir otro tipo de gráficos, así como la interdisciplinariedad, la desarrollaron hace unas décadas Fred Lerdahl y Ray Jackendoff, en su libro *Teoría Generativa de la Música Tonal*⁷¹. En este caso, se buscaba la interrelación entre música y lenguaje, para lo que idearon la aplicación de unos gráficos lingüísticos tipo árbol⁷²:



Ejemplo 8. Mozart, *Quinteto en Re mayor* KV. 593 (compases 102-145)⁷³

La noción de “crecimiento orgánico” es un espejo de la de “crecimiento armonioso” que se da en la Naturaleza, posible a través de un proceso en el que los seres vivos crecen de forma proporcionada, conforme a unas leyes matemáticas, constituidas como tales por la observación científica del proceso de expansión y reproducción físico y biológico. Dicho de otro modo, los crecimientos armoniosos son aquellos que efectúan un desarrollo al compás de unas proporciones matemáticas determinadas. El ojo humano percibe la desproporción en algunos objetos o seres vivos, cuando no se da la armonía matemática a la que hago referencia: *simetría* y *proporciones áureas*. Desde una flor hasta el cuerpo humano, pasando por cualquier sistema viviente en proceso de crecimiento, poseen propiedades simétricas y áureas al mismo tiempo⁷⁴.

⁷¹ LERDAHL, Fred y JACKENDOFF, Ray: *Teoría Generativa de la Música Tonal*, Akal, Madrid, 2003.

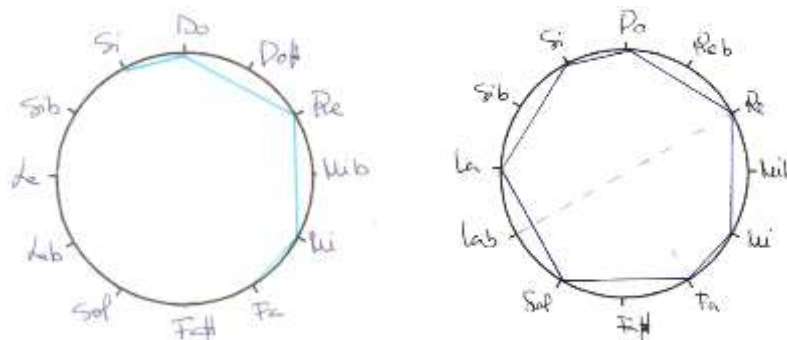
⁷² Muns defendió una tesis doctoral en la que plantea las analogías de la música clásica con el lenguaje (MUNS, Lodewijk: *Classical Music and the Language Analogy*, PhD dissertation, Humboldt-Universität, Berlin, 2014), pero ni la legendaria *Teoría Generativa de la Música* de Lerdahl y Jackendoff le parece correcta o apropiada, debido a sus genes schenkerianos.

⁷³ *Ibíd.*, p. 301.

⁷⁴ Para más información, véase LIVIO, Mario: *La proporción áurea*, Ariel, Barcelona, 2006 y *La ecuación jamás resuelta*, Ariel, Barcelona, 2007. También los indispensables GHYKA, Matila C.: *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1983, *El*

A la transdisciplinariedad de la que hablaba antes entre el postulado schenkeriano y la complejidad de Morin, voy a pasar a aplicar un nuevo proceso transdisciplinar, que parte de la idea de “gráfico” y de su función “representacional”. Ya que representan el mundo aritmética y geoméricamente, qué mejor que las matemáticas para comenzar a trascender los niveles de la superficie y descubrir si su utilización nos aporta nueva información sobre lo que dejamos sin aclarar del *Preludio* núm. 1 de J. S. Bach, en particular, y de la música tonal, en general.

Las dos únicas *disminuciones melódicas*⁷⁵ por nota de paso, que aparecen en la pieza de Bach, Si-Do-Re y Fa-Mi-Re, tienen como objetivo reforzar la nota Re en ese registro inferior, en el que queda sumergida tras los primeros diecinueve compases, dejando al descubierto el salto consonante a gran escala, Mi-Do. Se ve a simple vista, pero voy a hacerlo a través de otro tipo de gráficos. En esta ocasión, tomo un reloj y sustituyo las doce horas por los doce sonidos cromáticos de la escala temperada: el material tonal. Después, trazo rectas de unión entre los sonidos, por ejemplo de estas dos notas de paso, y, en otro reloj, entre las notas que conforman la escala de Do Mayor. Lo muestro en los ejemplos siguientes⁷⁶. En el 5, aparece una representación geométrica de las proporciones matemáticas internas de estas líneas melódicas, Si-Do-Re y Fa-Mi-Re, y otra de la escala de Do Mayor, que tienen ambas como eje de simetría la nota Re:



Ejemplo 6. Las dos disminuciones por nota de paso y la escala de Do M

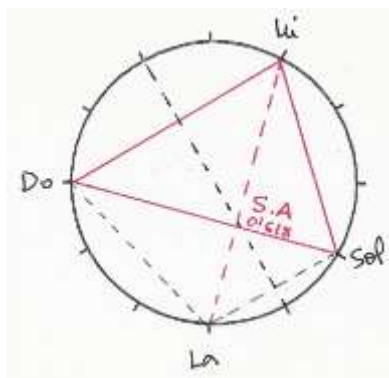
Cuando se dibuja una superposición de las tríadas de la tónica de Do M y la de su relativo La menor, puede observar el lector que, dentro de la simetría que configuran los dos acordes de tónica superpuestos, Do M y La m, se encuentra escondida la Sección Áurea de la pareja relativa mayor/menor natural. Las proporciones de la Simetría y la Sección Áurea son *concurrentes* y muestran, a

número de oro. I Los ritmos – II Los ritos, Poseidón, Barcelona, 1992 y *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998.

⁷⁵ De uso schenkeriano, pero de origen renacentista, una disminución es la expresión de la nota *real* del acorde, del objetivo temporal, a través de otras notas que la identifican como tal. Existen cuatro tipos de disminuciones melódicas: nota de paso, bordadura, salto consonante y arpeggiación.

⁷⁶ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Paradigma de Relaciones Melódico-Tonales”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 5, Año 2009, 2010, pp. 273-290, p. 287.

través de la geometría el *antagonismo* y la *complementariedad* de los modos relativos⁷⁷.



Ejemplo 7. Superposición de las triadas de la tónica en Do M y de su relativo La menor

La simetría se percibe visualmente en estas representaciones geométricas. Todos sabemos que Re es el centro simétrico del sistema tonal y que sus escalas mayores y menores naturales están provistas de una simetría cuando están ordenadas por grados conjuntos. No obstante, al mismo tiempo, los armónicos de cada sonido en los que se ha reflejado la triada tonal, encerrada en una octava, siguen el orden de un fragmento de la serie de Fibonacci⁷⁸: 3, 5, 8 (3^a, 5^a y 8^a), por lo que conviven la Simetría y la Sección Aurea en el mundo matemático de las proporciones de las escalas de Sistema Tonal, del mismo modo que conviven en cualquier sistema de la Naturaleza.



Imagen 2. Secciones áureas en la Naturaleza y en las Artes

⁷⁷ Característica básica de todo bucle dialógico-recursivo, bajo la mirada de los principios organizadores del Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin.

⁷⁸ Recordemos que al dividir un número de la serie por el anterior, el resultado es aproximadamente 1'618, el Número de Oro, φ .

El crecimiento de lo viviente, algo de lo que el Arte ha tomado buena nota, se produce a partir de darse a la vez la interacción de estas dos condiciones de proporción matemática: simetría y sección áurea. Son las mismas proporciones que encontramos en la Naturaleza y en el Arte. Lógicamente, puesto que las obras se derivan de las escalas, también en las composiciones tonales se hallan estas proporciones, coincidiendo con compases que contienen algún elemento organizativo relevante en la composición, algo que se da de forma inconsciente en el sistema tonal y que se dará de forma consciente más tarde, en las obras atonales de compositores como Debussy, Bartók y Scriabin, entre otros. Ya no parece que Schenker estuviera tan loco.

Hemos visto la simetría en el detalle del *Preludio* núm. 1 de J. S. Bach. Esta pieza consta de 35 compases. La sección áurea de una obra puede encontrarse si se hace algo tan sencillo como una regla de tres, reduciendo el Número de Oro 1'618, a 618, sección aurea de 1.000. Si a 1.000 es 618, a 35 es x. Al realizar la regla de tres, $618 \times 35 \div 1000$, el resultado es 21'63. Esto significa que en el compás 22 (considerando los decimales) tenemos la sección áurea del *Preludio* núm. 1. En el siguiente ejemplo, puede verse cómo en el compás 22 aparece un Fa#, sensible aplicada a Sol, la dominante de Do. En el compás 23, aparece después Lab, que evita la modulación al V, funcionando junto a Fa# como las bordaduras cromáticas inferior y superior de Sol, dominante de Do: Fa#→Sol, Lab→Sol, pero suponiendo la armonía de la VII disminuida de Do, Si disminuida, que se convierte en el compás 24 en la armonía del V estructural del *background*. Puede verse la nota Re en la situación antes expuesta. En el ejemplo 6, ya aparece Lab-Re como el eje de simetría.

sección áurea
↓

V

Ejemplo 8. Compases 21-24 del *Preludio* núm. 1 de J. S. Bach

Como puede percibir el lector, lo esencial es invisible a los ojos. Sin embargo, una mirada desde otro ángulo puede mostrar esa esencia que mantienen las estructuras de la Naturaleza en su crecimiento biológico, orgánico, físico, sistémico, organizacional: los edificios sonoros tonales se sostienen a base de proporciones matemáticas, al igual que los arquitectónicos.

3. Por qué soy schenkeriana

Esta operación de extirpar un problema de su contexto tradicional y situarlo en otro nuevo, mirándolo a través de unas gafas de diferente color, por así decirlo, me ha parecido siempre la auténtica esencia del proceso creativo.

Joannes Kepler

Con las palabras de Joannes Kepler defino totalmente mi postura. No se trata de una teoría u otra, sino de lo que hagamos con ella. Schenker construyó un edificio teórico inmenso, con unas propiedades de apertura excepcionales que ni Muns, ni Barce, ni hasta ahora nadie que haya profundizado en el análisis schenkeriano puede dejar de reconocer. Para mí, lo más importante es haber llegado a comprender la música tonal en un camino de ida y vuelta: de las ideas schenkerianas a la “organización sistémica” que propone Morin y, desde ahí, regresar al análisis schenkeriano con nueva información. Hacia el final del último de sus cuatro cuartetos, dice el poeta T.S. Elliot: “No dejaremos de explorar/y el fin de toda nuestra exploración/será llegar a donde empezamos/y conocer el lugar por primera vez./ Tras la puerta desconocida, recordada/cuando lo último de la tierra por descubrir/ sea eso que era el comienzo”⁷⁹.

Todas las teorías carecen de vida propia. Se suele olvidar que surgen tras un largo período de práctica experimental. En realidad, mueren al nacer, pues mientras que está en imprenta, se sientan las bases de una nueva teoría que superará a la vigente. De nada vale si nuestro entendimiento propone una teoría como algo absoluto, determinantemente cerrada y sin propensión al cambio: este se dará sin remedio, pues no cesan las transformaciones en ninguna parte del Universo. El lógico-matemático, Premio Nobel de Literatura en 1950, Bertand Russell, escribió en su diario (mayo de 1920) una descripción de su entrevista con Lenin: “Nada en sus modales ni en su porte sugiere que sea un hombre poderoso. Mira fijamente a sus visitantes y entorna un ojo... Es tiránico, tranquilo, incapaz de sentir miedo, egoísta... Una teoría personificada”⁸⁰.

La teoría es un punto de partida y de llegada al mismo tiempo: una especie de mapa, una abstracción no del todo exacta, que se encuentra a merced de la comprensión y del uso de los sujetos cuando la toman como objeto. Si solo sirve para describir lo que sucede armónica, melódica, rítmica o formalmente es una gran limitación, también en el análisis schenkeriano.

Cada teoría ofrece una puerta de salida, la posibilidad de un primer paso, pero el camino está siempre por recorrer, por crear. La teoría schenkeriana, como todas las teorías, se cierra sobre sí misma, pero al mismo tiempo produce una apertura que le otorga vida, esperando más ideas que la enriquezcan y, sobre todo, que la expliquen. La gran consideración que se tiene de Schenker en Estados Unidos y la atención que le prestan algunos de sus detractores, que siempre encuentran algo que ineludiblemente la salva, hace que no pueda caer en el olvido. En mi trabajo como investigadora y como docente, el postulado schenkeriano me ha proporcionado la posibilidad de crear nuevas herramientas para mejorar la comprensión y el aprendizaje de mis alumnos, logrando siempre enriquecer el proceso pedagógico. Schenker no ha muerto: sus ideas inacabadas devienen fecundas, cuando encuentran un suelo fértil para crecer en espiral virtuosa.

⁷⁹ ELLIOT, T.S.: “The Little Gidding”, en *Four Quartets*, 1942. Tradcc. Jesús Plasencia. Disponible en <http://www.jesusplacencia.com/files/t-s-eliot-cuatro-cuartetos.pdf>

⁸⁰ CLARK, Ronald: *Russell*, Salvat, Barcelona, 1988, p. 108.

Les Teko et les *Wayãpi* de Guyane face aux musiques contemporaines : attrait et limites de la mondialisation

Nicolas Darbon

Université des Antilles, CRILLASH, EA 4095, équipe ADECAM-MC, France
nicolas.darbon@univ-amu.fr

Résumé. La jeunesse mais aussi certains chefs et chamanes Teko et *Wayãpi*, peuples amérindiens de la forêt guyanaise, effectuent depuis peu des voyages en Europe et participent aux projets culturels tels que *Les Singes hurleurs* piloté par la compagnie Bardaf! Teko Makan ou MakanaKom System, groupes de hip-hop, diffusent des chansons engagées. Thierry Pécou et Alain Berlaud, compositeurs de « musique contemporaine », s'inspirent directement des amérindiens en se rendant dans le Haut Oyapock ou en se référant aux travaux ethnomusicologiques, de mêmes que les groupes ethno-jazz No Tongues et Yann Cléry. La première partie de cet article traite de ces « mondes qui s'attirent » et la seconde partie du « rouleau compresseur de la mondialisation ». Face à la plastification, la standardisation, la spectacularisation, et la destruction des diversités culturelles, qu'en est-il des tendances récentes de la démodernisation et des aspirations à un réenchancement socio-musical du monde ?

Mots clés. Teko, *Wayãpi*, Guyane française, Les Singes hurleurs, Bardaf! Lénaïc Eberlin, Teko Makan, MakanaKom System, Thierry Pécou, Alain Berlaud, Yann Cléry, No Tongues, mondialisation, musique.

Abstract. The youth and certain chiefs and shamans Teko and *Wayãpi* (Amerindian peoples of the Guyanese forest), have recently made trips to Europe and participate in cultural projects. Thus "The Howler Monkeys" is piloted by the Bardaf company. Hip-hop groups such as Teko Makan or MakanaKom System broadcast committed songs. Thierry Pécou and Alain Berlaud, composers of "contemporary music" are directly inspired by the Amerindians by going to Haut Oyapock or by referring to ethnomusicological works, as are the ethno-jazz groups No Tongues and Yann Cléry. The first part of this article deals with these "attractive worlds" and the second part of the "steamroller of globalization". Faced with plasticization, standardization, spectacularization, and the destruction of cultural diversity, what are the recent trends of demodernization and the aspirations for a socio-musical re-enchantment of the world?

Keywords. Teko, *Wayãpi*, French Guyana, Les Singes hurleurs, Bardaf! Lénaïc Eberlin, Teko Makan, MakanaKom System, Thierry Pécou, Alain Berlaud, Yann Cléry, No Tongues, globalization, music.

Cet article interroge la mondialisation, à la fois attrayante et inquiétante, à travers les pratiques de musiciens occidentaux qui se rendent en Guyane, et chez les amérindiens qui diffusent leur musique sur les ondes et les scènes européennes. Quelques soient les impératifs existentiels et les précautions éthiques, le vent qui pousse aux échanges fructueux conduit aussi vers l'uniformisation, et cet article, qui propose une critique de cet état de fait, penchera pour une démodernisation, encore hypothétique.

Je me concentrerai sur l'univers des Teko et de Wayãpi de Guyane, car ces peuples sont localisés à peu près dans les mêmes aires géographiques, et pour les premiers, ont fait peu l'objet d'études musicales. Ils sont en effet installés dans la forêt amazonienne, sur les grands fleuves, en particulier l'Oyapock, à la frontière du Brésil. L'un des points de rassemblement est la commune de Camopi.

Pour être en contact incessant avec les autres ethnies, amérindiennes, bushinenge¹ ou les créoles, les emprunts aux autres cultures traditionnelles ont toujours existé. De nos jours, les Amérindiens de Guyane regardent de plus en plus en direction des nouveaux médias et des musiques occidentales, du hip hop au reggae. Émanant souvent de la jeunesse, les groupes nouvellement constitués diffusent des messages socio-politiques. Ils souhaitent voyager et s'exposer. Ils collaborent avec des artistes.

Il existe donc une attraction de chaque monde l'un vers l'autre, ces mondes étant jadis aux antipodes – un croisement entre des « trajectoires, d'apparence symétriques, de ces peuples en recherche d'une place pour leur identité traditionnelle dans le monde moderne », et, sur l'autre rive, « un groupe d'artistes qui confronte sa modernité »².

Ce mouvement est rendu possible grâce à l'évolution techno-socio-économique de la mondialisation : pirogue à moteur, voyages en avion, cyber-communication, subventions... L'électrification des musiques et des modes de diffusion : micros, guitares électriques, *home studio*, *sound system*... correspond à la plastification des objets, des outils, des arts, de la vannerie³... Sur le même terrain se font face deux modes de vie antinomiques :

L'un (traditionnel) fondé sur le souci de préserver l'équilibre des relations entre les communautés d'êtres humains et leurs environnements naturels et humains, visibles et invisibles ; l'autre foncièrement écocidaire (destruction des milieux naturels) et ethnocidaire (destruction de la diversité culturelle).⁴

* Fecha de recepción: 20-2-2020 / Fecha de aceptación: 12-3-2020.

¹ Autrement nommés Bushi Konde Sama, Marrons, Neg'Marrons.

² « No Tongues. Les voies de l'Oyapock », dossier de presse, pdf, 2018, p. 7.

³ DAVY, Damien : *Vanneries et vanniers. Approche ethnologique d'une activité artisanale en Guyane française*, thèse, Université d'Orléans, Orléans, 2007, pp. 441 sqq.

⁴ S.a., « Guerriers de la paix, les Teko de Guyane », <http://guerriersdelapaix.weebly.com>, 2013. Consulté le 16 novembre 2019. La question du choc entre Occident et monde

Cependant les questions de la nature, de l'identité et de la survie planétaire sont aussi bien amérindiennes qu'occidentales ou orientales. Des questions qui ont des conséquences sur l'éthique de la recherche et de la création, se posant de façon très concrète d'une part aux artistes occidentaux qui disent « dialoguer » avec les musiques traditionnelles⁵, d'autre part aux scientifiques et intervenants de tous ordres qui évoluent dans ces milieux et les modifient.

Pour ceux qui ne connaissent pas la Guyane, je me permets de rappeler quelques faits liés à la mondialisation. Les Amérindiens de Guyane vivaient, il y a plusieurs siècles, hors des notions de département, de commune, hors de l'école obligatoire, des politiques culturelles et des entreprises soi-disant civilisatrices. Ils n'avaient pas subi les missions religieuses et les explorations scientifiques, les maladies et les médecins venus d'Europe. Il n'y avait pas de mercure dans les rivières, pas d'argent – pas d'aides sociales, pas d'impôts – et pas d'alcool, ou presque. Comme partout, ils affrontaient les problèmes du quotidien, les luttes de pouvoir, les guerres inter-ethniques.

Depuis, les Amérindiens de Guyane doivent subir les orpailleurs et les bouleversements profonds de la "modernité". Ceux-ci se propagent en amoindrissant, gommant, maquillant leur pensée et leur spiritualité, la pratique chamanique, la culture, la chasse, la pêche, la culture sur abattis, etc. Ladite modernité distille les désirs et les représentations du grand « nous » mondialisé : les nouvelles technologies, le fantasme de l'innovation, l'amplification sonore, les médias, la mise en spectacle, l'utilisation d'instruments occidentaux, etc.

Je partirai de l'univers traditionnel *Wayãpi* et de son traitement en « musique contemporaine ». J'aborderai ensuite l'univers Teko et les musiques amplifiées locales, ou venus de l'hexagone sur des projets éducatifs ou artistiques : *Yann Cléry, No tongues, Les Singes Hurlleurs*. La première partie traitera donc des « mondes qui s'attirent ».

J'adopterai un point de vue critique dans une deuxième partie : « Le rouleau compresseur de la mondialisation ». Face à la plastification, la standardisation, la spectacularisation et, en un mot, la destruction des diversités culturelles – malgré les « bons sentiments » des uns et des autres-, une possible démodernisation et un réenchantement socio-musical seront évoqués comme des tendances émergentes.

amérindien a été beaucoup traitée depuis les années 50, cf. GRENAND, Pierre et Françoise : « Il y a encore des Sauvages en Amérique ? », dans *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 78 n° 1, *Journal des Américanistes*, Société des Américanistes, Musée de l'Homme, Paris, 1992, p. 101.

⁵ Pour connaître ces musiques traditionnelles, consulter les études de Jean-Michel Beaudet, Vincent Blanchet, Françoise et Pierre Grenand, Jean Hurault, Éric Navet. Thèse en cours de Florent Wattelier sur *Les Musiques des Tékos de Camopi (Moyen Oyapok – Guyane)*.

I. Des mondes qui s'attirent

Thierry Pécou et Alain Berlaud s'inspirent directement des Teko ou des Wayãpi soit en se rendant dans le Haut Oyapock, soit par l'intermédiaire de travaux ethnomusicologiques. Il en va de même des musiques actuelles et du jazz, telles les productions sonores de Yann Cléry et du groupe No Tongues. Dans le sens inverse, les amérindiens de Camopi, la jeunesse, mais aussi certains chefs et chamanes, effectuent depuis peu des voyages en Europe, pour faire connaître leur culture. Des groupes de hip-hop conscient tels que Teko Makan ou MakanaKom System diffusent également des chansons engagées, alors qu'ils se trouvent dans des lieux parfois privés d'internet. Tout le monde puise ses sources d'inspiration dans les cultures lointaines. En retour, ces échanges transforment les musiques, les regards et même, imperceptiblement, les sociétés.

1. Le Haut Oyapock visité par les compositeurs contemporains

Les deux compositeurs qui s'intéressent à la musique des Wayãpi, n'ont pas la même démarche. S'il s'est rendu dans bien d'autres endroits de la forêt amazonienne, Alain Berlaud n'est pas allé dans le Haut Oyapock, ce que fera Thierry Pécou.

Le premier est pourtant un voyageur infatigable, allant souvent à pieds en Sibérie, en Chine, et ailleurs, jusque chez les Aborigènes australiens. Il parcourt l'Afrique, du Mali au Burkina Faso en passant par le pays Dogon : « une quête personnelle qui me fait découvrir les griots aveugles du Mali et leurs contes chantés/parlés souvent animaliers accompagnés à la kora »⁶. Cette immersion nourrira sa pièce *L'enfant d'éléphant* (2000). Sa démarche est spirituelle : il ne choisit pas ces voyages par hasard, par tourisme ou pour des raisons lucratives. Elève de l'ethnomusicologue Gilles Léothaud et du compositeur Marco Stroppa, Berlaud *est issu des classes du Conservatoire de Paris (neuf Prix) et de l'IRCAM*. Il n'est pas musicien professionnel, il enseigne en collèges-lycées.

Egalement issu du Conservatoire, le compositeur professionnel, pianiste et chef d'orchestre Thierry Pécou est lui aussi un globe-trotter. Avec son ensemble de musique contemporaine Variances (un terme qu'il emprunte à Edouard Glissant), il part dans de longues tournées aux quatre coins du monde. Il puise régulièrement dans les cultures traditionnelles des matières musicales pour ses propres compositions et pour leur mise en concert. Ainsi, *Passeurs d'eau*⁷ est un rituel de l'eau, de la mort à la renaissance, qui s'inspire de la fête des Neuf Jours des Navajos d'Amérique du Nord.

Très rapidement, j'ai été interpellé par d'autres esthétiques, par l'envie de voyager et découvrir d'autres horizons. (...) Avec du recul je rattache cela à mes origines martiniquaises, cette terre où je n'ai pas grandi mais

⁶ BERLAUD, Alain : « Anthropologie et la création musicale », conférence pour le séminaire « Recherche et Création : quelles interactions ? », séminaire sous la direction de Nicolas Darbon, Faculté ALLSH, Aix-en-Provence, 20 avril 2016. Inédit.

⁷ PECOU, Thierry : *Passeurs d'eau*, pochette du disque Intégral Classic, INT 221.160, 2007.

qui est présente dans mon esprit, qui est une terre de métissage et de créolisation. Pour les musiques amérindiennes il y a deux aspects, les musiques encore vivantes aujourd'hui, des centaines de cultures différentes, et les traces laissées par les civilisations disparues lors du choc brutal de la colonisation européenne. Je vais comme un archéologue de la musique ce qu'on peut deviner ou imaginer. On se bat avec des fragments pour recréer un monde. Je ne cherche pas l'authenticité, mais je le ré imagine avec un regard contemporain. C'est une manière de créer à partir d'un passé fictif ou mythique.⁸

Alain Berlaud a écrit « Tukã »⁹ en puisant à la fois dans ses souvenirs de la Guyane et grâce à une documentation qu'il se procure lui-même. Berlaud compose « Tukã » au moment où il réside à Marseille entre 2016 et 2017. Il a vécu plus de dix ans en Guyane et en Turquie avant de partir en 2017 au milieu de l'Océan Pacifique, à Wallis et Futuna (sur l'île de Wallis pour être précis).

Écrite pour saxophone seul, « Tuka » s'inspire des *tule*, ces instruments en bambou et à anche des *Wayãpi* de la forêt amazonienne. Le mot *tule* désigne à la fois l'instrument, l'ensemble d'une dizaine d'instrumentistes-danseurs et le répertoire des suites de danses¹⁰. *Tukã* signifie « toucan » en *Wayãpi*, cet oiseau grimpeur au bec rouge de Guyane. La pièce « Tukã » est le premier des trois mouvements qui constituent une œuvre pour saxophone qui devrait s'intituler *Souffles d'Amazonie*¹¹, titre qu'il reprend à la monographie de Jean-Michel Beaudet¹².

La pièce « Tukã » repose également sur l'art géométrique de la vannerie des *Wayãpi* appelé *kusiwa*. Il incorpore le chant du toucan et l'art des *Wayãpi* à sa propre musique. Par surcroît, il fait référence à la danse des amérindiens. Les musiciens-danseurs *Wayãpi* jouent de leur « clarinettes » tout en se mouvant de façon quasi synchrone, en plaçant des accents par leur pied droit, avec des sonnailles (*kawai*). Sur ce principe, Alain Berlaud demande à son saxophoniste d'utiliser le pied. Une danse amérindienne réclame plus d'une dizaine de danseurs-musiciens. Pour « Tukã » - qui est l'un des mouvements d'une suite de danses *Wayãpi* - « tout en jouant, les musiciens sont accroupis et sautillent de côté comme l'oiseau [le toucan] sur l'arbre »¹³. Ce mouvement peut être entendu dans le disque qui accompagne le livre de Jean-Michel Beaudet, auquel se réfère Berlaud. Profondément habité par la

⁸ PECOU, Thierry : entretien avec Maxime Kaprielian, « Thierry Pécou, le compositeur du Tout-Monde », dans *Res musica*, <https://www.resmusica.com>, 21 février 2014.

⁹ Pour une analyse approfondie de l'œuvre « Tuka », cf. DARBON, Nicolas : « Les métamorphoses du toucan : des *Wayãpi* de Guyane à la musique d'Alain Berlaud », dans BLIN, Odile ; CASTANET, Pierre Albert : actes du colloque *Musique mondialisation et sociétés*, Université de Rouen, à paraître en 2020.

¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

¹¹ L'ensemble de l'œuvre n'est pas terminé au moment de la rédaction de cet article.

¹² BEAUDET, Jean-Michel : *Souffles d'Amazonie*, Société d'Ethnologie, Nanterre, 1997.

¹³ *Ibid.*, p. 83.

spiritualité, en particulier du chamanisme¹⁴, nous voyons à travers « Tukã » que Berlaud relie la musique aux arts et à la nature, de même qu'il est lui-même écrivain et peintre.

Quant à « Takwali » de Thierry Pécou, il s'agit d'un projet en cours d'élaboration. Nous ne savons pas ce que le musicien trouvera à Camopi, mais il est certain que l'univers chamanique le sollicite. Il suffit d'entendre *Soleil rouge* (2017), qui est un concerto pour trompette, pour entendre un tambour chamanique est placé au centre de la musique elle-même, avec ses répétitivités et ses circulations timbriques. Cette œuvre s'inspire des visions survenant lors des cérémonies de guérison des indiens d'Amérique du Nord, l'orchestre étant un centre énergétique et générateur.

« Vivre c'est voyager, et voyager c'est écrire » déclare-t-il à propos de cette cantate amazonienne. Le voici donc parti dans un projet le menant « à la rencontre des Wayãpi », sur les traces des musiciens ethno-jazz Yann Cléry et No Tongues dont je parlerai plus loin. Il est accompagné de la vidéaste Laure Subreville et bénéficie de l'aide de Jean-Michel Beaudet. Pour entrer en osmose avec les instrumentistes *tule* Wayãpi, les musiciens de Variances qui se déplaceront seront des clarinettes : Carjez Gerretsen, Timothée Gernot, et des saxophonistes : Nicolas Prost, Valentin Meury. L'aventure s'achèvera par un concert de restitution en novembre 2020 en Guyane. Ce projet de voyage-résidence de création en pleine forêt souhaiterait établir un « dialogue entre un idiome musical relevant de l'oralité d'une singularité et d'une homogénéité fortes », en s'éloignant de son « propre univers culturel » ; mener une « expérience de création musicale partagée » en travaillant collectivement avec les Wayãpi ; et réaliser une « œuvre musicale et visuelle immersive »¹⁵.

Il est singulier que la musique « savante » occidentale s'intéresse aujourd'hui à ces musiques alors qu'elles ne les avaient jamais abordées. En effet, il n'existe pratiquement aucune œuvre qui s'inspire de l'univers guyanais. Mais depuis cinq ans, des artistes partent en résidence à Camopi, soutenus par les pouvoirs publics. Cette évolution est certainement dû aux nouveaux statuts politiques des communes en Guyane, aux outils de communication et à la transformation des mentalités amérindiennes.

2. Les Teko en marche vers le Village global¹⁶

L'un des premiers articles scientifiques sur les Teko signale qu'ils empruntent des techniques tout en perdant certains éléments de leur

¹⁴ D'autres compositeurs s'inspirent du chamanisme, cf. DARBON Nicolas : « Composition musicale et chamanisme », dans *Chroniques phénoménologiques*, n° 9, site Internet de l'Atelier de phénoménologie expérientielle (APHEX), Marseille, mars 2018, pp. 7-15. Accessible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01791824/document>

¹⁵ Note d'intention : <http://ensemblevariances.com/fr/projets/takwali.html>.

¹⁶ Sur cette notion, cf. MCLUHAN, Marshall : *The media is the massage*, Bantam Books, New York, 1967.

culture : par exemple les ocarinas ont disparus en 1933¹⁷. Il est donc absurde de juger « détribalisé » un Amérindien portant un *tee-shirt* ou une casquette rap, fût-il floqué d'une marque ou de l'image de Bob Marley¹⁸. Avant le point de rupture contemporain, la tradition se réinventait sur le temps long¹⁹. Étrangement, on peut lire dans la mythologie Teko, avec des lunettes actuelles, les effets de la mondialisation et de la société de consommation :

[*Wilakala*, le Créateur] voulut réaliser cette « terre sans mal » – les Teko la nomment *Alapukup* –, ce monde parfait exempt de tous maux (...). [Toutefois], lassé de l'indiscipline des êtres humains, déçu sans doute aussi de ne pouvoir réaliser son rêve de créer une « terre sans mal », *Wilakala*, suite à une dernière vexation, se fâcha et abandonna le monde à son double négatif, *Tembetsi*, figure teko du « diable ». L'être humain, coupé désormais de ses racines et du monde, doit renoncer à la condition paradisiaque et il devient, plus qu'un être de *besoin* – condition de tout être vivant –, un être de *désir*, un être en manque, vulnérable, soumis au mal et à la maladie.²⁰

Le mot *teko* signifie : « être, mode de vie » d'une terre sans malheur²¹ ; pour le chef coutumier Teko Joachim Panapuy, c'est « être humain »²².

Les musiques amplifiées : une arme pour Teko Makan

Teko Makan est le nom d'artiste de Lucien Panapuy et de son groupe (fig. 1) ; c'est encore une compagnie plus nombreuse rassemblant une quinzaine de jeunes musiciens, danseurs, comédiens, pour le projet *Les Singes hurleurs* (cf. plus loin) dont Joachim Panapuy, le père de Lucien, est le responsable. Après des études à Cayenne au lycée Félix Éboué à la fin des années 1990, Lucien Panapuy exerce le métier d'animateur et de médiateur ; il est régulièrement sollicité pour des interventions publiques en France et à l'étranger. Il existe plusieurs clips de Teko Makan accessibles sur Internet ; il

¹⁷ PERRET, Jacques : « Observations et documents sur les Indiens Émerillons de la Guyane Française », dans *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 25, n° 25-1, Société des Américanistes, Paris, 1933, p. 82.

¹⁸ Pour paraphraser : GRENAND, Pierre et Françoise : « Les amérindiens de Guyane Française aujourd'hui : éléments de compréhension », dans *Journal de la Société des Américanistes*, Musée de l'Homme, Société des Américanistes, Paris, 1979, 66, pp. 361-382, § « Pensée indigène et pensée occidentale », pp. 373-374.

¹⁹ Même si les mythes de genèse évoquent les catastrophes naturelles.

²⁰ NAVET, Éric : « Introduction au chamanisme amérindien », dans Université de Strasbourg, sspsd.u-strasbg.fr, p. 7.

²¹ *Étude sur la nécessité de reconnaître et respecter les droits de la Terre nourricière*, rapport de la huitième session, 2009, recommandation n° 76, Nations Unies, Conseil économique et social, Instance permanente sur les questions autochtones, New York, 18 septembre 2009, p. 15.

²² PANAGUY, Joachim : intervention traduite par Ti'iwan Couchili lors de la table ronde « Les Teko de Guyane », *Le café des sciences*, www.ccsti973.fr/agenda/les-teko-de-guyane, mars 2019. À noter que « Kali'na » signifie la même chose, cf. RENAULT-LESCURE, Odile : « La langue kali'na » dans RENAULT-LESCURE, Odile et al. : *Langues de Guyane*, Vents d'ailleurs/IRD Éditions, La Roque d'Anthéron, 2009, p. 66.

n'existe pas de CD à notre connaissance, mais ses titres sont déposés sur SoundCloud²³.

Ses musiques sont montées de façon assez simple sur ordinateur avec boîte à rythme, etc. En 2017, Teko Makan a mis en place avec deux enseignants un studio d'enregistrement ou *home studio*, qui est d'ailleurs filmé dans l'un de ses clips. À sa voix naturelle, aux inflexions et au timbre « amérindiens » (qu'il serait trop long de décrire), se surajoute parfois des effets assez basiques des logiciels audio.

« No Suicide » est la chanson qui a fait connaître Teko Makan au Brésil avant la Guyane, dans un style entre le hip hop et le reggae. Un clip a ensuite été réalisé par Christophe Pierre alias Yanuwana Tapoka, militant Kali'na, chargé de mission pour la Cellule Régionale Pour le Mieux-Être des Populations de l'Intérieur (CeRMEPI), à la Préfecture de Guyane.

« Ce clip a été fait avec les moyens du bord, avec une volonté énorme de rendre hommage à ces ami(e)s qui sont parti(e)s bien trop tôt »²⁴. Le couplet est chantés dans des langues parlées autour de Camopi, à part l'anglais qui n'apparaît qu'au début. Le français est absent. Le refrain est en Teko/Tupi-Guarani. Voici le début de la chanson, avec sa traduction²⁵ :

COUPLET 1

This is riverside production

(ANGLAIS)

Ceci est une production du bord de l'eau

Mamen tsidzedzikakom

(TEKO/TUPI-GUARANI)

Il est temps d'arrêter le suicide

Plein ti jeunes ki ja tué yé kô

(CRÉOLE)

Plein de petits jeunes se sont déjà tués

Fo nou tchimbé raid pa moli

(CRÉOLE)

Tenez bon ne vous laissez pas aller !

Vamos ando junto

(PORTUGAIS)

Nous allons marcher ensemble

REFRAIN

Mamen tsidzedzikakom

(TEKO/TUPI-GUARANI)

²³ Pour écouter et regarder les clip-vidéos, vidéos documentaires de Teko Makan, se reporter aux Références bibliographiques en fin d'article.

²⁴ PIERRE, Christophe : propos cité sur le site Sorosoro, programme porté par l'association WOLACO (World Languages Conservancy), Labex ASLAN (Advanced Studies on Language Complexity), Université de Lyon, www.sorosoro.org/2016/12/videos-en-langue-teko-emerillon-guyane, 2015.

²⁵ Traduction réalisée dans le vidéo-clip « No suicide », *Op. Cit.*

Il est temps d'arrêter le suicide
Monkonin pyly wãtsipo nōde tsidju
Nous ne sommes plus très nombreux
Tsidzebokatsinen aiponn
Donnons-nous du courage
Wane deletam-a-nam todzekuwane kwin
Pour l'avenir de nos enfants
Mamen tsidzelo'at aiponn
Arrêtons de nous battre
Mamen'away tsimomodo dzeypegn
Arrêtons de nous critiquer
Dzehep aipo 'at tsiwatan (...)
Marchons ensemble (...)

Les chansons de Teko Makan sont engagées. Ainsi « Non à la Montagne d'Or ! » parue en 2018 est soutenue par des collectifs tels que Or de Question !, ou Jeunesse Autochtone de Guyane (JAG) qui sont opposés aux projets d'industrie minière. Le nom *makan* renvoie à la légende Teko du guerrier protecteur.

Ce n'est pas pour rien si Joachim a fondé un groupe de chant et de danse qui s'appelle les Teko Makan : on a affaire à une volonté de lutte pour les droits élémentaires de vivre et selon l'identité que l'on souhaite. On peut être Français ou Amérindien, ce qui n'est pas clair pour tout le monde car il faut être Français au nom du progrès et du développement. Mais on se rend compte que ce progrès se traduit par l'introduction de l'argent dans des sociétés plutôt égalitaires, par l'école comme laminoir culturel, par la destruction des structures sociales et de l'environnement.²⁶

La problématique clef que soulève « No suicide » est celle du choc brutal entre mode de vie traditionnel et mode de vie occidental, choc mal vécu par une partie de la jeunesse qui ne fait pas le choix d'adopter le mode de vie des anciens (étant peu ou prou acculturé au système occidental).

S'il critique cet état des choses – ce qui comprend des interrogations vis-à-vis de l'État français, de la mondialisation, etc.-, Teko Makan affiche clairement son souci d'intégrer les valeurs occidentales ; dans cette posture réaliste ou fataliste, il choisit de ne pas rejeter « l'évolution ». Il fait alors figure de médiateur. Il a en effet produit une chanson intitulée « Évolution », dans un style vaguement reggae, en Teko/Tupi-Guarani et en Français :

On ne peut plus faire marche arrière
L'évolution n'est plus une barrière.

²⁶ NAVET, Éric : table ronde « Les Teko de Guyane », dans *Le café des sciences*, www.ccsti973.fr/agenda/les-teko-de-guyane, mars 2019.

Comme le dit Albert Mifsud, ancien chef coutumier Wayãpi de Camopi : « La vraie question n'est pas de savoir si l'on souhaite ou pas devenir "civilisé", nous n'avons plus le choix. La vraie question est de savoir comment ne pas se perdre en chemin²⁷ ». Teko Makan énonce les difficultés parfois insurmontables qu'un Amérindien doit braver comme un guerrier : faire des études, partir loin de la forêt et des parents, subir les mauvaises fréquentations et les tentations de l'alcool, de la drogue, etc. Éric Navet explique un tel déphasage par le fait, entre autres, que les enfants sont scolarisés à Saint-Georges-de-l'Oyapock, à trois heures de pirogue, et dorment dans un pensionnat religieux (appelé un *home*) – où ils formatent leurs oreilles aux musiques tonales et à tout un système d'écoute, de pratique et de diffusion quasi opposé à leurs racines maternelles.

Le résultat, bien visible lorsque ces enfants viennent en vacances à Camopi, est un vide culturel. Habillés de robe ou de pantalons, car ils ont appris à avoir honte de leur corps, ils déambulent, inactifs sur les chemins ; ils se tiennent à l'écart des fêtes à cachiri, déjà exilés de leur propre culture, condamnés de toute façon à la marginalité puisque la ville ne leur est pas vraiment ouverte.²⁸

Il en va de même des jeunes qui vont plus loin encore, à Cayenne, Paris... en poursuivant le mirage qu'entretiennent les *star-people* et les médias du divertissement. « Tous ces jeunes gens qui un jour partent, en lunettes de soleil et *blue jeans* serré, à l'assaut l'Occident, le lendemain se brûlent le bout des plumes au feu de leur rêve brisé »²⁹.

Teko Makan
Devant un avion. Visuel pour la chanson
« Evolution ». © DR

Lucien Panapuy
Lors d'un pow wow canadien. © DR



Fig. 1. Double identité

²⁷ Cité dans *Zawa-Pinim Makan, l'Homme Jaguar...*, *Op. Cit.*, p. 1.

²⁸ NAVET, Éric : *Ike mun anam / il était une fois... La "dernière frontière" pour les Peuples Indiens de Guyane Française*, Épinal, Nitassinan, 1990, pp. 74, 76.

²⁹ GRENAND, Pierre et Françoise : « Il y a encore des Sauvages en Amérique ? », *Op. Cit.*, p. 108.

Malgré tout, Teko Makan diffuse un message d'espoir :

Ayons la force des combattants
En défendant nos droits en chantant.

Ce combat est peut-être la planche de salut, donnant sens aux études³⁰ et à l'occidentalisation de la vie, car il permet d'instaurer une solidarité et une communication qui donne espoir, combat exprimé dans la chanson avec des moyens "modernes" en faveur de valeurs "ancestrales" : le respect de la nature, la sauvegarde des langues et des cultures, et la survie même par les mariages inter-ethniques. D'ailleurs, comme le remarque Navet, « les Teko ont clairement une vision holistique de l'univers : tous les êtres vivants sont dans un rapport d'interrelation et d'interdépendance, et toute atteinte portée à l'une des parties affecte nécessairement l'ensemble »³¹. Dans un entretien pour *Le Progrès*, Lucien Panapuy déclare que s'il ne vit plus comme les anciens, il ne pense pas que cette culture ancestrale soit incompatible avec la vie moderne. « On peut mélanger les deux. À la maison, nous parlons Teko avec les enfants, à l'école ils parlent français »³². Suivant cette lignée volontariste, Teko Makan partage l'action d'associations telles que Kobue Olodju « Nous existons » ou Kumaka, présidée par le chamane Joachim Panapuy. Pour son titre « Évolution », le visuel de Teko Makan le montre en *tee-shirt* devant la piste d'aviation de Camopi, symbole de modernité, ouverte au public en 2017, et il n'hésite pas à participer à un *pow wow* au Canada en tenue traditionnelle (fig. 1). Dans le vidéo-clip « Non à la Montagne d'Or ! », il apparaît dans les deux tenues. Sa voix suave plane sur un style reggae dans le vidéo-clip « Olopotat etunaign ». Sur la page Facebook du chanteur, il est possible de lire ce commentaire de Franck Appolinaire (Amérindien Kali'na) à propos des artistes « nouvelles générations » dont fait partie Teko Makan : « "Ancré dans la tradition mais résolument tourné vers l'avenir" telle pourrait être leur devise ».

Par ailleurs, Teko Makan désigne également une association intégrée à un projet d'échanges scolaires et de jumelage entre Camopi et la ville alsacienne de Muttersholtz, ainsi qu'une petite troupe de musique et de danse traditionnelle (que l'on peut voir sous cet aspect dans les photos facebook de Julien Panapuy). Ce grand projet pédagogique guyano-alsacien nommé *Les Singes hurleurs* est porté par la compagnie alsacienne Bardaf ! dirigée par Lénaïc Eberlin, avec la participation de l'Institut d'Ethnologie de l'Université de Strasbourg. Les Singes hurleurs est aussi le nom de la troupe théâtrale de

³⁰ Si l'apprentissage traditionnel, complètement différent, est au moins aussi enrichissant que celui dispensé dans le système scolaire, il est de nos jours être mis de côté voire abandonné.

³¹ NAVET, Éric : « Introduction... », *Op. Cit.*, p. 11.

³² PANAPUY, Lucien : « Pow wow : des Amérindiens en terre comtoise », propos recueillis, dans *Le Progrès*, site Internet de l'édition de Lons-le-Saunier, 23 juin 2018. Consulté le 9 novembre 2019.

jeunes camopiens fondée pour l'occasion³³. Ces échanges répétés sous forme de voyages, concerts, d'ateliers, de résidences de création, de conférences, d'expositions, de films, ont été menés par Lénaïc Eberlin entre 2011 et 2019³⁴, le temps fort se situant en 2018. Des concerts dans toutes la Guyane ont lieu, et une présence au Congrès mondial de la nature au Parc Chanot à Marseille est prévue entre le 11 et le 19 juin 2020. L'argument du spectacle en forêt des *Singes hurleurs* utilise des métaphores sonores et mythologiques Teko :

Gardiens d'une forêt plus que jamais menacée, ils vous guident aux confins du fleuve Oyapock, à la rencontre de l'anaconda, des chauves-souris vampires et des femmes tapir. Leurs voix s'élèvent depuis les contreforts des bois cathédrales, leurs hurlements se mêlent aux chants des anciens et voyagent parmi les carcasses de pirogues et de barges d'orpaillage rouillées pour surgir ici et vous décoiffer au son du Sanpula³⁵ et du Hip Hop.³⁶

Après *Les Singes hurleurs*, dans le cadre de son nouveau projet 2019-2020 *Zawa-Pinim Makan : l'Homme Jaguar*³⁷, Lénaïc Eberlin poursuit son travail d'actions culturelles avec les jeunes Teko et Wayãpi. Un atelier de trois fois deux heures au collège de Camopi a abouti à la création d'un *Hörspiel* nommé « Radio IKE MOUN ANAM » et disponible sur Youtube. Cette pièce radiophonique est réalisée à partir de contes dits par de jeunes collégiens Teko et Wayãpi. L'ensemble est très envoûtant, mêlant la voix douce des conteurs en langue vernaculaire et en français, à une musique de type électroacoustique contemporaine très fluide et parfois nourrie de sons amazoniens, réalisée par le *beatmaker* Philippe Rieger.

La jeunesse interactive : MakanaKom System

Fleurissent sur les réseaux sociaux des noms et groupes Teko parfois associés à Teko Makan, qui suivent la mode des musiques populaires modernes, exploitant la création assistée par ordinateur et diffusant sans intermédiaire dans les nouveaux médias³⁸.

³³ L'intégralité des participants, cf. la vidéo de la captation du spectacle, Références bibliographiques, Vidéos, Les Singes hurleurs. Générique de fin.

³⁴ On consultera les nombreuses vidéos autour du spectacle sur le site Internet d'helloasso et, à la fin de cet article, les Références bibliographiques.

³⁵ Le *sanpula* est un tambour de l'ethnie Kali'na ; ce n'est pas un instrument Teko ni Wayãpi ; il semblerait qu'il soit désormais utilisé à Camopi.

³⁶ Cf. dossier de présentation du projet Bardaf !

³⁷ Cf. *Zawa-Pinim Makan, l'Homme Jaguar : Mythe contemporain & bestiaire amazonien. Création 2019*, dossier réalisé par Bardaf ! Compagnie Lénaïc Eberlin, p. 10. Consulté le 9 novembre 2019. *L'Homme Jaguar* est représenté en solo par le conteur Lénaïc Eberlin.

³⁸ Consulter Références bibliographiques à la fin de cet article pour accéder aux clip-vidéos, vidéos documentaires, Facebook, SoudCloud, webzine, etc. de MakanaKom System.



Fig. 2. MakanaKom System : Martial et Fernando chez Charles Paz, professeur des écoles, travaillant sur le clip dédié aux cousines suicidées, avec le "studio d'enregistrement" de MK System, en 2017. © DR

Cette jeunesse est nombreuse à Camopi : plus de la moitié des habitants a moins de 18 ans. Elle adresse des messages sociopolitiques et elle cherche à s'amuser.

Pour moi, c'est un moyen de faire passer un message, à un prof ou à mon père... C'est à travers la musique que je dis ce que je pense. (...) Quand j'étais petit, tout le monde ne portait déjà plus le *kalimbe*³⁹ ; mes parents écoutaient rarement de la musique wayampi et teko, c'était surtout de la musique créole et brésilienne. Je pense qu'on peut faire les deux. Il faut rester libre.⁴⁰

Avec leur studio (fig. 2), ils enregistrent en 2017 un vidéo-clip en hommage aux cousines et amies qui se sont suicidées. « Il y avait quelque chose qu'elles n'arrivaient pas à dévoiler ; elles voulaient être plus libres. Des fois, certains parents interdisent trop de choses au nom de la tradition »⁴¹. En contact avec le monde créole, ces musiques mélangent le hip hop, le reggae, le zouk, sans trop de tape à l'œil. Cela se traduit par des pistes audio et des clips dont l'une des figures majeures est MakanaKom System (cf. visuel fig. 3). Ce groupe constitué entre autres de Martial et Fernando Yakali (22 ans et 26 ans) fait vivre une chaîne Youtube où est déposée une dizaine de vidéos. Si la musique traditionnelle est soutenue à Camopi (par exemple l'association Yapululiwa

³⁹ Pagne traditionnel.

⁴⁰ YAKALI, Martial et Fernando : propos recueillis dans « Tradition, modernité... des jeunes rappent pour le « liberté », *France Guyane*, Cayenne, 30 déc.-1^{er} janvier 2017-2018, p. 7.

⁴¹ *Ibid.*

propose des ateliers aux enfants) ainsi que la variété (la chorale Les Anges du Fleuves aidée de l'association Ende Idje a présenté un album aux Lindor⁴² mêlant le zouk et le reggae), c'est sous le sceau de MakanaKom System que les pouvoirs publics ont fortement contribué à l'élaboration d'un clip-vidéo⁴³ en 2017 où une partie de la jeunesse camopienne apparaît⁴⁴. La force et la caractéristique essentielle de ces musiques modernes Teko résident dans le timbre amérindien des voix et le contenu puissant du message, placé dans des paroles banales, sans fioriture.



Fig. 3. MakanaKom System : visuel apparaissant sur les réseaux sociaux. © DR

3. La quête des racines : Yann Cléry

Nous retrouvons Joachim Panapuy sur les planches en compagnie de Yann Cléry. Ce dernier est un auteur-compositeur, chanteur, flûtiste, danseur vivant à Paris. Son style est qualifié d'afropunk amazonien lors de son passage au Centre Pompidou à Paris⁴⁵. Très composite, ses références multiples se brassent dans ses albums où il élabore peu à peu ce qu'il appelle son propre château musical. Après avoir passé son enfance en Guyane et son adolescence en Guadeloupe, où il obtient une médaille de flûte à l'école de musique de Pointe-à-Pitre, il poursuit sa carrière en métropole⁴⁶. Il développe à la flûte les techniques du quintoisement et d'épaississement du

⁴² Les Lindor sont une cérémonie de récompenses en musique de variété guyanaise qui se déroule à Cayenne.

⁴³ « Ce clip vidéo a été réalisé dans le cadre d'un atelier de création artistique, porté par l'association Wayapuku WanaKom grâce au soutien financier et logistique du Parc Amazonien de Guyane et de la Direction des Affaires Culturelles de la Guyane ». Texte de présentation du vidéo-clip.

⁴⁴ Daniel Panapuy, Donatien Yaman, Dorilas Suitman, HK Mane, Jean-Luc Samuel, Loïc Miso, Lucien Panapuy, Lydia Panapuy, Mathye Chanel, Patrice Juan, Siméon Monnerville, Sissla Panapuy, Sloan Dorillas, Sonia Jean-Baptiste, Chantal Pinto Tavares.

⁴⁵ Cf. CLÉRY, Yann : entretien avec Sylvie Arnaud, *Mouvement. Magazine culturel interdisciplinaire*, www.mouvement.net/teteatete/entretiens/yann-clery, 18 septembre 2019. Consulté le 7 novembre 2019.

⁴⁵ *Ibid.* Pour voir un extrait du spectacle, cf. www.dailymotion.com/video/x1a8782.

⁴⁶ Il est titulaire d'une licence de jazz à l'Université de Paris 8 et à partir de 1995 fait partie du groupe ska-punk-jazz Happy Bird. Il est également comédien en 2005 dans la troupe Le Monte-charge et danseur dans la troupe de danse contemporaine Hapax en 2006.

son⁴⁷. Il voyage entre les styles jazz, électro, funk, reggae... « Il n'y a pas de frontière dans ce que je peux aimer »⁴⁸. Ce qui le pousse à Camopi, c'est que ce métis guyanais se reconnaît des origines Teko.

Il arrive en Guyane en 2011. Depuis 2012, il affirme ses racines guyanaises lors de la production de son premier disque solo *Motozot*. La démarche de Yann Cléry est avant tout identitaire ; il part sur le fleuve avec le *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire en poche. « Je suis très attaché à la Guyane, s'exclame Cléry, et je l'arpente de long en large depuis plusieurs années. En moins de quatre ans, j'ai appris mes origines Teko, brésilienne, créole »⁴⁹. Il travaille alors avec Yannick Théolade dans le spectacle *Potomitan* mêlant la musique et le Djokan, art martial inventé par Théolade. Il joue de la « flûte parlante » cependant que le DJ scratche des bruits d'ambiance amazonienne.

En juillet 2013, il est invité au Festival des rythmes sacrés de Cayenne et se rend à Camopi dans le cadre d'une création musicale autour de la musique des Teko à l'initiative d'un producteur guyanais, Jean-René Polony ; ainsi peut-il jouer avec les habitants. L'un des objectifs est d'élever la création musicale à l'expérience de transe.

On a fait de la musique toute la journée, pratiquement non-stop ! On s'arrêtait juste pour manger et dormir. (...) Chaque musicien improvisait avec les flûtes, les sonnailles (*kawai*) et le *sanpula* (tambour traditionnel). On testait des rythmes, on répétait certains mots en langue teko, que l'on arrivait à capter. Et puis, à un moment, il se passait quelque chose, une connexion entre les musiciens. Nous étions comme en transe et le temps s'arrêtait...⁵⁰

Nous avons donc travaillé à partir des rythmes traditionnels amérindiens et avons travaillé dans une optique implicite d'atteinte de la transe. Pour nous y aider, les femmes Teko servent régulièrement du cachiri, un alcool de manioc fermenté. Trop léger pour atteindre l'ébriété, il est cependant très efficace pour l'introspection et atteindre la transe.⁵¹

À Camopi, Cléry rencontre Yalou alias Joachim Panaguy, qui les invite dans son "carbet musical"⁵². C'est avec lui, son fils Lucien, le saxophoniste Eric Rico Gaultier et le danseur de claquettes Tomango de la compagnie Urban Tap (Rico et Tomango jouant aussi de la flûte), qu'il passe une semaine en résidence au Village Saint-Soi. Le spectacle de restitution est donné sur la scène de l'Ensemble culturel régional de Cayenne (EnCRE). De cette expérience, Cléry a le sentiment d'un « au-delà du spectacle ». Il s'agit

⁴⁷ Avec des groupes tels que Karaba Quintet ou sa propre compagnie : WHY Cie.

⁴⁸ CLÉRY, Yann : entretien cité.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ « La rencontre : Yann Cléry », dans *Sons métissés*, entretien, livret pédagogique 2, La Valise, Festival Rio Loco 20^e édition « CARIBE, Terres Caraïbes », Toulouse, 2001, p. 11.

⁵¹ CLÉRY, Yann : correspondance électronique avec Nicolas Darbon du 24 novembre 2019.

⁵² *Ibid.*

pour lui d'un acte de partage spirituel. Une vidéo permet de voir des bribes de séances lors du séjour à Camopi. Des musiciens sont assis, devant eux Joachim et Lucien Panapuy avec des *tule*, Yann Cléry et Tomango avec des flûtes traversières. Nous sommes extrêmement loin d'une suite de *tule* où les musiciens forment une chaîne. Pas ici ; les musiciens tournent en rond ; leur musique se cale sur une pulsation ; ils sont synchrones ; ils affirment deux zones harmoniques ; il n'y a pas d'alternance instrumentale.

Yalou est invité avec Yann Cléry à Toulouse en 2013-2014 dans le cadre d'un spectacle pédagogique *Musique : visions de Guyane* (fig. 4). À cette occasion, le musicien Teko apporte ses instruments : flûte en os, tambour...

Le *Tawalu* est une carapace de tortue évidée. Autour du trou réservé à la tête est répandu du miel épais et séché afin d'obtenir une consistance de résine. En frottant cette protubérance de miel avec la tranche de la main, on obtient un son unique, une note. Le [*kalidjakukawan*] est la flûte sacrée en os de biche⁵³. Le *tule'i* est une "clarinette" aiguë [à double tuyau]. Les *kawai's* sont des [sonnailles] aux poignets et aux chevilles pour marquer les temps en tapant des pieds. La *sanpula* est un tambour de cérémonie (...).⁵⁴

C'est parce qu'il a du mal à transmettre son savoir que Yalou est venu répondre à des questions sur sa vie quotidienne, échanger avec des enfants et expliquer ce qu'est un chamane. C'est ainsi que la presse relate cet événement magique pour le jeune public toulousain :

C'est Yalou, chamane de la tribu amérindienne Teko vivant à Camopi, qui a le plus intrigué le jeune public. (...) Bien qu'il soit considéré comme chamane (être intercesseur entre l'homme et les esprits de la nature), Yalou ne se considère pas comme tel. « Je ne fume pas le gros tabac et ne secoue pas les maracas », précise-t-il. Mais il soigne ses semblables par les plantes qu'il recueille dans la forêt et auxquelles il parle. Yalou, dépositaire d'un certain savoir, se veut le représentant d'une culture traditionnelle qui se perd. Les jeunes générations, attirés par l'ordinateur, la wifi et la technologie moderne en général, tournent le dos à leur culture mais ont du mal à se projeter dans le futur. « Beaucoup se suicident », raconte Yalou. Pour sa part, s'exprimant au nom de sa communauté, il proclame : « Nous voulons dire au monde que nous existons et partager notre culture pour la fortifier ».⁵⁵

Le concert de Yann Cléry avec Yalou ne cherche pas à ritualiser un rituel (à mettre en spectacle un rituel amérindien). Pour Yalou, il s'agit bien d'un acte socio-politique que d'intervenir sur la scène hexagonale.

⁵³ C'est en fait un dague appelé *cariacou* en Guyane.

⁵⁴ CLÉRY, Yann : correspondance citée.

⁵⁵ S. a., « Toulouse. Un Indien dans la ville avec Rio Loco », propos recueillis de Yalou alias Joachim Panaguy, dans *La dépêche*, Saint Sidoine, www.ladepeche.fr/article/2014/01/18/1797063-un-indien-dans-la-ville-avec-rio-loco.html, 18 janvier 2014. Consulté le 14 novembre 2019.

Monter sur scène une musique cérémonielle, ce fut le cas pour la délégation *Wayãpi* au Festival d'Avignon en 1987. Beaudet explique qu'en Avignon les objectifs étaient, pour les *Wayãpi*, d'une part de connaître la France et d'autre part de se faire connaître. « Pour les danseurs, ce spectacle était avant tout un acte de politique interculturelle, un acte diplomatique »⁵⁶. Le fait de "se donner en spectacle" chez d'autres peuples n'est pas nouveau, mais pas sur une scène et dans ce type d'expédition lointaine et déstabilisante. Beaudet juge la tournée de 1987 comme positive :

Certains élus de Camopi ont exprimé une volonté de vendre leurs danses, comme du folklore, mais ils ne sont pas passés aux actes. Dans la suite de cette volonté de certains élus, est apparu le terme « danse traditionnelle ». C'est une autre conséquence que je juge négative, car cela a contribué à créer et renforcer un fossé de générations. (...) L'opposition systématique des danses de « jeunes » (zouk, reggae, hip hop, etc.) et des « danses traditionnelles » repousse ces dernières dans le « passé », alors qu'elles restent, par leur pratique dans plusieurs villages, contemporaines. Elles restent aussi, d'une certaine manière a-modernes (...).⁵⁷



Fig. 4. Yann Cléry et Youlou, à Toulouse en 2013-2014, spectacle pédagogique
Musique : visions de Guyane. © DR

⁵⁶ « Les Wayana et les *Wayãpi* ne vont plus danser les uns chez les autres. Aujourd'hui, avec le renouveau démographique et culturel des nations amérindiennes, ce type de spectacle moderne, sur scène, constitue à la fois une affirmation patrimoniale dans le cadre de relations extérieures, et aussi, peut-être, une des possibilités actuelles de dynamiser ces patrimoines musico-chorégraphiques. » BEAUDET Jean-Michel : « Danseurs wayãpi au Festival d'Avignon », *Op. Cit.*, résumé.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 9-10.

Christine Guillebaud⁵⁸ rappelle que le modèle du festival devient planétaire, visant à promouvoir autant les musiques traditionnelles que la symbolique identitaire qu'elles contiennent. Ce modèle sous-tend une politique culturelle d'État ou plus locale qui reste à analyser.

4. Le groupe No tongues

La pièce *Tukã* qui inspire Alain Berlaud est également utilisée par le groupe No tongues, dans la pièce « Pirogue » de l'album *Les Voies de l'Oyapock*. Après une ambiance installée dans les ultra-graves des contrebasses, le motif *Wayãpi est exposé*. L'ultra-grave est une caractéristique des chants Teko et *Wayãpi* à intensité très faible *Dans la vidéo, c'est l'enregistrement de Jean-Michel Beaudet qui est superposé tel quel. L'arrivée des mite ou māmā* pour jouer les notes très graves, sonorités extraordinaires, est bien mis en valeur par le silence des autres instruments. Ce motif *Tule* est repris et imité par les instruments acoustiques, en suivant la technique de l'orchestre alternant.

No tongues est un *quartet* de jazz constitué d'une trompette (Alan REGARDIN), d'un saxophone/clarinette basse (Matthieu Prual) et, c'est original, de deux contrebasses (Ronan Courty et Ronan Prual), avec divers objets utilisés pour la musique. Outre les éléments traditionnels, la fusion du jazz et de la musique contemporaine est telle que certaines pièces de No tongues ne peuvent pas, à l'écoute, être classées dans telle ou telle catégorie. Côté contemporain, c'est un travail sur le son instrumental, l'atonalité ou les matériaux répétitifs inspirés des sons de la forêt, « du vrombissement des moteurs de l'avion au décollage, au moteur de la pirogue, du clapot du fleuve Oyapock, ou des fracas de ses rapides. Du son d'un insecte enregistré en macro-prise de sons, au silence qui précède l'orage »⁵⁹. L'harmonie se fonde sur des échelles avec intervalles de quinte augmentée, avec peu de notes (les flûtes en os de biche n'ont que trois trous, les *tule* ne produisent qu'un son). Le travail principal s'effectue sur la voix ; souffles bruiteux du trompettiste dans l'embouchure et ailleurs, qui tout au long de l'album joue très peu de façon classique... Les sources amérindiennes sont de tous ordres : chants enfantins, appels de chasse, sons du quotidien, musiques variées... Même si ce sont les instruments acoustiques qui sont au cœur du dispositif, ils font l'objet de captation en direct afin d'amplifier les effets, de les mixer, et des enregistrements sont collés comme des matériaux autonomes.

Le collectif No tongues soulève le problème de l'appropriation culturelle. L'analyse de textes de présentation⁶⁰ du groupe, qui sont reproduites presque à l'identique dans les différents médias, est intéressante. Les

⁵⁸ GUILLEBAUD, Christine : « Création musicale et politique culturelle: ethnographie de festivals au Kerala (Inde du Sud) », dans Jacques Bouët, Makis Solomos (eds.), *Musique et globalisation : musicologie-ethnomusicologie*, L'Harmattan, Paris, 2012, pp. 157-172.

⁵⁹ No tongues, dossier de presse cité, p. 5.

⁶⁰ Textes de présentation : « Oyapock : No Tongues invite les musiciens amérindiens », concert d'avril 2020, site internet de Lux, scène nationale, Valence. « No Tongues. Les Voies de l'Oyapock », concert de janvier 2019, site internet de Le Lieu unique, scène nationale, Nantes. Les Productions du Mouflon, site Internet du diffuseur de No Tongues. Cette analyse focalisée sur la réception ne tient pas compte du dossier de presse.

citations suivantes y feront référence. Le groupe est constitué d'improvisateurs « qui explorent les traditions vocales de la planète afin d'élaborer un univers sonore particulièrement contemporain ». La transposition de la voix dans l'instrumental, comme objectif premier du groupe, est déjà singulière. Leur premier projet, *Les voies du monde*, s'inspire du disque *Les voix du monde, une anthologie des expressions vocales*⁶¹, fruit de collectes ethnomusicologiques réalisées par Hugo Zemp *et al.* entre 1929 et 1995. No tongues a enregistré le disque *Les Voies du Monde* en 2016. Pour éviter les termes à coloration colonialiste d'exploitation, d'utilisation, d'emprunt, etc., sont employés les termes plus neutres d'« exploration » et d'« élaboration », qui s'accompagnent de l'idée d'un travail « *autour* de chants et de musiques instrumentales interprétées par les musiciens rencontrés en Guyane, invités *aux côtés* de No tongues. » Il n'y aurait donc pas fusion mais juxtaposition de deux groupes distincts. D'un côté le *quartet* de jazz, de l'autre les musiciens « invités » – pour *Les Voies de l'Oyapock*, ce sont, parmi les *Wayãpi*, Jacky Pawé, chef coutumier de Camopi, Gaël Walacou et Jean-Baptiste Breteau ; et les Teko, les *dzale'et* Jean-Étienne Couchili et Joachim Panapuy, ainsi que James Panapuy.



Fig. 5. « Improvisation dans le village de Trois Sauts ». Projet *Les Voies de l'Oyapock*
Illustration sur le site internet des Productions du mouflon. © Avec l'aimable autorisation
de No tongues

⁶¹ *Les voix du monde, une anthologie des expressions vocales*, CD, musiques rassemblées par Hugo Zemp, Bernard Lortat-Jacob et Gilles Léothaud, Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CNRS), Musée de l'Homme/CNRS, éditions Le chant du Monde, 1996.

Cette séparation entre le groupe de musiques improvisées, et ses invités guyanais permet l'instauration d'un « dialogue ». Comme son nom l'indique, un dialogue implique deux discours distincts, non fusionnés, qui s'écoutent et se répondent, autour d'un thème commun. Ce dialogue ouvre « un chemin dans la jungle de leurs imaginaires entremêlés ».

La question, en effet, est de mesurer dans quelle mesure il s'agit d'un dialogue, d'un mélange, d'une co-création ou d'une appropriation. Si ce groupe déclare éviter « avec intelligence l'écueil de l'appropriation culturelle », il ajoute que son objectif est de réaliser pour ce faire des croisements musicaux entre No tongues et les techniques instrumentales traditionnelles des Amérindiens. Pour réaliser cette musique, les musiciens de No tongues se rendent directement sur le terrain. D'un détournement de sons sur disque dans le premier album, le groupe passe dans ce nouveau projet à un contact direct avec les peuples. Suite à leur rencontre avec Frédéric Wattelier, étudiant en ethnomusicologie, les musiciens effectuent un premier « voyage à la rencontre des Amérindiens », suivi d'une deuxième « expédition » (trois semaines en août 2018). Ils y réalisent des collectages et des ateliers⁶². Le collectage a pour objectif de nourrir la création instrumentale : il s'agit de butiner des idées sonores, y compris dans la nature environnante ; le but n'est pas de réaliser un enregistrement dans une démarche ethnomusicologique. Quant aux ateliers, ils concernent la pratique instrumentale, la technique de mixage, de prise de son et de vidéo.

Ils y font aussi des « concerts improvisés à même le sol au bord de l'Oyapock au soleil couchant » (fig. 5), restitution de l'atelier de création mené avec les autochtones⁶³. Un nouveau projet *Oyapock* les ramènent pendant trois semaines en novembre et décembre 2019 pour de nouvelles résidences de création à Camopi et à Trois Sauts. No tongues se rend ensuite sur le littoral, où il réalise une autre résidence au théâtre de Macouria, puis et à Mana, avec des concerts prévus dans chacun de ces lieux, joignant *Les voies de l'Oyapock* et *Oyapock*. Le spectacle partira ensuite en tournée en avril 2020⁶⁴.

Enfin, dans le bric-à-brac du village global, No tongues a trouvé des masques de tous horizons culturels, qu'il arbore sur une musique qui n'a rien à voir ces masques. Ces masques se retrouvent un peu partout dans les productions de No tongues, comme des emblèmes. Ils n'ont plus la fonction sacrée de leur culture d'origine, que l'on ne connaît d'ailleurs pas, mais suscitent le mystère et un parfum d'exotisme. Ce ne sont pas des masques Teko. La fig. 6 est une image tirée du clip vidéo « Paku ». Le clip fait entendre, comme un collage, la

⁶² Ils se disent parrainé par l'ethnomusicologue Bernard Lortat-Jacob. Cf. S.a., « Gétigné. L'Oyapock coule en musique à la Garenne Lemot », *Ouest France*, www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/getigne-44190/getigne-l-oyapock-coule-en-musique-la-garenne-lemot-6417198, 26 juin 2019. S.a., « Oyez l'Oyapock avec No Tongues », *Citizenjazz*, www.citizenjazz.com/Oyez-l-Oyapock-avez-No-Tongues.html, 19 novembre 2019.

⁶³ De nombreux documents, carnets de voyage, vidéo, etc. se trouvent sur internet, cf. plus loin Références bibliographiques, Vidéos.

⁶⁴ Tournée les 8-10 avril à Eybens, Lyon, au Musée des confluences, et Grenoble, au Lux.

voix de Jacky Pawé entonnant le chant du poisson « Paku ». No tongues oscille entre l'appropriation, le dialogue, l'inclusion, le mélange sonore.



Fig. 6. No tongues, image tirée de la vidéo « Paku » disponible sur le site internet Les Productions du mouflon. © Avec l'aimable autorisation de No tongues

II. Le rouleau compresseur de la globalisation

« Comment résister culturellement au rouleau compresseur de la globalisation ? » se demande Lénaïc Eberlin (compagnie Bardaf !). L'artiste conteur donne une réponse en s'appuyant sur le mythe de l'Homme Jaguar / Chauve-souris, c'est-à-dire de l'homme qui se transforme en un animal.

Le poison industriel infeste la forêt amazonienne, la colonisation et l'orpaillage saccagent la culture des peuples amérindiens, la faune et la nature. (...) Émergeant de la décharge industrielle, [les protagonistes du mythe] ont muté, ils se sont transformés. A l'image de l'homme Jaguar, figure majeure des mythes amazoniens, ils sont protéiformes. Sous un masque de jaguar qu'ils visent à l'arrière de leurs têtes, comme les enfant des cités mettent leurs casquettes sur le côté, ils nous montrent à travers leurs visages sombres, leurs identités envoûtantes, la fusion bouleversante entre bestiaire amazonien et rebus industriels.⁶⁵

⁶⁵ *Zawa-Pinin Makan, l'Homme Jaguar : Op. Cit.*, p. 10. L'argument repose sur des mythes venus de toutes l'Amérique et qui se retrouve dans la tradition Teko, mais le conteur en réalise une synthèse et une interprétation personnelle. « Les Teko racontent qu'ils y a très longtemps, existaient plusieurs petites tribus dont les Singes hurleurs, les Teko makan (société secrète de guerriers), qui étaient reliées à des animaux totem : le colibri, le toucan, etc. De nos jours, les jeunes se réapproprient cette légende dans leur hip-hop. » Le conte de Lénaïc Eberlin fait entrer une tribu voisine dans une famille « qui finit par manger les beaux-frères ; le chaman rêve que son fils a muté : il s'est dégénéré en raison du mercure ou des lancements de la fusée Ariane. La conte finit bien car deux jeunes arrivent et apportent

Perspective heureuse ou cauchemar kafkaïen de la métamorphose ? Il est légitime de se demander en quoi la nouvelle identité, le Jaguar du monde néo-industriel⁶⁶, serait meilleure que l'ancienne identité. James Panapuy parle plutôt de *perdition*. Il existe un fossé entre les anciens, qui ont parfois disparus avec leurs savoirs, et la jeunesse, qui n'a pas forcément héritée des savoirs musicaux traditionnels.

Les Teko d'aujourd'hui sont une espèce menacée qui va peut-être bientôt s'éteindre. Pour l'instant, la langue et la culture sont vivantes. Quand on adopte le carnaval⁶⁷... on nous répond : « Vous faites comme nous ! » Oui, on entre dans le système, on essaie de s'intégrer, de faire comme les autres, de copier. Bon, on sait que ce n'est pas Teko. Ça change. Moi aussi, j'ai grandi en forêt. Et en effet c'est dans la danse Teko qu'il y a notre histoire. J'ai connu cela très tard. J'ai vu mon père danser quand j'avais quarante ans, avec les jeunes. C'était un plaisir pour moi de voir les jeunes Teko danser à Cayenne. Je me disais en moi-même : « Il y a sûrement quelque chose qui résonne des Ancêtres », sur le littoral. C'est un retour. Mais c'est fragile... Qui va remplacer mon père Joachim ? Qui va sauver cela ? Nous avons cette peur-là, celle de disparaître. Lorsque je vois mes enfants, je me demande jusqu'où ils vont pouvoir tenir cette tradition...⁶⁸

1. « Il faut monter le niveau »

Plastifier

Pour citer une expérience personnelle, j'ai assisté, au Jardin botanique de Cayenne en 2009, à une cérémonie *tule*. À côté de celle-ci se tenait un musicien Amérindien debout qui jouait de la flûte à bec en plastique. Non loin de lui, un musicien Bushinenge, seul, le long d'une allée, pour le public qui vagabondait, jouait ses propres notes sur une flûte à bec en plastique. La flûte à bec conçue pour jouer de la musique tonale "tempérée" était détournée pour produire des hauteurs "tropicales". Pourquoi jouer sur un instrument inadapté ? De nombreuses hypothèses peuvent être évoquées. L'arrivée d'un nouvel instrumentarium (souvent électronique) dans ces ethnies fait penser à l'insertion du plastique dans l'artisanat. MakanaKom System rappelle en souriant que « le tissu rouge du *kalimbe* [pagne pour les hommes] a été remplacé par du *wax* [tissu africain] »⁶⁹ ; le groupe souhaite la même évolution pour la musique. Ce qui modifie les habitudes d'écoute (fig. 7), les modes de production de la musique, et la société elle-même. Comme le souligne Damien Davy, « l'incorporation, par les sociétés forestières traditionnelles, d'objets manufacturés, instaure des rapports économiques nouveaux transformant leurs systèmes de relations sociales »⁷⁰.

l'espoir. » *L'Homme Jaguar* se veut donc un récit « post-apocalyptique ». EBERLIN, Lénaïc : entretien avec l'auteur du 22 novembre 2019.

⁶⁶ J'entends ici la tendance combinée du « vintage », du « cyber » et de l'« éco ».

⁶⁷ Il s'agit du grand carnaval de Guyane pratiqué à l'origine par les seuls Créoles.

⁶⁸ PANAPUY, James : « Les Teko de Guyane », dans *Café des sciences*, table ronde précitée.

⁶⁹ YAKALI, Martial et Fernando : *Op. Cit.*, p. 7.

⁷⁰ DAVY, Damien : *Op. Cit.*, p. 443.

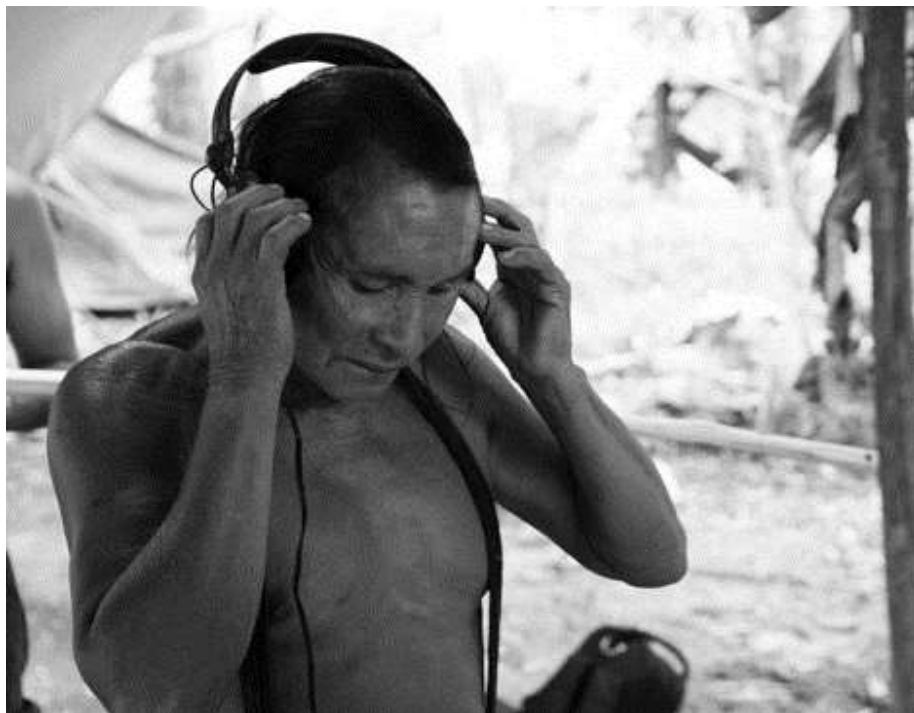


Fig. 7. « Le musicien Wayampi Jean Nappien Missau à Trois Sauts », image extraite du dossier *Les Voies de l'Oyapock* de No tongues sur le site internet des Productions du mouflon⁷¹. © Avec l'aimable autorisation de No tongues.

Inculturer

Dans cet ordre d'idée – l'incorporation de processus exogènes-, la mise en place de structures culturelles en plein territoire ethnique : maison de la culture, scène nationale, école de musique, impacte les pratiques locales sur le long terme, sous couvert d'aide au développement, et même à la préservation de l'environnement culturel. Un exemple est la volonté de mise en place d'une Scène de musiques actuelles (SMAC) à Saint-Laurent-du-Maroni, ce qui n'est pas encore le cas plus haut dans la forêt, sur l'Oyapock en particulier.

On arrive à une phase où cette transmission est en danger, par tout le mouvement de la globalisation, avec notamment l'arrivée de la télé sur le fleuve où la culture musicale MCM va remplacer la culture traditionnelle⁷².

Face au constat de la disparition des chamanes, des musiciens, etc., la solution occidentale serait d'installer des enseignants, des résidences

⁷¹ Une image semblable prise en 1979 se trouve dans le livre de Jean-Michel Beaudet, *Op. Cit.*, p. 24.

⁷² PERSUY, Marie : « Le centre culturel de rencontres de Saint-Laurent-du-Maroni (CCR) : collecte et diffusion des musiques traditionnelles et actuelles », dans *Mémoires écrites, orales des Guyanes*, actes du forum organisé par le Conseil Général de la Guyane et la Direction régionale des affaires culturelle et RFO-Guyane, les 10-13 juin 2003, archives départementales, 2005, p. 124.

d'artistes, des studios d'enregistrement, etc. pour « monter le niveau »⁷³ en matière de nouvelles technologies, jusqu'à ce que la différence « entre tradition et innovation soit abolie »⁷⁴. Ces propos tenus en 2005 sont encore pertinents dans une commune qui fait feu de tout bois pour mener le "développement" par le biais notamment d'un Centre Communal de Musiques en Live (CCML). L'idée est de fabriquer des autochtones hybrides à la fois détenteurs d'un savoir ancestral, longuement appris, comme les musiciens ou les chamanes, et maîtres de la captation sonore ou du montage de projet culturel – pour « remédier », « monter le niveau », favoriser l'adaptation au village global. Il s'agit d'une inculturation laïque⁷⁵ consistant à restructurer un milieu humain, ou simplement à le structurer dès lors qu'il est jugé amorphe et primitif, en lui apportant une "politique culturelle" telle que définie dans l'hexagone. Ce qui entraîne les autochtones dans la "vie culturelle" française est d'ordre politique ; sont en jeu la survie et l'harmonie de leur communauté : connaître et se faire connaître, apprendre et agir.

Spectaculariser

L'image suivante (fig. 8) présente un *tule* Wayãpi qui n'est plus une cérémonie codifiée en forêt mais une production promotionnelle sur une "scène conventionnée". Les Wayãpi sont placés sur une estrade. Ils ne font pas de circumambulations. Leurs instruments avec l'aide d'une sono s'adressent frontalement au public d'un festival. Où ont-ils trouvé leur bambou, est-il vert ? Où sont leurs femmes ? La répétitivité de leur motifs s'étend-elle jusqu'au bout de la nuit ? Les conditions remarquables offertes à la première apparition des Wayãpi en Avignon par le truchement de Beudet⁷⁶ sont-elles toujours les mêmes ? Le récit de cette tournée épique montre à quel point celle-ci s'oppose à l'exposition de type "zoo humains". En miroir, elle interroge les concerts de "musiques du monde" actuels qui ne s'entourent pas des mêmes garanties. « Il est évident qu'une réflexion sur ce type de tournée était et reste nécessaire, et qu'elle ne doit pas être escamotée⁷⁷ », ajoute Beudet. Par exemple, grâce aux efforts de l'ethnomusicologue, les instruments utilisés ne sont pas remplacés, pré-enregistrés, amplifiés : ce sont des *tule* qui proviennent de l'Amazonie ! Car les Wayãpi fabriquent le *tule* avant la cérémonie et le jette dans la nature aussitôt après. « Pour parer au risque de dessèchement des instruments en roseau et en bambou vert, ceux-ci avaient été transportés depuis le haut Oyapock dans des sacs en plastique, étanches, et contenant un peu d'eau et d'alcool à 90° ». Trente ans plus tard, au festival *Le Rêve de l'aborigène* de

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Dans son sens premier, l'inculturation est « l'incarnation de l'Évangile dans les cultures autochtones, et en même temps l'introduction de ces cultures dans la vie de l'Église », dans la ligne historique de l'évangélisation que Jean-Paul II relie à l'alphabétisation. JEAN-PAUL II, *Slavorum Apostoli*, lettre encyclique, Libreria Editrice Vaticana, Le Vatican, 2 juin 1985, chap. VI « L'Évangile et la culture », § p. 21.

⁷⁶ BEAUDET, Jean-Michel : « Danseurs wayãpi au Festival d'Avignon. Un spectacle interculturel, un acte diplomatique », in actes du colloque *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Université de Paris Ouest Nanterre, HAL, février 2017, pp. 8-10.

⁷⁷ *Ibid.*

juillet 2019 (fig. 3), la musique des *Wayãpi* était placée entre un concert de guimbarde de Chine et les nappes sonores d'un joueur français de *cosmicbow*, *didgeridoo*, *beatbox*, *handpan*. Les concepts nouveaux des musiques amplifiées et de la mise en spectacle n'enclenchent-ils pas une folklorisation de leur culture ? Quoi qu'il en soit, les études sur ces concerts de musiques du monde qui prolifèrent à la façon de produits culturels⁷⁸ pourront fournir des clefs.



Fig. 8. Spectacle de *tule* *Wayãpi* à l'éco-festival *Rêve de l'aborigène* d'Airvault (Deux-Sèvres), 21 juillet 2019

La tournée mélangeant en 2020 les artistes de No tongues aux Teko et *Wayãpi* est bien différente à celle de 1987. Les Amérindiens ne sont pas accompagnés en avion, ils emmènent leurs instruments, et ils ne font pas une restitution de cérémonie *tule*, mais un mixte de type ethno-jazz. Ont-ils assimilé les habitudes des musiciens internationaux ? Une routine s'installe dans les relations et les techniques de création, rendant certainement obsolètes les considérations de Beudet, puisque les Amérindiens donnent leur plein accord à cette co-création collective et participent à ce projet organisé depuis Nantes.

Prolongeant ce méli-mélo des festivals interethniques, lors de la troisième édition du festival des Rythmes sacrés au Jardin botanique à Cayenne en 2013⁷⁹, la prestation de Tamango précité avec Yann Cléry fut intégrée à une succession de micro concerts venant de tous horizons. Teko Makan et Tamango introduisaient et clôturaient la soirée, où se sont également

⁷⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁷⁹ Le but du festival est de présenter les traditions méconnues et qui tendent à être marginalisées.

exprimées les musiques Baitak Gana (musique de la communauté indienne du Surinam) et le Dja-Dja Fu Okifulu (Kumanti-Bushinengue).

Désacraliser

« Nous sommes à un tournant entre modernisme et culture traditionnelle »⁸⁰. Tel est le constat que dresse Clarisse Da Silva alias Maëlum-Taolewali, militante de Jeunesse autochtone de Guyane, qui participe au projet des Singes Hurlleurs. Dans cette perspective, Yann Cléry et Joachim Panapuy rêvent, à l'époque du spectacle *Makan. Rythmes sacrés d'Amazonie*, de fonder un centre culturel de transmission des Traditions. La tradition possède autant d'importance ici que le mot création ou innovation en occident.

Joachim a donc entrepris de partager ses connaissances sur les chants et les danses – un savoir qu'il tient de son oncle lui-même chaman – avec les jeunes qu'il parvient à motiver.

Un nombre croissant de jeunes, Wayãpi et Teko, viennent participer aux séances d'apprentissage données plusieurs soirs par semaine dans le carbet de fête de Joachim au village de Saint-Soi, en face du bourg de Camopi. Ils sont actuellement [en 2013] une vingtaine. Certains maîtrisent les techniques modernes d'enregistrement et de sonorisation, leur permettant d'enregistrer des musiques contemporaines ainsi que leur propre savoir traditionnel et les moyens techniques sont mis au service d'une tradition qui s'adapte. En bon chaman, Joachim ne craint pas d'innover dans les rythmes, l'instrumentation, et dans les thèmes. Les danses et les rythmes nouveaux concilient tradition et modernité.⁸¹

Or, la dilution des cultures dans le bain mondialisé correspond à un discours sur la musique qui remet en question le traditionnel et l'authentique. Y compris en sciences humaines, l'abolition des notions et des oppositions entre authenticité, tradition, et créativité, innovation, participe du relativisme. Nonobstant, ces notions sont utiles pour penser la mise en spectacle. La musique des peuples isolés au Brésil et celle de la Guadeloupe sont pareillement et différemment traditionnelles, en fonction de leur hybridation ou non avec la musique européenne, autrement dite moderne. Plutôt que de nier les catégories, admettons que ce sont certes des constructions de l'esprit, mais utiles, à utiliser avec lucidité ; et insistons sur leur nature dialogique : elles sont à la fois antagonistes et complémentaires⁸². Il existe de la création dans la tradition ; et inversement ; y compris dans la musique contemporaine.

La perte de l'authentique correspond à la perte du sacré dans les discours – non dans les pratiques à l'échelle mondiale. Si le sacré est ce qui « légitime le

⁸⁰ DA SILVA, Clarisse Maëlum-Taolewali : « Le rêve le plus fou de nos ancêtres », entretien, dans *Dernières Nouvelles d'Alsace*, L'Avide Jardin, 3 septembre 2018, p. 18.

⁸¹ S.a., « Guerriers de la paix, les Teko de Guyane », *Op. Cit.*

⁸² MORIN, Edgar : « Une culture dialogique », dans Gilbert Krebs, Joseph Rován, *Identités nationales et conscience européenne*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2018, pp. 106-110.

sacrifice et interdit le sacrilège »⁸³, pour reprendre Régis Debray, la musique traditionnelle peut être un bien sacré pour l'identité d'une ethnie. Elle ne peut se dissoudre – perdre son authenticité- ou s'oublier (disparition des chamanes et des pratiques rituelles) sans amoindrir ou annihiler le rituel qu'elle sert. Le sacrilège est là : capturer, déformer, dévoiler, vendre. « Cette musique est tellement sacrée, déclara Jean-Marie Coutchili, que si je chante cette musique dans l'ordre, l'esprit Kaluwat va me posséder ». Il s'est pourtant plié à l'exercice de l'enregistrement du disque *Teko Dzembí'a*, pour la transmission, mais avec perplexité. « C'est comme ça qu'il s'est assis devant les micros, malgré ces fous qui perturbent l'ordre du monde »⁸⁴.

Le sacré dans les sociétés laïques se métamorphose en mille formes, telles les icônes, rituels, etc. des musiques amplifiées, les mises en spectacle et la "culture" occidentale. Métamorphose musicale mais aussi sociale et spirituelle qui affecte Camopi.

Or le sacré est consubstantiellement lié à l'authenticité, ainsi que le rappelle Walter Benjamin. À l'inverse du sacré, le *kitsch* (le mélange et l'imitation) est une « négation de l'authentique »⁸⁵. L'œuvre d'art perd son *aura* par la reproduction mécanisée car « la valeur unique de l'œuvre d'art "authentique" a toujours un fondement théologique »⁸⁶. Les musiques ethno-rock et fusion dont il est question ici peuvent être interrogées comme mélanges et imitations. Si la cérémonie *tule*, réalisées *hic et nunc*, garde évidemment cette *aura*, il faut citer également la performance *live* de Yann Cléry ou de No tongues, sans parler de « Tukã » d'Alain Berlaud.

Au-delà se pose la question de la fonctionnalité de la musique. Le *tule* est un tout musique et danse, individu et collectif, joué à des occasions précises plusieurs jours et nuits consécutifs, avec cérémonie de dons et contre-dons de nourriture, des bains purificateurs... comportant une finalité sociale, politique et spirituelle. Inutile de dire que les exemples de concerts cités et l'utilisation dans les enregistrements et les vidéos (par exemple la voix du chef coutumier Jacky Pawé entonnant le chant du poisson paku dans un morceau de No tongues), dans le cadre d'un dialogue synchronisé avec le jazz, tend vers une laïcisation acceptée de ces musiques. Il en va de même des motifs *tule Wayãpi* enregistrés par Beudet qui sont utilisés pour leur effet "couleur locale" plus que pour leur signification originelle, sociale et spirituelle. Sauf chez Berlaud, où ils sont complètement transformés et mûris dans une perspective spirituelle.

Les changements apportés ne sont donc pas anodins, ce sont de véritables mutations concernant l'essence même de ces cultures. Les catégories

⁸³ Cf. DEBRAY, Régis : *Jeunesse du sacré, ... Op. Cit.*

⁸⁴ MAUREL, Didier : texte de présentation du CD *Teko Dzembí'a. Musiques des Emérillon*, Kobue Olodju, Tekoon, Teko 001, enregistré par Vincent Blanchet en 1996, p. 2.

⁸⁵ BENJAMIN, Walter : « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », 1936, rééd. *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p. 38.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 77.

d'acteur, le public, le spectacle sont, dans la culture des Amérindiens, différentes voire opposées à celles de la tradition occidentale.

Au village, les danseurs sont au même niveau que les spectateurs, il n'y a ni scène, ni gradins ; au village la danse ne constitue que la moitié de la cérémonie, l'autre versant, tout aussi important, est constitué par les libations, le *kasili* préparé et servi par les femmes ; au village les enfants courent partout, des chiens peuvent traverser la scène.⁸⁷

Dans des projets comme celui mené par Bardaf !, l'art et la musique des Amérindiens sont désacralisés⁸⁸. Un exemple est l'utilisation du tambour *sanpula*, instrument sacré chez les Kali'na⁸⁹. Même dans les villages de Camopi, ces instruments comme jadis les sonnailles Bushinenge finissent par s'installer, et les infiltrations se feront peut-être avec instruments européens, brésiliens, les *sound systems* qu'on trouve de plus en plus dans le carnaval créole par exemple. Pour les soirées de *cachiri*, les jeunes font venir des enceintes de Saint-Georges ou de Cayenne, crachant leurs décibels sur le bourg ou la rivière Camopi, et diffuse un mélange de tubes brésilien, d'artistes locaux, la compagnie créole, des musiques de carnaval...⁹⁰

Urbaniser

L'étape qui précède la mondialisation est l'urbanisation ; des villes telles que Venise, Paris, Vienne ont rayonné dans le domaine de la création musicale. De nos jours, la métropolisation se prolonge dans l'utopie d'un village global cybernétique, que prévoyait Marshall McLuhan dès les années 1960. Si dans la vie réelle, les musiques continuent à être produites par des instruments, ceux-ci sont de plus en plus électrifiés, amplifiés, et les musiques dites urbaines, synonymes d'occidentales, s'implantent jusqu'à Saint-Laurent-du-Maroni où a lieu un Festival des cultures urbaines. Le Centre Communal de Musiques en Live (CCML) propose des ateliers musique assistée à l'ordinateur (MAO), de Hip hop, de DJing, etc. À Camopi, Martial et Fernando Yakali de MakanaKom System sont des admirateurs des rappeurs parisiens Bouba et La Fouine. Lorsque Yann Cléry s'y rend, c'est avec un membre de la compagnie Urban Tap dont le crédo est de relier « traditions ancestrales et nouvelles technologies, animisme et cultures urbaines »⁹¹.

Innover

Chez les Teko, Yann Cléry donne des cours de musique assistée à l'ordinateur (MAO) aux Amérindiens (fig. 9). Selon lui, ces ateliers de MAO sont arrivés

⁸⁷ BEAUDET, Jean-Michel : « Danseurs wayāpi au Festival d'Avignon », *Op. Cit.*, p. 6.

⁸⁸ Le *sanpula* est un instrument sacré, de sa fabrication à son utilisation, exclusivement pour les cérémonies comme le *epekodonon*, la levée de deuil, ou le rite de passage de l'enfance à l'âge adulte, le *marake*.

⁸⁹ Lenaïc Eberlin a été « initié » au *sanpula* par Alexis Tiouka. EBERLIN, Lenaïc : entretien avec Nicolas Darbon du 22 novembre 2019. Il n'y a pas, de ce fait, d'appropriation culturelle, puisque son utilisation paraît ici autorisée et accompagnée par un membre Kali'na. Toutefois, cette utilisation hors de la sphère Kali'na et de son contexte cérémoniel ou culturel peut faire discussion.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Cf. site internet officiel de la compagnie.

comme une petite bouée d'oxygène pour quelques enfants du Bourg. Ces séances duraient une semaine. Yann Cléry est revenu deux fois. Mais pour lui ce n'est pas suffisant, aussi tire-t-il un enseignement mitigé de cette expérience. Il la place dans le contexte d'une modernisation brutale qui est arrivée d'un coup (une dizaine d'années). Les Teko, longtemps isolés, ce sont retrouvés devant des bouleversements catastrophiques. En même temps,

les anciens ont du mal à transmettre leur patrimoine culturel ; peuple au départ nomade, ils n'accèdent plus à leur gibier, il doivent aller loin pour pêcher : les jeunes s'y opposent. On a ouvert les vannes. Ils furent confronté de manière assez violente à la technologie, l'avènement du portable, le wifi, l'accès aux informations mondialisées.⁹²

Aussi Cléry a-t-il l'impression, lors de ses séances de MAO, de « creuser l'écart entre la société moderne (métropolitaine, cayennaise) et la société Teko ; eux-mêmes sont étirés entre la tradition et la modernité »⁹³.



Fig. 9. Cléry et l'atelier musique assistée à l'ordinateur (MAO) à Camopi – sur son site. ©
Avec l'aimable autorisation de Yann Cléry

En anthropologie, l'intérêt qui se portait jadis sur les peuples « encore peu marqués par la modernité »⁹⁴ s'oriente vers les groupes qui subissent les « mutations profondes des sociétés contemporaines ». À savoir, pour l'ethnomusicologue Monique Desroches, la mondialisation, le développement des communications, Internet, etc. L'innovation technologique est une nécessité pour les sociétés mercantiles. À l'opposé de

⁹² CLÉRY, Yann : entretien cité.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ DESROCHES, Monique (*et al.*) : *Territoires musicaux mis en scène*, *Op. Cit.*, résumé.

Yann Cléry et de No tongues, la qualité sonore des pistes de Teko Makan et MakanaKom System – de niveau varié- et le manque de soutien de diffuseur ou de manager, sans parler du CV des artistes, montre un fossé entre les mondes amateurs et professionnels dont les raisons sont en partie dues à l'éloignement des territoires de l'Oyapock. Si tout le monde utilise plus ou moins efficacement les réseaux sociaux, il faut noter du côté des Amérindiens l'absence de disques ou le non accès aux plateformes de *streaming* telles que Deezer, Spotify, SoundCloud, Napster, Amazon, Apple music... Les titres de Yann Cléry et de No tongues y sont aussi présents. Ces musiciens ont réalisé un disque compact. Les nombres de vues sur Youtube de la vidéo la plus demandée sont à peu près les mêmes, avec un score important pour « No suicide » de Teko Makan. Face à cela, la musique contemporaine est reléguée très loin puisque Alain Berlaud, qui a écrit plus de 60 opus, n'a rien déposé sur cette plateforme ; seul son opéra est visible avec un très faible nombre de vues (fig. 10).

« No suicide » – clip, 2016	Teko Makan	18 877 vues
« Neg Marron » – clip, 2017	Yann Cléry	10 031 vues
« Les voies du monde » – concert filmé, extrait, 2017	No tongues	9 639 vues
« Camopi wan a kom » – clip, 2017	MakanaKom System	7 215 vues
« Les machines désirantes » – spectacle filmé, 2017	Thierry Pécou	4 700 vues
« Comment Wang fô fut sauvé » – opéra filmé, extrait, 2012	Alain Berlaud	698 vues

Fig. 10. Nombre de vues sur Youtube le 18 novembre 2019 pour les vidéos les plus consultées

L'arrivée des nouvelles technologies tend à « favoriser l'apparition d'une *culture unique* et partagée à l'échelle de la planète »⁹⁵. Ainsi, ce mouvement qui conduit

à uniformiser, à lisser les différences, par exemple en adoptant l'anglais comme unique langue d'échange [y compris dans les chansons], revient à nier la spécificité de l'autre, constitutive de son identité. Cela accentue l'incompréhension mutuelle et diminue d'autant la capacité d'acceptation de l'altérité et l'importance de la négociation interculturelle.⁹⁶

Standardiser

La globalisation produit à la fois une prise de conscience positive de la diversité et une tendance néfaste à l'uniformisation. Elle impose la standardisation des formats (radio, disque, logiciels sonores, plateformes de streaming, etc.), des pratiques et des goûts, l'ancrage du langage tonal (cette langue unique d'échange de la musique) – auxquels préparent les ateliers de MAO et les métissages musicaux –, la concentration de l'industrie du disque

⁹⁵ C'est moi qui souligne.

⁹⁶ WOLTON, Dominique : « Village global », www.wolton.cnrs.fr, glossaire, s.d.

aux mains de *majors*. Depuis le XVI^e siècle, il n'existerait plus qu'*un seul système* socio-économique sur toute la planète, ce qu'Immanuel Wallerstein appelle le système-monde⁹⁷. Tout étant dépendant, il s'agit aux partenaires de co-construire le monde. « La mondialisation est inéluctable et irréversible, enchérit Zygmunt Bauman. Nous vivons déjà dans un monde d'interconnexion et d'interdépendance à l'échelle de la planète »⁹⁸. Ce à quoi participe les échanges et immersions culturelles, scolaires, scientifiques de plus en plus nombreuses et longues. Enseigner le théâtre occidental aux Amérindiens, les codes, les gestes, la mise en scène, la déclamation, les costumes contribue à les acculturer pour qu'ils ne passent pas à côté de la « pirogue de la civilisation ». Les enseignants de la compagnie Bardaf ! ont recours aux arts martiaux japonais, au *kung-fu* ; il en va de même pour les costumes, par exemple un mélange d'Africain et de casque gaulois : *melting pot* de techniques et de symboles. Pour rester avec les *Singes hurleurs* : la voix des Amérindiens se conforme à un rap chanté sur une sorte de mode dorien ; l'intonation se veut rap de banlieue. Pour mettre en place l'expression : « Il était une fois » (*Ike mun anam en Teko*), l'enseignant a recours à une mesure « carrée » alors que la rythmique Amérindienne est *rubato*⁹⁹. La danse-musique amérindienne se fonde en réalité sur la respiration de façon beaucoup plus souple que les musiques hyper-synchrones de type rock par exemple. La musique de Teko Makan, le *tule*, des sons hip hop, etc. tout cela est mixé par les compositeurs de Bardaf !

Truchements

La création des éléments scénographiques des *Voies de l'Oyapock* est confiée à Ti'iwan Couchili. Cette artiste incarne la notion de médiateur culturel, au sens contemporain, mettant en relation une musique et un public par le biais d'un scénario, et de truchement, au sens classique du terme, traduisant et introduisant des cultures très différentes (entre les publics, entre les musiciens eux-mêmes et entre les peuples). Le truchement est en effet un « interprète ayant compris le fonctionnement de cet espace intermédiaire »¹⁰⁰. Il désigne pour Marianne Pradem, qui travaille sur le suicide chez les Amérindiens, « cet art difficile consistant à faire passer des concepts – parfois irréductibles – d'un monde à un autre »¹⁰¹. Cet espace intermédiaire ou interculturel renvoie à la notion de *middle ground* : « lieu

⁹⁷ WALLERSTEIN, Immanuel : *The Modern World-System*, Academic Press, New York, Londres, 1974. Voir aussi du même auteur : « Mondialisation du savoir : obstacles intellectuels, organisationnels et culturels », dans WIEVIORKA, Michel ; LEVI-STRAUSS, Laurent ; LIEPPE, Gwenaëlle (eds.) : *Penser global, Internationalisation et globalisation des sciences humaines et sociales*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2015. En particulier : pp. 345-349.

⁹⁸ Cité dans BOUËT, Jacques ; SOLOMOS, Makis (eds.) : *Op. Cit.*, p. 255.

⁹⁹ Cf. BEAUDET, Jean-Michel : *Op. Cit.*, pp. 112-114.

¹⁰⁰ BONNOTTE, Céline : « Le truchement dans les récits de voyageurs : interprète et personnage médiateur de l'espace frontalier », in *@nalyse*, vol. 10, n° 2, Université de Toronto, www.revue-analyses.org, printemps-été 2015, p. 148. Terme utilisé par Michel de Montaigne que reprend Jean-Christophe Ruffin dans *Rouge Brésil*. Le truchement était une personne-sur-deux-cultures, traducteur, guide, diplomate.

¹⁰¹ PRADEM, Marianne : courriel à l'auteur, 14 novembre 2019.

d'interaction et d'adaptation entre des individus de cultures diverses qui établissent un système de compréhension et d'accommodation mutuelles »¹⁰². Si la musique de No tongues tente une "indianisation" du jazz, alors Ti'iwan Couchili, en tant qu'artiste graphique et écrivaine œuvrant sur le littoral, incarne une "francisation". De surcroît, elle incarne la double identité Teko et Wayana, deux ethnies guyanaises. Issue d'une famille de chamanes, comme Teko Makan par exemple, elle est médiatrice au sens actuel et large du terme.

Ti'iwan Couchili déploie son art dans le *maluwana* (« ciel de case »¹⁰³) en intégrant des motifs Teko, univers qui va inspirer *Les voix de l'Oyapock*. Il est possible de faire un parallèle entre la musique de No tongues, qui tantôt importe et transforme des éléments traditionnels, tantôt dialogue sur scène avec des autochtones, et le ciel de case importé de l'univers Wayana. Objet chargé de pouvoirs, placé en haut du carbet de cérémonie, il devient œuvre d'art ou objet décoratif pour un public non initié, avec des symboles réinventés et transformés selon l'inspiration de l'artiste¹⁰⁴. Comme les mariages interethniques, ce type d'ouvertures culturelles est devenu une condition de survie pour toute la communauté¹⁰⁵. Ti'iwan Couchili reconnaît que c'est grâce à Éric Navet, qui a recueilli le savoir des anciens, qu'elle a pu accéder à certaines techniques picturales qui avaient disparu : l'ethnologue est à son tour (re)médiateur.

2. Démodernisation et réenchâtement

Le professionnalisme, l'ampleur, l'intelligence et la générosité des projets portés par Bardaf ! et No Tongues indiquent une voie intéressante. Le volet éthique n'est pas formalisé dans le projet *Les Singes hurleurs*, mais l'opération possède une dimension éducative explicite. Ce faisant, elle entre dans le cadre des politiques d'aides socio-culturelles imaginées depuis la métropole. En accord avec les communautés concernées, ce travail de suivi des enfants impliqués est une action au long court qui se prolonge après les

¹⁰² HAVARD, Gilles : *Empire et métissages. Indiens et Français dans le Pays d'en Haut (1660-1715)*, Septentrion/Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Sillery/ Paris, 2003, p. 15. La notion de *middle ground* provient de : WHITE, Richard : *The Middle Ground : Indians, Empires, and Republics in the Great Lakes Region 1650-1815*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

¹⁰³ Ti'iwan Couchili explique que cette technique est importée des Wayana – ce qui a été considéré au début des années 1990 comme une trahison pour les Wayana puisque les femmes ne peuvent pas y avoir accès. Lucien Panapuy déclare en revanche que pour son père Joachim ainsi que son grand-père Wayana, les Teko faisaient des ciels de case, mais cela a été perdu. À cela s'ajoute le débat sur leur statut de production artisanale ou artistique. Cf. COUCHILI Ti'iwan ; PANAPUY, Lucien : « Les Teko de Guyane », dans *Café des sciences*, conférence et table ronde précitées. MAUREL, Didier ; COUCHILI, Ti'iwan : « Éléments d'histoire de l'art du *maluwana* (ciel de case Wayana) », dans site Internet ekladata, n.d. Consulté le 16 novembre 2019.

¹⁰⁴ En revanche, la question de la propriété intellectuelle surgit lorsqu'on retrouve des images de ciels de case sur des planches à découper dans un supermarché de Guyane. Cf. LES BIENS, Maëva : « Affaire Maluwana : Y a-t'il mépris des coutumes traditionnelles amérindiennes ? », dans *Guyane La 1ere*, <https://la1ere.francetvinfo.fr/guyane>, « affaire maluwana », 2 août 2018. Consulté le 16 novembre 2019.

¹⁰⁵ Cf. conférence de Ti'iwan Couchili précitée.

concerts. « Les jeunes ont quitté Camopi pour le littoral, explique Lénaïc Eberlin, on les accompagne ; *les Singes hurleurs* leur ont fait un bien fou. Je suis assez optimiste pour les jeunes avec lesquels on travaille ; pour les autres, c'est un échec cuisant »¹⁰⁶. Le salut vient donc de la ville et de l'occidentalisation. La question est de savoir, selon moi, si une solution alternative ne se dessine pas aujourd'hui, en déconstruisant et reconstruisant les modalités d'« intervention ».

a. Du singulier

La régionalisation accompagne étroitement la mondialisation¹⁰⁷. Suite à la décolonisation, à la décentralisation et aux problèmes planétaires, notamment ceux liés à l'écologie, les modes de vie et de pensée des sociétés industrielles évoluent, en même temps que les cultures et identités locales s'affirment. Les espaces où réside la diversité bio-culturelle¹⁰⁸ apparaissent comme des trésors à préserver. Cependant, les actions locales se diluent en entrant dans le système-monde. Elles adoptent par exemple le format standard du festival qui se répand partout. Ainsi *Kuweneyai* est un festival de cinéma itinérant lancé par la JAG. Une pirogue et une caravane circulent dans les coins reculés de la forêt. Le but est de favoriser entre autre les nouvelles technologies. Dans d'autres lieux du monde, il s'agit surtout d'attirer des touristes (par exemple le festival touareg de l'Air). Il existe donc une dialectique du global et du local qui a trouvé son concept : le glocalisme. Face aux « non-lieux » interlopes de la surmodernité mondialiste se dresse dialogiquement le Lieu glissantien (« Chacun est lié d'une manière ou d'une autre à son lieu »¹⁰⁹). La *mondialité* insiste sur le local tout en l'intégrant à la dynamique planétaire, alors que la *mondialisation* pour Glissant est définie négativement par l'intérêt économique¹¹⁰. Les musiques de MakanaKom System ou de Teko Makan sont à la fois extrêmement enracinées du point de vue des sujets traités (suicides à Camopi, etc.) et imprégnées des tonalités et sonorités occidentales. La dimension économique de leur carrière reste peu développée. Lorsque Martial et Fernando Yakali déclarent en souriant : « si les anciens étaient motivés pour rajouter le son traditionnel à notre rap, ça serait stylé »¹¹¹ ... ils partent du principe qu'il existe une musique traditionnelle vivante et préservée. Comment mixer et mondialiser une culture locale si elle n'existe plus ? C'est le défi du maintien de la diversité de ces musiques dans leur authenticité et leur puissance auratique.

¹⁰⁶ EBERLIN, Lénaïc : entretien cité.

¹⁰⁷ La mondialisation (en deux phases : 1800-1914, 1960-), définie comme une intensification des échanges commerciaux, entraîne paradoxalement une régionalisation accrue. En effet, les relations avec les partenaires les plus proches sont intensifiées. FOUQUIN, Michel ; HUGOT, Jules : « La régionalisation, moteur de la mondialisation », dans *La Lettre du CEPII*, n° 365, Centre d'études prospectives et d'informations internationales, Paris, mai 2016, pp. 1-4.

¹⁰⁸ Terme emprunté à l'UNESCO.

¹⁰⁹ GLISSANT, Edouard : « Agis dans ton lieu, pense avec le monde ! », dans *L'Humanité*, Paris, mardi, 6 Février, 2007.

¹¹⁰ GLISSANT, Edouard : *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

¹¹¹ YAKALI, Martial et Fernando : *Op. Cit.*, p. 7.

Mais qu'est-ce que le Monde ? Mircea Eliade¹¹² rappelle que le monde est cet espace où trône en son centre le totem, espace où l'on vit, sacré ; par opposition à la barbarie, profane. Le village planétaire a détruit cette diversité de totems pour un seul monde ; l'étranger ne peut être que l'extraterrestre. Et ce monde unique, nouveau, par son infinie complexité¹¹³, est difficile à se représenter¹¹⁴. Ainsi revient le sacré des mondes singuliers, dans le respect des totems lointains, les évolutions et croisements lents et profonds. Comme Teko Makan ou les rappeurs de MakanaKom System, Thierry Jean-Baptiste alias Timoya, Amérindien Wayãpi de Camopi, la trentaine passée, voit son double dans le miroir : « L'un occidental et l'autre amérindien. Je suis sans doute l'un et l'autre... Ou peut-être ne suis-je, aujourd'hui, ni l'un ni l'autre »¹¹⁵.

b. De la démodernisation

La démodernisation, de plus en plus observée sous l'angle négatif de la régression (selon les critères de la modernité¹¹⁶), peut aussi désigner un progrès de plus en plus partagé, une tendance sinon alternative, du moins autre. Hartmut Rosa soutient l'idée qu'une nouvelle relation avec le monde en est possible, qu'il appelle *résonance*. Elle prend le contre-pied d'une modernité en tant que déconnexion avec le monde, traduite notamment par l'accélération. La « résonance » parle immédiatement au musicien, qui comprend cette notion affective, cognitive, corporelle. Elle se réalise lorsque l'homme parvient à être « touché » par le monde et à lui « répondre », sentant qu'il agit sur lui et entre dans une interaction¹¹⁷. Si cette théorie de la résonance est fondée, il s'agit alors de prendre soin des cultures "réservées" et "préservées" qui aideront à trouver cet art de la résonance, au sens à la fois musical, écologique et cosmique du terme. En 2010, il existait environ 77 groupes ethniques isolés, incontactés, dans l'État d'Acre au Brésil. Contrairement à la croyance en l'interdépendance comme vertu et nécessité, il est possible d'envisager la préservation des peuples isolés sans intervention du monde occidental, fût-ce au motif du développement. Le cynisme veut

¹¹² Cf. ELIADE, Mircea : *Le sacré et le profane*, 1965, Gallimard, rééd. Paris, 1965.

¹¹³ Sur la complexité et la pensée globale, cf. MORIN, Edgar : *Penser global*, Laffont, Paris, 2015. MORIN, Edgar : « Au-delà du réductionnisme et du holisme : la complexité du global », dans WIEVIORKA, Michel ; LEVI-STRAUSS, Laurent ; LIEPPE, Gwenaëlle (eds.) : *Op. Cit.*, pp. 441-447.

¹¹⁴ Sur les défis de la globalisation en matière des sciences sociales, cf. CAILLE, Alain ; DUFOIX, Stéphane (eds.) : *Tournant global des sciences sociales*, La Découverte, Paris, 2013.

¹¹⁵ Propos recueillis dans DEWEVER-PLANA, Miquel : *D'une rive à l'autre*, livre en tissu, Blume (Naturart), Barcelone, 2017, p. 34.

¹¹⁶ Pour un point de vue négatif de la démodernisation comme régression, consulter : BONE, John David : « Irrational Capitalism : The Social Map, Neoliberalism and the Demodernization of the West », dans *Critical Sociology*, vol. 36, n° 5, pp. 717-740. RABKIN, Yakov ; MINAKOV, Mikhail : *Demodernization : A Future in the Past*, Ibidem-Verlag, Hanovre, 2018. Pour un point de vue nuancé, consulter : TOURAINE, Alain : *Pourrons-nous vivre ensemble ?*, Fayard, Paris, 1997. Et le colloque *Démodernisation : approches et perspectives*, colloque à Université de Nice Sophia Antipolis en février-mars 2016.

¹¹⁷ Cf. ROSA, Hartmut : *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, 2016, La Découverte rééd., Paris, 2018, p. 187.

que, de toutes façons ils seront "contaminés" : ou ils passeront à l'état civilisé, ou ils mourront. Leur culture se métissera inéluctablement puis, au fil des décennies, elle se diluera dans le grand tout. Donc, les accompagner vers l'occidentalisation serait l'issue. Une autre issue est que, parallèlement à cette inclusion dans le monde dit moderne¹¹⁸, sous une forme émergente métissée, les peuples et leurs musiques puissent avoir le choix d'exister tels qu'ils sont, bref, comme "authentiquement traditionnels"¹¹⁹.

c. De l'écart

La jeune artiste plasticienne Kali'na Clarisse Maëlum-Taolewali Da Silva exprime ainsi la position des générations confrontées à une modernisation qu'elle souhaite prendre à bras le corps, comme Teko Makan, tout en gardant ses racines culturelles :

Avec la modernisation, il y a des choses qu'on ne peut plus faire, des règles qu'on ne peut plus suivre. Et il y a encore des choses qu'on ignore sur l'histoire de nos ancêtres de nos terres. On ne peut plus vivre de manière traditionnelle à 100% car nous avons l'école, nous avons la télévision, nous voyons autre chose, nous dépendons de pleins de choses aujourd'hui. Mais nous avons toujours la possibilité de réapprendre à vivre en forêt, de connaître le savoir médicinale, le savoir-faire. L'important c'est de ne pas se perdre, de ne pas oublier la culture.¹²⁰

De ce fait, les projets tels que ceux menés par Bardaf ! vont selon elle dans le bon sens :

Les Singes hurleurs est une troupe de comédiens que j'affectionne beaucoup. La compagnie Bardaf fait un très beau travail et montre très bien de quel manière nous pouvons mêler la tradition et la modernité, et surtout différents mondes et modes artistiques. (...) Il y a autour de leur projet un véritable travail de partage et de confiance. Le spectacle qui a été présenté est vraiment porté sur l'aspect culturel Teko. Et le conte est une forme de transmission orale, utilisé par nos ancêtres et encore aujourd'hui par nos grands-parents et parents. Le théâtre est un bon médium pour pouvoir raconter et illustrer des histoires. Et je suis persuadée que dans le monde où l'on vit aujourd'hui, l'art dans toutes

¹¹⁸ « Les effets directs ou indirects d'un nouvel ordre mondial basé sur le devenir immédiat de la planète amarre désormais chaque être humain à ses semblables, qu'ils en soient conscients ou non, qu'ils appartiennent aux grandes nations du nord ou aux minuscules petits groupes d'Amérindiens non contactés de la grande forêt ». GRENAND, Pierre et François : *Op. Cit.*, p. 108.

¹¹⁹ François Honti déclarait en 1966 : « La plupart des Indiens [des États-Unis] — environ 360000- préfèrent demeurer dans les réserves et accepter de vivre pauvrement pour pouvoir conserver leur façon d'être ancestrale ; il n'y en a pas 200 000 qui aient choisi de s'intégrer dans la vie culturelle et la société américaine. » Qu'en est-il aujourd'hui ? Cf. HONTI, François : « Les peuples à civilisation archaïque face au monde moderne », dans *Le Monde diplomatique*, Paris, janvier 1966, p. 1.

¹²⁰ DA SILVA, Clarisse Maëlum-Taolewali : correspondance avec l'auteur du 1^{er} décembre 2019.

ses formes est un bon média pour se réapproprier notre identité. La tradition aujourd'hui ne peut pas être vécue comme nous la vivions il y a des décennies.¹²¹

Sophie Stévance décrit le cosmopolitisme esthétique contemporain à travers le cas de la chanteuse Inuit Tanya Tagaq et de son style ethno-pop¹²². Celui-ci conjugue l'ouverture sur le monde moderne et un rattachement à la culture traditionnelle des origines, pour créer un style émergent. Ce métissage sonore, transnational ou transethnique, se veut une reconquête culturelle de l'autochtonie. Deirdre Meintel ajoute que l'ethnicité « ne repose pas uniquement, ni principalement sur le maintien des coutumes primordiales »¹²³. Face à la situation canadienne, la musique traditionnelle des Teko et des Wayãpi de la forêt amazonienne est à la fois opposée et semblable à celle de Tagaq et de la scène ethno-pop. La musique authentiquement traditionnelle Teko et Wayãpi, lentement évolutive mais très proche de la « perdition », possède *a minima* une même légitimité ethnique que celle, en plein boom, de MakanaKom System et Teko Makan, qui émergent sur la scène ethno-hip-hop. Davantage que traditionnel (qui l'opposerait à contemporain), son a-modernité – pour reprendre le terme de Beaudet- la *détache* quelque peu des conceptions occidentales qui font primer l'actualité et le progrès.

Dans son étude sur les musiques de l'île de la Dominique, Leiling Chang regrette que, « au lieu de réaliser une mise en tourisme des traditions (...) le pays [mette] en place une stratégie de *mise à l'écart* des traditions musicales vivantes¹²⁴ », séparant d'un côté les produits touristiques internationaux et de l'autre les cultures traditionnelles locales. La préservation passe certes par la mise en place de moyens financiers et logistiques en cas de disparition progressive ou brutale de la culture, mais aussi par la non-ingérence et le respect de l'autonomie de systèmes socio-culturels. No tongues rappelle la démarche éthique à avoir face à ces cultures musicales « longtemps restées en dehors des fantasmes de la civilisation occidentale »¹²⁵.

Pour donner un statut à cet « écart », le modèle du Territoire de l'Inini est intéressant. Coupant jadis la Guyane en deux, cette immense zone amazonienne interdite aux occidentaux (sauf autorisation) permettait la vie des peuples dans un contexte paradoxal d'appartenance et surtout d'autonomie, voire d'isolement, avec la nation française. Hors de cet exemple, l'idée est d'accorder sa chance au Divers, en maintenant de façon

¹²¹ *Ibid.*

¹²² STEVANCE, Sophie : « Tanya Tagaq : l'ethno-pop comme mise en spectacle », dans DESROCHES, Monique ; STEVANCE, Sophie ; LACASSE, Serge (eds) : *Quand la musique prend corps*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2004, pp. 307-327.

¹²³ MEINTEL, Deirdre : « Transnationalité et transethnicité chez les jeunes issus de milieux immigrés à Montréal », dans *Revue européenne de migrations internationales*, vol. 9, n° 3, *Trajets générationnels : Immigrés et « ethniques »*, France et Québec, 1993, p. 63.

¹²⁴ CHANG, Leiling : « Le paradoxe du milieu touristique dominicain », dans Monique Desroches, *Op. Cit.*, pp. 41-60.

¹²⁵ No tongues, dossier de presse cité, p. 3.

maximale les singularités. En mettant donc à distance critique l'action occidentale, y compris l'écologie, l'éducation, la science et la culture, qui se déploient « avec la foi du charbonnier » et risque « de broyer [les Amérindiens] au même titre que les nombreuses entreprises, aujourd'hui qualifiées de coloniales »¹²⁶.

d. De l'éthique

Dans l'attente d'une démodernisation et d'une plus grande autonomie des peuples, le modèle du projet à l'occidental s'accompagne de plus en plus d'un volet éthique et de guides de bonnes pratiques (cf. les travaux menés par le Ministère de la culture¹²⁷). Le volet du droit, de l'éthique et de la déontologie est central dans les actions élaborées par No tongues¹²⁸. Face au constat de la destruction des structures et des pratiques traditionnelles, le projet souhaite apporter sa contribution :

Une forte acculturation est encore en cours aujourd'hui. Un exemple de ce processus est celui des derniers chamans encore vivants qui décident de mettre fin à leurs pratiques traditionnelles, et se convertissent au christianisme par le biais d'une mission d'évangélisation présente dans leur secteur. La transmission de leur savoir est alors mis en péril et l'identité du peuple risque de se diluer dans la mondialité. C'est ce constat qui a mené récemment les derniers légataire des traditions musicales Teko à solliciter le parc amazonien de Guyane dans une démarche de sauvegarde du patrimoine musical traditionnel.¹²⁹

La démarche éthique de No tongues souhaite se développer sur plusieurs plans :

- Une *recherche-crédation participative* : le projet prend appui sur un appel à participation lancé aux habitants par les biais de la Mairie de Camopi et du Parc amazonien de Guyane ; les habitants et les musiciens sont inclus dans le projet en tant que co-créateurs et dans la recherche sonore, ils donnent leur avis dans l'élaboration du projet (sans toutefois modifier les grandes lignes : résidence, concerts, etc.) et ils signent de leur présence la restitution du projet en concert ; la charte est co-écrite avec les habitants de Camopi ; enfin, le projet vise au développement sociétal et culturel.
- Le *respect des us et coutumes* : réunion devant les chefs coutumiers : Joachim Panapui, pour les Teko, et Guy Barcarel pour les Wayãpi.

¹²⁶ GRENAND, Françoise : « Il y a encore des Sauvages en Amérique ? », *Op. Cit.*, pp. 99-100.

¹²⁷ Des ateliers de réflexion ont été pilotés par le Muséum national d'histoire naturelle en 2018-2019. Cf. *Culture et recherche* n° 140 « Recherche culturelle et sciences participatives », Ministère de la Culture, Paris, hiver 2019-2020. En particulier : ANAKESA KULULUKA, Apollinaire ; DARBON Nicolas : « Musique et recherche-crédation participative aux Antilles et à Aix-Marseille », pp. 34-35.

¹²⁸ No tongues, dossier de presse cité, pp. 7-8.

¹²⁹ *Ibid.*

- Une *charte d'utilisation des matériaux collectés* : elle expose les conditions de l'utilisation des musiques et des images, et les droits liés (en cours de rédaction).
- *Creative commons* : la musique créée est déclarée sous une des licences développées par Creative commons (à l'étude).
- La *restitution* : les éléments tirés de cette recherche-crédation font l'objet d'un retour par les concerts ; il reste à savoir si les résultats (disques, films vidéos, etc.) seront eux aussi envoyés.
- La *rémunération* : les chanteurs amérindiens sont rémunérés par la SPEDIDAM ; une partie des recettes des concerts est reversée à une association amérindienne (à l'étude).

Fortement soutenu par les politiques de Loire-Atlantique et de Guyane, organisé autour d'une équipe nombreuse (sept personnes se rendent sur place) et les efficaces Productions du mouflon, le projet No tongues comprend de nombreuses étapes, de la rencontre avec les chefs coutumiers aux concerts dans l'hexagone, en passant par des concerts de restitution en Guyane suite aux résidences de création impliquant les autochtones. À cela s'ajoutent des moments de médiations autour des concerts.

Le travail est une recherche-crédation participative (RCP)¹³⁰ dans la mesure où elle s'accompagne de scientifiques et qu'il s'agit moins de récolter des données ethnomusicologiques que de nourrir la création musicale par des collectes de sons. Cette dernière apporte en retour des connaissances nouvelles qui mériteraient toutefois de se traduire par une publication scientifique. D'autant que No tongues en énonce les axes : la notion de tradition musicale à Camopi, les problématiques des amérindiens liées à la perte de leur patrimoine immatériel traditionnel, la préservation de l'environnement, les techniques vocales et les sons concrets, les questions éthiques et déontologiques soulevées par ce type de projet, l'imprégnation, l'inspiration créatrice et le lien avec le milieu naturel et humain¹³¹.

Certes, cette implication et participation à des projets venus de l'hexagone entrent en contradiction avec une distanciation et une préservation de la culture dans son authenticité, à commencer par les éléments sacrés qui ne peuvent entrer dans le cadre d'une « négociation ». La démodernisation comme la décroissance n'étant pas encore amorcées (en termes d'augmentation de la consommation culturelle par exemple), les actions occidentales gagnent à poser de tels cadres, même s'ils sont discutables.

¹³⁰ Pour des détails sur la recherche-crédation participative (RCP) en musique, cf. ANAKESA KULULUKA, Apollinaire ; DARBON, Nicolas : « Musique et recherche-crédation participative aux Antilles et à Aix-Marseille », *Op. Cit.*, ainsi que DARBON, Nicolas : « Création musicale et recherche participative », dans *Métissages : chercher, penser, créer, façonner et dire la culture*, actes du colloque des 4 au 6 juin 2018 en Martinique sous la direction d'Apollinaire Anakesa, Université des Antilles, co-organisé par CRILLASH-ADECAM, PRISM (AMU/CNRS), GRECEM (Canada), NAP (Brésil), mis en ligne sur MANIOC, www.manioc.org, en 2018.

¹³¹ No Tongues, dossier de presse cité, p. 9.

e. Du réenchantement

Clarisse Maëlum-Taolewali Da Silva explique bien la séparation entre spectacle et cérémonie, les deux pouvant co-exister, mais l'une ne se prenant pas pour l'autre :

Avec l'évolution du monde et le choc des cultures, on ne peut échapper à la mise en spectacle. Il y a un aspect artistique qui est apparu, donc on doit faire avec. (...) C'est un moment d'échange culturel et un partage avec le monde extérieur. Mais cela n'a rien à voir avec les cérémonies. Ce qui est important est de ne pas dépasser la limite du folklore.¹³²

La scénographie que des *Voies de l'Oyapock* « s'inscrit dans une vision chamanique à laquelle les Amérindiens de Guyane méridionale continuent massivement d'adhérer¹³³ ». Ainsi, l'univers mythologique de Ti'iwán Couchili ramène le chamanisme au cœur de la démarche artistique et du spectacle, un chamanisme exprimé avec des outils contemporains.

Le chamanisme est en effet étroitement corrélé au concept d'écosystème au sens où l'interdépendance de tous les éléments du monde constitué (minéraux, rivières, plantes, animaux, humains...) est telle que le désordre qui affecte l'un d'entre eux se propage à l'ensemble du monde.¹³⁴

Dépasant et distordant la notion de spectacle où le sacré des anciennes traditions seraient expurgé au profit d'une célébration divertissante et superficielle, il est possible de réfléchir à des projets respectueux de la sacralité originelle. Tout en préservant les cultures les plus précieuses, le partage se réalise autour de la sensation d'un *mystère* commun, plus que dans la mise en spectacle touristique et (plus ou moins) rémunératrice. Yann Cléry ressent un *au-delà* au spectacle. Lors de la création qui eut lieu à l'EnCRé de Cayenne, Cléry souhaitait « ne pas dénaturer ou exploiter les traditions des uns et des autres, tout en se mélangeant dans des sonorités et modes d'expressions actuels et modernes »¹³⁵. Les instruments n'étaient pas électriques. Parti à Camopi pour un travail sur la transe, Cléry déclare qu'« un Esprit très fort planait au-dessus de l'ensemble. Nous avons été en immersion totale chez des Teko, accueilli dans cette famille où nous parlions créoles dans une connivence et une forte amitié. Le « concert » avait une dimension spirituelle, quasiment mystique »¹³⁶. No tongues parle également d'un *voyage intérieur* effectué en Amazonie¹³⁷ et restitué sous les ciels de case du concert. Ces groupes rejoignent Alain Berlaud qui pressent une spiritualité chamanique. Et c'est peut-être cela qui le ramène à l'âme de la nature et des Amérindiens. Sa pièce « Tukã » émane d'un processus de

¹³² DA SILVA, Clarisse Maëlum-Taolewali : correspondance citée.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ No tongues : dossier de presse cité, p. 6.

¹³⁵ « Rythmes sacrés d'Amazonie. Rencontre des Tekos Makan de Camopi & de Yann Cléry, Tamango & Rico », <https://gayapromo.wixsite.com/makan/le-spectacle>, 2015.

¹³⁶ CLÉRY, Yann : correspondance citée.

¹³⁷ No tongues : dossier de presse cité, p. 3.

(re)création où la nature (le toucan), les humains, les esprits s'imbriquent dans un autre processus, celui de l'interprétation au saxophone, sans parler de l'acte de perception, qui entre en *résonance* avec cette nature, ces humains, ces esprits. Évitant de dénaturer, de détourner ou de récupérer, cet au-delà pourrait être une terre sans malheur au sein de laquelle se rejoindraient deux mondes qui s'attirent l'un l'autre, tout en renforçant et magnifiant les identités propres.

Bibliographie

Entretiens et correspondance avec l'auteur

- AUGRAIN, Bénédicte (Les Productions du mouflon/No tongues, Nantes) : correspondance électronique et entretien téléphonique le 20 novembre 2019.
- BERLAUD, Alain : correspondance électronique et entretiens à Aix-en-Provence entre 2016 et 2019 ; entretien au domicile marseillais du compositeur le 12 octobre 2017.
- CLERY, Yann : correspondance électronique du 24 novembre 2019.
- DA SILVA, Clarisse Maëlum-Taulewali (Jeunesse autochtone de Guyane) : correspondance électronique du 22-23, 1^{er} décembre 2019.
- DAVY, Damien : correspondance électronique du 18 novembre 2019.
- EBERLIN, Lénaïc (Bardaf ! / Les Singes hurleurs) : entretien téléphonique le 22 novembre 2019.
- PRADEM Marianne : correspondance électronique du 14 novembre 2019.

Références

- ANAKESA KULULUKA, Apollinaire ; DARBON, Nicolas : « Musique et recherche-crédation participative aux Antilles et à Aix-Marseille », dans *Culture et Recherche*, n° 140, *Recherche culturelle et sciences participatives*, Ministère de la culture, Paris, automne-hiver 2019-2020.
- BEAUDET, Jean-Michel : *Souffles d'Amazonie*, Nanterre, Société d'Ethnologie, 1997.
- BEAUDET, Jean-Michel : « Polay, Uwa : danser chez les Wayãpi et les Kalina. Notes pour une ethnographie des danses amérindiennes des Basses Terres d'Amérique du Sud », dans *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 85, Paris, 1999, pp. 215-237.
- BEAUDET, Jean-Michel : « Le lien. Sur une danse des Wayãpi (Amazonie) », dans *Protée*, vol. 29 n° 2, Chicoutimi, Université du Québec, 2001, pp. 59-66.
- BEAUDET, Jean-Michel ; PAWE, Jacky : *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*, CTHS, Paris, 2010.
- BEAUDET, Jean-Michel : « Danseurs wayãpi au Festival d'Avignon. Un spectacle interculturel, un acte diplomatique », dans actes du colloque *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Université de Paris Ouest Nanterre, HAL, février 2017.
- BERLAUD, Alain : documents pour la conférence donnée à Aix-en-Provence à propos de son œuvre « Tukã », dans le cadre du colloque *Crédation, musiques du monde et technologies : problèmes, outils, méthodes*, Faculté ALLSH, Aix-Marseille Université, Aix-en-Provence, vendredi 1^{er} décembre 2017.
- BERLAUD, Alain : carnets et journaux de bords, inédits.
- BLIN, Odile ; CASTANET, Pierre Albert : *Musique mondialisation et sociétés*, dans actes du colloque de 2019, Université de Rouen, à paraître en 2020.
- BONE, John David : « Irrational Capitalism : The Social Map, Neoliberalism and the DEMODERNIZATION of the West », dans *Critical Sociology*, vol. 36, n° 5, SAGE Publications, Thousand Oaks, pp. 717-740.
- BONNOTTE, Céline : « Le truchement dans les récits de voyageurs : interprète et personnage médiateur de l'espace frontalier », dans *@nalyse*, vol. 10, n° 2, Université de Toronto, www.revue-analyses.org, printemps-été 2015, p. 129-148. Consulté le 16 novembre 2019.

- BOAUËT, Jacques ; SOLOMOS, Makis (eds.) : *Musique et globalisation: musicologie-ethnomusicologie*, L'Harmattan, Paris, 2012.
- CAILLE, Alain ; DUFOIX, Stéphane (eds.) : *Tournant global des sciences sociales*, La Découverte, Paris, 2013.
- CASTANET, Pierre Albert, voir BLIN, Odile.
- CESAIRE, Aimé : *Discours sur le colonialisme*, Réclame, Paris, 1950.
- CLÉRY, Yann : entretien avec Sylvie Arnaud, dans *Mouvement. Magazine culturel interdisciplinaire*, www.mouvement.net/teteatete/entretiens/yann-clery, 18 septembre 2019. Consulté le 7 novembre 2019.
- COUTCHILI, Ti'iwán : texte du CD *Teko Dzembí'a. Musiques des Emérillon*, Kobue Olodju, Tekoon, Teko 001, enregistré par Vincent Blanchet en 1996, p. 17.
- DARBON, Nicolas : « Aux sources du Tout-monde : Thierry Pécou et Alain Berlaud », Philippe COUSINIE, Pierre Albert CASTANET (eds.) : *Normandie Impressionniste*, PUHR, Rouen, 2013, pp. 117-142.
- DARBON, Nicolas : *Musique et littérature en Guyane : explorer la transdiction*, Garnier Classiques, Paris, 2018. Particulièrement : « La protest-song du fleuve (reggae) [Wayana Boys] » pp. 40-41 ; chap. « Alain Berlaud ou l'océan des rêves » pp. 257-268 ; « Pascal Arnault et Tawayakale [Guillaume Kouyouri] ou le réveil des humbles » pp. 269-284.
- _____ « Composition musicale et chamanisme », dans *Chroniques phénoménologiques*, n° 9, Atelier de phénoménologie expérientielle (APHEX), Marseille, <https://sites.google.com/site/aphexmarseille/system/app/pages/search?scope=search-site&q=darbon>, mars 2018, pp. 7-15.
- _____ « Création musicale et recherche participative », dans *Métissages : chercher, penser, créer, façonner et dire la culture*, actes du colloque des 4 au 6 juin 2018 en Martinique sous la direction d'Apollinaire Anakesa, Université des Antilles, co-organisé par CRILLASH-ADECAM, PRISM (AMU/CNRS), GRECEM (Canada), NAP (Brésil), mis en ligne sur MANIOC, www.manioc.org, en 2018.
- _____ « Les métamorphoses du toucan : des Wayãpi de Guyane à la musique d'Alain Berlaud » dans BLIN, Odile ; CASTANET, Pierre Albert : actes du colloque *Musique mondialisation et sociétés*, Université de Rouen, à paraître en 2020.
- DA SILVA, Clarisse Maëlum-Taolewali : « Le rêve le plus fou de nos ancêtres », entretien, dans *Dernières Nouvelles d'Alsace*, L'Avide Jardin, 3 septembre 2018.
- DAVY, Damien : « *Vanneries et vanniers* ». *Approche ethnologique d'une activité artisanale en Guyane française*, thèse, Université d'Orléans, 2007.
- _____ « Vanneries amérindiennes de Guyane. Des usages et des symboles », dans *Boukan, le courrier ultra-marin & Une saison en Guyane*, www.une-saison-en-guyane.com/article/culture/vanneries-amerindiennes-de-guyane-des-usages-et-des-symboles, s.d. Consulté le 22 novembre 2019.
- DÉLÉAGE, Pierre : « Les répertoires graphiques amazoniens », dans *Journal de la société des américanistes*, vol. 93 n° 1, Société des Américanistes, Musée de l'Homme, Paris, 2007, pp. 97-126.
- DESROCHES, Monique (et al.) : *Territoires musicaux mis en scène*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2011. Particulièrement : Monique DESROCHES, et al. : « Introduction », pp. 7-10. Laurent AUBERT : « Comment exposer la musique et que lui faire dire ? », pp. 13-40. Leiling CHANG : « Le paradoxe du milieu touristique dominicain », pp. 41-60. Monique DESROCHES : « Musique touristique et patrimoine à la Martinique », pp. 61-74. Madina REGNAULT : « Mise en scène des patrimoines musicaux à La Réunion et à Mayotte », pp. 93-111.
- « Des Tekos de Camopi en Alsace », dans *France-Guyane*, Cayenne, 30 septembre 2013, p. 6.
- DEWEVER-PLANA, Miquel : *D'une rive à l'autre*, livre en tissu, Blume (Naturart), Barcelone, 2017.
- ELIADE, Mircea : *Le sacré et le profane*, Gallimard, rééd. « Idées », Paris, 1965.
- ESTIVAL, Jean-Pierre : « Quelques aspects des polyphonies instrumentales *tule* des Asurini du Moyen-Xingu », dans *Cahiers d'ethnomusicologie* n° 6, Société française d'ethnomusicologie (SFE), Ateliers d'ethnomusicologie (ADEM), Genève, 1993, pp. 163-179.

- Étude sur la nécessité de reconnaître et respecter les droits de la Terre nourricière*, rapport de la huitième session, 2009, recommandation n° 76, Nations Unies, Conseil économique et social, Instance permanente sur les questions autochtones, New York, 18 septembre 2009.
- FOUQUIN, Michel ; HUGOT, Jules : « La régionalisation, moteur de la mondialisation », dans *La Lettre du CEPII*, n° 365, Centre d'études prospectives et d'informations internationales, Paris, mai 2016, pp. 1-4.
- GALLOIS, Dominique Tilkin: *Kusiwa : pintura corporal e arte grafica wajãpi*, Museu do Índio-FUNAI, Centro de trabalho indigenista, Núcleo de história indígena e do indigenismo, Rio de Janeiro, 2002.
- « Gétigné. L'Oyapock coule en musique à la Garenne Lemot », dans *Ouest France*, www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/getigne-44190/getigne-l-oyapock-coule-en-musique-la-garenne-lemot-6417198, 26 juin 2019. Consulté le 9 novembre 2019.
- GLISSANT, Edouard : *Traité du Tout-Monde*, Gallimard, Paris, 1997.
- _____ « Agis dans ton lieu, pense avec le monde ! », *L'Humanité*, Paris, mardi, 6 Février, 2007.
- GRENAND, Françoise : *Et l'Homme devint jaguar. Univers imaginaire et quotidien des Indiens Wayãpi de Guyane*, L'Harmattan, Paris, 1982.
- GRENAND, Pierre : *Introduction à l'étude de l'univers Wayãpi : ethnoécologie des Indiens du Haut-Oyapock (Guyane française)*, SELAF, Paris, 1980.
- GRENAND, Pierre ; GRENAND, Françoise : « Les amérindiens de Guyane Française aujourd'hui : éléments de compréhension », dans *Journal de la Société des Américanistes* vol. 66, Musée de l'Homme, Société des Américanistes, Paris, 1979, pp. 361-382. Particulièrement § « Pensée indigène et pensée occidentale », pp. 373-374.
- _____ « Il y a encore des Sauvages en Amérique ? », dans *Journal des Américanistes*, vol. 78 n° 1, Société des Américanistes, Musée de l'Homme, Paris, 1992, pp. 99-113.
- HAVARD, Gilles : *Empire et métissages. Indiens et Français dans le Pays d'en Haut (1660-1715)*, Septentrion/Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, 2003.
- HONTI, François : « Les peuples à civilisation archaïque face au monde moderne », dans *Le Monde diplomatique*, Paris, www.monde-diplomatique.fr/1966/01/HONTI/27052, janvier 1966, p. 1. Consulté le 9 novembre 2019.
- HURAUULT, Jean : « La 'francisation' des Indiens de Guyane », dans *Le Fait Public*, n° 16, 1970, pp. 1-8.
- KANDINDSKY, Vassily : *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, 1912, rééd. Denoël, Paris, 2009.
- « La rencontre : Yann Cléry », dans *Sons métissés*, entretien, livret pédagogique 2, La Valise, Festival Rio Loco 20^e édition « CARIBE, Terres Caraïbes », Toulouse, 2001, p. 11.
- « Les expressions orales et graphiques des Wajapi », dans UNESCO, Patrimoine culturel immatériel, <https://ich.unesco.org/fr/RL/les-expressions-orales-et-graphiques-des-wajapi-00049>, s.d. Consulté le 16 novembre 2019.
- LES BIENS, Maëva : « Affaire Maluwana : Y a-t'il mépris des coutumes traditionnelles amérindiennes ? », dans *La 1ere France TV Info* <https://la1ere.francetvinfo.fr/guyane/affaire-maluwana-y-t-il-mepris-coutumes-traditionnelles-amerindiennes-613832.html>, 2 août 2018. Consulté le 16 novembre 2019.
- MCLUHAN, Marshall: *The media is the massage*, Bantam Books, New York, 1967.
- MAUREL, Didier : texte de présentation du CD *Teko Dzemb'i'a. Musiques des Emérillon*, Kobue Olodju, Tekoon, Teko 001, enregistré par Vincent Blanchet en 1996, pp. 2-3.
- MAUREL, Didier, COUCHILI, Ti'iwana : « Éléments d'histoire de l'art du maluwana (ciel de case Wayana) », en <http://ekladata.com>, n.d. Consulté le 16 novembre 2019.
- MEINTEL, Deirdre : « Transnationalité et transethnicité chez les jeunes issus de milieux immigrés à Montréal », dans *Revue européenne de migrations internationales*, vol. 9, n° 3, *Trajets générationnels : Immigrés et « ethniques »*. France et Québec, 1993, pp. 63-79.
- MORIN, Edgar : *Penser global*, Laffont, Paris, 2015.
- _____ « Une culture dialogique », dans Gilbert Krebs, Joseph Rovin (eds.), *Identités nationales et conscience européenne*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2018, pp. 106-110.
- _____ « Au-delà du réductionnisme et du holisme : la complexité du global », dans Michel WIEVIORKA, Laurent LEVI-STRAUSS, Gwenaëlle LIEPPE (éds.) : *Op. Cit.*, pp. 441-447.
- NARBY, Jérémy : *Le serpent cosmique, l'ADN et les origines du savoir*, Georg Editeur, Chêne-Bourg, 1997.

- NAVET, Éric : *Ike mun anam / il était une fois... La "dernière frontière" pour les Peuples Indiens de Guyane Française*, Nitassinan, Épinal, 1990.
- ____ « Traditions guerrières et migrations des Indiens Teko (Émerillon), une ethnie Tupi-Guarani de Guyane ; les Makan : une société guerrière des basses terres d'Amérique du Sud », dans ms, 2007, 17 feuillets.
- ____ et RIEHL, Colette, « Que fait la France pour les Amérindiens de Guyane ? », *L'Écologiste*, n° 39, Paris, janvier 2013, p. 17-20.
- ____ *Guerriers de la paix. Les Teko ed Guyane*, Boréal Éditions, Paris, 2016. Contient un DVD. Consulté le 16 novembre 2019.
- ____ « Introduction au chamanisme amérindien », dans Université de Strasbourg, sspsd.u-strasbg.fr, s.d., 84 feuillets.
- « No Tongues. Les voies du Monde », dossier de presse, pdf, 2018, 6 feuillets.
- « No Tongues. Les voies de l'Oyapock », dossier de presse, pdf, 2018, 10 feuillets.
- PANAPUY, Lucien : « Pow wow : des Amérindiens en terre comtoise », propos recueillis, dans *Le Progrès*, <https://www.leprogres.fr/jura-39-edition-lons-le-saunier/2018/06/23/pow-wow-des-amerindiens-en-terre-comtoise>, Lons-le-Saunier, 23 juin 2018. Consulté le 9 novembre 2019.
- PERRET, Jacques : « Observations et documents sur les Indiens Emerillons de la Guyane Française », dans *Journal de la Société des Américanistes*, vol. 25, n° 25, Société des Américanistes, Musée de l'Homme, Paris, 1933, pp. 65-97.
- PICARD, François : « Whoooze zat song. Un jeu sonore sur les musiques irréductibles », dans *Cahiers d'ethnomusicologie* n° 26, Société française d'ethnomusicologie (SFE), Ateliers d'ethnomusicologie (ADEM), Genève, 2013, pp. 55-71.
- RENAULT-LESCURE, Odile : « La langue kali'na », dans Renault-Lescure, et al. : *Langues de Guyane*, Vents d'ailleurs / IRD Éditions, La Roque d'Anthéron, pp. 66-77.
- RABKIN, Yakov ; MINAKOV Mikhail : *Demodernization : A Future dans the Past*, ibidem-Verlag, Hanovre, 2018.
- ROSA, Hartmut : *Résonance : une sociologie de la relation au monde*, 2016, La Découverte, rééd., Paris, 2018.
- « Rythmes sacrés d'Amazonie. Rencontre des Tekos Makan de Camopi & de Yann Cléry, Tamango & Rico », <https://gayapromo.wixsite.com/makan/le-spectacle>, 2015. Consulté le 16 novembre 2019.
- STEVANCE, Sophie : « Tanya Tagaq : l'ethno-pop comme mise en spectacle », dans DESROCHES, Monique ; STEVANCE, Sophie ; LACASSE, Serge (eds.) : *Quand la musique prend corps*, Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2004, pp. 307-327.
- TIOUKA, Alexis : *Petit guerrier pour la paix. Les luttes amérindiennes racontées à la jeunesse (et à tous les curieux)*, entretiens avec Hélène Ferrarini, Ibis Rouge, Matoury, 2017.
- « Toulouse. Un Indien dans la ville avec Rio Loco », propos recueillis de Joachim Panaguy [Yalou], *La dépêche*, Saint Sidoine, www.ladepeche.fr/article/2014/01/18/1797063-un-indien-dans-la-ville-avec-rio-loco.html, 18 janvier 2014. Consulté le 14 novembre 2019.
- TOURAINÉ, Alain : *Pourrons-nous vivre ensemble ?*, Fayard, Paris, 1997.
- WEISS, Marcus : *The Techniques of Saxophone Playing*, Bärenreiter, Kassel, 2010.
- WALLERSTEIN, Immanuel : *The Modern World-System*, Academic Press, New York, Londres, 1974.
- WALLERSTEIN, Immanuel : « Mondialisation du savoir : obstacles intellectuels, organisationnels et culturels », dans Michel WIEVIORKA, Laurent LEVI-STRAUSS, Gwenaëlle LIEPPE (eds.) : *Op. Cit.*, pp. 345-349.
- WHITE, Richard : *Le Middle Ground. Indiens, Empires et Républiques dans la région des Grands Lacs, 1650-1815*, 1991, rééd. Anacharsis, Toulouse, 2009.
- WIEVIORKA, Michel ; LEVI-STRAUSS, Laurent ; LIEPPE, Gwenaëlle (eds.) : *Penser global, Internationalisation et globalisation des sciences humaines et sociales*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2015.
- WOLTON, Dominique : *Internet, et après ? : Une théorie critique des nouveaux médias*, Flammarion, Paris, 1999.
- ZAWA-PINIM MAKAN, *l'Homme Jaguar : Mythe contemporain & bestiaire amazonien. Création 2019*, dossier réalisé par Bardaf !, Compagnie Lénaïc Eberlin, www.bardaf-cie.com/?page_id=241, s.d. Consulté le 9 novembre 2019.

Vidéos accessibles sur Internet, consultées entre le 7 et le 18 novembre 2019

ALAIN BERLAUD

Site internet officiel du compositeur : <https://alain-berlaud---compositeur-et-peintre-23.websself.net>

Chants de toucans de Guyane citée par Berlaud :

<https://www.youtube.com/watch?v=s3DUBfeZrQo> déposée le 30 mars 2015.

Alain Berlaud, par Kef Connects : <https://www.youtube.com/watch?v=g14jEiPVzSU>, déposée le 4 août 2015.

THIERRY PECOU

Site internet officiel de l'Ensemble Variances et le projet Takwali :

<http://ensemblevariances.com/fr/projets/takwali.html>

Passeurs d'eau (début) : <https://www.youtube.com/watch?v=hZEciZWY2DY>

Méditations sur la fin de l'espèce <https://www.youtube.com/watch?v=GONVlmH9qxY>

TEKO MAKAN

« No suicide », Chanson audio, <https://www.youtube.com/watch?v=IaHuyTDYlBM>, vidéo (audio) déposée le 26 septembre 2013, 5 979 vues le 7 novembre 2019.

« No suicide », Vidéo-Clip, <https://www.youtube.com/watch?v=R-8fD-LuUQYé>, vidéo déposée le 19 avril 2016, 18 754 vues le 7 novembre 2019.

« Non à la Montagne d'Or ! », Vidéo-Clip, <https://www.youtube.com/watch?v=XJB4qKc56iQ>, vidéo déposée le 21 sept. 2018, 9 870 vues le 7 novembre 2019.

« Évolution », Vidéo audio, <https://www.youtube.com/watch?v=9KvopPRHIV4>, vidéo déposée le 13 mai 2015, 9 856 vues le 7 novembre 2019.

Page Facebook : <https://www.facebook.com/awakwet>

Soundcloud : Teko Makan a déposé « Evolution » ; « Non à la montagne d'or » ; « No Suicide » ; « Compas ».

Webzines : « Non à la montagne d'or » : www.bboykonsian.com.

LES SINGES HURLEURS/BARDAF ! :

Spectacle : <https://www.helloasso.com/associations/bardaf/collectes/les-singes-hurleurs>, diverses vidéos.

Captation du spectacle des Singes Hurleurs en 2018 au festival L'Avide Jardin spécial Guyane à Muttersholtz

<https://www.youtube.com/watch?v=HeTzEj1ORRg&feature=youtu.be>, Vidéo.

Réalisations d'un atelier mené au Collège de Camopi avec une quinzaine d'élèves de troisième, Vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=MR8rMf2Z9Wk&feature=youtu.be>

MAKANAKOM SYSTEM

Avec Makana Kom System et d'autres. Vidéo-clip. « Ce clip vidéo a été réalisé dans le cadre d'un atelier de création artistique, porté par l'association Wayapuku WanaKom grâce au soutiens financier et logistique du Parc Amazonien de Guyane et le Direction des Affaires Culturelles de la Guyane. » <https://www.youtube.com/watch?v=tVdkpZarTnI>, 10 009 vues le 20 novembre 2019, déposée le 17 oct. 2017.

Chaîne Youtube : <https://www.youtube.com/channel/UCefcEd3Z2-AZV8PMBPyWLzQ>, nombreuses vidéos.

Page Facebook : <https://www.facebook.com/makanakom/>

YANN CLERY

Youtube : nombreuses vidéos, clip, teaser, chansons de l'album *Motozot*, etc.

Page Flickr : <https://www.flickr.com/search/?text=yann%20cl%C3%A9ry>

Soundcloud : Yann Cléry a déposé « Neg'Marron » et « Grajé » de l'album *Motozot*

Page Instagram : <https://www.instagram.com/yannclery/> : vidéos montrant sa technique flûte/chant, avec Djokan, enregistrement en studio, etc.

Page Facebook : <https://www.facebook.com/yann.whycie>

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260

Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Page Twitter : <https://twitter.com/yannclery?lang=fr>

Page LinkedIn :

<https://www.linkedin.com/in/yann-cl%C3%A9ry-252728179/?originalSubdomain=fr>

Concert « Makan. Rythmes sacrés d'Amazonie ». Vidéo. EnCRE, 2013, *Le cheminement et Le spectacle*, réalisation L'abbé Jof / Mo'Tek, G&US & Leticia TOSS,

<https://gayapromo.wixsite.com/makan/video>, 2013. Également sur :

<https://www.youtube.com/watch?v=11JRWJp6894>, 1 579 vues le 10 novembre 2019, déposée le 21 oct. 2013.

NO TONGUES

Site des Productions du mouflon : <https://lesproductionsdumouflon.wordpress.com/no-tongues-les-voies-de-loyapock>.

Concert de « No Tongues. Les Voies de l'Oyapock » de janvier 2019, Vidéo, site internet de Le Lieu unique, scène nationale, Nantes, www.lieuunique.com/evenement/no-tongues.

« Paku », Vidéo-clip, « *Premières images de notre périple amazonien clipées par Charlie Mars, sur la chanson du poisson « Paku » interprétée par le chef coutumier Jacky Pawé* »,

<https://www.youtube.com/watch?v=tOCMD4KSXV8>, 1 133 vues le 7 novembre 2019, déposée le 14 janv. 2019.

Concert de « Mbatui », Vidéo, « Premier extrait du concert de nos «Voies de l'Oyapock», filmé et réalisé par Charlie Mars. La musique est construite autour du chant de Mbatui

interprété ici par Joachim Panapuy, ancien chaman Teko »,

<https://www.youtube.com/watch?v=aolAr9QhS4g>, 186 vues le 7 novembre 2019, déposée le 21 févr. 2019.

Concert de « Pirogue », Vidéo, « Second extrait du concert de nos «Voies de l'Oyapock», filmé et réalisé par Charlie Mars. La pirogue, intarissable et omniprésente sur l'Oyapock en

Guyane », <https://www.youtube.com/watch?v=PjbCG5Rs5hs>, 408 vues le 7 novembre 2019, déposée le 4 mars 2019.

Concert de « Suite Tule », Vidéo, « Troisième extrait de notre nouveau répertoire «Les Voies de l'Oyapock». Le tule, instrument central de la culture amérindienne de l'Oyapock, est imité par nos instruments, repris au plus près de ses sonorités déroutantes »,

<https://www.youtube.com/watch?v=lMDsJHHIu5U>, 303 vues le 7 novembre 2019, déposée le 20 mars 2019.

Vidéo documentaire sur Facebook : « Les Voies de l'Oyapock / Fabrication des tules à Trois Sauts, par Jean Etienne Couchili, meneur de danses et shaman Teko, prépare les tules avant notre séance de travail à Trois Sauts », Guyane.

<https://www.facebook.com/watch/?v=198402664398413>.

Site internet d'un « Carnet de voyage en Amazonie » : « No Tongues part en Amazonie à la rencontre des amérindiens Teko et Wayampi. La pratique d'ateliers musicaux et le collectage des sons des hommes et de la nature de Camopi, sera suivi d'un travail de résidence de création en métropole à l'automne. La première sera donnée le 18 janvier 2019 à la Salle Paul-Fort, à Nantes, en co-réalisation avec le Lieu Unique et le Pannonica. » Contient les vidéos suivantes : Épisode 1 : Imprégnation Mercurielle. Épisode 2 : Moustiques et bière de manioc. Épisode 3 : Brume sur l'Oyapock. Épisode 4 : Le Cachiri traditionnel.

<https://www.citizenjazz.com/Impregnation-Mercurielle.html>.

Extrait de concert : « Aamamata. Lamentation funèbre des Îles Salomon », Vidéo, projet « Les voies du monde, en live au Festival Couleurs du monde organisé par La grande

Boutique, 2016 » <https://www.youtube.com/watch?v=NadY7ohGkw4>, 4 315 vues le 7 novembre 2019, déposée le 6 juil. 2016.

Textes de présentation : « Oyapock : No Tongues invite les musiciens amérindiens », concert d'avril 2020, site internet de Lux, scène nationale, Valence, www.lux-valence.com/calendrier/oyapock

Concert « Les Voies du Monde », Vidéo,

<https://www.youtube.com/watch?v=6e19sOpLGqw>, 173 vues le 7 novembre 2019, déposée le 8 oct. 2019.

Nicolas Darbon

AUTRES

Site du livre de Marcus Weiss, *The Techniques of Saxophone Playing*, avec les sons multiphoniques :

https://www.baerenreiter.com/materialien/weiss_netzi/saxophon/multiphonics.html

Table ronde « Les Teko de Guyane », avec Joachim et James Panaguy, Ti'wan Couchili, -
Éric Navet, *Le café des sciences*, www.ccasti973.fr/agenda/les-teko-de-guyane, mars 2019.

Site officiel de la compagnie Urban Tap : <https://urbantapblog.wordpress.com>.

Documentation sonore

CD TEKODZEMBI'A. *Musiques des Emérillon*, Kobue Olodju, Tekoon, Teko 001, enregistré par Vincent Blanchet en 1996.

CD *Les voix du monde, une anthologie des expressions vocales*, musiques rassemblées par Hugo ZEMP, Bernard LORTAT-JACOB et Gilles LEOTHAUD, Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CNRS) Editions Musée de l'Homme / CNRS, 1996, rééd. éditions Le chant du Monde, BOOTHJPIOW, 2015.

CD NO TONGUES : *Les Voies du Monde*, ORMO, Distribution L'Autre Distribution, Les Productions du Mouflon, BO79ZT1V95, 2 mars 2018.

CD YANN CLERY : *Motozot*, Jazz Family, BO76DQVTGJ, octobre 2017.

DVD NAVET, Éric : *Guerriers de la paix. Les Teko ed Guyane*, Boréalia Editions, Paris, BO74WWH6ZK, 2016. Dans un livre.

Base de données sur internet : les enregistrements sonores de Jean Hurault, Françoise Grenand, Jean-Michel Beaudet, Éric Navet, Vincent Blanchet, etc. sur les Teko, Wayãpi, Wayampi, Oyampi, catalogue accessible sur le site du Centre de recherches en ethnomusicologie (CREM), <https://archives.crem-cnrs.fr>

El repertorio para violonchelo de Ricardo Castro y Manuel M. Ponce: la aportación de México al romanticismo y al impresionismo

Amparo Lacruz Zorita
Universidad Politècnica de València
Concertista de Violonchelo
Profesora Conservatorio Superior de Música Liceo de Barcelona
Profesora en la Escuela Superior Katarina Gurska, Madrid

Conrado Enrique Carrascosa López
Departamento de Organización de Empresas
Universidad Politècnica de València

Resumen. Este trabajo profundiza en el conocimiento de las primeras obras para violonchelo como instrumento solista, compuestas en México durante los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX, por los autores mexicanos Ricardo Castro y Manuel M. Ponce. Las tres composiciones que son objeto de esta investigación, el *Concierto para violonchelo y Orquesta* de Castro, y la *Sonata* y los *Tres Preludios para violonchelo y piano* (ambas) de Ponce, son pioneras de su género en Latinoamérica y representaciones distintas de la identidad cultural mexicana, en su proceso de construcción. El objetivo es mostrar, mediante el análisis multidisciplinar, la importancia histórica, el valor cualitativo y la evolución estética de este repertorio, con el fin de contribuir a su difusión y de servir de guía a los intérpretes que decidan aproximarse a la música latinoamericana. El estudio parte de la contextualización histórica y de la comparación de las respuestas estéticas, que Castro y Ponce dieron a su entorno sociopolítico y cultural. Posteriormente, se realiza un análisis del contenido musical de las composiciones.

Palabras clave. Repertorio, violonchelo, México, Ricardo Castro, Manuel M. Ponce, Romanticismo, Impresionismo, identidad mexicana.

Abstract. This article deepens the knowledge of the first works for cello as a solo instrument composed in Mexico during the last years of the 19th century and the first decades of the 20th century by Mexican authors Ricardo Castro and Manuel M. Ponce. The three compositions that are the subject of this research, the *Concerto for Cello and Orchestra* of Castro, and the *Sonata* and the *Three Preludes for Cello and Piano* (both) of Ponce, are pioneers of their kind in Latin America and different representations of Mexican cultural identity in its building process. The objective is to show, through multidisciplinary analysis, the historical importance, the qualitative value and the aesthetic evolution of this repertoire set, in order to contribute to its dissemination and to serve as a guide for the interpreters who decide to approach the Latin American

music. The study starts from the historical contextualization and the comparison of the aesthetic responses that Castro and Ponce gave to their socio-political and cultural environment. Subsequently, an analysis of the musical content of the compositions is carried out.

Keywords. Repertoire, cello, Mexico, Ricardo Castro, Manuel M. Ponce, Romanticism, Impressionism, mexican identity.

Introducción

El violonchelista mexicano Carlos Prieto ha sido, desde la década de los 80 en el siglo XX, el principal divulgador de la música latinoamericana para violonchelo. Su interés aborda tanto la investigación sobre la música del pasado como el encargo de nuevas composiciones. Tenemos que remitirnos a sus libros divulgativos¹, para obtener información sobre las primeras composiciones mexicanas para violonchelo. El *Concierto para violonchelo y Orquesta* de Ricardo Castro (1864-1907), primer ejemplo latinoamericano de su género, fue compuesto alrededor de 1890 y se estrenó en la Salle Erard de París, el 6 de abril de 1903. No se volvió a tocar hasta el año 1981, cuando Carlos Prieto lo rescató del olvido para estrenarlo en México. Escrito en el estilo romántico europeo, en el que se inspiraron los compositores de la época de Porfirio Díaz, usa el lenguaje armónico complejo y cromático en boga en Europa.

La música para violonchelo mexicana posterior a la de Castro está fuertemente marcada por los ideales de la Revolución Mexicana y de la Constitución de 1917. Desde la necesidad de un proyecto cultural, que coopere con la construcción de la nueva nación, se impulsa desde el gobierno un arte nacional que contribuya al arte universal, creando una tradición nueva. Manuel M. Ponce emprende la búsqueda del México olvidado, pretendiendo borrar el desprecio hacia lo vernáculo y ennoblecer la música popular, sirviéndose de ella para la elaboración de música de concierto. Sus referentes son criollos y miró en escasas obras hacia la cultura indígena, actitud que suscitó severas críticas de Carlos Chávez, alumno suyo y compositor líder durante las décadas posteriores². La *Sonata para violonchelo y piano*, de 1922, es una de sus más logradas composiciones de cámara, fundiéndose en ella lo mexicano con el lenguaje romántico e impresionista europeo. En 1925, Ponce se traslada a París para estudiar composición con Paul Dukas y se abre al modernismo y a la politonalidad. Inspirándose en los poetas simbolistas franceses, compone en 1930 sus *Tres Preludios para violonchelo y piano* Op. 136.

* Fecha de recepción: 18-1-2020 / Fecha de aceptación: 17-2-2020.

¹ PRIETO, C.: *Mis recorridos musicales alrededor del mundo. La música en México y notas autobiográficas*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2017.

² Chávez escribió en su artículo “Las tesis nacionalistas de Ponce”, en *El Universal*, el 9 de diciembre de 1936: “Ponce desconoce y niega la música india de México”. Cit. en MIRANDA, R.: *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998, p. 79.

No existe ningún estudio específico sobre el *Concierto para violonchelo y Orquesta* de Castro y el único trabajo realizado sobre la obra de cámara de Ponce es el de Virginia Covarrubias Ahedo³, en el que se ofrece un análisis de la *Sonata para violonchelo y piano* de Ponce, como parte de una investigación en la que son también objeto de estudio su *Trío Romántico* y la *Sonata breve para violín y piano*, pero que no incluye los *Tres Preludios para violonchelo y piano*. Los libros de Prieto, de carácter autobiográfico y divulgativo, nos presentan un panorama general de la historia de la música para violonchelo en México, sin profundizar en el análisis musicológico.

La localización de las partituras ha supuesto un reto importante para esta investigación. No existe todavía una edición del *Concierto para violonchelo y Orquesta* de Castro. Para su estudio, se ha utilizado la reducción para violonchelo y piano llevada a cabo por Eduardo Hernández Moncada, publicada por Eugenio Delgado y difundida por la revista *Heterofonía*⁴, en un número dedicado a Castro en 2007, con motivo de la conmemoración del centenario de su muerte. Para el análisis de la *Sonata para violonchelo y piano* de Ponce, se ha utilizado la revisión realizada por el violonchelista mexicano Gustavo Martín en 2005 y editada por la Universidad Nacional Autónoma de México. Martín nos ha cedido de su biblioteca personal esta partitura, junto a la de los *Tres Preludios* de Ponce, publicada por Editions Maurice Senart, en 1930. Estas ediciones se encuentran fuera de la circulación comercial⁵.

Este artículo tiene como objetivo demostrar el valor histórico y musical de las tres obras estudiadas y la estrecha relación que las unen a la tradición occidental, en la que vierten su particular idiosincrasia latinoamericana.

1. Ricardo Castro

1.1. Ricardo Castro y el gusto europeizante del Porfiriato

La investigación sobre la música colonial goza de un gran prestigio académico y el florecimiento de las escuelas nacionalistas en el siglo XX ha sido objeto de estudios individuales, biografías, análisis, tesis, grabaciones y conciertos. El siglo XIX es el período de la historia de la música mexicana menos estudiado y visto por los intelectuales modernos como el siglo de la decadencia, la imitación y el atraso. Tras la Revolución Mexicana, que puso fin al mandato de Porfirio Díaz, en 1911, el discurso político presentó al Porfiriato como un régimen despótico, con una autodefinición cultural europea, concretamente francesa. Este mismo relato erigió al nuevo régimen político como socialmente justo y al nacionalismo cultural de las décadas de 1920 y 1930, como un movimiento artístico que por primera vez dio forma a la verdadera esencia del pueblo mexicano. Como consecuencia de esta postura, la música del Porfiriato fue

³ COVARRUBIAS AHEDO, V.: *Three main Chamber Works for strings and Piano by the Mexican Composer Manuel M. Ponce*, University of Miami, Scholarly Repository, Miami, 2008.

⁴ Véase *Heterofonía. Revista de Investigación Musical*, Sumario, CENIDIM, México D.F, 2007, pp. 125-169, pp. 136-137.

⁵ Aprovechamos este momento para agradecer a Gustavo Martín la cesión de estas partituras.

considerada durante décadas ajena a la nación⁶. No obstante, durante la segunda mitad del siglo XX, es cuando se fundan las instituciones necesarias para el florecimiento de una cultura musical propia. Se crean academias de música, orfeones, sociedades filarmónicas, asociaciones que dieron origen a temporadas de conciertos, revistas, imprentas... Se trata de un conjunto de esfuerzos, en los que se evidencia que la música fue entendida como un poderoso agente de identidad.

El Conservatorio Nacional en México surgió como Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana y comenzó a recibir una subvención del gobierno de la República en 1877. Construir un Conservatorio se convirtió en un acto de apogeo patriótico. La dictadura de Porfirio Díaz (1876-1911) promovió la extranjerización como pilar de sus principales consignas: orden y progreso. Al igual que ocurrió en Europa, el ascenso de las clases burguesas trajo consigo un cambio en la escena musical: si hasta entonces el lugar de la música estaba en los espacios religiosos y nobiliarios, a partir del ocaso colonial, la música se volvió, cada vez más, una actividad de cámara. Los géneros cultivados por esta nueva clase social fueron el pianismo de salón y el teatro lírico. En el terreno de la ópera, concebida como el termómetro de la civilización alcanzada, el afán por crear un repertorio de ópera local y por construir teatros e instituciones, que permitieran una vida musical semejante a la europea, refleja el juego de identidades del espíritu criollo. Irónicamente, mientras que el emperador Maximiliano –monarca impuesto por la intervención francesa tras la ocupación de México por las tropas de Napoleón III- había tratado de respetar lo mexicano, bajo Porfirio se estimuló el entusiasmo por cultivar lo francés.

Robert Stevenson, escritor de la primera historia de la música mexicana en inglés, considera a Castro (1864-1907) como el más “europeizante” de los compositores⁷. Figura dominante y compositor emblemático del Porfiriato, gozó de un notable reconocimiento como concertista y compositor, actividades a las que añadiría la pedagogía y la gestión musical. La constante actividad concertística de Castro, tanto en México como en Estados Unidos y Europa, dio lugar a un corpus de música para piano solo que supera el centenar de obras, en las que muestra su depurado oficio compositivo y un profundo conocimiento de los recursos técnicos y expresivos del instrumento. La calidad y recepción de su música para piano, editada en su mayor parte, han originado que éste sea precisamente el género más difundido y estudiado de su obra. Pero Castro es también el autor de la primera sinfonía, el primer poema sinfónico y los primeros conciertos para piano y para violonchelo escritos por un mexicano: *Sinfonía en Do m* Op. 33, el poema sinfónico *Oithona* Op. 55, el *Concerto pour piano* y el *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orquestre*. Su legado incluye también una canción de concierto, ópera y música de cámara.

⁶ SAAVEDRA, L.: “El nuevo pasado mexicano: estrategias de representación en Atzimba de Ricardo Castro”, en *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, número 35, 2014, pp. 79-100.

⁷ MIRANDA, R. y TELLO, A.: *La música en Latinoamérica*, Volumen 4, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, México D. F., 2011, p. 31.

Estudió piano en el recién creado Conservatorio Nacional de Música y representó a México en la Exposición Internacional de Nueva Orleans en 1885. Su éxito allí le llevó a dar conciertos en Washington, Nueva York, Filadelfia y Chicago. Por gestiones de Justo Sierra, subsecretario de Instrucción Pública del gobierno de Porfirio Díaz, obtuvo una beca para continuar sus estudios en París, de 1903 a 1906, donde estudió piano con Eugen d'Albert y Teresa Carreño, y composición con Cécile Chaminade. A su regreso de Europa, fue nombrado director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, el 1 de enero de 1907, por Justo Sierra⁸. Inició ambiciosos planes de modernización del Conservatorio que quedaron inconclusos, pues Castro falleció a fines del mismo año, a los 43 años de edad.

Acusados de “francesistas” por el historiador Jesús C. Romero y de “salonescos” por el musicólogo Otto Mayer-Serra, los músicos del Porfiriato quedaron envueltos en una crítica negativa, que los alejó de la historiografía musical de México. El compositor Carlos Chávez, por ejemplo, afirmó sin reservas, en 1946, que a Castro se le veía como un compositor “de vena más bien intrascendente y fácil [que] no había sido un músico que se hubiera distinguido por una gran fuerza creadora” y que, al igual que acontecía con Campa y Villanueva, se “resentía en ellos la paz porfiriana, traducida en quietud y molicie”⁹. Sólo al conmemorar los cien años de la temprana muerte de Castro, se comienza a recuperar y a apreciar su obra.

El gusto por lo europeo de Castro queda patente en el artículo de Gloria Carmona, publicado en *Heterofonía*, en el número dedicado a Castro en 2007, mencionado en la Introducción. En él se recogen las opiniones de Castro sobre otros compositores contemporáneos, reflejadas en sus reseñas periodísticas y en las cartas que envió a México desde Europa:

Wagner lo deslumbra, no hay duda, y así lo manifiesta en una de las dos cartas personales que se conservan del músico. Y no es que desconociera, o recién descubriera la música de Wagner, pues en realidad Castro había tenido la oportunidad de asistir en México a las funciones que la empresa Locke dio en 1891 en el Teatro Nacional de México, donde tuvieron lugar las primeras audiciones de *Tannhauser*, *El buque fantasma*, *Las Walkirias*, además de *Lohengrin*, que la Compañía de Sieni puso el año anterior. Se advierte imborrable, asimismo, la huella que deja en nuestro músico la Tercera Sinfonía de Brahms, obra colosal que debe clasificarse entre las más grandes que haya producido el genio moderno.¹⁰

El artículo de Carmona incluye también la entrevista que Castro concedió al periódico *El Diario*, el 13 de noviembre de 1906, firmada con el pseudónimo de Cyrano por el periodista que la realizó. En ella, Castro opina sobre la música francesa de su tiempo:

⁸ Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes de México en la dictadura de Porfirio Díaz.

⁹ MIRANDA, R.: “Música de raro encantamiento: los valeses de Ricardo Castro”, en *Heterofonía*, *Op. Cit.*, p. 11

¹⁰ CARMONA, G.: “Los artículos periodísticos de Castro”, en *Heterofonía*, *Op. Cit.*, p. 90.

Tengo muy alta idea de ella también, nada más que es más escasa en sinfonistas... aunque tienen uno para mí muy grande: Saint-Saëns. Como compositores dramáticos, para teatro, creo a los franceses, sí, superiores a los alemanes. Saint-Saëns, en este género, creo que no ha sido aún apreciado ni en la misma Francia.

Entre los franceses admiro a Debussy, músico sumamente original, de las primeras figuras de la escuela moderna francesa, a pesar de lo cual no seguiría sus tendencias, porque me parece “ultra modernista”, acaso por su gran deseo de ser demasiado personal...¹¹

Esta admiración por Wagner estimula en Castro la composición de las óperas *Atzimba* y *La Légende de Rudel*, con las que responde a la propuesta porfirista de cómo debe ser la nación mexicana: moderna con una alta cultura, que participe plenamente de la cultura occidental.

Castro cultiva la música de cámara de manera circunstancial en su época estudiantil. Rogelio Álvarez Meneses, en “La obra de cámara de Ricardo Castro Herrera (1864 -1907): contextualización y estudio analítico”¹², cataloga el *Trío para piano, violín y cello*, inconcluso y no localizado, el *Cuarteto de cuerdas* Op. 21 en Fa# m, el *Andantino para piano, armónium y violín* Op. 42, la versión para ensamble de cámara del *Intermezzo* de la ópera *Atzimba*, y el *Menuet* Op. 23 *para orquesta de cuerdas*. Estas composiciones tienen un valor histórico, por la significación del intento de sacar la música de los salones privados para llevarla al concierto público y por ser las primeras obras mexicanas en que los instrumentos de cuerda comienzan a robarle protagonismo al piano, con un sustancial desarrollo de la parte del violonchelo.

El interés de Castro por el violonchelo se intensificó al escuchar en Europa a Casals. En la crónica reproducida por la revista *Heterofonía*, fechada en Ginebra el 12 de febrero de 1906 y publicada en *El Imparcial* el 13 de marzo del mismo año con el título “El arte en Ginebra”, escribió:

Pablo Casals, de quien ya me he ocupado en alguna de mis crónicas anteriores, ha figurado como solista en estos conciertos sinfónicos, y de nuevo vuelvo a repetir que es el primero de los violonchelistas actuales. Entre otras cosas, tocó dos Suites de Bach y un *Concierto* de Eugenio D' Albert, esencialmente moderno, muy bien escrito para el violonchelo, que Casals supo hacer valer, poniendo de relieve sus innumerables bellezas, con sus admirables cualidades de musicalidad fina, perfecta comprensión, interpretación exquisita y maravilloso virtuosismo.¹³

¹¹ CYRANO: “Entrevista con Ricardo Castro”, en *Heterofonía*, *Op. Cit.*, p. 114.

¹² ÁLVAREZ MENESES, R.: “La obra de cámara de Ricardo Castro Herrera (1864-1907): contextualización y estudio analítico”, en *Revista De Musicología, SEDEM*, Vol. 42 (1), 2019, pp. 103-130.

¹³ CASTRO, R.: “El arte en Ginebra” (1906), en *Heterofonía*, *Op. Cit.*, pp.108-109.

1.2. Análisis Musical para la interpretación del *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orchestre Op. 22 de Castro*

Compuesto en 1899, el *Concierto* de D'Albert, profesor de Castro, sigue el modelo formal de tres movimientos encadenados sin interrupción, de los conciertos para piano de Franz Liszt, que también había sido utilizado en el *Concierto en La m* Op. 129 de Schumann (1850) y en el *Concierto en La m* N^o1 Op. 33 de Saint-Saëns (1872). Este mismo esquema es el empleado por Castro en su *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orchestre Op. 22*, estrenado por el violonchelista belga Marin Loevensohn, en la Salle Erard de París, el 6 de abril de 1903. El concierto ejemplifica la admiración de Castro por Saint-Saëns y Wagner. La transposición armónica y tímbrica de una misma idea es uno de los procesos centrales de su método creativo, con el que es capaz de producir un lenguaje sutilmente cromático. Los tres movimientos, encadenados por cadencias, se construyen bajo la secuencia armónica Do m–Sol m–Do M y forman una estructura cíclica. En lugar de comenzar el primer movimiento (*Allegro moderato*) con una larga introducción de la orquesta, un breve y sorprendente acorde en Do m del violonchelo genera la energía y el impulso para la introducción del primer tema por el oboe, que es repetido dos compases más tarde por la flauta:



Ejemplo 1. *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orchestre Op. 22*, Castro, cc. 1-2

Es la misma idea de comienzo que la del *Concierto N^o1* de Saint-Saëns, pero invirtiendo el orden del violonchelo y la orquesta. La tonalidad de Do m impregna a este movimiento de un carácter dramático. El intervalo de segunda aumentada, la figura rítmica del cinquillo y las síncopas producen un efecto exótico, improvisatorio, inquieto y apasionado, intensificado por los trémolos de la orquesta. El primer tema tiene una estructura simétrica con una duración de dieciséis compases, divididos en dos períodos de ocho. El segundo período comienza con un acorde en la dominante, que genera un motivo en que el acompañamiento anuncia el cromatismo presente en todo el concierto. En los seis compases anteriores a la entrada del violonchelo, las líneas melódicas con movimiento inverso en la melodía y el acompañamiento anticipan la interválica pentatónica del tema del segundo movimiento. Una cadencia a Do M da lugar a la exposición del tema por el violonchelo. En el primer pasaje de carácter virtuoso, con secuencias de tresillos, se acrecienta la inestabilidad armónica. El uso de dobles cuerdas en terceras y octavas, que se emplearán también más tarde en la cadencia, muestran que aprovecha los avances técnicos del

violonchelo usados por Dvorak para su *Concierto en Si m* Op. 104. El segundo tema, en el que se aprecia la importante influencia de Wagner, comienza con una cadencia a Lab M y se presenta en forma de diálogo romántico entre el violonchelo y la orquesta, con fuerte carácter cromático:



Ejemplo 2. *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orquestre*
Op. 22, Castro. *Allegro moderato*, cc. 51-57

El clímax llega en el compás 60, en la dominante de Re M:



Ejemplo 3. *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orquestre*
Op. 22, Castro. *Allegro moderato*, cc. 60-61

En la reexposición, el primer tema queda comprimido en ocho compases y el primer pasaje virtuoso en tresillos del violonchelo aparece ahora en semicorcheas. Este recurso de variación anticipa el procedimiento formal con el que se construirá el segundo movimiento. Una secuencia cromática nos conduce a la coda y a una cadencia del violonchelo en Do M (tonalidad del tercer movimiento).

Las relaciones tonales entre el primer y el segundo tema de la exposición, y entre las de la exposición y las equivalentes en la reexposición son disonantes: cuartas aumentadas y sextas disminuidas. El primer movimiento no presenta sección de desarrollo. Éste se produce de manera continua por transposición

armónica y tímbrica, y las partes temáticas se yuxtaponen libremente sin una relación entre ellas. Castro hace del contraste armónico y tímbrico un recurso recurrente, que le permite sortear repeticiones estructurales rutinarias. Este es el esquema del *Allegro moderato*:

EXPOSICIÓN		REEXPOSICIÓN		Coda	Cadencia
A1	B1	A2	B2		
cc. 1-50	cc. 51-76	cc. 76-110	cc. 111- 127	cc. 127-135	cc. 135-151
Do m	Lab M Clímax c. 60 en La M	Do m	Do M Clímax c.119 en Solb M	Do M	Do M-Sol m

La Cadencia del violonchelo modula de Do M a Sol m, para dar inicio al segundo movimiento (*Andante*). El esquema formal de Tema con Variaciones y el carácter clásico nos hace pensar en la influencia que pudieron tener las *Variaciones sobre un tema Rococó* de Tchaikovsky (1877), en la composición de este movimiento. De ritmo tranquilo y regular, el tema es elegante, simple y nostálgico, y contiene 32 compases divididos en dos períodos de 16, que a su vez se dividen en dos frases de 8, con pregunta y respuesta:



Ejemplo 4. *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orquestre* Op. 22, Castro.
Andante, cc. 152-159

La clara simetría de la primera frase, ornamentada con trinos, y el clásico acompañamiento armónico en tríadas crean un ambiente dieciochesco, que provoca un sentimiento romántico de nostalgia hacia el pasado. Los intervallos de la escala pentatónica que conforman el tema nos remiten a los últimos compases del primer tema del *Allegro moderato*, recordándonos la forma cíclica. La segunda parte del tema da paso al protagonismo absoluto del

violonchelo; el carácter se vuelve más romántico, lírico y complejo armónicamente. Al tema le suceden cinco variaciones:

Tema <i>Andante</i>	Variación I <i>Più mosso</i>	Variación II <i>Allegretto con motto</i>	Variación III <i>Moderato</i>	Variación IV <i>Tempo di mazurka</i> Interrumpida por tres cadencias del solista	Variación V <i>Moderato e ritenuto</i> cc.316-320: transición moduladora (material del movimiento I)
cc.151-183	cc. 184-216	cc. 216-248	cc.248-280	cc.280-316	cc.320-352
Sol m	Cromatismo	Ambigüedad tonal	Solb M	La M	Sol m-Sol M
Carácter clásico galante	Carácter lírico	Carácter ligero y alegre	Carácter galante	Danza ternaria Mazurka	Carácter coral

El tercer movimiento (*Vivo*) se encadena con el segundo a través de una cadencia que modula de Sol M a Do M. Está escrito en forma de Rondó-Sonata y presenta una compleja estructura armónica. Se alterna tres veces un tema de carácter rítmico, con aire de danza popular en ritmo ternario, con un lírico vals. Una coda, en la que se utiliza material del primer tema del primer movimiento, completa la forma cíclica del concierto. El primer tema, articulado en *staccato*, es rústico y sencillo. Las hemiolas desplazan los acentos del compás. Se repite el esquema de frase de 32 compases del segundo movimiento, con 16 compases que, divididos en períodos de 8, se repiten con variaciones armónicas, tímbricas y rítmicas, continuando con la idea de simetría y simplicidad del segundo movimiento:



Ejemplo 5. *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orchestre*
 Op. 22, Castro. *Andante*, cc. 352-362

Una transición anticipa la melodía del segundo tema y la superposición en contrapunto de los dos temas, que se mantendrá a lo largo de todo el movimiento. La sección del vals comienza en Mib m y desarrolla después una melodía cromática de tres frases de ocho compases:



Ejemplo 6. *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orquestre*
Op. 22, Castro. *Andante*, cc. 408-411

La *codetta*, en Lab M, escrita con material del primer tema, nos conduce a la sección de desarrollo, que comienza con un vals en Si M y continúa en La M, con el desarrollo del primer tema por transposición armónica. La reexposición se inicia con la vuelta a Do M y el último vals en Mi M del *tutti* orquestal reafirma el modo mayor. Con la coda, en la que se utiliza material del primer tema del primer movimiento y un último pasaje virtuoso del violonchelo en octavas, a modo de cadencia, finaliza la forma cíclica del concierto:

EXPOSICIÓN		DESARROLLO			REEXPOSICIÓN		
A1 Danza ternaria <i>Staccato</i>	Transición A y B	B1 Vals <i>cantabile</i>	A2 <i>Codetta</i>	B2 A3	A3 Danza ternaria <i>Staccato</i>	B3 Vals <i>cantabile</i>	Coda- Cadencia (Material del Mov. I)
cc.352-384	cc.384-408	cc.408-440	cc.349-464	cc.464-528	cc.568-676	cc. 584-676	cc. 676-698
Do M Sol m	Mi M, Si m, Fa# M Sol m Solb M	Mib M Sol m Cromatismo	Lab M	B2: Si M Mib M A3: cc.528-568 La M	Do M	Do M Mi M Cromatismo	Do M

Este concierto representa un gran reto para el intérprete solista. Requiere especial atención el estudio de la afinación, por la escritura de melodías de armonía cromática y de pasajes de dobles cuerdas y acordes en el registro agudo del violonchelo. La coloración armónica y el juego tímbrico sugieren una gran variedad de velocidades y amplitudes de *vibrato*. Es necesaria la producción de un sonido amplio y elástico capaz de expresar un intenso lirismo, así como de un *staccato* largo, que produzca en el registro agudo un sonido rico en armónicos, con el que poder dibujar un claro fraseo. Para preparar la técnica, antes de afrontar el reto que supone la interpretación de este concierto, es recomendable el estudio de escalas en *legato* y *staccato*, de arpeggios, incluyendo

los de dominante y séptima disminuida, escalas de dobles cuerdas en terceras, sextas y octavas, ejercicios de arco con velocidad lenta y reguladores dinámicos, estudios de Popper y conciertos de Davidov.

El *Concerto pour violoncelle avec accompagnement d'Orquestre* Op. 22 no se interpretó en México hasta 78 años después de su estreno en París. Carlos Prieto lo ofreció los días 11 y 12 de julio de 1981, en la sala Nezahualcóyotl de Ciudad de México, con la Orquesta de Minería dirigida por Jorge Velazco, quien obtuvo una copia del manuscrito que se encuentra en la Colección Edwin E. Fleisher de la Free Library de Filadelfia. En junio de 1985, Prieto lo grabó en Berlín y en septiembre de 1987, lo estrenó con el director Sergio Cárdenas en Estados Unidos (San Bernardino, California)¹⁴.

2. Manuel M. Ponce

2.1. Manuel M. Ponce: puente entre el romanticismo y el modernismo

Como apuntábamos antes, la Revolución Mexicana se inició en 1910, como secuela de la decadencia del régimen de Porfirio Díaz. Fue un proceso bélico y sociopolítico mediante el que se destruyó el Estado oligárquico y neocolonial de finales del siglo XIX. La Constitución promulgada en 1917 incluyó por primera vez en México los derechos sociales demandados por las clases populares e instauró la libertad de culto y de expresión, además de la enseñanza laica y gratuita. A partir de 1920, llegó al poder una nueva clase media en alianza con los sectores populares. El nuevo Estado, autoritario, pero ampliamente legitimado por las clases populares, promovió un nacionalismo político y económico, pero sobre todo cultural. José Vasconcelos, escritor y secretario de educación Pública, elaboró un plan de regeneración a través de la cultura con dos ejes: educación y arte. Fomentó la edición de libros, la organización de bibliotecas y propició que los pintores muralistas, Orozco, Rivera y Siqueiros, pintaran murales con afanes didácticos, combinando historia y futuro. Es un nacionalismo no xenófobo, que no nace contra lo establecido, sino con el propósito de crear una tradición nueva, incorporar a toda la colectividad y buscar lo esencial de las culturas originarias, para diseñar y consolidar una nueva identidad.

Manuel M. Ponce (1882-1948), nacido durante el Porfiriato de una familia religiosa, nunca dio a su música un sentido político. Sin embargo, sus inquietudes nacionalistas coincidieron con algunos ideales de la Revolución. Las tertulias nocturnas en el jardín de San Marcos Aguascalientes, durante los años 1902 y 1903 con el pintor Saturnino Herrán y el poeta Ramón López Velarde, resultaron definitivas en su búsqueda del sentido musical mexicano. Tras un breve período de formación en Ciudad de México, en 1904, marchó con sus propios ahorros a Bolonia para estudiar en el Liceo Rossini y, en 1905, se trasladó a Berlín para estudiar con Martin Krause, alumno de Liszt, hasta 1908. A su regreso a México ocupó una plaza de piano en el Conservatorio Nacional.

¹⁴ Véase PRIETO, C.: *Mis recorridos musicales alrededor del mundo... Op. Cit.*, 2017.

En el planteamiento nacionalista coincidió con los intelectuales José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes, quienes le invitaron a formar parte del Ateneo de la Juventud. Este grupo intelectual y artístico, que se opuso al anquilosamiento de la cultura porfirista y que representó un antecedente de la revolución en términos culturales, contaba entre sus miembros con artistas como Diego Rivera o Saturnino Herrán. A instancias de sus colegas del Ateneo de la Juventud, Ponce ofreció, el 13 de diciembre de 1913, en la librería Biblos de Francisco Gamoneda, una histórica conferencia sobre “la música y la canción mexicana”. Como diría más tarde: “Ahí hablé de folklor, de las canciones desdeñadas que yo recogí de labios de las cancioneras y que escuché de niño en las haciendas donde mi padre hacía números”¹⁵.

En esta conferencia, expresaba, de manera esquemática, una serie de ideas sobre la música popular, que serían determinantes en la concepción de buena parte de su obra:

[...] la canción popular es la manifestación melodiosa del alma de un pueblo. El pueblo canta, porque necesita esa exquisita forma de expresión para externar sus más íntimos sentimientos. Es el desahogo del alma popular que sufre y calla, y no hace uso de las palabras únicamente porque sólo la música puede interpretar sus más íntimos sentimientos...¹⁶

La aproximación a lo mexicano y la preocupación por establecer los puentes entre lo culto y lo popular fueron una constante de su obra. Siguiendo los modelos nacionalistas español y ruso, propuso un arte nacional susceptible de proyectarse internacionalmente que, partiendo de conceptos y emociones propias, se expresara dentro de los cánones académicos, ennobleciendo la canción mexicana: “En los cantos vernáculos, existe latente el elemento indispensable para constituir una música nacional...Ahora, si queremos evitar la fosilización de los cantos del pueblo, debemos comenzar la obra de verdadero ennoblecimiento, de estilización artística que llegase a elevarlos a la categoría de obra de arte”¹⁷.

A pesar de su afán por no involucrarse en los movimientos políticos y sociales, Ponce no pudo eludir los efectos de la Revolución. Creyendo que la presidencia de Victoriano Huerta significaría el fin de la guerra, aceptó un pequeño salario del gobierno huertista para componer. En 1914, Huerta abandonó el país y Carranza entró en Ciudad de México como jefe del ejército constitucionalista. Haber adoptado una actitud de consentimiento frente al régimen de Huerta y sus atrocidades había sido un grave error político. Ponce fue objeto de una campaña de persecución por parte de un anónimo grupo de antagonistas y, en 1915, tuvo que abandonar México para dirigirse a La Habana. A su vuelta a México, en 1917, fue nombrado director de la Orquesta Sinfónica Nacional,

¹⁵ MIRANDA, R. y TELLO, A.: *La música en Latinoamérica... Op. Cit.*, p. 153.

¹⁶ PONCE, Manuel M.: “La música y la canción mexicana”, en *Revista de revistas*, vol. 4, núm. 199, México D. F., 21 de diciembre de 1913, pp. 17-18.

¹⁷ PONCE, Manuel M.: “El folklor musical mexicano”, en *Revista Musical de México*, núm. 5, Ciudad de México, 15 de septiembre de 1919, p. 9.

continuó con su labor como profesor de piano y desarrolló una importante actividad como escritor sobre asuntos musicales. En 1917, publicó “Escritos y composiciones musicales”¹⁸ (ensayos sobre estética y música mexicana). Fue director de la revista *El Tepontzle* y, en 1919, creó la *Revista Musical de México* y se ocupó de la sección musical de la revista *México Moderno*, donde publicó constantemente hasta 1923. Con la llegada de José Vasconcelos a la Secretaría de Educación Pública en 1921, se reactiva la Orquesta Sinfónica Nacional, que había sido suspendida durante el período de inestabilidad política, que acabó con el asesinato de Carranza y la llegada al poder de Obregón. Ponce renuncia y prosigue su labor en el Conservatorio. Julián Carrillo es nombrado director.

Ante la constante incertidumbre política y la ausencia de perspectivas claras para un desarrollo musical propio, Ponce decidió buscar nuevos horizontes y establecerse en París en 1925, para renovar sus conocimientos. Fue alumno de Dukas en la École Normale de Musique y tomó algunas clases de armonía con Nadia Boulanger. Asimiló la politonalidad, el impresionismo y el neoclasicismo. Se conectó con Falla, Turina, Schoenberg, Villa-Lobos, Milhaud y Varèse. En 1928, fundó la *Gaceta Musical*, órgano de información general relativa a los asuntos musicales europeos y vehículo que puso en contacto a los músicos latinoamericanos entre sí y con los de otras partes del mundo. Fue la revista más trascendental de habla hispana y la única realizada fuera del ámbito hispanoamericano. Conoció al guitarrista Andrés Segovia, quien en gran medida presentó a Ponce en la escena musical europea. Gracias a él, su música alcanzó a un público internacional de grandes dimensiones y se incorporó al catálogo de importantes casas editoras. Se graduó en composición en 1932 en la clase de Dukas¹⁹. Cuando regresó a México, para ocupar la cátedra de piano y de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional, tenía 51 años. En 1936, salió a la luz la última de las revistas dirigidas por Ponce: *Cultura Musical*, patrocinada por el Conservatorio Nacional de Música. Los años finales de Ponce constituyeron un contrapunto entre el deterioro de su salud y los ecos de todos sus logros anteriores. La culminación de todos los homenajes y distinciones fue el Premio Nacional de Artes y Ciencias en febrero de 1948. La enfermedad le obligó a llevar una vida de quietud y recogimiento. Falleció el 24 de abril de 1948. Rodolfo Halffter habló del “duelo nacional por la pérdida irreparable del padre del nacionalismo mexicano”²⁰.

¹⁸ PONCE, Manuel M.: “Escritos y composiciones musicales”, en *Cultura*, núm. 4, Ciudad de México, 1 de julio de 1917.

¹⁹ Entre Ponce y Dukas se había desarrollado una estrecha amistad de igual a igual. Pablo Castellanos (1982) en su ensayo *Manuel M. Ponce* recoge las siguientes declaraciones de Dukas: “Las composiciones de Ponce llevan el sello del talento más distinguido y desde hace tiempo no son susceptibles de ser clasificadas en una categoría escolar. Siento escrúpulos en otorgarle cualquier calificación, aunque sea la más elevada, para expresar mi satisfacción de haber tenido un discípulo tan destacado y tan personal.” *Cit.* en MIRANDA, R.: *Manuel M. Ponce... Op. Cit.*, p. 43.

²⁰ HALFFTER, R.: “Manuel M. Ponce”, en *El Universal Gráfico*, Ciudad de México, 26 de abril de 1948, p. 6. *Cit.* en MIRANDA, R.: *Manuel M. Ponce... Op. Cit.*, p. 92.

Dukas ya reconoció a Ponce como a un igual. Una perspectiva no eurocéntrica consideraría las relaciones culturales en términos de igualdad e intercambio, trascendiendo la “otredad”. Según Carlos Prieto, “nos une un poderoso e indestructible vínculo de una misma y magnífica herencia cultural. Considerar el arte y la cultura de nuestros países de manera aislada es privarse de buena parte de su singular riqueza común”²¹.

En su ecléctico catálogo se recoge una variedad que supera cualquier intento de cronología estética lineal. Hay una evolución natural, que lleva a Ponce a escribir sus obras más complejas al final de su vida, pero sin abandonar ciertas características tempranas. Realiza una simbiosis de las más avanzadas técnicas cosmopolitas con las esencias auténticas de la música popular mexicana, con la que practica estilos tan diversos como el virtuosismo romántico en gran parte de su obra para piano (estudios, rapsodias, preludios), el españolismo en la música para guitarra (*Mazurka española, Diferencias entre la folía de España y Fuga*), la narrativa de imágenes preestablecidas en su obra sinfónica (*Chapultepec, Estampas nocturnas, Ferial*), el neoclasicismo al estilo de Stravinsky, Hindemith, Halffter o Honneger (*Preludio y fuga sobre un tema de Haendel, Preludios y fugas sobre un tema de Bach*) o la abstracción en la música de cámara (*Sonata breve para violín y piano, Trío para cuerdas, Sonata para violonchelo y piano*).

2.2. Análisis Musical para la interpretación de la Sonata para violonchelo y piano, de Manuel M. Ponce

Una de sus más logradas composiciones de cámara es la *Sonata para violonchelo y piano*, todavía considerada una de las obras mexicanas más importantes del repertorio para violonchelo. Fechada el 27 de octubre de 1922, fue iniciada alrededor de 1915-1917, durante su estancia en Cuba, y estrenada el 8 de octubre de 1922, en el teatro Principal de la Ciudad de México, por el violonchelista uruguayo Oscar Nicastró, a quien está dedicada la obra, con el propio Ponce al piano²². La primera edición de Breitkopf & Härtel data de 1922. El propio compositor la describió como “un ensayo directamente modernista”, al dedicar un ejemplar de la misma a Gustavo E. Campa (compositor y sucesor de Ricardo Castro como director del Conservatorio Nacional)²³. Escrita con la misma estructura de cuatro movimientos y en la misma tonalidad de Sol m que la *Sonata para violonchelo* de Chopin, es un ejemplo del estilo romántico de Ponce, influido por el impresionismo francés y con claras referencias al cante jondo español en el segundo movimiento.

El primer movimiento (*Allegro selvaggio*), en Sol m, está escrito en forma sonata y comienza con un vigoroso patrón rítmico en el piano de carácter

²¹ PRIETO, C.: *Mis recorridos musicales por el mundo*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2017, p. 277.

²² Véase MARTÍN, Gustavo: “Prefacio” a la *Sonata para Violonchelo y Piano* de Manuel M. Ponce, Ed. Gustavo Martín, Universidad Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, Ciudad de México, 2005, p. 3.

²³ Véase MIRANDA, R.: *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra... Op. Cit.*, p. 52.

percusivo, que corresponde al cinquillo de origen afrocubano. El violonchelo expone el primer tema, romántico, extrovertido y sensual. Lo vemos en el siguiente ejemplo:

Ejemplo 7. Sonata para violonchelo y piano, Ponce. *Allegro selvaggio*, cc. 1-3

En el compás 18 los dos instrumentos se intercambian los roles, y en el 26 se inicia en Mi m la transición al segundo tema, de carácter lírico y emotivo, en Mib M.

Ejemplo 8. Sonata para violonchelo y piano, Ponce. *Allegro selvaggio*, cc. 34-37

A partir del compás 40, una apasionada secuencia moduladora ascendente nos conduce a la transición hacia el desarrollo. La exposición termina con una *codetta* que utiliza material de los dos temas. El desarrollo elabora el ritmo del cinquillo del primer tema y utiliza los intervalos de quinta justa, sexta mayor y séptima disminuida de la melodía del segundo tema. Tras las modulaciones a Mi M en el compás 91 y a Do# M en el 120, una prolongada progresión en acordes menores ascendentes prepara el clímax y la llegada a la reexposición, en la que se mantiene el esquema tradicional de sonata, presentando el segundo tema en el compás 174 en Sol M, tras un puente en Do m (compás 166) y una rápida progresión armónica de tres compases (171 a 174). Desde el compás 203, una nostálgica coda inicia el final del movimiento.

El segundo movimiento (*Allegro alla maniera d'uno studio*) está compuesto en forma ternaria. Con carácter de *scherzo*, la palabra *studio*, utilizada por Ponce en la indicación del *tempo*, hace referencia a la dificultad técnica que implica

para los dos instrumentos. Ponce incide más en el virtuosismo que en las ideas musicales. La figura rítmica de quintillo en el piano se va complicando en dificultad a lo largo de la primera sección:

Violoncello

Allegro (♩ = 96) alla maniera d'uno studio

pizz.

1

p

simile

Piano

Allegro (♩ = 96) alla maniera d'uno studio

p

(sopra -----)

Ejemplo 9. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce.
Allegro alla maniera d'uno studio, cc. 1-3

El lenguaje armónico empleado se caracteriza por la inestabilidad y hace uso del cromatismo, de largos pedales armónicos y de armonías difusas propias del impresionismo. El movimiento está centrado en las tonalidades de Mib M, en la sección correspondiente al *scherzo*, y de Solb M, en la sección correspondiente al trío. El *scherzo* gira alrededor de la figura de quintillo y tiene una estructura binaria. La primera frase (A) comienza en Do m y tiene un carácter fuertemente cromático. La segunda frase (B), en Mib m, está inspirada en el canto jondo español y se construye sobre un pedal armónico sincopado, como muestra el ejemplo siguiente:

Ejemplo 10. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro alla maniera d'uno studio*, cc. 19-22

En el compás 25, el piano toma el quintillo del tema A y el violonchelo canta una melodía que es una variación de B (B'). En el 37, (A'), se produce finalmente la cadencia a Mib M y la melodía del violonchelo repite el intervalo de quinta justa del segundo tema del primer movimiento, produciendo un breve momento de estabilidad, mientras el quintillo del piano repite la figura y la armonía de A:



Ejemplo 11. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce.
Allegro alla maniera d'uno studio, cc. 36-42

El *scherzo* termina con una coda en Mib M:



Ejemplo 12. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce.
Allegro alla maniera d'uno studio, cc. 47-48

En contraste, la sección de trío es tranquila, estática, reflexiva y emotiva. Las largas líneas melódicas del violonchelo flotan sobre las difusas armonías del piano:



Ejemplo 13. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce.
Allegro alla maniera d'uno studio, cc. 67 -72

Comienza en Solb M y modula a Sol m en el compás 92:



Ejemplo 14. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce.
Allegro alla maniera d'uno studio, cc. 85-96

Una transición antes del *Da Capo* regresa a la figura de quintillos en el piano desde el compás 109:



Ejemplo 15. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro alla maniera d'uno studio*, cc. 109-112

El tercer movimiento (*Arietta*), cuyo comienzo vemos en el ejemplo 12, muestra el talento de Ponce para el lirismo y es el más impresionista de los cuatro. Está construido alrededor de dos motivos a modo de *ostinato*, que crean un ambiente lánguido. El primero de ellos es expuesto por el piano y tiene carácter introductorio.



Ejemplo 16. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Arietta*, cc. 1-5

El segundo motivo es expuesto por el violonchelo, tiene carácter concluyente y utiliza como acompañamiento variaciones del primer motivo:



Ejemplo 17. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. Arietta, cc.12-17

La estructura es ternaria, en la que A gira alrededor del centro tonal de Re M y B, alrededor de Si M. En el ejemplo siguiente, podemos observar cómo en la sección B (*Animato*), los trémolos, trinos, rápidas escalas descendentes y la indicación de pedal en el piano dibujan un cuadro de atmósfera etérea con sutiles cambios de color, sobre el que el violonchelo canta los dos motivos expuestos en A:



Ejemplo 18. *Sonata para violonchelo y piano*, Arietta, cc. 52-54

En el cuarto movimiento (*Allegro burlesco*), en forma sonata, los elementos tonales se mantienen durante períodos más largos y el primer tema, en Sol m, de carácter alegre y primitivo, a modo de canto de trovador, se desarrolla durante todo el movimiento:



Ejemplo 19. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*, cc. 1-6

En el segundo tema, que comienza más lento en el compás 87, con la tonalidad de Fa M, el cromatismo y el fuerte uso de la disonancia producen una sensación de transitoriedad:



Ejemplo 20. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*, cc. 91-97

En el desarrollo, Ponce demuestra dominio del contrapunto, con una fuga que comienza en Re m en el compás 104, compuesta a partir de la cabeza del primer tema:



Ejemplo 21. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*, cc. 104-122

En la reexposición, los temas invierten el orden, apareciendo primero el segundo tema en Sib M, en el compás 204, y después el primer tema, en el compás 221, en la tonalidad principal de Sol m. En los cuatro compases anteriores a la coda, vuelve a aparecer el lírico y apasionado segundo tema del primer movimiento:



Ejemplo 22. *Sonata para violonchelo y piano*, Ponce. *Allegro burlesco*, cc. 244-247

Ponce no escribió en la partitura la fecha de finalización de la obra hasta después de su estreno²⁴, por lo que tuvo ocasión de comprobar todas las indicaciones metronómicas, de articulación, carácter y dinámica. Él mismo volvió a interpretar esta *Sonata* en París, en 1927, junto a su amigo, el violonchelista André Huvelin, en el Anfiteatro de Aguascalientes en 1929²⁵. La escritura es precisa y detallada y Ponce demuestra un perfecto conocimiento de las posibilidades técnicas de los instrumentos. La dificultad es extrema para los dos intérpretes, que deben dominar los recursos de articulación y color necesarios, establecer un diálogo fresco y espontáneo, y transmitir tanto la impetuosa fuerza rítmica, el lirismo y la pasión, como la sensualidad y el sutil juego de atmósferas que esta música contiene.

2.3. Análisis Musical para la interpretación de los *Tres Preludios para violonchelo y piano*, de Ponce

Escritos en París en 1930, estrenados en la sala Chopin de la Casa Pleyel, el 11 de marzo de 1931, por el violonchelista A. Huvelin (a quien están dedicados) y el pianista E. Wagner²⁶, los *Tres Preludios para violonchelo y piano* ilustran la evolución estética que experimentó Ponce en contacto con el modernismo europeo:

Manuel de Falla, Igor Stravinsky, Prokofieff, Bartók y otros se dieron cuenta de que el concepto de tonalidad es necesario en la creación musical. Pero el suyo no es el mismo concepto que siguieron los maestros clásicos y románticos. La inestabilidad modal, la frecuencia de las modulaciones temporales, y la sucesión de disonancias sin preparación, cambian el aspecto exterior de la música contemporánea...²⁷

En su concepción programática, el compositor entra en juego con la sinestesia de los poetas simbolistas, interpretando las sensaciones evocadas por tres poemas: de Valéry, de Verlaine y de Grandmougin. Como reacción a la intensidad emocional y al gigantismo del romanticismo, emplea formas simples

²⁴ Véase MARTÍN, Gustavo: "Prefacio" a la *Sonata para Violonchelo y Piano*, *Op. Cit.*, p. 3.

²⁵ Véase MIRANDA, R.: *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra... Op. Cit.*, p. 58.

²⁶ Véase BARRÓN CORVERA, J.: *Manuel María Ponce. A Bio-Bibliography*, Praeger Publishers, Westport, Connecticut, 2004, p. 44.

²⁷ *Ibíd.*, p. 26.

y sin pretensiones, buscando nuevas combinaciones armónicas y respondiendo con la economía del lenguaje a una acción íntima.

El primer Preludio (*Sostenuto, quasi lento*) lleva como epígrafe la frase de Valéry “...le ciel trop beau parfois me serre le coeur” (el cielo demasiado bello a veces me oprime el corazón). El ambiente creado por el *ostinato* del piano con el que se inicia el Preludio es oscuro, enigmático, íntimo y meditativo. El dolor es representado por la disonancia de quinta disminuida y el intervalo de semitono. Do m es el dramático centro tonal. La belleza del cielo la canta el violonchelo, a modo de confesión recitada, en una lánguida melodía ascendente. Durante los dos primeros compases, la ausencia de una línea en la voz del bajo provoca un efecto de ingravidez. En el tercer compás, el pedal grave del piano sobre la dominante produce un campo armónico estático, que acrecienta, junto a la regularidad del ritmo *ostinato*, el sentimiento obsesivo. La opresión se expresa mediante la aceleración del *tempo*, el cromatismo y la intensidad que alcanza el *crescendo*. Este sentimiento queda sin resolución al final del Preludio, puesto que en el último acorde, coinciden en el registro grave del piano el mi natural de Do M y el mib de Do m, provocando un inquietante, profundo y doloroso efecto disonante. El quinto grado del acorde se repite en tres octavas distintas en la mano derecha, dando el sol del registro agudo la sensación de tocar el cielo, como muestra el ejemplo 23:



Ejemplo 23. *Tres Preludios para violonchelo y piano*, Ponce.
Primero: *Sostenuto, quasi lento*, cc 1-3

El segundo Preludio (*Lento e grave*) está escrito sobre el verso de Verlaine “... mais ce que j'ai, mon Dieu, je vous le donne” (... pero esto que tengo, mi Señor, te lo devuelvo). Verlaine ya había sido fuente de inspiración de Fauré (*Cinq mélodies de Venise* y *La bonne chanson*) y de Debussy (*Suite bergamasque*). Como en una oración, el pulso solemne y el canto del violonchelo, inspirado en los corales de Bach, expresan la espiritualidad del poema. La escritura es contrapuntística y se construye sobre una breve forma ternaria, a modo de madrigal, en la que la armonía crea un arco de diez compases, tensándose hacia la dominante para volver a la tónica. Se hace notar la influencia impresionista en la yuxtaposición del modo hipodórico, transpuesto al grado de sol (el primer tetracordo descendente es expuesto por el piano y el segundo, por el violonchelo en la respuesta) y de la armonía tonal, que usa tensiones sobre acordes de quinta disminuida, utilizando el modo hipodórico como centro tonal en Sol m. Imitando los finales de los corales renacentistas, termina con una cadencia en

la que el acorde de tónica de Sol m, sobre el que resuelve la dominante en el último compás, presenta en la melodía descendente del violonchelo primero la séptima y después, una apoyatura sobre la tercera del acorde antes de resolver definitivamente.



Ejemplo 24. *Tres Preludios para violonchelo y piano*, Ponce.
Segundo: *Lento e grave*, cc 1-2

El tercer Preludio (*Vivo*) contrasta con los dos anteriores por su carácter gracioso e intrascendente. Claramente descriptivo, es una estampa de “La Chanson des mouches” (La canción de las moscas²⁸) de Grandmougin, libretista de la ópera *Hulda* de Franck y del oratorio *La Vierge* de Massenet, cuyos poemas ya habían servido a Fauré, Chaminade y Bizet para sus canciones. El poema es un bodegón pictórico transcrito en palabras, que describe una escena cotidiana de ensoñación estival, bucólica y popular. Ponce completa el juego sinestésico de imágenes y palabras con un ambiente de sonoridad tenue e inspiración española. “Los rayos de luz” del poema se reflejan en los brillantes arpeggios del piano y los tresillos rápidos del violonchelo cantan las “mil susurrantes canciones”, sobre una armonía politonal.



Ejemplo 20. *Tres Preludios para violonchelo y piano*, Ponce.
Tercero: *Vivo*, cc. 1-5

²⁸ La canción de las moscas, de Grandmougin. Solas: todo reposa./La cocina está cerrada;/digamos/Por bandas errantes/ mil susurrantes/canciones./Por un postigo de la ventana/se desliza un claro rayo de sol;/nos picotea, nos penetra;/todo calla, sigamos despiertos./Verano que flamea/sé por nuestro gozo/festejado./En su claridad blonda/hagamos nuestra ronda/de verano./¡Tan!¡Tan! La vieja sirvienta/cosecha las ciruelas en /su cesto/¡Tan! ¡Tan! Nuestra ropa ligera /zumba en la habitación en reposo./En un rincón la gata/duerme sobre la pata/del perro;/uno duerme en silencio/y el otro no piensa/en nada./La nariz de la gata es rosa/y la del perro negra/¡Tan!¡Tan! Que cada una en ellas se pose/para irritar su indiferencia/Agitando la oreja/la gata dormita/soñando:/Creyendo que nos muerde/el viejo perro sólo atrapa/al viento. N.T.

“Las bandas errantes” son los rápidos motivos sin dirección melódica ni armónica clara; “el viento y la ropa que zumba” es el aire en la velocidad del arco del violonchelo.

La sonoridad se elabora mediante texturas que se repiten de forma incesante, pero variadas, con sutiles inflexiones para producir un efecto unificado de mosaico. Los segmentos musicales se siguen unos a otros en un orden lineal llano, bidimensional y sin desarrollo. Como los versos, las unidades musicales se combinan al azar sin un orden lógico y empujan hacia un punto de énfasis dinámico expresado con *esforzandos*: “¡Tan! ¡Tan! La vieja sirvienta cosecha las ciruelas en su cesto”. El largo pedal del piano sobre el Fa# contribuye a crear una imagen estática en la que “la gata dormita soñando”. En los últimos compases, el disminuyendo en el que se diluyen los veloces tresillos del violonchelo simulan la imagen del “viejo perro que sólo atrapa el viento”, con el que finaliza el poema, apuntando al ambiguo sentimiento infinito de lo inexpresable.

Para el intérprete, la dificultad es más expresiva que técnica, al tener que ser capaz de captar la esencia de cada preludio y de transmitir una fuerte aunque ambigua emoción en unos pocos compases. La brevedad de las piezas obliga a reaccionar con mucha rapidez a los cambios de color y carácter de una pieza a otra. Resulta imprescindible el dominio de la técnica necesaria para producir los sutiles cambios tímbricos de color. Los preludios primero y segundo requieren control del *legato* y el *cantabile*, y el tercero una clara y rápida articulación de la mano izquierda.

Conclusiones

Ricardo Castro y Manuel M. Ponce sientan las bases para el posterior desarrollo de la música para violonchelo en México y sus obras para este instrumento ejemplifican la evolución de la música mexicana, desde el romanticismo decimonónico al impresionismo y a la politonalidad. Con el propósito de contribuir a la transformación y al progreso de la vida musical mexicana, Castro y Ponce mantuvieron una intensa actividad intelectual y realizaron una constructiva tarea divulgativa, difundiendo sus experiencias a través de escritos musicales en diversas revistas. Entraron en contacto con los solistas más destacados de su época durante su estancia en Europa y sus composiciones revelan un profundo conocimiento de los últimos avances técnicos del violonchelo.

Ambos fueron claves en los movimientos culturales de consolidación de la nación mexicana y entendieron el progreso como sinónimo de lo europeo, pero con matices distintos. La muerte prematura de Castro no le permitió desarrollar su lenguaje más allá del romanticismo. A pesar de que su herencia musical fuera absolutamente Europea y se identificase con el romanticismo francés y germano, su ánimo fue patriótico en el intento de situar la cultura mexicana al lado de la más avanzada cultura occidental. En su concierto para violonchelo, se aprecian las influencias de Saint-Saëns y de Liszt en la forma; de Wagner, en el

empleo de la armonía cromática; de las *Variaciones Rococó* de Tchaikovsky, en el ambiente dieciochesco del segundo movimiento y de Dvorak, en la incorporación de los recursos virtuosísticos más recientes. En el tercer movimiento, se refleja también el particular gusto mexicano por las piezas de salón con ritmos de danzas ternarias, que tanto había explorado Castro en sus piezas para piano solo. Aunque en el concierto para violonchelo no se demuestre el mismo dominio en la escritura que en su obra para piano, sí que aprovecha su experiencia de pianista virtuoso y escribe pensando en el lucimiento del intérprete, manteniendo siempre un perfecto equilibrio entre el solista y la orquesta.

De una generación posterior y con una trayectoria más larga, Ponce sí que participó antes y después de la Revolución en la gestación del movimiento nacionalista mexicano, manteniéndose, no obstante, siempre al margen de la política. En una primera etapa, anterior a sus estudios con Dukas en París, la búsqueda del lenguaje nacional fue una de las últimas representaciones de un largo romanticismo. El uso de melodías y ritmos folclóricos le sitúan en un lugar cercano al que ocupan los nórdicos Grieg o Sibelius. A esta etapa pertenece su *Sonata para violonchelo y piano*, en la que vuelca una inspiración de origen criollo en la forma de gran sonata romántica. Posteriormente, Ponce fue capaz de asimilar todas las novedades armónicas, formales y tímbricas de su época, aunque siempre se mantuvo lejano al dodecafonismo. Los *Tres Preludios para violonchelo y piano* son un claro ejemplo de la transformación de su lenguaje.

Después de la Revolución, el mundo intelectual mexicano puso el énfasis en la recuperación de las esencias indígenas. El compositor Carlos Chávez, alumno de Ponce y líder de la escena musical durante décadas, tachó a Castro y a Ponce de afrancesados y europeístas, llegando a acusar a Ponce en particular de ignorar la herencia precolonial. Este es el motivo principal por el que, muy injustamente, la música de estos dos compositores ha sido hasta hace pocos años menospreciada en su país. Al mismo tiempo, en Europa la música de vanguardia impuso como respuesta a la modernización social un racionalismo abstracto ortodoxo, que priorizó la innovación como premisa estética y continuó asignando al “viejo continente” el rol de antigua metrópoli, considerando la música latinoamericana como una imitación tardía de sus modelos estéticos.

Si bien es cierto que Castro asimiló y heredó el lenguaje armónico cromático europeo del fin del siglo XIX, su *Concierto para violonchelo* no sólo tiene importancia histórica por ser el primero en Latinoamérica, sino por estar escrito en un lenguaje armónico que no se emplea en ningún otro ejemplo europeo de su género. Su singularidad no sólo tiene que ver con la procedencia de su compositor, sino con la combinación de rasgos clásicos en su lenguaje, como son el respeto a las proporciones simétricas y el carácter de algunos temas, con la armonía cromática postromántica y con el uso en el tercer movimiento de valsés y danzas de salón, al gusto mexicano de la época. Esta composición enriquece y completa la historia de la música, no sólo latinoamericana, sino también europea.

El lenguaje de Ponce incorpora al romanticismo y al impresionismo rasgos criollos y del cante jondo español. Falla y Albéniz no compusieron para el violonchelo. Los compositores del nacionalismo español se centraron en el piano. Granados nos dejó sólo un Madrigal, y Turina una breve pieza titulada *Jueves Santo a medianoche*. La *Sonata para violonchelo y piano* de Ponce es única por su contenido hispanoamericano. Los *Tres Preludios* llevan el impresionismo a su extremo en la concisión y economía del lenguaje y tampoco existe ningún otro ejemplo de estas características en la literatura para violonchelo, ya que la *Sonata* de Debussy presenta una forma más expandida, y las *Drei kleine Stücke* Op. 11 de Webern son todavía más concisas, pero están escritas en el lenguaje dodecafónico.

La incorporación de este repertorio a las programaciones europeas no sólo es necesaria como reconocimiento de su calidad, sino como búsqueda del eslabón perdido en nuestra historia común, y como estímulo para renovar la ilusión y ensanchar los horizontes de nuestro público, que percibe cada vez más la música clásica como un género anquilosado, rutinario y estrecho.

Bibliografía

- BARRÓN CORVERA, J.: *Manuel María Ponce. A Bio-Bibliography*, Praeger Publishers, Westport, Connecticut, 2004.
- COVARRUBIAS AHEDO, V.: *Three main Chamber Works for strings and Piano by the Mexican Composer Manuel M. Ponce*, University of Miami, Scholarly Repository, Miami, 2008.
- HALFFTER, R.: "Manuel M. Ponce", en *El Universal Gráfico*, Ciudad de México, 26 de abril de 1948.
- MARTÍN, Gustavo: "Prefacio" a la *Sonata para Violonchelo y Piano* de Manuel M. Ponce, Ed. Gustavo Martín, Universidad Autónoma de México, Escuela Nacional de Música, Ciudad de México, 2005.
- MIRANDA, R.: *Manuel M. Ponce: Ensayo sobre su vida y obra*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998.
- MIRANDA, R. y TELLO, A.: *La música en Latinoamérica*, Volumen 4, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, Secretaría de Relaciones Exteriores, México D. F., 2011.
- PONCE, Manuel M.: "La música y la canción mexicana", en *Revista de revistas*, vol. 4, núm. 199, México D. F., 21 de diciembre de 1913, pp. 17-18.
- ____ "El folklore musical mexicano", en *Revista Musical de México*, núm. 5, Ciudad de México, 15 de septiembre de 1919, p. 9.
- ____ PONCE, Manuel M.: "Escritos y composiciones musicales", en *Cultura*, núm. 4, Ciudad de México, 1 de julio de 1917.
- PRIETO, C.: *Mis recorridos musicales alrededor del mundo. La música en México y notas autobiográficas*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2017.
- SAAVEDRA, L.: "El nuevo pasado mexicano: estrategias de representación en Atzimba de Ricardo Castro", en *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, número 35, 2014, pp. 79-100.

Vers une quête d'« harmonieux » : à propos des compositeurs français de L'itinéraire à la fin du XXe siècle

Pierre Albert Castanet
Compositeur, musicologue
Professeur à Normandie Université
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Résumé. Provenant des recherches sur le beau et sur l'acoustique étudiées à l'époque baroque et rappelant la quête du plaisir de la musique recherchée par Claude Debussy... les compositeurs de l'ensemble parisien appelé L'itinéraire ont, à la fin de la période avant-gardiste des années 1980-90, versé dans le domaine de l'« harmonieux ». De repères théoriques en nouveautés esthétiques, la caution poétique des partitions de Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt, Michael Levinas et Roger Tessier a marqué tout un pan de la musique française de la fin du XXe siècle.

Mots clefs. Harmonieux, plaisir, beauté/ laideur, esthétique/extra-esthétique, Rameau, Debussy, Messiaen, Grisey, Murail, Dufourt, Levinas, Tessier, Ensemble L'itinéraire, musique contemporaine française, fin du XXe siècle.

Abstrac. Coming from research on beauty and acoustics studied in the Baroque period and recalling the quest for pleasure in music sought by Claude Debussy... the composers of the Parisian ensemble called The Route had, at the end of the period avant-garde of the years 1980-90, versed in the field of "harmonious". From theoretical benchmarks to aesthetic novelties, the poetic guarantee of the scores by Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt, Michael Levinas and Roger Tessier marked a whole section of French music of the end of the 20th century.

Keywords. Harmonious, pleasure, beauty/ ugliness, aesthetic/extra-aesthetic, Rameau, Debussy, Messiaen, Grisey, Murail, Dufourt, Levinas, Tessier, Ensemble L'itineraire, contemporary French music, late 20th century.

L'évolution de l'art moderne a pu être grossièrement stylisée par certains commentateurs sous l'aspect d'un progrès constant vers l'émancipation et l'autonomie. Grâce à cet état d'esprit quelque peu simplificateur, les penseurs ont, au temps de la Renaissance, œuvré pour constituer un domaine objectif relevant exclusivement des catégories du beau. Provenant de ces modes de

pensée du XVIe siècle aux vertus intellectualisées, les débats caractéristiques des Lumières ont ensuite apostrophé quelques décennies plus tard la « belle nature » et le rationalisme de « bon goût ». Influencé par les différents traités du « Beau » qui avaient cours en cette nouvelle ère (appelée plus communément époque « baroque »), Jean-Philippe Rameau (1683-1764) a alors élaboré le fondement théorique de l'« harmonie » sur l'étude de la phénoménologie de la résonance.

Histoire et Esthétique

Un peu plus tard dans ce XVIIIe siècle éclairé, cheminant sensiblement vers un « classicisme » normé, les musiciens se sont affranchis de l'*auctoritas*. Dans ce cadre, les arts ont commencé à être institutionnalisés sous la forme d'un domaine d'action qui rompait avec la pratique religieuse et les appétits décisionnels des rois ou des princes d'Europe. Une nouvelle conception de l'art a ainsi vu le jour, offrant peu à peu une part d'esthétisme essentiel, laquelle incitait l'artiste à produire des œuvres dans l'esprit idéaliste de « l'art pour l'art ». C'est à partir de la pensée d'Emmanuel Kant¹ (1724-1804) que cette spécificité d'ordre esthétique a légitimé la composition artistique comme projet expérimental accédant peu ou prou à la somptuosité et à la magnificence – à bien y regarder, ce dernier sentiment provenait déjà des études sur le beau réalisées cent ans auparavant (en fait, dès la fin du XVIIe siècle). Complexe dans ses attendus, cette sensation accédant au « plaisir esthétique du beau »² a touché, entre connaissance et intuition, à la fois aux domaines complémentaires du goût et du dégoût, du bien-être et du tourment. Dès lors, selon Kant, il est possible de parler de beauté si, dans le contexte sensible d'une œuvre d'art, le sentiment de « plaisir » affleure, indépendamment de tout intérêt que cette œuvre suscite³. Ce genre de bonheur ressenti est donc inextricablement attaché à une forme optimale de réception. D'où la remarque de David Hume, philosophe qui notait, en 1757, que « la beauté n'est pas une qualité inhérente aux choses elles-mêmes, elle existe seulement dans l'esprit qui la contemple, et chaque esprit perçoit une beauté différente »⁴.

Se référant à l'appréciation positive du jugement de goût, la perception de « beauté » musicale a pu alors prendre, à l'orée de l'époque romantique, plusieurs aspects. En effet, ce sentiment a pu être tantôt objectif, renvoyant par exemple à une recherche d'harmonie des segmentations locales ou des imbrications internes (microstructure) et à une quête finale sur le plan des

* Fecha de recepción: 18-2-2020 / Fecha de aceptación: 17-3-2020.

¹ Cf. HABERMAS, Jürgen : « La modernité : un projet inachevé », dans *Art en théorie 1900-1990* (sous la dir. de Ch. Harrison et P. Wood), Hazan, Paris, 1997, p. 1093.

² Expression d'Edouard HANSLICK parue dans *Du beau dans la musique*, Christian Bourgois, Paris, 1986, p. 93 (pour l'édition en langue française).

³ LYOTARD, Jean-François : « Qu'est-ce que le postmodernisme ? », dans *Art en théorie 1900-1990, Op. Cit.*, p. 1101. Dans ce cadre, le compositeur Pascal Dusapin n'a-t-il pas avoué que « composer, c'est aussi un plaisir » ? DUSAPIN, Pascal : « Une seule réponse : composer », dans *Silences* n°1, 1985, p. 115.

⁴ HUME, David : « De la norme du goût », dans *Essais esthétiques*, Flammarion, Paris, 2000, p. 127.

proportions formelles (macro-forme), tantôt subjectif, désignant alors une perception globale, incontestablement d'ordre esthétique. A la suite des travaux de Rameau, l'idée d'une mutation radicale d'une nouvelle ère de la rationalité acoustique a été initiée, dès la fin du XIXe siècle, par le compositeur Claude Debussy (1862-1918). Dans ce contexte et à l'instar des idées du musicien baroque (à qui il a rendu hommage dans le premier livre des *Images* pour piano : écoutez l'« Hommage à Rameau »), Debussy n'affirmait-il pas que la musique devait « humblement chercher à faire plaisir »⁵ ?

Cependant, à la suite des indices légués par Platon dans *Philèbe*, notions disant que « la vie proprement humaine est un mixte de connaissance et de plaisir », le philosophe Michel Onfray a montré au XXIe siècle que « le plaisir est une construction. La connaissance, la compréhension, la conscience, le savoir l'augmentent »⁶. Finalement, les œuvres de Debussy (comme *La Mer* ou le *Prélude à l'après-midi d'un faune*) ont révolutionné conceptuellement l'histoire épicurienne de la fonction du timbre⁷. Ayant disserté sur le thème des filiations, Theodor Adorno a écrit que « rien, en musique, n'a le droit de succéder à autre chose sans être déterminé soi-même par la forme de ce qui précédait, ou, inversement, sans faire apparaître ce qui précédait, rétrospectivement, comme sa propre condition »⁸. À propos de l'hédonisme⁹ musical, je rappellerai qu'« héritier en cela de Chopin et de Debussy », Olivier Messiaen a mis l'accent sur « l'aspect sensuel de l'art musical. « C'est, dit-il, une musique chatoyante que nous cherchons, donnant au sens auditif des plaisirs voluptueusement raffinés »¹⁰.

Mises à part de belles pages euphoniques écrites par Olivier Messiaen et André Jolivet sous couvert du Groupe Jeune France (dès 1936¹¹), il faut noter que le

⁵ Expressions rapportées par Nadia Tagrine dans ROLAND-MANUEL : *Plaisir de la musique*, Seuil, Paris, 1947, p. 201, tome I. Je rappellerai aussi les mots de Debussy parlant de *Tristan et Isolde* de Wagner : « C'est décidément la plus belle chose que je connaisse au point de vue, de la profondeur de l'émotion, cela vous étreint comme une caresse, vous fait souffrir, pour tout dire : on passe par les mêmes sensations que Tristan, et cela sans violenter son esprit ni son cœur » (DEBUSSY, Claude : Lettre de Claude Debussy à Ernest Hébert datée du Jeudi 17 mars 1887, dans *Correspondance (1872-1918)*, Gallimard, Paris, 2005, p. 62). Sur un plan d'esthétique générale, lire en complément : NAPOLITANO, Ernesto : *Debussy, la bellezza e il novecento*, EDT, Turin, 2015, pp. 123-129.

⁶ ONFRAY, Michel : *La Raison des sortilèges – Entretiens sur la musique*, Fayard/Pluriel, Paris, 2015, p. 133.

⁷ A propos des héritiers de Debussy, voir CASTANET, Pierre Albert : « De l'héritage debussyste : petit parcours successoral jusqu'à l'école spectrale française », dans *Claude Debussy – La trace et l'écart* (sous la dir. de J.-P. Armengaud, P.A. Castanet), L'Harmattan, Paris, 2018, pp. 39-86.

⁸ Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia*, Gallimard, Paris, 1982, p. 317 (pour l'édition en langue française).

⁹ Travaillant notamment sur les théories hédonistes de l'émotion, la philosophe Suzanne Simha a affirmé que « tout plaisir est esthétique » (SIMHA, Suzanne : *Le Plaisir*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 67 et p. 46). De plus, sur le rapport de la psychologie de la musique avec les neurosciences, voir LECHEVALIER, Bernard : *Le Plaisir de la musique*, Odile Jacob, Paris, 2019.

¹⁰ HODEIR, André : *La Musique depuis Debussy*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, p. 87.

¹¹ A la même époque, Mondrian déclarait que « tout au long de l'histoire de la culture, l'art a prouvé que la beauté universelle ne surgit pas du caractère particulier d'une forme, mais du

Groupe des Six militait, après la mort de Debussy (qui correspond exactement à la fin de la première Guerre mondiale) et sous l'influence de Jean Cocteau, pour une « esthétique du plaisir »¹². En 1923, Darius Milhaud voyait au travers de la production de sa consœur Germaine Tailleferre (auteur, entre autres, d'un « Hommage à Rameau »), « de la musique de jeune fille au sens le plus exquis de ce mot, d'une fraîcheur telle qu'on peut dire que c'est de la musique qui « sent bon ». Ses tendances l'ont plutôt laissée dans la voie des impressionnistes dont elle a hérité le goût, l'harmonie subtile et les détails fouillés »¹³. Au reste, au beau milieu de ces « années folles », André Breton, le fondateur du surréalisme, n'édicte-t-il pas, en maître polémiste, cette sentence implacable : « Ne mâchons pas les mots : le merveilleux est toujours beau, n'importe quel merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau ? »¹⁴.

Le « contemporain » et l'« extra-esthétique »

Dans le contexte de la *tabula rasa* typique de l'après second conflit mondial, le champ de ce qu'il est convenu d'appeler la « musique contemporaine » a ensuite, entre modernité et avant-garde¹⁵, couvert une part d'un art sonore savant qui a mis en scène d'autres éléments syntaxiques que ceux de la musique tonale ou modale. S'éloignant a priori de l'aspiration à l'harmonieux référentiel, cette musique anticonformiste a volontiers revendiqué le jeu de l'abstraction ou de la cérébralité, tout en donnant dans la nouveauté insolite¹⁶ et dans l'expérimentation de l'étrange. Entiché d'« inouï » (au sens de « jamais entendu »), cet art sonore européen s'est aussi attaché aux prouesses des « nouvelles technologies » en s'émancipant au travers du bruit (Edgard Varèse...) ou de la dissonance systématique (Pierre Boulez...) ou en se complaisant dans des calculs de complexité paramétrique (Bruno Maderna, Iannis Xenakis...). À la suite d'injonctions théoriques mises en œuvre par Anton Webern, Ivan Wyschnegradsky ou même par Pierre Schaeffer...

rythme dynamique de leurs rapports intrinsèques ou – dans une composition - des rapports réciproques des formes » (MONDRIAN, Piet : « Art plastique et art plastique pur (1936) », dans *Lunapark* n°1, janvier 2003, p. 175).

¹² Cf. ROY, Jean : *Présences contemporaines – Musique française*, Nouvelles éditions Debresse, Paris, 1962, p. 327. Wolff a disserté sur les notions de « plaisir de la pulsation », « plaisir de la mesure » et « plaisir du rythme » (WOLFF, Francis : *Pourquoi la musique ?*, Fayard, Paris, 2015, pp. 123-137).

¹³ MILHAUD, Darius : *Etudes sur Claudel, Fauré, Poulenc, Damia, Satie...*, Tchou, Paris, 2005, p. 25.

¹⁴ Datant de 1924, ces propos de Breton ont été mis en exergue par DEMPSEY, Amy : *Surréalisme*, Flammarion, Paris, 2019, p. 9.

¹⁵ Cf. NOUDELMANN, François : *Avant-gardes et modernité*, Hachette, Paris, 2000.

¹⁶ « Personnellement, ce qui m'intéresse », a relaté Michel Butor, « c'est d'être avant tout contemporain, donc de prendre conscience des problèmes de notre temps, dans tous les domaines et naturellement, de leur nouveauté. J'admire beaucoup les modernes, tous ces gens qui ont apporté quelque chose de neuf. Mais aujourd'hui, la notion de « modernité » est troublée par celle de « post-modernité » qui fait que le mot moderne ne veut plus seulement dire ce qui est nouveau par rapport à une notion antérieure : il s'agit d'un certain type de nouveauté par rapport à l'antérieure, disons un certain type de départ... » (TEULON-NOUAILLES, Bernard et SKIMAO, Christian : *Michel Butor Qui êtes-vous ?*, La Manufacture, Lyon, 1988, p. 317).

[...] dans les années 1960 et 1970, la création devait afficher ses ambitions intellectuelles par la densité d'écriture ou de concepts, remarquait le chef d'orchestre Michael Tilson Thomas. Les compositeurs se croyaient tenus de défier l'auditeur et d'honorer des dogmes. Cette génération stigmatisée par la guerre ressentait le besoin d'utiliser son intelligence comme une force hostile : il s'agissait à la fois de créer l'inouï et de rejeter une civilisation qui avait pu enfanter l'horreur.¹⁷

Dans les plis somme toute inconfortables pour l'amateur de conventions musicales de type orphique¹⁸, Boulez a néanmoins pensé que la composition se devait « de receler à chaque moment une surprise et un « bon plaisir » malgré toute la rationalité qu'il faut s'imposer par ailleurs pour aboutir à une solidité certaine »¹⁹. En somme, se rapprochant de la définition d'Aristote, ce concept de « plaisir » a pu aussi concerner la notion de pluralité de biens. Dans ce sillage, le rhéteur grec Longin y voyait un « écho de la grandeur d'âme » qualifié de « sublime »²⁰. Plus tard, attaché à la présence active de la raison, Emmanuel Kant a présenté ce sentiment esthétique comme étant à la fois le jeu de l'imagination²¹ et de l'entendement dans l'expérience du « beau »²². L'histoire et les jugements de goût avançant grandement, la musicologue Agathe Simon a néanmoins montré que la nature du plaisir était en fait réellement paradoxale car elle pouvait relever de l'immanence et de la transcendance mais également de la contingence²³.

Ainsi, dès la fin des années 1950, certains « contemporains » aventureux ont pris malignement le contre-pied en favorisant ce que Carl Dahlhaus a nommé l'« extra-esthétique »²⁴. Alors que l'asémantisme, l'amorphie et la laideur ont pu faire partie de la palette d'expressions typiquement avant-gardistes des musiciens, les gestes créatifs de ces audacieux ont pu de concert abordé les domaines de la dégradation, de la désintégration ou de la désagrégation²⁵. En

¹⁷ THOMAS, Michael Tilson: « Odyssey in blue », dans *Diapason* n° 638, septembre 2015, p. 46.

¹⁸ Au sens où Brunel notait qu'Orphée restait « une figure de la civilisation en face de la barbarie, il est le représentant de l'harmonie contre la discorde » (BRUNEL, Pierre : « Orphée, un mythe littéraire et musical », dans *Textes et Documents pour la Classe – TDC*, n°891, 1^{er} mars 2005, p. 11).

¹⁹ BOULEZ, Pierre : « Alea », dans *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris, 1966, p. 45.

²⁰ LONGIN : *Du sublime*, Payot & Rivages, Paris, 1993, p. 64.

²¹ Beauté, imagination et émotion seront les maîtres mots repris par Roger Fry dans son essai d'esthétique paru à Londres dans le *New Quarterly* de 1909 (cf. texte consigné par HARRISON Charles et WOOD, Paul : *Art en théorie 1900-1990*, Hazan, Paris, 1997, pp. 109-118).

²² Cf. KANT, Emmanuel : *Critique de la faculté de juger* [1790], Vrin, Paris, 1974.

²³ Dans ce contexte, Agathe Simon a remarqué qu'au XX^{ème} siècle, l'analyse des productions artistiques (en littérature et en musique) pouvait laisser apparaître une faille d'ordre « ontologique ». Pour cette auteure, le plaisir devenait alors l'occasion de questionnements et de bouleversements expressifs au sein de l'œuvre, chemins ou processus par lesquels les créateurs désiraient, à n'en point douter, relever un genre de « défi » (SIMON, Agathe : *Le Plaisir dans la littérature et la musique françaises au 20^e siècle*, thèse de doctorat (dir. J.-Y. TADIE), Sorbonne Université, Paris, 2005).

²⁴ Cf. DAHLHAUS, Carl : « Du simple, du beau et du purement beau », dans *Inharmoniques* n°8-9, IRCAM-Centre Pompidou, Paris, 1991.

²⁵ Cf. DAHLHAUS, Carl : *Essais sur la Nouvelle Musique*, Contrechamps, Genève, 2004, pp. 109, 134-148, 150....

effet, du collectif Fluxus au groupement des Actionnistes viennois²⁶, de Iannis Xenakis à Helmut Lachenman, d'Alfred Schnittke à Mathias Spahlinger... le disgracieux et le terrible, l'obscène et le bruiteux ont eu leur heure de gloire au sein des performances et expériences de la seconde moitié du XXe siècle. Si le Russe Alfred Schnittke a alors fait scandale avec sa *Première symphonie* (1969-1974) en demandant aux musiciens de l'orchestre des densités cacophoniques et des dissonances incroyables (création le 9 février 1974 à Gorki), l'Américain d'origine lituanienne George Maciunas a milité, à l'instar d'un Marcel Duchamp et d'un John Cage, pour un « anti-art » (même si les expérimentations ont baigné parfois dans le ludique et le festif).

Dans ses déclarations portant sur le « sublime », Longin préconisait jadis de ne pas « descendre jusqu'aux saletés et aux choses méprisables, à moins que l'on y soit absolument pressé par quelque nécessité »²⁷. En France, parmi maints exemples pris au sein de ces années 1960-1970, Iannis Xenakis demandait au violoncelliste de sa propre pièce intitulée *Kottos* (1977) de chercher à faire résonner des sons volontairement sales²⁸. Sur la partition de ce solo faisant symboliquement allusion à la fureur de Zeus devant un géant à cent bras, n'est-il pas écrit qu'il est recommandé de « s'abstenir de 'belles' sonorités »²⁹? Néanmoins, « quand la beauté cesse d'être une norme définie, elle ne cesse pas d'être une fin. Une fin indéfinissable, comme la justice, mais impérieuse. Partout visée : dans les productions de l'art brut, dans les dessins d'enfants, dans les improvisations musicales, dans la décoration des appartements, dans l'ordonnance de la fête. Et davantage, on sait bien quand la beauté est atteinte ou quand elle est manquée ; on l'apprend d'un certain sentiment de plaisir [...] », présentait le philosophe Mikel Dufrenne, avant de conclure : « Il me semble que le non-art ne renonce nullement à produire du beau – un autre beau »³⁰.

L'ancien ministre français de l'Education nationale, Luc Ferry, a disserté sur la portée de ces œuvres d'avant-garde qui ont renoncé à dessein au sens et à la beauté. Il a ainsi déclaré : « Je ne cherche pas à dire que tout a été négatif dans l'art contemporain. Je dis simplement qu'on a connu au XXe siècle une histoire qui fut *principalement* celle de l'innovation destructrice et qu'il est temps de se demander ce qui vient après, au XXIe siècle. Quand va-t-on enfin réassocier l'innovation et la beauté, l'innovation et les grandes expériences humaines,

²⁶ Groupes dont les responsables sont respectivement George Maciunas et Hermann Nitsch (cf. CASTANET, Pierre Albert : *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*, Michel de Maule, Paris, 2008, chapitre III).

²⁷ LONGIN : *Du sublime*, *Op. Cit.*, p. 123.

²⁸ Néanmoins, d'un point de vue plus général, Xenakis a aussi écrit : « Le musicien est comme le poète, à la fois, en liaison avec l'harmonie, son univers, et celui du public. Cet amalgame se crée d'une manière mystérieuse » (XENAKIS, Iannis : « Le monde en harmonie », dans *Silences* n°1, *Op. Cit.*, p. 93).

²⁹ Cf. HALBREICH, Harry : livret du double CD *Iannis Xenakis – Musique de chambre 1955-1990*, Disques Montaigne 782005, 1992, p. 15.

³⁰ DUFRENNE, Mikel : *Art et Politique*, Union Générale d'Edition, Paris, 1974, pp. 239-240, puis p. 242.

l'innovation et le sens ? »³¹, demandait-il, au cœur du contexte esthétique de la mondialisation. Nonobstant, transcendée, la part de laideur et de dysharmonie de l'art musical (entre son et bruit, entre plaisir et douleur) pourrait alors se définir comme donnée dans le domaine de la perception sensible dont l'appréciation est ressentie comme opportune ou indésirable, en elle-même et pour elle-même³². Dans le premier chapitre de son *Traité d'harmonie*³³, Arnold Schoenberg n'allait-il pas jusqu'à naïvement questionner : « Le sentiment de la beauté ? Qu'est-ce au juste ? ». S'il est certain que les dissonances, les larsens, les chocs arythmiques, les fractures architectoniques, les non repères traditionnels peuvent établir l'apanage moderne d'une forme de « parasitose sonore »³⁴ déconcertante, il n'empêche que le bruit de l'un peut être la musique de l'autre, et réciproquement (et ce, tant dans la musique savante que dans les diverses expressions de la *Pop music*). Tenant compte de ce genre de regard oblique, la dichotomie autour du bien et du mal rappelle en substance ces propos de Georges Bataille : « Il y a dans la recherche de la beauté en même temps qu'un effort pour accéder, au-delà d'une rupture, à la continuité, un effort pour y échapper »³⁵.

L'art des musiciens français de L'Itinéraire

Parmi la génération d'après 1945, les compositeurs parisiens de l'ensemble L'Itinéraire (tous élèves d'Olivier Messiaen³⁶ à Paris : Gérard Grisey, Tristan Murail, Michael Levinas, Roger Tessier, sauf Hugues Dufourt qui venait de Lyon et qui a suivi ses études musicales en Suisse) ont désiré se détacher du rapport à l'improvisation et aux happenings des années 1960 (John Cage, Earle Brown...) tout en tournant le dos aux principes austères du sérialisme intégral ambiant (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen...). Dès le milieu des années 1970³⁷, à la recherche de l'harmonie des couleurs et du chatolement des textures musicales, ces artistes ont défié la part de négativité de l'avant-garde tout en utilisant le potentiel des nouvelles technologies. Dans ce contexte, ils ont été les artisans d'une musique dite « spectrale », médium sonore désireux d'assortir parfois les lois théoriques du timbre avec les vertus esthétiques d'une perception agréable du son. Platonicien dans son essence, ce trait esthétique a ainsi voulu refléter

³¹ FERRY, Luc : *L'Innovation destructrice*, Collection Champs actuels, Flammarion, Paris, 2015, p. 99.

³² « C'est contrarier le plaisir que doit donner la beauté de l'art en lui opposant le déplaisir que cause naturellement le laid » (GILSON, Etienne : *Introduction aux arts du beau*, Vrin, Paris, 1998, p. 47).

³³ SCHOENBERG, Arnold : *Traité d'harmonie*, Lattès, Paris, 1983, p. 27 (pour la version en français).

³⁴ Cf. CASTANET, Pierre Albert : *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Michel de Maule, Paris, 2007 (2de édition), pp. 105-134.

³⁵ BATAILLE, Georges : *L'Erotisme*, Editions de Minuit, Paris, 1957, p. 35.

³⁶ Elève d'Olivier Messiaen, Michel Decoust a avoué que son maître lui avait fait « retrouver le plaisir de la construction et celui du son, de l'instrument, de l'instrumental » (Propos cités dans BOIVIN, Jean : *La Classe de Messiaen*, Bourgois, Paris, 1995, p. 381).

³⁷ Au début des années 1970, Maurice Fleuret écrit : « c'est surtout une certaine idée de la poésie des sons, de l'expressivité de la phrase musicale qui rassemble les créateurs de L'Itinéraire » (« A plusieurs voies », dans *Le Nouvel Observateur*, 4 février 1974, p. 52).

l'image de l'intelligible dans le sensible³⁸ (cette notion a par exemple été complétée par la réflexion d'Etienne Gilson : « le beau de l'intelligible, c'est ce qui fait plaisir quand on le comprend »³⁹).

Mutatis mutandis, si les scolastiques définissaient le beau par « ce qui fait plaisir à voir » (les latinistes disaient *id quod visum placet*), les spectraux ont largement versé dans le contexte de « ce qui fait plaisir à entendre ». Mais, prônant une syntaxe musicale singulière et contrairement à ce qu'ont pu faire les minimalistes américains (Philip Glass, Terry Riley, Steve Reich⁴⁰...), ils ne sont ni tombés dans le retour au néoromantisme d'obédience postmoderne (Krzysztof Penderecki, Arvo Pärt...)⁴¹, ni dans la sphère régressive⁴² de la « nouvelle tonalité » (à ce propos, Stéphane Lelong a, lui aussi et à sa manière, fait référence à ce qu'il appelle le « plaisir » de la « Nouvelle Musique »⁴³). Partant de l'analyse spectrographique du son, les musiciens français ont inventé des écheveaux sonores inédits, fondés sur la couleur musicale et le bien-être qu'elle cause – principe rappelant ce que saint Augustin, s'inspirant lui-même de Cicéron, avait nommé en son temps le *coloris quaedam suavitas*. De plus, si la disposition de cette « musique contemporaine » des années 1970-1990 était à appréhender comme une relation objective de la nature avec elle-même (on a même parlé à ce propos d'« écologie sonore »⁴⁴), elle s'est présentée également, vis-à-vis de la réception sensible⁴⁵, comme le fondement subjectif de nos émotions⁴⁶ en matière d'« harmonieux » (notion que Ferruccio Busoni plaçait sous le vocable allemand de *musikalisch*⁴⁷).

³⁸ Cf. PLATON : « Le Banquet », dans *Œuvres complètes*, Les Belles Lettres, Paris, 1976, tome IV, 2^{ème} partie.

³⁹ GILSON, Etienne : *Introduction aux arts du beau*, Op. Cit., p. 34.

⁴⁰ En 1970, Reich prophétisait : « La pulsation et l'exigence d'un centre d'attraction tonale clairement défini ré-émergeront comme l'une des sources fondamentales de la nouvelle musique » (REICH, Steve : *Ecrits et entretiens sur la musique*, Christian Bourgois Editeur, Paris, 1981, p. 73).

⁴¹ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « De la musique contemporaine à la musique postmoderne », dans *Précis analytique*, Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts, Rouen, 2018, tome 1, pp. 93-109.

⁴² Comme l'ont relevé Marc Dachy et Martin Muller dans leur « éditorial » commun : « une nouvelle fois, l'heure est à la confusion et à la régression » (*Lunapark* n°1, Op. Cit., p. 331).

⁴³ « Le courant tonal, volontiers consonant, pulsé et mélodique », se situe dans une lignée « expressive », généralement appelé « Nouvelle Musique » [...] La Nouvelle Musique est aussi une question de plaisir », a conclu le producteur musical Stéphane Lelong (*Nouvelle Musique*, Balland, Paris, 1996, pp. 11 et 12). Cet ouvrage consacré à la musique postsérielle est émaillé d'entretiens avec J. Adams, L. Andriessen, G. Bryars, M. Daugherty, G. Fitkin, Ph. Glass, A. Kernis, D. Lang, S. Martland, S. Reich, T. Riley, M.-A. Turnage, J. Wolfe... et bien d'autres).

⁴⁴ En tant que rapport avec la nature organique du son qui sert de base à la composition (cf. CASTANET, Pierre Albert : « Musiques spectrales », dans *Dissonanz* n°20, Zytgogge-Verlag, Gümmlingen, Zürich, 1989).

⁴⁵ Léon Dumont a avancé quelques éléments en vue d'une « théorie scientifique de la sensibilité » (cf. DUMONT, Léon : *De l'habitude et du plaisir*, Garnier Classiques, Paris, 2019).

⁴⁶ Ayant traité du thème relatif aux « ingrédients de l'émotion esthétique en musique », Wolff a distingué trois concepts : « beauté », « valeur » et « émotion » (WOLFF, Francis : *Pourquoi la musique ?*, Op. Cit., p. 206). A noter qu'au terme d'« émotion », Pouivet préfère celui de « passion », notion censée cerner « des potentialités (des dispositions ou des capacités) au sein des actes intellectifs par lesquels nous appréhendons les propriétés esthétiques » (POUIVET,

Interrogé par Franz Walter en 1974, Olivier Messiaen a tenté de circonscrire la tendance de la toute nouvelle phalange de L'itinéraire en caricaturant (sans la nommer) la réputation monopolistique de Pierre Boulez (le sérialiste)⁴⁸ :

[...] ne s'inféoder à aucun de ces courants qui nous ont martyrisés et posé tant de problèmes à beaucoup de mes confrères [...] Et les nouveaux jeunes musiciens ne veulent plus en être esclaves, ni se tourmenter de points d'interrogation pour savoir à quelle école ils vont adhérer. Ils font ce qu'ils ont envie de faire, et ce qu'ils ont envie de faire, c'est quelque chose de plus généreux, de plus sensible et même, et là je me risque à un adjectif que je me sens obligé de mettre entre guillemets, de plus « joli ». Ils ne veulent plus de musique cérébrale, abstraite, rébarbative. Ce sont des gens qui ont l'amour de la musique, une sincérité, un cœur. Je crois que c'est là que tient le renouveau.⁴⁹

Pour ces musiciens tout droit sortis des conservatoires de Paris (et de Genève), il était alors salutaire d'envoyer au diable le laisser-faire de l'aléatoire comme à l'inverse, il leur semblait sain de privilégier les signes d'une nouvelle grammaire et d'expérimenter en conséquence un nouveau vocabulaire stylistique. Dans sa *Contribution historiographique à une musicologie critique*, le musicologue belge Célestin Deliège ne posait-il pas une des questions primordiales quant au devenir de la musique occidentale écrite de l'époque : « Peut-on de nos jours espérer atteindre un style, une esthétique en laissant la perspective grammaticale comme en suspens ? »⁵⁰. Alors, si les éléments de la lexicologie du timbre (et corollairement de sa métaphorologie)⁵¹ se sont attachés, grâce à la technologie de plus en plus performante, à l'auscultation d'un son unique fondamentalement porteur⁵² et corollairement de ses dérivés harmoniques (incluant la présence naturelle de micro-intervalles), les données de la

Roger : *L'Art et le désir de Dieu – Une enquête philosophique*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2017, p. 182). Pensant que « le beau est le bien de l'intellect », Etienne Gilson a prolongé son jugement en mettant en perspective le domaine des « émotions » avec les objets de « désir » et même d'« amour » (GILSON, Etienne : *Introduction aux arts du beau*, Op. Cit., p. 44).

⁴⁷ « A la rigueur, 'harmonieux' pourrait être un synonyme approximatif de *musikalisch* (...) Dans l'acception allemande, est *musikalisch* celui qui manifeste un sentiment pour la musique, en distingue et en perçoit les aspects techniques (...) Ne pas être *musikalisch* est un péché capital ; il marque à tout jamais celui qui en est accablé et le place au rang de proscrit » (BUSONI, Ferruccio : *L'Esthétique musicale*, Minerve, Paris, 1990, pp. 36-37).

⁴⁸ Pour une histoire théorico-technique de L'itinéraire, voir CASTANET, Pierre : *Albert Hugues Dufourt – 25 ans de musique contemporaine*, Michel de Maule, Paris, 1995, pp. 313-319.

⁴⁹ MESSIAEN, Olivier : « Préface », dans *L'itinéraire*, *La Revue Musicale* n°421-424, Richard Masse/ L'itinéraire, Paris, 1991, p. 7.

⁵⁰ DELIEGE, Célestin : *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'IRCAM*, Mardaga, Sprimont, 2003, p. 862 (repris dans *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine – L'itinéraire en temps réel*, sous la dir. de D. Cohen-Levinas, L'Harmattan, Paris, 1998).

⁵¹ Cf. BARRIERE, Jean-Baptiste (dir.) : *Le Timbre, métaphore pour la composition*, IRCAM / Bourgois, Paris, 1991 (articles de P. Boulez, J.-C. Risset, G. Grisey, H. Dufourt, Ph. Hurel, M.-A. Dalbavie...).

⁵² Ce qu'avait réalisé empiriquement Giacinto Scelsi à la toute fin des années 1950 (cf. CASTANET, Pierre Albert : « Musiques spectrales », dans *Dissonanz* n°20, Zytgogge-Verlag, Gümmlingen, Zurich, 1989 V).

philosophie se sont plutôt emparées des voluptés imaginaires de ce que j'ai appelé ailleurs « l'impressionnisme de l'ouïe »⁵³.

En effet, si l'écrivain Philippe Delerm a évoqué au détour d'une conférence « l'impressionnisme du regard »⁵⁴, ne peut-on pas aussi naïvement convoquer, à propos de l'offrande musicale des compositeurs de L'itinéraire, l'aura d'un certain impressionnisme au niveau de l'écoute (facteur antique du « bien vivre »⁵⁵) ? Car, ressortissant d'une position psychologique proche de l'audition intérieure, bon nombre d'œuvres de ces musiciens français se sont référées à une poétique suprême de la mouvance acoustique (et aux prolégomènes relatifs et complémentaires liés à la perception et à la réception de *l'harmonia mundi*). Dans ce cadre, « ce que nous avons qualifié d'« attitude mentale », c'est peut-être justement cette disposition à projeter, à avancer comme des antennes ces couleurs et ces formes imaginaires qui semblent atteindre nos perceptions. Et ce que nous appelons l'« interprétation » d'une image, n'est-ce pas cette mise à l'épreuve de ses possibilités virtuelles, la réalisation d'une concordance ? »⁵⁶, a tenu à questionner (certes à propos des arts plastiques) l'historien Ernst Gombrich.

Grisey, Murail, Dufourt, Levinas, Tessier

Musicalement parlant, au plan de la « perception spectrale » et de son histoire, le compositeur pianiste Michael Levinas a milité à dessein pour une nouvelle « acuité auditive »⁵⁷, avec ce simple désir esthétique de combiner parfois le mystère sonores des coloris insolites avec les valeurs insoupçonnées de « l'harmonieux »⁵⁸. Son collègue allemand Helmut Lachenmann a fait part, lui aussi, de sa « fascination sensuelle et ingénieuse »⁵⁹ pour cette musique spectrale française. Pour sa part, Gérard Grisey avait volontiers ajouté – en 1998 - le terme d'« érotisme, celui de l'écoute et du jardin des délices, lorsque le plaisir (la délectation aurait dit Poussin) naît d'une adéquation totale entre le

⁵³ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « De l'impressionnisme de l'ouïe : les musiques de Claude Debussy et de Tristan Murail », dans *L'Impressionnisme, les arts, la fluidité* (sous la dir. de P.A. Castanet, F. Cousinié, Ph. Fontaine), Presses Universitaires de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, 2013, pp. 93-106.

⁵⁴ Cf. DELERM, Philippe : « L'écriture et l'impressionnisme du regard », conférence prononcée à l'Université de Rouen, le 30 septembre 2010 dans le cadre du festival *Normandie impressionniste*.

⁵⁵ En effet, Plutarque déclarait jadis que « l'ouïe est l'organe de la sagesse » et que « le commencement du bien vivre c'est de bien écouter » (PLUTARQUE : *Comment écouter*, Payot & Rivages, Paris, 1995, p. 13 et p. 88).

⁵⁶ GOMBRICH, Ernst H. : *L'Art et l'illusion – Psychologie de la représentation picturale*, Gallimard, Paris, 1971, p. 190.

⁵⁷ LEVINAS, Michael : « Questions en pointillés à Michael Levinas », dans Programme *Rainy Days 2005*, Philharmonie Luxembourg, Luxembourg, novembre 2005, p. 26.

⁵⁸ LEVINAS, Michael : « Préface », dans *Berlioz à fleuret moucheté* (sous la dir. de J. et S. Caussé), Maisonneuve et Larose, Paris, 2003, p. 13. Concernant l'esthétique des œuvres du compositeur, lire CASTANET, Pierre Albert : « *Mundus imaginalis* : les forces imaginaires, imaginantes et imaginales de l'univers artistique de Michaël Levinas », dans *La Musique de Michael Levinas : vers des contrepoints irréels* (sous la dir. de P.A. Castanet, M. Joubert), Editions Aedam Musicae, Château-Gonthier, 2020.

⁵⁹ LACHENMANN, Helmut : *Musiques en création*, Contrechamps, Genève, 1997, p. 72.

corps percevant et l'esprit concevant »⁶⁰. Dans ce périmètre cernant les champs essentiels de la révélation⁶¹, de l'imagination, de la perception et de l'« impression sonore »⁶², le polygraphe Rudolf Steiner avançait que « c'est seulement dans la mesure où l'oreille peut recevoir une excitation extérieure sans avoir avec le monde environnant la même liaison que l'œil, par exemple, qu'elle joue un rôle pour le musicien ». Ainsi, a-t-il conclu, « pour le phénomène musical, l'oreille est un instrument de réflexion »⁶³.

A l'évidence, il semble donc que le récepteur ait bel et bien, lui aussi, une responsabilité à assumer. Ainsi que le rappelait Marcel Duchamp, « le rôle important du spectateur est de déterminer le poids de l'œuvre sur la bascule esthétique »⁶⁴. Sur les bancs de l'école de l'auditeur où il serait de bon ton d'« apprendre à observer »⁶⁵, il serait possible de s'intéresser à Gilles Deleuze qui avait relevé ces « individuations paradoxales, qui ne se font ni par spécification de la forme ni par assignation d'un sujet, sont elles-mêmes ambiguës parce qu'elles sont capables de deux niveaux d'audition ou de compréhension. Il y a une certaine écoute de celui qui est ému par une musique, et qui consiste à faire des associations »⁶⁶. Il convient peut-être alors d'analyser que dans le domaine apriorique d'une certaine « innocence de l'oreille »⁶⁷, Claude Debussy comme Tristan Murail, Hugues Dufourt, Gérard Grisey, Roger Tessier, Michael Levinas ont fondé – certes chacun à leur manière – leurs principes liminaires d'écriture sur l'aventure perceptive, le « bien-sonnant »⁶⁸, les principes de conduction esthétique étant principalement dictés par les

⁶⁰ GRISEY, Gérard : « Vous avez dit spectral ? », dans *Écrits ou l'invention de la musique spectrale* (sous la dir. de G. Lelong), mf, Paris, 2008, p. 122.

⁶¹ Alors que Hugues Dufourt voulait s'aventurer « dans les franges obscures du son », Michael Levinas désirait pour sa part « découvrir les dimensions cachées du son » (cf. « Réflexions », dans *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine – L'Itinéraire en temps réel*, Op. Cit., p. 217).

⁶² Référence déjà avancée par Maurice Emmanuel en 1911 (cf. EMMANUEL, Maurice : *Histoire de la langue musicale*, sans éd., Paris, 1911, p. 595, tome II).

⁶³ STEINER, Rudolf : *L'Essence de la musique – L'Expérience du son*, Éditions Anthropologiques Romandes, Genève, 1985, p. 147.

⁶⁴ DUCHAMP, Marcel : *Duchamp du signe*, Champs Flammarion, Paris, 1994, p. 189.

⁶⁵ SIZORN, Magali : « Sous le regard de l'autre : voir, observer et évaluer », dans *L'Artistique* (sous la dir. de B. Lefèvre), EP&S, Paris, 2016, pp. 111-113. À propos de « l'acceptation de la diversité des lectures face à la même composition » et de la pluralité des « niveaux de lecture », lire p. 114. Sur le rapport aux « références inhérentes à l'expérience et au vécu du spectateur et à la place de l'œuvre dans l'histoire de l'art ou de la pratique en question, au moment où elle est créée ou regardée », voir p. 120.

⁶⁶ « Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes », texte prononcé à l'IRCAM le 20 mars 1978 (à l'invitation de P. Boulez). DELEUZE, Gilles : *Lettres et autres textes*, Minuit, Paris, 2015, p. 242.

⁶⁷ Expression d'Ernst H. Gombrich relevée dans *L'Art et l'illusion – Psychologie de la représentation picturale*, Gallimard, Paris, 1971, p. 307. L'historien de l'art pose alors la question de savoir « quels sont les indicatifs sonores qui nous permettent de reconnaître ce que nous croyons entendre dans les divers sons du langage ».

⁶⁸ Terme de Paul Méfano qui, partant de Rameau et Debussy, esquisse une filiation expressive française passant par Ravel, Messiaen, Boulez, Grisey (« Entretiens avec Laurent Martin », dans *Paul Méfano – Témoignages et entretiens*, coll. Inactuelles, Tschann Libraire, Paris, 2014, p. 31).

canons naturels de l'acoustique⁶⁹. Ainsi que le pensait le compositeur Geoffroy Drouin, c'est bien « l'universel de la perception qui est en premier, et qui va se trouver *passé* dans le particulier de l'écriture »⁷⁰.

Alors si Hugues Dufourt, au travers du langage « mutant »⁷¹ de Claude Debussy, a pu lire les données d'un curieux traité d'harmonies instables, il a retenu également de son analyse de *Nuages*

l'emploi du registre et de sa couleur instrumentale spécifique, des modulations de la sonorité, de la recherche des bruits (*pizzicati*, trémolos, roulements), des phénomènes d'interférence que l'acoustique d'aujourd'hui appelle battements, effets de chœur ou de masque, modulation du son par l'altération de la hauteur ou de la dynamique.⁷²

Même si ce musicien a été formé « à l'allemande, avec les préjugés anti-français qui allaient de pair »⁷³, il a néanmoins remarqué plus tard que la pertinence debussyste favorisait le primat d'un art des « significations de timbres » et donnait dans un « style de la fusion » ou dans l'« énergie de la couleur »⁷⁴. C'est ainsi que ce compositeur philosophe, lui aussi apôtre de l'amalgame fusionnel et pluriel des timbres⁷⁵, a décomposé les données généalogiques de la « musique spectrale » en scrutant les éléments induits par un héritage qui n'était pas encore centenaire.

Il convient bien sûr d'évoquer la figure de Roger Tessier (sans doute le moins connu des compositeurs fondateurs de L'Itinéraire) qui, en 2006, a rendu un vibrant hommage à l'auteur d'*Iberia*. En effet, ce musicien a confié qu'il avait subi l'imprégnation de l'aura debussyste tant au niveau de l'entremêlement des données timbriques qu'au point de vue de la spatialisation et de l'illumination des éléments musicaux en présence. Vis-à-vis du rapport à la beauté de la plasticité acoustique, il a souvent évoqué cette « sensualité du son » que l'on rencontre à bien des égards dans ses propres opus tels que *La Mémoire de Narcisse* (1992), partition dans laquelle l'oreille peut entendre par instants de lointaines résurgences de *La Mer*. De même, dans *Coalescence* (1987), il a avoué que la magie auditive⁷⁶ avait opéré avec une certaine maestria, grâce à la

⁶⁹ Cf. BAILHACHE, Patrice : *Une histoire de l'acoustique musicale*, CNRS, Paris, 2001.

⁷⁰ DROUIN, Geoffroy : *Émergence et dialectique en musique*, Thèse de doctorat en musicologie, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2011, p. 354.

⁷¹ Pour Deliège, Debussy est le premier compositeur « mutant » du XXème siècle (DELIEGE, Célestin : *Invention musicale et idéologie 2 – Mutations historiques et lectures critiques de la modernité*, Mardaga, Sprimont, 2007, p. 14 ; pour plus de précisions, voir également pp. 45-46).

⁷² DUFOURT, Hugues : *Musique, pouvoir, écriture*, Bourgois, Paris, 1991, p. 327.

⁷³ DUFOURT, Hugues : « L'essence des choses » (interview avec M. Kaltenecker), dans *Cité Musiques* n°72, septembre / décembre 2013, p. 21.

⁷⁴ DUFOURT, Hugues : « L'insaisissable pointe du coloris », dans *Debussy – La Musique et les arts*, Skira Flammarion, Paris, 2012, pp. 159-163.

⁷⁵ CASTANET, Pierre Albert : *Hugues Dufourt – 25 ans de musique contemporaine*, Op. Cit., p. 170-200.

⁷⁶ En d'autres termes, Dieter Schnebel a parlé d'« alchimie sonore » (SCHNEBEL, Dieter : *Musique visible*, Contrechamps Editions, Genève, 2019, p. 82).

descendance du traitement orchestral accompli par l'exemple émancipateur de Debussy.

Hormis son rapport particulier et fugitif à Maurice Ravel⁷⁷, chacun sait qu'au cours de ses recherches spectrales, Gérard Grisey a voulu privilégier la profondeur de champ harmonique (principe si cher à Claude Debussy), paramètre pour lequel les hauteurs n'étaient plus éclairées classiquement par la présence conventionnelle des instruments traditionnels mais par la mixture et le maillage additifs de leur fine sélection. Il a ainsi déclaré que « c'est l'instrument imaginaire – le spectre instrumenté - qui rend nécessaire et fixe à la fois sa couleur et son rang dans l'échelle des dynamiques »⁷⁸. Au sujet de la partition intitulée *Le Temps et l'écume* composée en 1988-1989 pour 4 percussions, 2 synthétiseurs et orchestre de chambre, il s'est exclamé : « l'orchestration à deux dimensions est abolie et l'espace comme constituant du timbre annoncé par l'orchestre de Debussy est enfin possible sans effets théâtraux ni artifices d'écriture tels les trompettes en coulisse ou les cors en échos ! »⁷⁹.

Tristan Murail a pu notifier, lors de ses conférences prononcées à Villeneuve-lès-Avignon, en 1992, que bien que la musique de Debussy ne soit pas dominée par l'idée de développement thématique, elle ne manquait en aucun cas de repères à l'audition : « La perception n'est jamais désorientée, et la mémoire trouve toujours à s'ancrer. Debussy utilise des cellules, des mouvements, des contours, qui permettent d'identifier des similarités entre objets »⁸⁰, concluait-il. Sans aucun doute, l'amateur saura alors reconnaître par exemple la mise en abyme de tels petits événements objectaux comme de tels micro-éléments de textures dans l'espace sensible d'*Allégories*, pièce écrite par ce compositeur en 1990 pour sextuor et dispositif électronique de synthèse en temps réel.

Déjà dans les *Nocturnes* de Claude Debussy, Pierre Boulez avait remarqué la « complexité séduisante » des « textures harmoniques » et des « couleurs instrumentales »⁸¹. Pour les compositeurs de l'Itinéraire et dans ce registre prônant autant la séduction que la coloration, les champs acoustiques composés de formants perçus dans leur globalité ont alors été prosaïquement irrigués par des sources vivifiantes exhalant le parfum vite reconnaissable de la « synthèse instrumentale »⁸². Au reste, Debussy n'aimait-il pas poser ce genre de questions : « Notre devoir n'est-il pas de trouver la formule symphonique qu'exige notre

⁷⁷ Rappelons que Gérard Grisey a fondé l'écriture des trois mouvements de *Vortex Temporum* (1994-1996) sur une formule tourbillonnaire issue de *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel. Comme l'écrivait Gaston Bachelard dans *La Poétique de la rêverie* (Presses Universitaires de France, Paris, 1971, p. 23), « Les âges poétiques s'unissent dans une mémoire vivante. Le nouvel âge réveille l'ancien. L'ancien âge vient revivre dans le nouveau ».

⁷⁸ GRISEY, Gérard : *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Op. Cit., p. 153.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁸⁰ MURAIL, Tristan : *Modèles & artifices* (sous la dir. de P. Michel), Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg, 2004, p. 171.

⁸¹ BOULEZ, Pierre : « Claude Debussy », dans *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, Paris, 1961, p. 634, vol. 1.

⁸² Sur ce point, prière de lire de MURAIL, Tristan : « La Révolution des sons complexes », dans *Darmstädter Beiträge*, Schott, Mainz, 1980 (repris dans *Modèles & artifices*, Op. Cit.).

époque celle qu'appellent les progrès, les audaces et les victoires modernes ? »⁸³. Poétisée par certains (Dufourt, Levinas, Tessier) et cautionnée technoscientifiquement par d'autres (Grisey et Murail, les deux véritables spectraux de l'équipe de L'Itinéraire), cette disposition de type additif, typique des pratiques de la fin des années 1980 et du début des années 1990, avait alors pour but d'organiser et d'apprêter le matériau timbrique en tant que « porteur de forme »⁸⁴ et en tant que générateur de sonorités inédites.



Figure 1. Extrait du manuscrit de Tristan Murail relatif à *Désintégrations*⁸⁵

Dans ces circonstances favorisant des échos sonores originaux autant qu'attrayants, les partitions du cycle des *Espaces acoustiques* (1976-1985) de Gérard Grisey, de *Surgir* (1980-1985) de Hugues Dufourt, de *Désintégrations* (1983)⁸⁶ de Tristan Murail, de l'*Omaggio a Carpaccio* (1985) de Roger Tessier

⁸³ Propos relatés par GRIFFITHS, Paul : *Brève histoire de la musique moderne de Debussy à Boulez*, Fayard, Paris, 1978, p. 86.

⁸⁴ « Le timbre n'apparaît là comme un élément porteur de forme que parce qu'il est conçu comme une propriété suscitée, une propriété résultante, qui absorbe dans ses déterminations les paramètres devenus secondaires de la hauteur, de la durée et de l'intensité », a déclaré Dufourt (DUFORT, Hugues : « De la dimension productive de l'intensité et du timbre et leur intégration au système des « éléments porteurs de forme » », dans *Composer au XXIème siècle, pratiques, philosophies, langages et analyses* – sous la dir. de S. STEVANCE, Vrin, Paris, 2010, pp. 114-115).

⁸⁵ Exemple issu de « Spectres et lutins », conférence de Murail publiée dans *Modèles & artifices, Op. Cit.*, p. 41.

⁸⁶ *Désintégrations* a été composé avec l'idée d'approfondissement de la notion de « spectre ». Tout le matériau de la pièce (aussi bien la bande que la partition d'orchestre), ses microformes, ses systèmes d'évolution, ont pour origine des analyses, des décompositions ou des reconstructions artificielles de spectres harmoniques ou inharmoniques. La plupart des parangons sont d'origine instrumentale (à ce sujet, des sons de piano grave, de cuivres, de violoncelle ont particulièrement été utilisés). Quant à la bande magnétique, elle ne cherche pas à

ou de *Par-delà* (1994) de Michael Levinas ont su exhiber de curieux exemples de métamorphoses du matériau dans l'ordre d'une coloration sensible et harmonieuse de l'espace acoustique⁸⁷. Comme l'impressionnisme musical a œuvré consciemment ou pas pour une « esthétique du rêve et des lointains »⁸⁸ (comme dit Michel Fleury), les données acoustiques du complexe symphonique de ces compositeurs de L'itinéraire ont, sous la bannière commune d'une illustration à visée proprement poétique, toutes projeté des expressions artistiques dans l'ordre de l'utopie et de l'immatériel. À certains égards, au travers de ses *Essais de psychanalyse*, Sigmund Freud ne voyait-il pas dans le plaisir le retour à l'équilibre et au contentement ?⁸⁹

Ramené aux proportions du cadre esthétique de cette musique française, il est aisé de dire que le rapport à la beauté des timbres des musiciens spectraux (principalement Grisey et Murail – descendants de la filiation française Rameau-Debussy) a été plus que primordial⁹⁰. Bien sûr, afin de mieux révéler la luminosité naturelle de certains spectres⁹¹, ces musiciens ont agi, par contrastes, en plaçant en amont ou en aval des processus compositionnels des phases impures ou salies à dessein (cette règle du jeu est, par exemple, particulièrement présente dans l'élaboration de *Partiels* de Grisey, partition écrite dès 1975).

reconstituer des sons instrumentaux, ceux-ci ne servant que de modèles ou de matériaux pour la construction de « timbres » ou d'« harmonies » (Murail fait d'ailleurs peu de différence entre ces deux notions). Il en est de même pour l'échafaudage de formes musicales (cf. SZENDY, Peter (dir.) : *Tristan Murail*, L'Harmattan, Paris, 2002, p. 127).

⁸⁷ CASTANET, Pierre Albert : *Hugues Dufourt – 25 ans de musique contemporaine*, Op. Cit., p. 208-209.

⁸⁸ Cf. FLEURY, Michel : *L'Impressionnisme et la Musique*, Fayard, Paris, 1996.

⁸⁹ FREUND, Sigmund : « Au-delà du principe de plaisir » [1920], dans *Essais de psychanalyse*, Payot, Paris, 1981 (pour l'édition française).

⁹⁰ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Jalons pour une filiation spectrale française à partir de la recherche de Rameau », dans Journées d'études internationales, *Apothéose de Rameau – dagli armonistes agli spettralisti*, « Conservatoire G. Verdi », Milan, 4 mars 2015 (actes à paraître).

⁹¹ Un des principes de Plotin était de remarquer que « la beauté se trouve dans la lumière qui brille sur la symétrie, plutôt que dans la symétrie elle-même. Et c'est cela qui donne le charme » (PLOTIN : *Traité 38*, Editions du Cerf, Paris, 1988, § VI, 7).

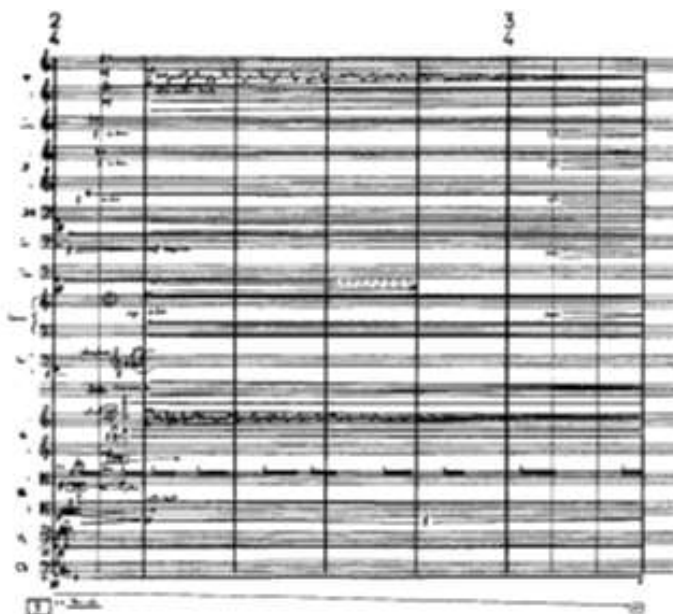


Figure 2. Extrait de *Partiels* de Gérard Grisey (Ed. Ricordi)⁹²

En guise de conclusion, je dirai que, de repères théoriques en dérives esthétiques diverses, la caution élégamment poétique de l'art musical français de la fin du XXe siècle a toujours semblé tenir à édifier le geste créateur dans ses intentions naturellement harmonieuses, pointant non pas la part de cérébralité abstraite et gratuite au service de la pure démonstration acoustique, mais montrant plutôt celle d'une problématique d'ordre solennellement onirique. Comme l'a indiqué le sociologue et anthropologue Jean Duvignaud, ce « formalisme questionne la volupté que nous éprouvons à jouer avec les formes, à acclimater le possible dans le réel et l'utopie dans l'être »⁹³.

Discographie sélective

DUFOURT, Hugues : *Saturne ; Surgir*, CD Accord, MU 750.

GRISEY, Gérard: *Les Espaces acoustiques*, CD Accord, MU 784.

LEVINAS, Michael : *Par-delà [...]*, CD æon AECD 0104.

MURAIL, Tristan: *Allégories [...]*, CD Accord, MU 750.

TESSIER, Roger : *Scène 6 ; Omaggio a Carpaccio*, CD Université de Rouen, UR 006.

⁹² Exemple issu de l'article de Grisey intitulé « Structuration des timbres dans la musique instrumentale » (1991) et paru au sein des *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, *Op. Cit.*, p. 95.

⁹³ DUVIGNAUD, Jean : *Le Jeu du jeu*, Balland, Paris, 1980, p. 62.

Al escucharlo de nuevo lo oigo diferente: el efecto de la familiaridad psicológica sobre la identidad armónica de los acordes

Emilio Renard Vallet

Catedrático de Música y Artes Escénicas, especialidad de composición
Profesor del Conservatorio Profesional de Música Rafael Talens Pelló de Cullera

Resumen. En este artículo se estudia mediante ejemplos musicales reales la influencia de la familiaridad psicológica, sobre la identidad armónica de los acordes. En primer lugar, se trata el efecto de la familiaridad sobre la afinidad tonal; en segundo lugar, sobre la armonicidad y funcionalidad y, en tercer lugar, sobre la sonancia armónica. En el artículo se muestra que la familiaridad psicológica puede influir fuertemente en la identidad armónica de los acordes. Aspectos más concretos del sentido de este efecto son referidos en el artículo.

Palabras clave. Familiaridad psicológica, repetición, percepción, armonía, acordes, afinidad, armonicidad, funcionalidad, sonancia.

Abstract. In this article, the influence of psychological familiarity on the harmonic identity of chords is studied through real musical examples. First, the effect of familiarity on tonal affinity is discussed; second, on harmonicity and functionality and thirdly, on harmonic sonance. The article shows that psychological familiarity can strongly influence the harmonic identity of chords. More specific aspects of the sense of this effect are referred in the article.

Keywords. Psychological familiarity, repetition, perception, harmony, chords, affinity, harmonicity, functionality, sonance.

Esta desarmonía, parafraseando una declaración de Bergson sobre el desorden, es simplemente una armonía a la que muchos no están acostumbrados.
John Cage¹

Introducción

Que la familiaridad con un determinado estímulo afecta a su experiencia psicológica, es un hecho fuera de toda duda². Particularmente en lo que a

* Fecha de recepción: 16-2-2020 / Fecha de aceptación: 10-3-2020.

¹ CAGE, John: «Experimental Music», en *Silence*, The MIT Press, Cambridge, 1961, p. 12. (Conferencia impartida en 1957).

música concierne, es bien conocido que la apreciación estética de una sección o pieza determinada por parte de un oyente varía en función de la familiaridad con la misma³. Pero además del efecto sobre el agrado de una determinada música, la familiaridad también puede afectar a la identidad armónica de los acordes, por lo que las cualidades armónicas de un acorde pueden variar en función del número de audiciones. Sin embargo, este hecho es por lo común poco reconocido y tratado. Es esta cuestión lo que se estudia en el presente trabajo y para cada una de las *qualia harmonica* o cualidades armónicas de los acordes⁴. En primer lugar se aborda el efecto de la familiaridad sobre la afinidad tonal. En segundo lugar, se trata la influencia de la familiaridad sobre la armonicidad y funcionalidad. Y en tercer lugar, se analiza el impacto de la familiaridad sobre la sonancia armónica. Finalmente, se discuten de modo general los aspectos tratados.

Como sujeto experiencial de referencia, este trabajo asume una persona actual y (orto)sensible a los aspectos armónicos propios de la música de la gran tradición occidental. Sin embargo, esta asunción no presupone necesariamente que el oyente haya recibido una instrucción musical formal, puesto que al menos algunas capacidades musicales pueden haberse adquirido por mera exposición a la música⁵.

² Véase FECHNER, Gustav Theodor: *Vorschule der Aesthetik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1876; BLAKE, Randolph; SEKULER, Robert: *Perception*, McGraw-Hill, New York, 2006, 5ª ed. (obra publicada originalmente en 1985); ZAJONC, Robert B.: «Attitudinal effects of mere exposure», en *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 9, nº 2, parte 2, 1968, pp. 1-27; BORNSTEIN, Robert F.: «Exposure and affect: Overview and meta-analysis of research, 1968–1987», en *Psychological Bulletin*, vol. 106, nº 2, 1989, pp. 265-289; QUINLAN, Philip; Dyson, Ben: *Cognitive Psychology*, Pearson, Harlow, 2008.

³ Véase MEYER, Max: “Experimental studies in the psychology of music”, en *American Journal of Psychology*, vol. 14, 1903, pp. 456-478; SCHOEN, Max (ed.): *The effects of Music*, Harcourt, Brace & World, New York, 1927; SLONIMSKY, Nicolas: *Lexicon of musical invective. Critical assaults on Composers Since Beethoven’s time*, W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1965; LUNDIN, Robert W.: *An Objective Psychology of Music*. Robert E. Krieguer, Malabar, 1985, 3.ª ed. (obra publicada originalmente en 1967); HARGREAVES, David J.: *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.

⁴ Definimos *qualia harmonica* como las cualidades propias de los acordes, a saber: sonancia, afinidad, armonicidad y funcionalidad. Véase RENARD VALLET, Emilio: *Acordes: un estudio de los factores condicionantes de su identidad armónica*, Universidad de Oviedo, Tesis doctoral. (Publicada por el autor, Cullera, 2013) y RENARD VALLET, Emilio: “Qualia harmonica: identificación y definición”, en *Notas de paso*, vol. 2, 2015. <http://revistadigital.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2015/05/Renard-Qualiaharmonica-identificacion-y-definicion.pdf>.

⁵ BIGAND, E. y POULIN-CHARRONNAT, B.: “Are we “experienced listeners”? A review of the musical capacities that do not depend on formal musical training”, en *Cognition*, vol. 100, 2006, pp. 100-130.

Familiaridad y afinidad tonal⁶

La afinidad entre dos o más elementos tonales depende fuertemente de la familiaridad del oyente con los mismos. Más concretamente, la familiaridad tiende a hacer concordante lo que antes era discordante. El siguiente fragmento musical (figura 1) contiene algunas armonías que, la primera vez que se escuchan, parecen más bien discordantes, produciendo cierta sorpresa, extrañeza, asombro o estupefacción («*étonnement*»). Pero el *étonnement*, indicado por el propio Satie, se va desvaneciendo conforme el oyente se va familiarizando con esta música. De hecho, la leve discordancia que se produce con la entrada del acorde inicial puede haberse diluido casi del todo ya en la primera repetición del tema (en *Ne sortez pas*). El efecto de otras armonías más discordantes, como la de *mi* menor, es más persistente, aunque tampoco inmune a la habituación psicológica. No obstante, basta retirar de los oídos esta pieza durante algún tiempo para que al volverla a escuchar, los giros armónicos puedan percibirse nuevamente con su *étonnement* original.



Figura 1. Satie: *Gnossienne* núm. 2, comienzo

El siguiente pasaje (figura 2), que debe interpretarse con armónicos naturales, incluye los sonidos 7 (cc. 7 y 9), 11 (cc. 4 y 10) y 13 (c. 12) de la serie armónica de

⁶ Por *afinidad tonal*, o simplemente *afinidad*, denotamos la mayor o menor *relacionalidad*, similitud, concordancia, etc., con la que pueden percibirse los elementos tonales (tales como notas, acordes y tonalidades), eminentemente secuenciales. Por ejemplo, *fuera de todo contexto tonal*, la afinidad entre las notas *do*₄ y *mi*₄ es mayor que la afinidad entre *do*₄ y *si*₄; la afinidad entre los acordes de *fa* mayor y *la* menor es mayor que entre los de *fa* mayor y *la* mayor; y la afinidad entre las tonalidades de *sol* mayor y *re* mayor es mayor que entre las tonalidades de *sol* mayor y *do* sostenido mayor. Aunque la afinidad es un fenómeno relativo, empleamos los términos *concordancia* y *discordancia* para denotar, respectivamente, un grado de afinidad entre elementos tonales más bien alto o más bien bajo. Véase RENARD VALLET, Emilio: *Acordes: un estudio de los factores condicionantes de su identidad armónica*, Op. Cit. y RENARD VALLET, Emilio: “Qualia harmonica: identificación y definición”, Op. Cit.

do₂. Cuando se escucha por primera vez, estos sonidos pueden resultar desafinados, discordantes e, incluso, desagradables. Sin embargo, la repetición de éste solo tiende a mitigar estas sensaciones iniciales, como puede ocurrir al escucharlo de nuevo al final de la pieza, en el «Epílogo», que es una reproducción del «Prólogo» desde fuera del escenario. Pero si olvidamos suficientemente este pasaje (y, presumiblemente, también si no se tiene contacto con música similar), al volverlo a escuchar, reaparece la sensación de desafinación, discordancia y desagrado.

* The Prologue to be played on natural harmonics

Figura 2. Britten: *Serenata*, Op. 31, «Prólogo»

Familiaridad, armonicidad⁷ y funcionalidad⁸

La familiaridad puede afectar también a la armonicidad y funcionalidad de las notas y los acordes. Más precisamente, la familiaridad tiende a conferir a los elementos tonales previamente escuchados una armonicidad y funcionalidad, por así decirlo, “más global”, al incorporar a su ser la cualidad armónica que le da el contexto en toda su generalidad. Por ejemplo, cuando se escucha por primera vez el pasaje de la figura 3, la figuración de acompañamiento en el tercer compás se percibe como una armonía de *mi* mayor. La funcionalidad

⁷ Empleamos el término *armonicidad* para referir la propiedad auditiva esencial que distingue, por ejemplo, la tríada mayor de la tríada menor o de la tríada aumentada, o, dentro de las notas de un acorde, por ejemplo, la cuarta justa de la quinta justa o de la fundamental. Véase RENARD VALLET, Emilio: *Acordes: un estudio de los factores condicionantes de su identidad armónica*, Op. Cit. y RENARD VALLET, Emilio: “Qualia harmonica: identificación y definición”, Op. Cit.

⁸ Por *funcionalidad armónica* o simplemente *funcionalidad*, entendemos la cualidad armónica de un acorde propia de su filiación armónica o tonal, esto es, la cualidad derivada de su dependencia experiencial respecto de otros acordes o tonalidades, la cual es representada por el grado escalar de su fundamental: por ejemplo, la cualidad de tónica (I), medianta (III), subdominante (IV), dominante de la dominante (V/V), etc. Véase RENARD VALLET, Emilio: *Acordes: un estudio de los factores condicionantes de su identidad armónica*, Op. Cit. y RENARD VALLET, Emilio: “Qualia harmonica: identificación y definición”, Op. Cit.

propia de la díada *mi-sol#*, reforzada por la cadencia auténtica perfecta de *mi* mayor que la antecede, induce fuertemente el sentido de I/MiM⁹.

Figura 3. Mozart: *Concierto para clarinete*, K. 622, primer movimiento, cc.113-115

Sin embargo, cuando este fragmento se escucha varias veces con su continuación, en *do sostenido menor* (figura 4), la percepción de la díada, que pertenece tanto a *mi* mayor como a *do sostenido menor*, puede terminar virando presentemente a I/Do#m.

Figura 4. Mozart: *Concierto para clarinete*, K. 622, primer movimiento, cc. 113-117

⁹ Funcionalidad propia: la funcionalidad u orientación funcional que un acorde puede tener fuera de todo contexto tonal. Por ejemplo, aisladamente tonados, los acordes perfecto mayor y perfecto menor son, ante todo, acordes de tónica Véase RENARD VALLET, Emilio: *Acordes: un estudio de los factores condicionantes de su identidad armónica*, Op. Cit.

Similarmente, en una primera audición de la *Sonata* K. 545 de Mozart (figura 5), la mónada inicial del desarrollo (señalada con un recuadro) será percibida como I/SolM, por el contexto tonal de *sol* mayor en el que se encuentra. Pero cuando después de unas audiciones se haya asimilado la estructura formal y tonal de la obra, la mónada tenderá a percibirse como I/Solm.



Figura 5. Mozart: *Sonata*, K. 545, primer movimiento, cc. 26-31

La familiaridad con un fragmento u obra musical puede condicionar incluso la percepción de su primera o primeras notas con tal de que se reconozca dicho fragmento u obra musical. El acorde de la figura 6, un acorde de “quinta vacía”, si se escucha de manera “aséptica”, probablemente se percibirá modalmente neutro, o en todo caso, si la influencia de los armónicos se deja notar, con un matiz más mayor que menor.

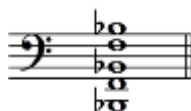


Figura 6. Acorde de “quinta vacía”

Sin embargo, cuando escuchamos el primer acorde de la “Marcha Fúnebre” de Chopin (figura 7), es decir, cuando lo reconocemos como el primer acorde de la “Marcha Fúnebre” de Chopin y no como otra cosa, este mismo acorde se impregna de un profundo sentimiento menor, como si la tercera del acorde estuviera de algún modo presente en él. Pero ni está en la figura 6 **¡Error! No se encuentra el origen de la referencia.** ni en la figura 7. Además, es bien sabido que los oyentes pueden llegar a identificar con suma rapidez piezas musicales que conocen¹⁰, por lo que cabe inferir que el efecto de la familiaridad

¹⁰ Véase SCHELLENBERG, E. Glenn; IVERSON, Paul; MCKINNON, Margaret C.: “Name that tune: Identifying popular recordings from brief excerpts”, en *Psychonomic Bulletin & Review*,

sobre la identidad armónica de una determinada música reconocida es prácticamente instantáneo¹¹.

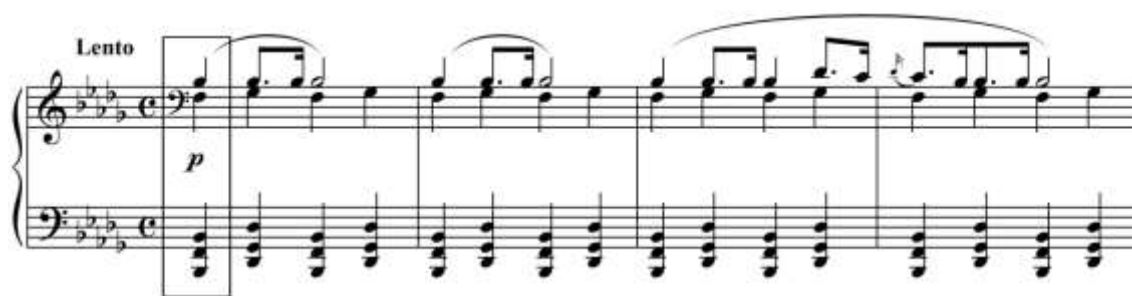


Figura 7. Chopin: *Sonata*, Op. 35, «Marcha fúnebre», cc. 1-4

Un ejemplo adicional de cómo la familiaridad puede condicionar la funcionalidad podría ser el del motivo inicial de la 5ª *Sinfonía* de Beethoven: *sol-sol-sol-mi* \flat . Pese a ser un patrón melódico que podría considerarse más propio de *mi* \flat mayor que de *do* menor, se percibe con una fuerte cualidad menor, seguramente por la prácticamente inmediata identificación de la obra y su correspondiente codificación tonal, aunque el contorno melódico, la dinámica, el registro y la orquestación también puedan contribuir al carácter percibido.

Familiaridad y sonancia armónica¹²

Si se repara en que la disonancia armónica se ha ido incrementando paulatinamente a lo largo de la historia de la música occidental¹³, es fácil tener la tentación de pensar que la exposición a agregados disonantes los convierte poco a poco en menos disonantes, incluso finalmente en consonantes. Y así, no es demasiado difícil concluir que lo que antaño sonaba disonante, hoy suena consonante.

vol. 6, nº 4, 1999, pp. 641-646; KRUMHANS, Carol L.: “Plink: “Thin Slices” of Music”, en *Music Perception*, vol. 27, nº 5, 2010, pp. 337-354.

¹¹ Véase PLAZAK, Joseph; HURON, David: “The first three seconds: Listeners knowledge gained from brief musical excerpts”, en *Musicae Scientiae*, vol. 15, nº 1, 2011, pp. 29-44.

¹² Por *sonancia armónica* entendemos la sensación auditiva de mayor o menor coalescencia y suavidad (consonancia) o aspereza y desagregación (disonancia) producida por dos o más sonidos *simultáneos*, no necesariamente dispuestos en un contexto musical. Por ejemplo, las diadas de octava y quinta justas, que suenan como coalescentes y suaves, son consonantes, mientras que las de segunda menor y séptima mayor, que parecen como ásperas y desagregadas, son disonantes. Véase RENARD VALLET, Emilio: “Sonancia: una clarificación conceptual”, en *Quodlibet*, vol. 61, 2016, pp. 58-64.; RENARD VALLET, Emilio: “Sonancia armónica: un modelo dual”, en prensa.

¹³ Véase, por ejemplo, PALISCA, Claude V. (ed.): *Norton Anthology of Western Music*. 2 vols., Norton & Company, London, 2001, 4ª ed. (obra publicada originalmente en 1980); PALISCA, Claude V. (ed.): *Norton Anthology of Western Music*. 2 vols., Norton & Company, London, 2001, 4ª ed. (obra publicada originalmente en 1980); CAZDEN, Norman: “Jacques Chailley, Expliquer l’Harmonie? », en *Journal of Music Theory*, vol. 12, nº 1, 1968, pp. 119-159.

Es posible que la percepción de fragmentos como los de las figuras 8 y 9 se suavice de algún modo conforme el oyente se habitúa a estos pasajes o a la disonancia armónica en general. No obstante, sería aventurado colegir de ello que la exposición a agregados disonantes los convierte en consonantes. Si, en definitiva, la disonancia armónica es una cuestión de batimientos¹⁴, resulta difícil asumir que la familiaridad con un estímulo pueda alterar el patrón de batimientos que produce. Esta idea se ilustra claramente si se piensa en una “disonancia lenta” (p. ej., dos sonidos batiendo a una frecuencia de 2 ó 3 Hz; esto es, produciendo dos o tres oscilaciones de sonoridad por segundo) y su presumible estabilidad experiencial a través del tiempo de exposición, por largo que éste sea. A nuestro entender, lo que puede variar con la exposición a la disonancia armónica –como con la exposición a otras *qualia* de las combinaciones sonoras– es la apreciación estética por parte del oyente, que aumentaría, al menos hasta cierto punto, con el tiempo de exposición¹⁵. Tal como observa Greene, aunque tal vez en un sentido armónico general, “algunas personas que al principio no responden muy favorablemente a acordes modernos, terminan enamorándose apasionadamente de ellos cuando les son expuestos constantemente”¹⁶. A escala transgeneracional, entendemos que una combinación sonora determinada, sensorialmente, resultó igual de disonante en la Edad Media que en la actualidad. Lo que podemos asumir que ha cambiado con el tiempo no es la disonancia armónica en sí, sino la “disonancia estética”; esto es, el agrado con el que se experimenta la sonancia armónica, cuyo nivel estéticamente óptimo habría ido desplazándose hacia el polo de la disonancia, precisamente por el efecto de la familiaridad.

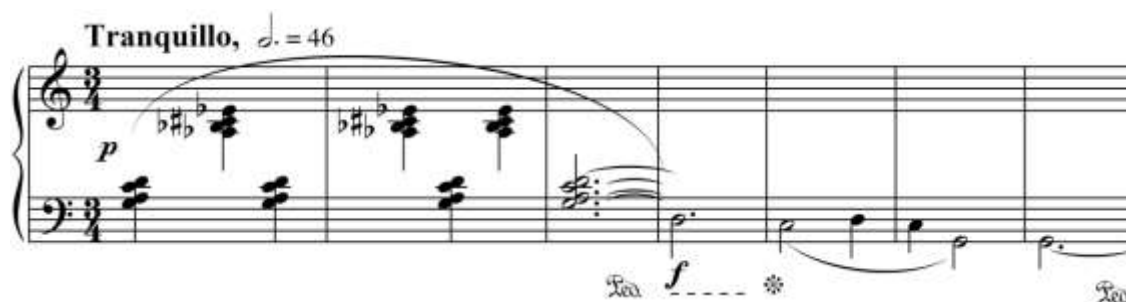


Figura 8. Bartók: *Mikrokosmos*, 107, cc. 1-7

¹⁴ RENARD VALLET, Emilio: “Sonancia: una clarificación conceptual”, *Op. Cit* y RENARD VALLET, Emilio: “Sonancia armónica... *Op. Cit.*

¹⁵ Aunque estos estudios experimentales aparecen relacionados con la disonancia sensorial, resulta difícil interpretar sus resultados específicamente en términos de esta cualidad auditiva. Véase MEYER, Max: “Experimental studies in the psychology of music”, *Op. Cit.*; VALENTINE, C.W.: “The method of comparison in experiments with musical intervals and the effect of practice on the appreciation of discords”, en *British Journal of Psychology*, vol. 7, n^o 1, 1914, pp. 118-135; VALENTINE, C.W.: “The method of comparison in experiments with musical intervals and the effect of practice on the appreciation of discords”, en *British Journal of Psychology*, vol. 7, num. 1, 1914, pp. 118-135; MOORE, Henry Thomas: “The genetic aspect of consonance and dissonance”, en *Psychological Monographs*, vol. 17, n^o 2, 1914, pp. 1-68.

¹⁶ GREENE, Ted: *Modern Chord Progressions*, vol. 1, Dale Zdenek Publications, Miami, 1981, p. 3.



Figura 9. Bartók: *Mikrokosmos*, 128, cc. 1-8

Discusión general

Es un hecho bien conocido que la familiaridad psicológica con un determinado estímulo puede influir en su experiencia psicológica. En música, es claro que el agrado de una sección o pieza determinada por parte de un oyente varía en función de la familiaridad con la misma. Más allá de este tipo de cuestiones, en este artículo se ha tratado de mostrar cómo la familiaridad puede influir en la percepción de la propia identidad armónica de los acordes. En general, puede colegirse que la familiaridad psicológica con un determinado acorde o pasaje musical tiende:

- 1) a hacer concordante lo que antes era discordante;
- 2) a conferir a los acordes la armonicidad y funcionalidad que el contexto posterior les provee;
- 3) a “agradabilizar” la disonancia armónica.

En general, parece asumible que la familiaridad psicológica tiende a subsumir los acordes y estímulos musicales en un marco psicológico de referencia más amplio: el que provee su propio aprendizaje.

Referencias

- BIGAND, E. y POULIN-CHARRONNAT, B.: “Are we “experienced listeners”? A review of the musical capacities that do not depend on formal musical training”, en *Cognition*, vol. 100, 2006, pp. 100-130.
- BLAKE, Randolph; SEKULER, Robert: *Perception*, McGraw-Hill, New York, 2006, 5ª ed. (obra publicada originalmente en 1985).
- BORNSTEIN, Robert F.: “Exposure and affect: Overview and meta-analysis of research, 1968–1987”, en *Psychological Bulletin*, vol. 106, nº 2, 1989, pp. 265-289.
- CAGE, John: “Experimental Music”, en *Silence*, The MIT Press, Cambridge, 1961 (conferencia impartida en 1957).
- CAZDEN, Norman: “Jacques Chailley, Expliquer l’Harmonie? », en *Journal of Music Theory*, vol. 12, num. 1, 1968, pp. 119-159.
- CHAILLEY, Jacques: *Traité Historique d’Analyse Harmonique*, Alphonse Leduc, Paris, 1977 (obra publicada originalmente en 1951).

- CHAILLEY, Jacques: *Expliquer l'Harmonie?*, L'Harmattan, Paris, 1985 (obra publicada originalmente en 1967).
- FECHNER, Gustav Theodor: *Vorschule der Aesthetik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1876.
- GREENE, Ted: *Modern Chord Progressions*, vol. 1, Dale Zdenek Publications, Miami, 1981.
- HARGREAVES, David J.: "The effects of repetition on linking for music", en *Journal of Research in Music Education*, vol. 32, 1984, pp. 35-47. (Cit. en David J. Hargreaves: *The Developmental Psychology...*).
- HARGREAVES, David J.: *The Developmental Psychology of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- KRUMHANSL, Carol L.: "Plink: "Thin Slices" of Music", en *Music Perception*, vol. 27, n° 5, 2010, pp. 337-354.
- LUNDIN, Robert W.: *An Objective Psychology of Music*. Robert E. Krieguer, Malabar, 1985, 3.^a ed. (obra publicada originalmente en 1967).
- MEYER, Max: "Experimental studies in the psychology of music", en *American Journal of Psychology*, vol. 14, 1903, pp. 456-478.
- MOORE, Henry Thomas: "The genetic aspect of consonance and dissonance", en *Psychological Monographs*, vol. 17, n° 2, 1914, pp. 1-68.
- PALISCA, Claude V. (ed.): *Norton Anthology of Western Music*. 2 vols., Norton & Company, London, 2001, 4.^a ed. (obra publicada originalmente en 1980).
- PLAZAK, Joseph; HURON, David: "The first three seconds: Listeners knowledge gained from brief musical excerpts", en *Musicae Scientiae*, vol. 15, n° 1, 2011, pp. 29-44.
- QUINLAN, Philip; Dyson, Ben: *Cognitive Psychology*, Pearson, Harlow, 2008.
- RENARD VALLET, Emilio: *Acordes: un estudio de los factores condicionantes de su identidad armónica*, Universidad de Oviedo, tesis doctoral. (Publicada por el autor, Cullera, 2013).
- RENARD VALLET, Emilio: "Qualia harmonica: identificación y definición", en *Notas de paso*, vol. 2, 2015.
- <http://revistadigital.csmvalencia.es/wp-content/uploads/2015/05/Renard-Qualiaharmonica-identificacion-y-definicion.pdf>.
- RENARD VALLET, Emilio: "Sonancia: una clarificación conceptual", en *Quodlibet*, vol. 61, 2016, pp. 58-64.
- RENARD VALLET, Emilio: "Sonancia armónica: un modelo dual", en prensa.
- SHELLENBERG, E. Glenn; IVERSON, Paul; MCKINNON, Margaret C.: "Name that tune: Identifying popular recordings from brief excerpts", en *Psychonomic Bulletin & Review*, vol. 6, n° 4, 1999. pp. 641-646.
- SCHOEN, Max (ed.): *The effects of Music*, Harcourt, Brace & World, New York, 1927.
- SLONIMSKY, Nicolas: *Lexicon of musical invective. Critical assaults on Composers Since Beethoven's time*, W.W. Norton & Company, Inc., New York, 1965.
- VALENTINE, C.W.: "The method of comparison in experiments with musical intervals and the effect of practice on the appreciation of discords", en *British Journal of Psychology*, vol. 7, n° 1, 1914, pp. 118-135.
- ZAJONC, Robert B.: "Attitudinal effects of mere exposure", en *Journal of Personality and Social Psychology*, vol. 9, núm. 2, parte 2, 1968, pp. 1-27.

Aspects interdisciplinaires du projet Nouvelle Musique Sarde

Antonio Lai
Compositeur
Projet Nouvelle Musique Sarde

Résumé. L'objectif de cette contribution est de présenter les aspects interdisciplinaires du projet Nouvelle Musique Sarde. Ce vaste projet de recherche et création a pour vocation de promouvoir la musique et la culture sardes à l'échelle internationale à travers une conception compositionnelle personnelle inédite, située entre tradition et innovation. Il s'adresse à tous types de public intéressés par les cultures populaires et en particulier par l'héritage euro-méditerranéen. Le projet Nouvelle Musique Sarde s'appuie sur la technologie et sur l'apport d'autres disciplines : arts de l'image (photographie et cinéma), arts de la scène et du spectacle, danse et théâtre. De plus, il fait appel à plusieurs disciplines du domaine de la recherche scientifique : analyse musicale, ethnomusicologie, interprétation musicale, épistémologie de la musique, informatique musicale, histoire, anthropologie, linguistique, littérature, archéologie, archéoastronomie.

Mots-clés. Nouvelle musique sarde, composition, musique traditionnelle, music assistée par ordinateur, arts performatifs, arts de l'image, analyse musicale, ethnomusicologie, interprétation musicale, épistémologie de la musique, informatique musicale, histoire, anthropologie, linguistique, littérature, archéologie, archéoastronomie.

Abstract. The purpose of this contribution is to present the interdisciplinary aspects of the project New Sardinian Music. The aim of this broad creative research project is to promote Sardinian music and culture internationally through a personal and innovative compositional approach between tradition and modernity. The target audience is a "new" public who are interested in popular cultures especially Mediterranean Europe. New Sardinian Music project draws on technology and other arts: visual arts (photography and video), performing arts, dance and theater. Furthermore, it draws on several disciplines in the framework of scientific research: musical analysis, ethnomusicology, epistemology of music, musical performance, computer music, history, anthropology, linguistics, literature, archeology, archeoastronomy.

Keywords. New Sardinian music, composition, traditional folk music, computer music, performing arts, visual arts, musical analysis, ethnomusicology, epistemology of music, musical performance, computer music, history, anthropology, linguistics, literature, archeology, archeoastronomy.

L'objectif de cette contribution est de présenter les aspects interdisciplinaires du projet Nouvelle Musique Sarde. Ce vaste projet de recherche et création (productions artistiques théorisées) a pour vocation de valoriser et de promouvoir la musique et la culture sardes à l'échelle internationale à travers une conception compositionnelle personnelle inédite, située entre tradition et innovation.

Les aspects interdisciplinaires du projet Nouvelle Musique Sarde s'inscrivent dans deux axes interdépendants et étroitement liés : la création artistique et la recherche scientifique. Dans le cadre du volet artistique, la nouvelle musique sarde s'appuie sur les nouvelles technologies, les arts de la scène, de l'image et du spectacle, le théâtre et la danse, et a recourt à des stratégies innovantes de promotion culturelle afin de toucher une audience la plus vaste possible. En ce qui concerne les contributions dans le contexte de la recherche scientifique, ce projet fait appel à plusieurs disciplines différentes : analyse musicale, ethnomusicologie, interprétation musicale, épistémologie de la musique, informatique musicale, histoire, anthropologie, linguistique, littérature, archéologie, archéoastronomie. Dans cet article on essaiera de mettre en évidence d'une part, l'incidence considérable de notre création artistique sur nos recherches dans le champ des sciences de l'art et d'autre part, l'importance primordiale de nos recherches approfondies pour le développement innovant de nos projets de création.

1. Musique sarde de tradition orale

Dans le contexte européen, ainsi que dans le vaste champ multiculturel du bassin méditerranéen, les musiques sardes de tradition orale occupent une place de premier plan. De manière schématique et non exhaustive, on peut réduire l'ensemble riche et hétérogène de ces traditions à deux axes complémentaires : la musique polyvocale et la musique instrumentale.

La musique polyvocale, paraliturgique et profane, répandue essentiellement dans des régions septentrionales de la Sardaigne, compte parmi ses expressions majeures les chants de Castelsardo —petit village situé sur la côte nord entre Porto Torres et la Gallura. L'origine du répertoire de Castelsardo date probablement de l'époque du Falsobordone italien, genre mineur de la tradition écrite occidentale entre la fin du XV^e siècle et la première moitié du XVI^e siècle.

Nos études musicologiques récentes sur les chants de Castelsardo s'inscrivent dans un contexte scientifique marqué par des carences importantes. En particulier, mon ouvrage intitulé *Recherche et création pour une nouvelle musique sarde* (2013) se présente comme une contribution complémentaire aux essais déjà existants en la matière. En effet, si aujourd'hui on trouve désormais une bibliographie satisfaisante du point de vue des approches historiques, anthropologiques, sociologiques et même philologiques, à notre avis on attend encore des travaux scientifiques totalement exhaustifs en ce qui concerne

l'étude systématique du langage musical et l'analyse approfondie des pièces traditionnelles de Castelsardo¹.

La musique instrumentale, représentée de manière emblématique par les *launeddas* —triple flûte de roseau jouée exclusivement en respiration circulaire-, s'est-elle plutôt développée dans le sud de l'île. De même que dans la musique polyvocale, les *launeddas* interviennent par tradition dans les situations paraliturgiques et processionnelles, mais également dans des contextes profanes comme par exemple les *ballos* (dances) sardes. La genèse de cet instrument à vent remonte sans doute à la préhistoire : le bronze nuragique, découvert par les archéologues au début du XX^e siècle à Ittiri et représentant l'effigie ithyphallique d'un joueur de *launeddas*, date du VI^e siècle avant J.C. La représentation même de cette pièce archéologique permet de supposer que cette musique était utilisée lors de rituels archaïques préhistoriques².

Actuellement, un nouveau livre intitulé *Launeddas et nouvelle musique sarde* est en préparation. Il s'agit de poursuivre les recherches sur la musique sarde de tradition orale en étroite relation avec nos activités de création théorisée. Cette recherche est axée sur l'analyse technique et organologique du fonctionnement complexe des *launeddas*, ainsi que sur l'étude du style musical des pièces maîtresses de son vaste répertoire. *The Launeddas. A Sardinian Folk Music Instrument* (1969) de l'ethnomusicologue danois Andreas Fridolin Weis Bentzon représente l'étude de référence pour cet instrument traditionnel et pour son répertoire³. Malgré son importance capitale —Bentzon a été l'un des rares pionniers de l'ethnomusicologie sarde dans les années 1950- il présente des lacunes musicologiques importantes. Outre les divergences assez marquées et récurrentes entre les transcriptions et les enregistrements relatifs qui intègrent son ouvrage —ces inconsistances concernent notamment les transcriptions des « danses professionnelles », les chefs-d'œuvre du répertoire-, on constate surtout une orientation de l'approche analytique, formelle et discursive des *nodas* (l'unité musicale minimale des pièces pour *launeddas*) qui n'est pas totalement satisfaisante. Sur la base d'enregistrements d'époque, de documents et de témoignages datés de la première moitié du XX^e siècle —en tenant compte aussi des canons classiques d'évaluation esthétique des performances- notre étude propose également une révision historique importante du classement des meilleurs joueurs des *launeddas* pendant l'« âge d'or » de l'instrument⁴.

* Fecha de recepción: 30-1-2020 / Fecha de aceptación: 18-2-2020.

¹ LAI, Antonio : *Recherche et création pour une nouvelle musique sarde*, L'Harmattan, Paris, 2013, p. 11.

² En Sardaigne, outre les chants de Castelsardo et les *launeddas*, on trouve également d'autres expressions très significatives de musique traditionnelle, telles que les *Tenores* — les célèbres chœurs d'hommes répandus dans les zones centrales de l'île —, la guitare sarde, l'*organetto* (petit accordéon) et un très grand nombre d'instruments à percussion disparates.

³ BENTZON, Andreas Fridolin Weis : *The Launeddas. A Sardinian Folk Music Instrument*, Acta Ethnomusicologica Danica 1, Akademisk Forlag, Copenhague, 1969, volumes I et II.

⁴ Ce dernier point sera développé aussi dans le cadre de la publication (en préparation) de 88 pièces musicales inédites (5 CD pour un total de 320 minutes) jouées par le maître de *launeddas*

2. Nouvelle Musique Sarde

L'un des principaux objectifs du projet Nouvelle Musique Sarde porte sur la diffusion internationale d'importants aspects de l'identité culturelle sarde. Notre appartenance à ce domaine culturel ainsi que notre parcours de vie et professionnel en France —sans oublier la participation émotive et passionnelle en tant que compositeur de la nouvelle musique sarde— rendent possible et stimulent cette approche de création et de recherche inédite. Autrement dit, nous sommes persuadé que c'est précisément par l'intermédiaire de la distanciation géographique et culturelle que l'on peut véritablement parvenir à une authentique forme de redécouverte et à la réappropriation critique et innovante du contexte culturel d'origine des sources.

Aujourd'hui, les musiques traditionnelles sardes sont le produit de processus extrêmement longs sujets à des stratégies d'élaboration spécifiques à la transmission orale. Au fil des siècles, ces processus —fortement préservés en raison de l'insularité— ont donné lieu à des systèmes musicaux originaux et très élaborés.

L'étude de l'évolution historique et l'actualité très vivante du système musical de Castelsardo et des *launeddas* offre un champ d'investigation et d'action inouï pour l'imagination créative. Ainsi, l'objectif de notre démarche compositionnelle porte sur la conception d'un véritable langage musical imaginaire, à la fois innovant et parfaitement cohérent et conforme à ces traditions. Autrement dit, un nouveau langage musical de création, puissant et organique, qui s'inscrit résolument dans les mêmes dynamiques générationnelles propres à la transmission orale, mais imaginées idéalement dans un processus évolutif macro-temporel fortement accéléré qui nous projette dans un avenir très lointain.

La première phase de réalisation de la nouvelle musique sarde — celle d'inspiration *castellanese* —repose sur l'étroite corrélation entre la recherche instrumentale et les nouvelles technologies audionumériques. Le quatuor de saxophones, grâce à ses qualités sonores et à sa flexibilité technique, rend possible la recherche compositionnelle approfondie en partant des caractéristiques très spécifiques des chants *a cappella* sardes. L'ordinateur consent la reproduction du timbre inimitable des *cantori* de Castelsardo et leur interaction en temps réel avec les instruments. De plus, il permet la spatialisation du son, ce qui renvoie directement aux situations opérationnelles d'origine des sources traditionnelles (processions, danses, rituels, etc.).

L'un des concepts majeurs de cette approche porte sur l'idée de la « résurgence » de sens du passé ancestral et mythique de nos traditions. Cette notion implique l'intégration cohérente et organique au cœur des œuvres actuelles d'« épisodes » originaires et intelligibles de la musique traditionnelle sarde. Pour ce faire, on fait appel à des stratégies compositionnelles diversifiées,

Antonio Lara (1886-1979), enregistrements d'époque de Bentzon (éditions Iscandula subventionnée par le gouvernement de la Région Autonome de la Sardaigne).

aussi bien sur le plan de l'écriture instrumentale et de l'interprétation musicale, qu'en ce qui concerne l'élaboration électronique et leur interaction.

Dans cette première phase du projet, on a enregistré six œuvres musicales originales et autonomes aux différentes caractéristiques : (1) *Alleluja Unplugged* et (2) *A passu* —œuvres uniquement instrumentales- (3) *Alleluja* et (4) *Fugghiendi* —œuvres mixtes (instruments avec électronique en temps réel)- (5) *Anastasis* —œuvre exclusivement audionumérique- et (6) *Doighi peraulas* —œuvre pour voix récitante et dispositif électroacoustique. En ce qui concerne la formation du quatuor de saxophones, on a deux dispositions exécutives différentes. Par exemple, l'instrumentation de *Alleluja*, *Alleluja Unplugged* et *A passu* repose sur une version pour la formation du quatuor classique — saxophones soprano, alto, ténor et baryton- et sur une version pour formation atypique —deux saxophones altos et deux saxophones ténors- plus proche des registres des quatre voix masculines sardes⁵.

L'immense potentiel du projet qui émerge à la fois des recherches et des premières compositions de la nouvelle musique sarde, permet de préfigurer dès à présent d'autres productions artistiques pour l'avenir. Dans l'immédiat, les recherches autour du champ très vaste de la musique polyvocale sarde doivent continuer, parallèlement à des nouvelles recherches sur les *launeddas* dans l'optique de cette approche compositionnelle originale et inédite où les technologies audionumériques représentent de plus en plus un outil primordial pour la création actuelle.

3. *Jana*

La performance scénique et musicale *Jana* est conçue à partir des musiques originales de l'album *New Sardinian Music Volume 1*.

Ancrée profondément dans l'imaginaire collectif des sardes, depuis toujours la figure de la *jana* joue un rôle primordial dans la culture traditionnelle de l'île⁶. Il s'agit d'un personnage féminin légendaire ayant différentes facettes. Dans les récits de tradition orale, les *janas* sont décrites comme des personnages ambivalents mi-fées mi-sorcières. La nuit, lors des fêtes populaires dans les villages, elles apparaissent et dansent avec les humains. Dès que les garçons, éblouis par leur beauté, essaient de se rapprocher pour les toucher, aussitôt elles disparaissent. Ces figures mythologiques ont des caractéristiques similaires aux prêtresses de la préhistoire sarde. En effet, seul les femmes pouvaient officier dans les rites païens archaïques précurseurs du culte de Dionysos. Mais encore, les contes de tradition orale dépeignent les *janas* comme des chamanes. Protagonistes de rites d'initiations, elles maîtrisent les techniques de transe et se métamorphosent en oiseaux de nuit pour effectuer le « vol extatique ».

⁵ LAI, Antonio : *New Sardinian Music Volume 1*, 2015, NSM-CD01, musiques originales composées et produites par Antonio Lai. Toutes les pièces de l'album sont disponibles à l'écoute en streaming sur le site internet newsardinianmusic.com

⁶ En Sardaigne on appelle *domus de janas*, maisons des *janas*, les sépultures préhistoriques creusées dans la roche.

À l'heure de la globalisation, la présence de ces thématiques mythologiques dans le domaine de la création théâtrale et musicale contemporaine constitue un objectif stratégique très prometteur. Non seulement il s'agit d'expressions culturelles et artistiques majeures dans le vaste champ multiculturel du bassin de la Méditerranée, mais en plus elles portent des valeurs universelles fédératrices car interculturelles. La *jana*, protagoniste unique de cette performance scénique et musicale, incarne et véhicule des aspects symboliques primordiaux qui peuvent donc être transposés et réinterprétés à travers le filtre d'autres civilisations et, pourquoi pas, dans un cadre extra-européen. Ainsi, cette pièce a pour ambition de s'adresser d'une part, aux « nouveaux publics » d'aujourd'hui —qui vont bien au-delà des frontières établies entre le « public savant » et le « grand public »- et d'autre part aux récepteurs susceptibles d'être sensibles à cette approche créative car intéressés par les cultures traditionnelles et plus particulièrement par l'héritage euro-méditerranéen.

Dans cette performance, la musique et le théâtre sont intimement liés. L'ensemble des œuvres musicales originales de l'album *New Sardinian Music Volume 1* a été conçu et produit exclusivement pour ce spectacle, dans une perspective d'interaction et de synergie de création avec la mise en scène. La *jana* est aussi la muse inspiratrice de la Nouvelle Musique Sarde.

L'univers de l'image, des lumières et du décor de la scène est mystérieux, sobre et onirique. Symboliquement, l'espace public est séparé sans aucune ambiguïté de l'espace sacré de la *jana*, en délimitant ainsi l'épicentre de l'espace d'action théâtral et rituel de la comédienne.

En raison du dispositif scénique et technique très réduit et flexible, cette performance peut être produite dans des cadres conventionnels —théâtres, salles de concert, lieux d'exposition, etc.- mais également dans des situations performatives atypiques (aussi en plein air) —sites archéologiques (par exemple sites nuragiques en Sardaigne), théâtres et amphithéâtres de l'époque romaine, grottes naturelles, ruelles et places de villages, etc.

La comédienne-danseuse est amenée à occuper et à interagir avec cet espace scénique exclusif principalement à travers sa présence corporelle. Elle est guidée par l'introspection et par une réflexion autour des thématiques riches et complexes du personnage légendaire de la *jana*. En ce qui concerne les caractéristiques physiologiques, elle incarne et représente un modèle de beauté méditerranéenne atemporel et intègre l'ambivalence des composantes sacrée (rituelle) et profane (érotique) typiques du personnage.

Le son des saxophones et des voix étant systématiquement élaboré par des procédures audio complexes (pièces instrumentales, électroniques et mixtes), on a opté pour le choix d'une diffusion entièrement audionumérique. Les modalités de projection sonore des musiques de *Jana* —spatialisation du son en

stéréophonie, quadriphonie, octophonie, 5.1 Surround, etc.- dépendent à la fois du matériel technique disponible et des caractéristiques de l'espace scénique⁷.

Le spectacle est constitué de six épisodes autonomes correspondant aux pièces musicales de l'album *New Sardinian Music Volume 1*. Au début du spectacle ainsi que dans les moments de transition entre épisodes, les vers en langue sarde *logudorese* de la prière-exorcisme ancestrale « *Doighi peraulas* », les « douze paroles », résonnent (voir *Infra* le texte poétique). Ainsi, la déclamation magique-poétique se différencie nettement des épisodes musicaux. En l'absence de contraintes liées à la compréhension sémantique du texte poétique —de fait, il s'agit d'une langue mystérieuse et secrète, dotée d'une sonorité envoutante, incompréhensible même pour les locuteurs italophones- cette pièce théâtrale et musicale s'adresse à un vaste public à l'échelle internationale (Table 1 : scènes)⁸.

<i>Intrada</i>		pour voix et dispositif électroacoustique
	1. <i>Alleluja</i> (10:05)	pour quatuor** de saxophones et live electronics
<i>Interlude I</i>		pour voix et dispositif électroacoustique
	2. <i>Alleluja Unplugged</i> (9:15)	pour quatuor* de saxophones
<i>Interlude II</i>		pour voix et dispositif électroacoustique
	3. <i>Anastasis</i> (11:00)	musique électroacoustique
<i>Interlude III</i>		pour voix et dispositif électroacoustique
	4. <i>A passu</i> (7:18)	pour quatuor* de saxophones
	5. <i>Doighi peraulas</i> (6:15)	pour voix et dispositif électroacoustique
<i>Interlude IV</i>		pour voix et dispositif électroacoustique
	6. <i>Fugghiendi</i> (7:17)	pour quatuor** de saxophones et live electronics
<i>Postlude</i>		pour voix et dispositif électroacoustique

Table 1 : scènes

⁷ La diffusion sonore pour la représentation dans le patio de l'Hospitalis Sancti Antoni à Oristano (Festival Minière Sonore, 24 août 2018, Sardaigne) portait sur un dispositif d'amplification quadriphonique obtenu en « doublant » la stéréophonie ; pour le spectacle qui a eu lieu dans la grande cour du château médiéval de Fénétrange nous avons choisi le dispositif stéréophonique (Festival Art Scène et la Lune, 25 mai 2019, France).

⁸ Durée totale du spectacle : environ une heure. Antonio Lai : musique et spatialisation sonore ; Carmelo Agnello : mise en scène et lumières ; Gvantsa Lobjanidze : comédienne et danseuse ; Alessandro Lai : costumes ; Stéphane Bécarie : saxophones soprano** et ténor* ; Rémi Fox : saxophones alto* et baryton** ; Vincent Dupuy : saxophone alto ; Michaël Hazan : saxophone ténor ; Roberta Collu : voix. Sources élaborations électroniques (extraits) : *Sardegna Castelsardo* CD Nota Geos 2.07 et *Polyphonies de la Semaine Sainte* CD LDX 274 936. Enregistrement : Joaquim Ferreira (Studio-son Arts P8) ; mixage : Antonio Lai et Joaquim Ferreira ; mastering : Benoît Courribet (Cylens Studio).

4. Magie archaïque et technologie audionumérique

À présent, afin de montrer l'interaction fructueuse de notre approche artistique avec les disciplines scientifiques, nous allons évoquer le parcours de création de *Doighi peraulas*, œuvre pour voix et dispositif électroacoustique qui joue un rôle dramaturgique fondamental dans la performance scénique et musicale *Jana*. Pour ce faire, on mettra en évidence l'importance primordiale de la contribution de matières telles que la linguistique, l'histoire et l'anthropologie, sublimée sur le plan de la création musicale par l'utilisation structurante des nouvelles technologies audionumériques.

Sa limba, la langue sarde, émanation d'une culture complexe et millénaire, a une importance capitale pour le projet Nouvelle Musique Sarde. On peut classer l'incidence de la langue sarde dans la conception des musiques de *Jana* en trois grandes typologies.

La première typologie concerne les morceaux composés à partir de matériaux extraits des chants sacrés polyvocaux (processionnels et cérémoniels) de la confrérie de Castelsardo sur textes en latin : *Alleluja*, *Alleluja Unplugged*, *Anastasis* et *Fugghiendi*. La véritable signification des textes en latin est rarement comprise par les *cantori* de Castelsardo. Cela a comme conséquence une déformation souvent importante des mots latins occasionnée notamment par la prononciation sarde. La prosodie sarde de la langue latine engendre d'innombrables fluctuations irrégulières de la pulsation rythmique et affecte le déroulement temporel des structures morphologiques linéaires des chants traditionnels. De plus, à Castelsardo la sémantique latine n'a pas du tout une fonction musicale descriptive, axée sur une discursivité conventionnelle de type littéraire, mais contribue à la réalisation d'une véritable dramaturgie magique et rituelle. Ainsi, le rapport entre musique et texte poétique repose sur une situation paradoxale : « le latin (langue formelle et secrète [...]), langue "morte", se trouve être le principal vecteur d'une tradition au contraire très vivante »⁹.

La deuxième typologie porte sur la génération de « récitatifs instrumentaux » pour saxophones inspirés d'un chant profane de la confrérie en langue sarde *logudorese* : la *Bogi a passu*. À la différence des textes poétiques à caractère rigoureusement sacré du répertoire cérémoniel et processionnel, la *Bogi a passu* est un chant de type pluri-textuel et les poèmes entonnés ont pour thème l'amour. Les stratégies exécutives, partiellement improvisées, entraînent souvent des variantes et des modifications formelles des textes chantés.

La composition pour voix récitante et dispositif électroacoustique intitulée *Doighi perasulas*, conjointement aux appendices musicaux de la performance *Jana*, élaborés à partir des mêmes matériaux sonores (*intrada*, interludes et postlude), représentent la troisième typologie générative des nouvelles musiques par l'intermédiaire de la langue sarde. Dans ce cas, les œuvres musicales sont entièrement conçues et produites à partir du texte poétique

⁹ LORTAT-JACOB, Bernard : *Chants de Passion. Au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1998, pp. 26-27.

déclamé de la célèbre prière-exorcisme homonyme en langue sarde *logudorese* (Table 2 : texte poétique *Doighi perasulas*).

<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus una</i> <i>Piùs podede su sole chi no sa luna</i>	Des douze paroles nous n'en disons qu'une Le soleil peut plus que la lune
<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus duas</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> <i>Nesende:</i> <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i>	Des douze paroles nous n'en disons que deux Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen
<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus très</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> <i>Nesende:</i> <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i>	Des douze paroles nous n'en disons que trois Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen
<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus battoro</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> <i>Nesende:</i> <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i>	Des douze paroles nous n'en disons que quatre Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen
<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus chimbe</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> <i>Nesende:</i> <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i>	Des douze paroles nous n'en disons que cinq Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen
<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus sese</i> <i>De sas sese candelas</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i>	Des douze paroles nous n'en disons que six Des six cierges Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse

<p><i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> Nesende: <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i></p>	<p>Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen</p>
<p><i>De sas doighi peraulas 'nde naramus sette</i> <i>De sos sette donos</i> <i>De sas sese candelas</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> Nesende: <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i></p>	<p>Des douze paroles nous n'en disons que sept Des sept dons Des six cierges Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen</p>
<p><i>De sas doighi peraulas 'nde naramus otto</i> <i>De sos otto gosos</i> <i>De sos sette donos</i> <i>De sas sese candelas</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> Nesende: <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i></p>	<p>Des douze paroles nous n'en disons que huit Des huit gosos Des sept dons Des six cierges Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen</p>
<p><i>De sas doighi peraulas 'nde naramus noe</i> <i>De sos noe coros de anghelos</i> <i>De sos otto gosos</i> <i>De sos sette donos</i> <i>De sas sese candelas</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> Nesende: <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu Santu, Amen</i></p>	<p>Des douze paroles nous n'en disons que neuf Des neuf chœurs des anges Des huit gosos Des sept dons Des six cierges Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen</p>
<p><i>De sas doighi peraulas 'nde naramus deghe</i> <i>De sos deghe cumandamentos</i> <i>De sos noe coros de anghelos</i></p>	<p>Des douze paroles nous n'en disons que dix Des dix commandements Des neuf chœurs des anges</p>

<i>De sos otto gosos</i> <i>De sos sette donos</i> <i>De sas sese candelas</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> <i>Nesende:</i> <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu</i> <i>Santu, Amen</i>	Des huit <i>gosos</i> Des sept dons Des six cierges Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen
<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus undighi</i> <i>De sas undighimizza virgines</i> <i>De sos deghe cumandamentos</i> <i>De sos noe coros de anghelos</i> <i>De sos otto gosos</i> <i>De sos sette donos</i> <i>De sas sese candelas</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> <i>Nesende:</i> <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu</i> <i>Santu, Amen</i>	Des douze paroles nous n'en disons que onze Des onze mille vierges Des dix commandements Des neuf chœurs des anges Des huit <i>gosos</i> Des sept dons Des six cierges Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen
<i>De sas doighi peraulas 'nde naramus doighi</i> <i>De sos doighi apostulos</i> <i>De sas undighimizza virgines</i> <i>De sos deghe cumandamentos</i> <i>De sos noe coros de anghelos</i> <i>De sos otto gosos</i> <i>De sos sette donos</i> <i>De sas sese candelas</i> <i>De sas chimbe piagas</i> <i>De sos battoro Evangelios</i> <i>De sas très Marias</i> <i>De sas duas taulas de Mosè</i> <i>Candu Cristu falesidi a Gerusalè</i> <i>Nesende:</i> <i>Deus Babbu, Deus Fizzu, Deus Ippiritu</i> <i>Santu, Amen</i>	Des douze paroles nous en disons douze Des douze apôtres Des onze mille vierges Des dix commandements Des neuf chœurs des anges Des huit <i>gosos</i> Des sept dons Des six cierges Des cinq plaies Des quatre Évangiles Des trois Maries Des deux tables de Moïse Quand Christ descendit à Jérusalem En disant : Dieu Père, Dieu Fils, Dieu Saint Esprit Amen

Table 2 : texte poétique *Doighi perasulas*

En Sardaigne, depuis l'antiquité, dans l'univers agro-pastoral la sécheresse, les intempéries, les tempêtes et la foudre représentaient des risques majeurs et imprévisibles, aussi bien pour les travailleurs de la campagne que pour les

animaux et la récolte. Les ravages des cultures provoqués par les aléas météorologiques, notamment au printemps, pouvaient compromettre définitivement le produit de toute une année de travail. De plus, à une époque où les machines agricoles modernes n'existaient pas encore ou n'étaient pas encore très développées et répandues, la possibilité d'être touché par la foudre représentait le seul risque d'accident important. Il faut aussi prendre en considération l'effet traumatisant, du point de vue émotionnel, du tonnerre, phénomène naturel très mystérieux car méconnu.

Dans ce contexte historique et social archaïque, pendant les moments de fortes intempéries, la protection magique joue le rôle capital de parafoudre. La prière des douze paroles représente l'exorcisme-parafoudre le plus célèbre dans le monde agro-pastoral sarde. Sa formule, axée sur la répétition des vers poétiques à chaque cycle, rassure l'opérateur magique de par son efficacité phonétique et hypnotique, tout en produisant une impression positive et rassurante¹⁰.

Les éléments sémantiques qui font référence à la fois au christianisme et aux cultes païens préchrétiens dénotent clairement sa matrice syncrétique. Les aspects magiques et rituels de la forme poétique, marquée notamment par la répétition cyclique des vers, instruisent les processus compositionnels et bâtissent la forme générale de l'œuvre musicale.

La composition *Doighi peraulas* repose essentiellement sur deux principes : la sédimentation de couches sonores multiples et l'emploi systématique de la synthèse croisée par convolution (*cross-synthesis*). L'idée de la sédimentation rappelle les processus historiques de stratification qui ont déterminé l'évolution et l'enrichissement de la culture et de la langue sarde au fil des siècles ; la synthèse croisée permet la réalisation d'une véritable « magie technologique » puissante et mystérieuse, en mesure de sublimer grandement la magie archaïque de l'exorcisme traditionnel.

Dans le but de montrer clairement le principe de sédimentation de couches sonores multiples, opérationnel à tous les niveaux de la composition, on s'appuiera sur des images extraites des captures d'écran du logiciel audionumérique Reaper. *Doighi peraulas* a été entièrement réalisée par l'intermédiaire de Reaper qui représente à la fois le « chantier » de travail et les « outils » de construction de la composition. Du point de vue méthodologique, les captures d'écran offrent une vision graphique immédiate des structures musicales (les pistes audio) et de l'architecture formelle générale dans son évolution temporelle. Par conséquent, elles rendent possible la compréhension de processus compositionnels et formels complexes du point de vue théorique.

¹⁰ ATZORI, Mario et SATTA, Maria Margherita : *Credenze e riti magici in Sardegna. Dalla religione alla magia*, Chiarella, Sassari, 1980, p. 118.

Tous les sons électroniques des musiques de *Jana* ont été élaborés par l'intermédiaire de la technique de la synthèse croisée par convolution¹¹ :

Cross-synthesis is the technique of impressing the spectral envelope of one sound on the flattened spectrum of another. A typical example is to impress *speech* on various natural sounds, such as “talking wind”. Let's call the first signal the “modulating” signal, and the other the “carrier” signal. Then the modulator may be a voice, and the carrier may be any spectrally rich sound such as wind, rain, creaking noises, flute, or other musical instrument sound. Commercial “vocoders” used as musical instruments consist of a keyboard synthesizer (for playing the carrier sounds) and a microphone for picking up the voice of the performer (to extract the modulation envelope)¹².

Dans *Doighi peraulas* cette technique a été employée pour la convolution de couples de signaux audio gémeaux (le *modulating signal* et le *carrier signal* sont ainsi identiques), correspondant aux enregistrements de groupes unitaires de vers poétiques déclamés — contrairement, par exemple, au cas de *Anastasis* où les couples de signaux audio élaborés par convolution correspondent à segments vocaux différents du point de vue du contenu textuel et de l'articulation mélodique. Autrement dit, les matériaux sonores de *Doighi peraulas* sont toujours le produit du croisement par convolution d'un groupe de vers unitaire avec soi-même — rappelons que le texte poétique est constitué, dans son ensemble, de douze groupes de vers (voir Table 2). Il faut aussi rajouter que, dans certains cas, l'élaboration électronique par synthèse croisée des matériaux vocaux de *Doighi peraulas* porte sur un aspect technique complémentaire très important. Lors du croisement par convolution de deux signaux audio identiques, la durée temporelle de l'un des deux est parfois modifiée par le biais de procédures de contraction (raccourcissement) ou bien de dilatation (rallongement) temporelles. Les critères de modification des durées sont proportionnels et vont d'une compression temporelle maximale, correspondant à un douzième de la durée d'origine, jusqu'à une dilatation temporelle maximale, correspondant à douze fois la durée d'origine (*Cf. Infra*).

Du point de vue musical, l'aura mystique générée par l'hypercomplexité du processus informatique d'élaboration de la synthèse croisée est tout à fait comparable à celle engendrée par la magie archaïque de la prière-exorcisme sur le plan anthropologique. De fait, la complexité extrême des calculs mathématiques empêche la prévision des résultats sonores qui peuvent présenter un grand potentiel créatif ou bien, au contraire, se révéler totalement dépourvus d'intérêt musical¹³. L'imprévisibilité de la synthèse croisée rappelle la

¹¹ De même, les musiques de *Adonai* et de *Elohim*, pour voix et dispositif électronique, projet Nouvelle Musique Sarde, ont été élaborées par synthèse croisée à partir de chants rituels en langue sarde de l'île de Sant'Antioco (écoute gratuite en streaming sur le site internet newsardinianmusic.com

¹² Center for Computer Research in Music and Acoustics (CCRMA), Stanford University, https://ccrma.stanford.edu/~jos/sasp/Cross_Synthesis.html, consulté le 15 février 2020.

¹³ La littérature spécialisée en informatique musicale met souvent l'accent sur l'imprévisibilité des résultats de la synthèse croisée en raison de la très grande complexité du calcul mathématique.

situation des intempéries naturelles dans le contexte de l'exorcisme à des époques où il était pratiquement impossible d'établir des prévisions météorologiques fiables. La puissance magique et rituelle du texte et de la forme poétique de la prière-exorcisme *Doighi peraulas* se retrouve sublimée par le potentiel extraordinaire des processus audio numériques de la magie technologique de la synthèse croisée par convolution¹⁴.

La voix féminine qui déclame le texte poétique de la prière-exorcisme dans son intégralité (douze groupes de vers) constitue la ligne conductrice de toute la composition (Figure 1 : voix et delay)¹⁵.



Figure 1 : voix et delay (1-12)

Au début de la composition la voix est parfaitement explicite et intelligible — le début de *Doighi peraulas* représente l'un des moments de résurgence de sens du passé archaïque et mythique des traditions sardes typiques de la nouvelle musique sarde — ensuite, progressivement, elle devient de plus en plus implicite et inintelligible, jusqu'à se dissoudre en s'intégrant complètement à la texture sonore globale (à la fin de la composition la voix n'est plus du tout intelligible,

¹⁴ La convolution a aussi été utilisée dans toutes les musiques de *Jana* pour les effets de réverbération sonore (réponses impulsionnelles) dans le but de mettre en exergue l'ambiance onirique et mystérieuse de la performance. Cette technique permet d'obtenir des effets très réalistes d'immersion dans des espaces acoustiques « modulables » afin d'obtenir des résultats très étonnants, comme par exemple l'impression de réduction ou d'augmentation progressive, en temps réel, de l'espace physique d'une cathédrale, d'un théâtre ou d'une grotte naturelle. Pour les effets de réverbération « multicouche » de *Doighi peraulas* on a utilisé plusieurs réponses impulsionnelles captées dans des lieux différents, parmi lesquels l'immense mausolée Gol Gumbaz en Inde. Cette réponse impulsionnelle a été exploitée de manière à obtenir des effets particulièrement mystérieux et spectaculaires.

¹⁵ Dans la figure en haut (extrait de la capture d'écran principale de Reaper) on peut observer la démarcation des douze groupes de vers déclamés par la voix : la piste audio est placée en première position (V Dry).

tout en restant symboliquement présente entièrement fusionnée avec la masse). Du point de vue de la dramaturgie musicale, la déclamation des vers poétiques démarre (premiers vers poétiques au début) sur un chuchotement lent en intensité *pianissimo*, pour devenir ensuite de plus en plus rapide et frénétique au fur et à mesure que l'on avance vers les parties finales du texte poétique, comme si la déclamation était guidée par une force extraordinaire de possession supranaturelle.

Le processus compositionnel général est tout à fait cohérent par rapport à l'évolution dramaturgique de la récitation. En effet, on peut aisément constater à l'écoute une augmentation notable et progressive du pathos et de l'énergie : la musique est de plus en plus *concitata*, puissante et terrifiante, jusqu'au sommet qui intervient à la fin du morceau qui coïncide avec la totale non intelligibilité du texte poétique déclamé.

Outre le critère d'évolution de la ligne conductrice de la voix, d'autres principes et structures contribuent intimement à la complexité et à la richesse de la texture musicale globale de la composition : (1) les pistes audio produites à partir de l'usage multiple et intensif du delay appliqué à la voix, la manipulation par synthèse croisée de la durée temporelle de la voix qui se retrouve soit (2) contractée (micro stretching) soit (3) dilatée (macro stretching), (4) la convolution de la voix avec les cloches de berger des *mamuthones* de Mamoiada (Sardaigne)¹⁶.

Les onze pistes audio élaborées par l'intermédiaire du delay (delay 2-12 dans la figure 1) sont bâties à partir des groupes unitaires respectifs des vers déclamés du texte poétique.



Figure 2 : delay 2 (L)

Dans la figure 2 on peut observer la capture d'écran concernant la fabrication de la piste audio appelée « delay 2 (L) » (Cf. Figure 1). Il s'agit du premier groupe de vers déclamés (voir Table 2) auquel a été appliqué un delay de 5500 millisecondes avec un feedback décroissant de -6 décibels. Basée sur le même principe d'élaboration, la piste audio « delay 3 » est le résultat de la superposition d'un delay de 5000 millisecondes appliqué au premier groupe de vers et d'un delay de 5500 millisecondes appliqué au deuxième groupe de vers, le feedback décroissant de -6 décibels affecte les deux pistes audio complémentaires (Figure 3 : delay 3).

¹⁶ Les *mamuthones* sont les célèbres masques terrifiants du carnaval ancestral de Sardaigne.



Figure 3 : delay 3

Le principe compositionnel reste le même pour toutes les pistes audio élaborées par l'intermédiaire du delay. Comme on peut l'observer dans la figure 4, la piste « delay 12 », la plus fournie, affiche la superposition de onze temps différents de delay (de 500 jusqu'à 5500 millisecondes) appliqués respectivement aux groupes de vers poétiques 1-11 (la valeur du feedback décroissant de -6 décibels reste constante pour toutes les pistes audio).



Figure 4 : delay 12

La figure 5 montre un extrait de la capture d'écran principale de Reaper où l'on peut observer la superposition des douze pistes audio produite à travers des processus de synthèse croisée associés à la contraction temporelle proportionnelle (de 1 à 1/12 de la durée d'origine) de l'un des deux signaux audio identiques (micro stretching)¹⁷.

¹⁷ Dans la capture d'écran principale de Reaper, les pistes micro stretching se situent immédiatement en bas des pistes de la voix et des delay. Comme dans la figure 1, aussi dans la figure 5 la ligne temporelle horizontale et la numérotation de la succession des groupes de vers déclamés constituent des points de repère claires pour la compréhension de la forme générale.



Figure 5 : micro stretching (1-12)

La piste « micro 1 » est le produit de la convolution du signal audio correspondant à l'enregistrement du premier groupe de vers déclamés (durée d'origine) avec le même signal audio avec durée modifiée : contraction temporelle de $1/12$ par rapport à la durée d'origine.

La piste « micro 2 » est le résultat de la superposition de deux pistes audio élaborée à partir de la déclamation du deuxième groupe de vers poétiques (Figure 6 : micro 2).



Figure 6 : micro 2

La première piste audio est le fruit de la convolution de l'enregistrement (durée d'origine) avec soi-même, soumis à une contraction proportionnelle de la durée de $1/12$; la deuxième piste audio constitutive de la piste « micro 2 » est le produit de la même opération de convolution, à la seule exception que dans ce cas, la contraction temporelle proportionnelle de l'un des deux signaux gémeaux correspond à $2/12$.

Logiquement, la piste « micro 12 » est le résultat de la superposition de douze pistes audio complémentaires, fruit chacune du même critère d'élaboration par convolution appliqué cette fois-ci au douzième et dernier groupe de vers déclamés du texte poétique (Figure 7 : micro 12).



Figure 7 : micro 12

Dans ce cas, la réduction proportionnelle des durées des *carrier signals* va d'un minimum de 1/12 de la durée d'origine jusqu'à la durée maximale équivalente à celle de la piste audio d'origine sans aucune modification (1/12, 2/12, 3/12, ... 12/12).

La figure 8, extrait de la capture d'écran principale de Reaper, montre la superposition des douze pistes audio produites à partir des enregistrements de la déclamation des douze groupes de vers, élaborées par synthèse croisée conjointement à la dilatation proportionnelle des durées d'origine (rallongement temporel).



Figure 8 : macro stretching (1-12)

Dans ce cas, la piste « macro 1 » est le produit de la convolution de la piste du premier groupe de vers avec soi-même : les durées d'origine des deux signaux

audio ne sont pas modifiées. Macro 2 est le résultat de la superposition de deux pistes audio obtenue par l'élaboration du deuxième groupe de vers déclamés. La première piste présente les mêmes caractéristiques que l'on vient de décrire — les durées d'origine des deux signaux audio ne sont pas modifiées — tandis que la deuxième piste est dérivée du processus de convolution des deux pistes identiques où la durée de l'une est doublée de manière artificielle (audio stretching). Logiquement, la piste audio « macro 12 », basée sur le douzième groupe de vers poétiques, est constituée de la superposition de douze pistes audio complémentaires élaborées à la fois par synthèse croisée et par dilatation proportionnelle des durées de l'un des deux signaux audio qui vont d'un minimum correspondant à la durée d'origine jusqu'à un maximum de douze fois la durée d'origine (1, 2, 3, ... 12).



Figure 9 : macro 12

Dans la figure 10 — extrait de la capture d'écran principale de Reaper — on peut observer la séquence des dix-neuf pistes audio courtes (douze plus sept) ayant un rôle de ponctuation rythmique, ainsi que la séquence des douze pistes audio longues superposées. L'ensemble de ces pistes audio sont le produit de la convolution du son des cloches de berger des *mamuthones* de Mamoiada avec la voix féminine¹⁸.

¹⁸ Les sons des cloches de berger des *mamuthones* de Mamoiada sont tirés d'un enregistrement de 1964 (CARPITELLA, Diego, SASSU, Pietro e SOLE, Leonardo : *Musica sarda. Canti e danze popolari*, 3 disques vinyle, Albatros (Vedette Records), VPA 8150, 8151 et 8152, 1973 ; réédition Nota Geos 2 CD Book 554, Udine, 2010).



Figure 10 : cloches et voix

Les premières douze impulsions courtes et isolées des cloches croisées avec la voix — sur le premier groupe de vers poétiques dont la durée est réduite proportionnellement à $1/12$ — ont pour fonction d'intégrer et accentuer les transitoires d'attaque des sons des pistes audio plus longues. Par la suite, la séquence de la ponctuation rythmique des cloches fusionnée avec la réduction temporelle de la voix continue jusqu'à la fin, tout en se superposant aux sons de convolution résiduels. Les « coups de sabre mystique » caractéristiques de la phase finale de la composition sont le résultat de cette double modalité de fusion et superposition sonore.

Le principe compositionnel à la base de l'élaboration des pistes audio les plus longues, ayant la fonction de fusionner intimement les cloches et la voix, est similaire à celui qui a engendré les pistes vocales « macro stretching » (Cf. *Supra*). La piste longue « macro C1 x V12 », alignée avec la douzième ponctuation rythmique, est le résultat de la convolution d'une impulsion de cloches avec la déclamation du douzième groupe de vers dans sa durée d'origine. La piste « macro C2 x V11 », alignée avec la onzième ponctuation rythmique, est constituée de deux sons longs complémentaires : le premier est le résultat de la fusion d'une impulsion de cloches avec la déclamation du onzième groupe de vers dans sa durée d'origine, tandis que le second est le produit de la fusion de la même impulsion de cloches avec la déclamation du onzième groupe de vers dont la durée d'origine a été doublée. La piste longue « macro C12 x V1 », alignée avec la première ponctuation rythmique, est composée par douze pistes audio complémentaires (Figure 11 : macro C12 x V1).

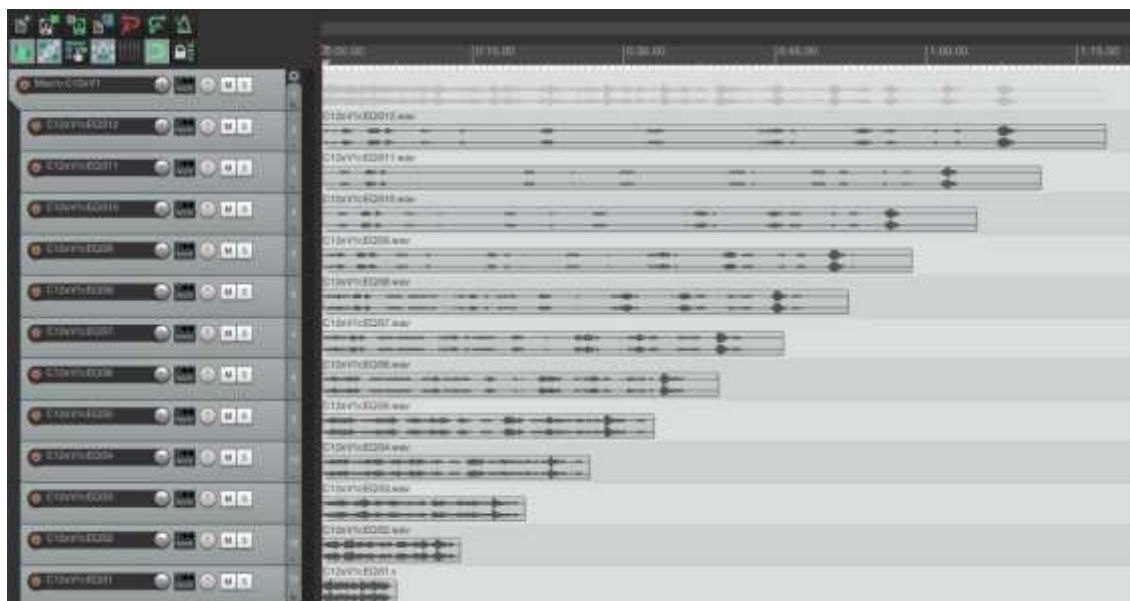


Figure 11 : macro C12 x V1

Les douze pistes audio complémentaires sont le produit de la convolution d'une impulsion de cloches avec douze versions temporelles différentes de l'enregistrement du premier groupe de vers déclamés qui vont de l'unité temporelle d'origine jusqu'à douze fois la durée d'origine.

L'exemple de *Doighi peraulas* a mis en évidence l'importance cruciale de l'approche interdisciplinaire, non seulement dans le domaine de la composition et de la mise en scène, mais aussi dans le contexte plus global du projet Nouvelle Musique Sarde. En particulier, nous avons essayé de montrer comment la fonction magique, le contenu sémantique et la forme du texte poétique en sarde *logudorese* ont joué un rôle fondamental dans la conception de la composition musicale *Doighi peraulas* et de la performance théâtrale *Jana*. Tout d'abord, les contenus textuels ainsi que le cadre historique et anthropologique d'origine, fournissent les bases pour l'idée inspiratrice et s'inscrivent de manière parfaitement cohérente dans la performance scénique et musicale. De plus, comme on a pu le constater, la puissance inouïe de l'hypostase numérolgique à caractère rituel de la prière-exorcisme s'impose à tous les niveaux fonctionnels d'articulation. Comme par magie, outre les appendices musicaux dérivés directement de *Doighi peraulas* (la *intrada*, les quatre interludes et le postlude), on retrouve des répercussions tout à fait fortuites et significatives de la même numérolgie jusque dans la forme générale de *Jana*. Les pièces constitutives de la performance sont au nombre de douze : six morceaux musicaux, parmi lesquels *Doighi peraulas*, et six appendices.

Dans la perspective de ce long parcours de création et de recherche, d'autres objectifs artistiques de grande envergure sont à l'horizon.

L'album *New Sardinian Music Volume 2* —musiques originales pour *power trio* (guitare électrique, basse électrique, batterie) et dispositif électroacoustique- est actuellement en préparation (production artistique théorisée dans l'ouvrage *Launeddas et nouvelle musique sarde*). Si l'album *New Sardinian Music Volume 1* (2015) —basé essentiellement sur des musiques vocales sardes de tradition orale- a été conçu et produit exclusivement pour le spectacle *Jana* dans une perspective d'interaction et de synergie de création avec la mise en scène théâtrale, l'album en préparation *New Sardinian Music Volume 2* est pensé en étroite corrélation avec le projet chorégraphique *Ballu* (danse) et s'inspire des musiques instrumentales pour *launeddas*, la triple flûte de roseau jouée exclusivement en respiration circulaire. Dans ce cas, nous prévoyons pour la performance la présence sur scène d'une danseuse acrobatique et des musiciens en modalité *live* —ce qui implique l'engagement direct du compositeur aussi dans le domaine de l'interprétation musicale- ainsi que la contribution du *body-painting* et de la vidéo (projection immersive) pour la représentation des symboles caractéristiques de la préhistoire sarde.

À la lumière de ces expériences artistiques multiples et diversifiées, à l'avenir nous envisageons la production d'un « opéra paraliturgique ». Synthèse innovante de nos différentes approches stylistiques et technologiques, fruit des recherches interdisciplinaires dans le cadre des deux premières phases de réalisation du projet Nouvelle Musique Sarde (*Jana* et *Ballu*), cet opéra sera fondé sur une dramaturgie non discursive mais symbolique et rituelle, calqué sur le modèle des processions pascales en Sardaigne.

Essere compositore secondo Jean Barraqué

Pietro Milli
Musicologe

Chercheur associé au laboratoire Grhis (Université de Rouen, France)
Professeur certifié d'éducation musicale

Sommario. Jean Barraqué (1928-1973) fu un compositore intriso di lirismo, un attento osservatore della contemporaneità, nonché un fine esegeta delle opere di Beethoven, Debussy e Webern, ai quali ha dedicato analisi di impareggiabile acutezza. Ciononostante, la sua opera resta ancora per molti aspetti da scoprire. Questo articolo mira precisamente a introdurre il lettore al suo universo a partire da una domanda che attraversa i suoi scritti: che cosa significa essere compositore? Evocando l'influenza di Søren Kierkegaard, Ludwig Binswanger e Hermann Broch, l'articolo illustra quindi le principali categorie della sua poetica, come la morte, la dialettica e l'ascesi.

Parole chiave. Jean Barraqué, essere compositore, musica del XX secolo, Søren Kierkegaard, Ludwig Binswanger, Hermann Broch.

Abstract. Jean Barraqué (1928-1973) was a composer imbued with lyricism, a keen observer of contemporary life, as well as a fine exegete of the works of Beethoven, Debussy and Webern, to whom he dedicated analyses of unparalleled acuteness. Nevertheless, his work remains to be discovered in many aspects. This article aims precisely at introducing the reader to his universe starting from a question that runs through his writings: what does it mean to be a composer? Thus the article evokes the influence of Søren Kierkegaard, Ludwig Binswanger and Hermann Broch, and illustrates the main categories of his poetics, such as death, dialectics and asceticism.

Keywords. Jean Barraqué, being a composer, 20th century music, Søren Kierkegaard, Ludwig Binswanger, Hermann Broch.

Che cosa significa essere compositore? Porre questa domanda a Jean Barraqué può sembrare paradossale alla luce di ciò che egli ha affermato quattro anni prima di morire: «Lo ho sempre detto, e lo dico ancora alla mia età, non ho mai capito la musica, non ne capisco ancora niente»¹. Ciò che si potrebbe definire

* Fecha de recepción: 19-2-2020 / Fecha de aceptación: 12-3-2020.

¹ «Je l'ai toujours dit, je le dis encore à mon âge, je n'ai jamais compris la musique, je n'y comprends encore jamais rien», BARRAQUÉ, Jean: «Propos impromptus» (1969), in *Écrits*, scritti riuniti, presentati e annotati da Laurent Feneyrou, Publications de la Sorbonne, Parigi, 2001, p. 178. Tutte le traduzioni dal francese sono state realizzate dall'autore di questo articolo. Le citazioni in francese rispettano le regole di punteggiatura e le maiuscole del testo originale.

una fruttuosa incomprensione, se comprendere vuol dire afferrare il significato di qualcosa fino ad esaurirlo completamente, non gli ha certo impedito di rispondere alla sua *Beruf*: «la Musica –la mia sola vita, il mio solo dramma- alla quale dedico la mia vita e per la quale accetto volentieri che il mio corpo umano diventi caos, singhiozzi, sgomento, tristezza e –insomma- che si decomponga nella Morte»². All'età di dodici anni, avendo già alle spalle lo studio del pianoforte e del violino, Barraqué entra a far parte delle Maîtrise di Nôtre-Dame a Parigi, dove studia il canto corale e in particolare la musica religiosa francese del XIX e del XX secolo. È proprio in quegli anni che il piccolo Barraqué ha una rivelazione: «Sono compositore a causa dello choc emotivo che mi ha procurato la *Sinfonia Incompiuta* di Schubert»³. Il piacere per la musica si trasforma allora in estasi. Risale per l'appunto al 28 maggio 1943 una delle sue prime composizioni, a carattere religioso, intitolata *Tu es Petrus*. Nell'autunno dello stesso anno, Barraqué, iscritto allora nel rinomato Liceo Condorcet di Parigi, subisce un secondo grande choc: l'ascolto della *Missa solemnis* di Beethoven. «Se mi avessero chiesto», afferma il nostro, «che cosa vuol dire essere compositore quando avevo quindici anni, avrei detto che significa scrivere la *Missa solemnis*»⁴. Innalzarsi sino alle vette raggiunte dai maestri del passato, o forse creare una musica capace di produrre negli altri un vero e proprio accadimento: ecco una delle prerogative del compositore secondo Barraqué.

Alla stregua di Webern, per il quale ha nutrito una particolare inclinazione e a cui ha dedicato svariati saggi e analisi⁵, Barraqué ha prodotto un'opera relativamente esigua, limitata per molto tempo a sette composizioni⁶: *Sonata* (1950-1952) per pianoforte; *Studio* (1952-1953) per banda magnetica; *Sequenza* (1950-1955) per voce, batteria e strumenti; *Le Temps restitué* (1956-1968) per soprano, coro e orchestra⁷; *...au-delà du hasard* (1958-1959) per quattro ensemble strumentali e un ensemble vocale; *Concerto* (1962-1968) per sei ensemble strumentali e due strumenti; *Chant après chant* (1965-1966) per sei batterie, voce e pianoforte. A questa lista vanno però aggiunte delle composizioni della giovinezza che sono state pubblicate⁸ e registrate⁹ di recente

² «La Musique – ma seule vie, mon seul drame- à laquelle je dédie ma vie et pour laquelle je veux bien que mon corps humain devienne chaos, sanglots, désarrois, tristesse et – en somme- décomposé dans la Mort», BARRAQUÉ, Jean: lettera al compositore Maurice Le Roux, 29 gennaio 1972, citata in FENEYROU, Laurent: *Le Chant de la dissolution*, Cité de la musique-Philharmonie de Paris, Parigi, 2018, p. 122.

³ «Je suis compositeur à cause du choc émotionnel que m'a donné la *Symphonie inachevée* de Schubert», BARRAQUÉ, Jean: «Propos impromptus» (1969), in *Écrits*, Op. Cit., p. 177.

⁴ «Si l'on m'avait demandé ce que c'est qu'être compositeur, quand j'avais quinze ans, c'était d'écrire la *Missa solemnis*», *Ibid.*, p. 178.

⁵ Cf. BARRAQUÉ, Jean: «Berg et Webern ou deux aspects d'une même rhétorique», in *Écrits*, Op. Cit., pp. 41-50; «Démarches musicales du demi-siècle» (1953), *Ibid.*, pp. 51-56; «Les *Variations pour piano* op. 27 d'Anton Webern», *Ibid.*, pp. 229-245.

⁶ La registrazione delle composizioni citate di seguito sono disponibili in BARRAQUÉ, Jean: *Œuvres complètes*, CPO e WDR con il sostegno di «Musique Française d'aujourd'hui», Germania, 1998, CPO 999569-2, 3CD.

⁷ Per un'analisi approfondita di questa composizione fondamentale di Barraqué, Cf. FENEYROU, Laurent: *Le Chant de la dissolution*, Op. Cit., pp. 119-207.

⁸ Le opere di Barraqué sono pubblicate dalla casa editrice Bärenreiter. Cf. <https://www.baerenreiter.com/en/catalogue/20th21st-century-music/jean-barraque/more/material/>, sito consultato il 10/02/2020. Tra le opere giovanili, pubblicate di

e che permettono non soltanto di allungare il suo catalogo, ma anche di modificare la ricezione della sua opera. Resta comunque importante sottolineare che la scarsa prolificità di Barraqué non si spiega come un'incapacità di tradurre il pensiero in azione, ma va compresa a partire da una delle sue letture predilette: *La morte di Virgilio* di Hermann Broch¹⁰ (1945), che ha ispirato diverse sue composizioni¹¹. In questo romanzo, Broch narra le ultime ore di vita di Virgilio, la cui ultima volontà, di fronte alla sua morte imminente, è di bruciare l'*Eneide* perché incompiuta. «Penso che la tentazione di ogni vero creatore, e non so se ne sono uno, è di giungere all'“incompiutezza senza posa”, come lo ho detto in *Le Temps restitué*. Ciò che *La morte di Virgilio* di Broch ci insegna, è che non si può scrivere un'opera perfetta. Si può sognare un'opera, come la notte, il mare. Ma non si tratta di schizzi. È un qualcosa di incompiuto. Tutto qui»¹². Per «incompiutezza senza posa», si deve intendere il fatto che un'opera è foriera di un possibile che riesce soltanto a suggerire e mai ad enunciare completamente. Lettore di Ludwig Binswager, psichiatra d'ispirazione fenomenologica grazie al quale scopre la *Daseinanalisi*, Barraqué conferisce certamente al sogno la capacità di rendere presente l'opera come totalità unitaria. La sua realizzazione è però sempre segnata da un'assenza che ne delimita i contorni. Quest'assenza è la morte: «Ogni depositario della creazione deve accettarla, come accetta la sua propria morte. Persino sul piano tecnico, la sua arte deve evolvere verso la morte, deve compiersi nell'“incompimento senza posa”»¹³.

Avere a che fare con l'incompiuto vuol dire quindi riconoscere l'inesorabilità della morte, cioè del possibile divenuto impossibile. Non bisogna ciononostante intendere la morte come un ostacolo alla creazione, ma al contrario come la condizione indispensabile al suo prodursi. Si può creare soltanto a condizione di consumare la vita e quindi di morire a se stessi. Con estrema concisione, Barraqué afferma: «essere compositore, vuol dire essere creatore; e la creazione,

recente o in corso di pubblicazione, ricordiamo *Pièces pour piano* (1947-1949), *Ecce videmus eum* (1949) per coro misto a cinque voci a cappella, *La Nostalgie d'Arabella* (1949) per voce, tromba, percussioni e pianoforte, *La nature s'est prise aux filets de ta vie* (1949?) per contralto, coro e strumenti, *Neuf Mélodies de jeunesse* (1948-1950) per soprano e pianoforte, *Trois Mélodies* (1950) per soprano e pianoforte, il balletto *Melos* (1950-1951) per orchestra e *Musique de scène* (1959) per ensemble strumentale.

⁹ Cf. BARRAQUÉ, Jean: *Espaces Imaginaires: Jean Barraqué, œuvres pour piano*, Winter&Winter, Monaco di Baviera, 2019, 910257-2.

¹⁰ BROCH, Hermann: *La morte di Virgilio* (1945), Feltrinelli, Milano, 1993.

¹¹ Tra di esse, ricordiamo in particolare *Le Temps restitué, ...au-delà du hasard, Concerto e Chant après chant*.

¹² «Je pense que la tentation de tout créateur véritable, je ne sais pas si j'en suis un, est d'aboutir à l'“inachèvement sans cesse”, comme je l'ai dit dans *Le Temps restitué*. Ce que *La Mort de Virgile* de Broch nous apprend, c'est qu'on ne peut pas écrire une œuvre parfaite. On peut rêver une œuvre, comme la nuit, la mer. Mais il ne s'agit pas d'esquisses. C'est inachevé. C'est tout», BARRAQUÉ, Jean: «Jean Barraqué et Claude Helffer. Entretien avec Florence Motte» (1969), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 172.

¹³ «Tout dépositaire de la création doit l'accepter, comme il accepte sa propre mort. Même sur le plan technique, son art doit évoluer vers la mort, il doit s'achever dans l'“inachèvement sans cesse”», BARRAQUÉ, Jean: «Propos impromptus» (1969), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 181.

che cos'è? È la morte»¹⁴. Questo concetto può essere espresso altrimenti tramite l'immagine del fiore:

Arriva un momento in cui il creatore ha bisogno di riprendere tutti i fiori della vita per strapparli alla creazione al fine di creare una situazione *mortale*, non dico nella sua anima, perché ciò non ha alcuna importanza, ma per creare nel linguaggio una impossibilità, e sta in questo il rigore della Storia: rendere tutto impossibile e fare in modo che le cose, dall'una all'altra, siano ancora più impossibili. Il creatore è destinato a questa certezza volontaria: che un altro creatore verrà a coprire la tomba e genererà una nuova creazione verso un nuovo impossibile.¹⁵

Il linguaggio del creatore apre nuovi mondi, che non erano fino a quel momento né possibili né immaginabili. Ma lo fa soltanto a condizione di «riprendere tutti i fiori della vita» e di «coprire la tomba» dei suoi predecessori, cioè inserendosi nella Storia e producendo la morte. Se il linguaggio permette di esprimersi, esso si configura sempre come scrittura dell'impossibile, come mutilazione. Prendendo in prestito un'espressione di Jacques Lacan, estraneo all'universo di Barraqué, ma ciononostante suo contemporaneo, si potrebbe dire allora che l'opera d'arte è in rapporto con il «reale», il quale designa per l'appunto ciò che non cessa di non scriversi.

L'idea di Storia è anch'essa al centro della concezione del compositore delineata da Barraqué. Le riflessioni che ha espresso a questo proposito mettono il compositore di fronte a un bivio. Si può scegliere di appropriarsi dell'eredità del passato per farne qualcosa di nuovo e di impensato, oppure di fare astrazione della Storia, rischiando allora di ridurre la composizione alla mera espressione di un'individualità: «Se il compositore non accetta che la sua tecnica sia rigorosamente una realtà storica, si vede vanamente condannato ai giochi della dispersione o all'esercizio distraente delle ricette personali»¹⁶. Tra queste due possibilità, non c'è alcun dubbio che Barraqué abbia scelto di intraprendere la prima. La tecnica delle serie proliferanti, che applica in particolare in *...au-delà du hasard*, *Chant après chant* e *Concerto*, si iscrive precisamente nell'eredità schönbergiana. Essa si basa sull'idea che una sola serie può originare altre serie, potenzialmente infinite. La serie di partenza prolifera quindi come un organismo vivente, per poi ritornare al suo stato d'origine. La logica del serialismo schönbergiano viene così superata, o addirittura distrutta, fermo

¹⁴ «...être compositeur, c'est être créateur ; et la création qu'est-ce que c'est ? C'est la mort», *Idem*.

¹⁵ «Il vient un moment où le créateur a besoin de reprendre toutes les fleurs de la vie pour les arracher de la création afin de créer une situation *mortelle*, je ne dis pas dans son âme, car cela n'a aucune importance, mais pour créer dans le langage une impossibilité, et c'est là la rigueur de l'Histoire : rendre tout impossible et que, de l'une à l'autre, les choses soient encore plus impossibles. Le créateur est voué à cette certitude volontaire : qu'un autre créateur viendra voiler le tombeau et engendrer une nouvelle création vers un nouvel impossible», *Ibid.*, pp. 181-182.

¹⁶ «Si le compositeur n'accepte pas que sa technique soit rigoureusement une réalité historique, il se voit vainement condamné aux jeux de la dispersion ou au distrayant exercice des recettes personnelles», BARRAQUÉ, Jean: «Réponse à un questionnaire» (1862), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 131.

restando che essa è stata la condizione necessaria all'elaborazione di questa tecnica. L'estetica di Barraqué si avvicina da questo punto di vista a quella di Luigi Nono, il quale gli ha dedicato un vibrante omaggio poco tempo dopo la sua morte¹⁷. Nella celebre conferenza «Presenza storica della musica d'oggi», il compositore veneziano prende infatti di mira coloro che considerano la composizione, e più generalmente ogni forma d'arte, come un fenomeno «fine a se stesso, e solo in relazione a quel preciso istante in cui si manifesta»¹⁸. Secondo Nono, la musica è al contrario «una testimonianza degli uomini che affrontano coscientemente il processo storico, e che in ogni istante di tale processo decidono in piena chiarezza della loro intuizione e della loro coscienza logica ed agiscono per schiudere nuove possibilità all'esigenza vitale di nuove strutture»¹⁹.

Nelle molteplici trasformazioni delle serie proliferanti si può leggere non solo una forma di «incompiutezza senza posa»²⁰, dato che la serie non esaurisce mai tutte le sue possibilità, ma anche l'ossessione dell'Unità. Nella sua monumentale analisi della *Quinta Sinfonia* di Beethoven, Barraqué afferma: «L'opera d'arte ha sempre teso verso l'unità. Nella gran parte delle grandi opere e delle grandi filosofie, troviamo l'idea del cerchio, dell'anello che si chiude»²¹. Sottoponendo ad una scrupolosa indagine il materiale motivico, ritmico e armonico della *Quinta Sinfonia*, Barraqué mette in evidenza che essa è costruita a partire da un «elemento primario *irriducibile* e *invidisibile*»²² (chiamato cellula), cioè l'accordo di tonica in primo o secondo rivolto per i primi tre tempi, e allo stato fondamentale per il *Finale*. L'idea che una composizione debba generarsi a partire da un nucleo di partenza si riscontra in altre analisi di Barraqué, come quella di *La Mer* di Debussy²³ e delle *Variazioni per pianoforte* op. 27 di Webern²⁴. Insieme alla *Quinta*, queste due opere si iscrivono infatti in quello che Barraqué chiama un «approccio di un'organizzazione autogena della composizione»²⁵. Più concretamente, ciò significa che il materiale musicale è elaborato non secondo schemi prestabiliti, ma secondo una metamorfosi incessante dei suoi stati. Pur nella diversità stilistica, Beethoven, Debussy e Webern hanno in sostanza abbandonato un approccio della composizione

¹⁷ NONO, Luigi: «A Jean Barraqué» (1974), in *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida De Benedictis e Veniero Rizzardi, Lucca, Ricordi/LIM, Milano, 2001, vol. I, p. 314.

¹⁸ NONO, Luigi: «Presenza storica nella musica d'oggi» (1959), in *Scritti e colloqui*, *Op. Cit.*, p. 46.

¹⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁰ Cf. FENEYROU, Laurent: «Sérialismes de l'inachèvement. Autour de Jean Barraqué», in *Théories de la composition musicale au XX^e siècle*, a cura di Nicolas Donin e di Laurent Feneyrou, Symétrie, Lione, 2013, vol. I, pp. 889-910.

²¹ «L'œuvre d'art a toujours tendu vers l'unité. Dans la plupart des grandes œuvres et des grandes philosophies, nous trouvons l'idée du cercle, de la boucle qui se ferme», BARRAQUÉ, Jean: «Une analyse : la *Cinquième Symphonie* de Beethoven», in *Écrits*, *Op. Cit.*, p. 452.

²² «... un élément premier *irréductible* et *indivisible*», *Ibid.*, p. 412.

²³ BARRAQUÉ, Jean: «*La Mer* de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes», in *Écrits*, *Op. Cit.*, pp. 277-386.

²⁴ Cf. BARRAQUÉ, Jean: «*Les Variations pour piano* op. 27 d'Anton Webern», in *Écrits*, *Op. Cit.*

²⁵ Vedi BARRAQUÉ, Jean: «Debussy ou l'approche d'une organisation autogène de la composition» (1965), in *Écrits*, *Op. Cit.*, pp. 261-275.

basato su archetipi in favore di una discorsività che si autogenera, caratteristica delle «forme aperte». Senza affermarlo esplicitamente, Barraqué suggerisce che l'unità dell'opera e il suo carattere «autogeno» permette di distinguere i compositori che hanno segnato irrevocabilmente la storia della musica dai compositori «scolastici». Con un'acrimonia eccessiva, ma motivata da forti convinzioni, Barraqué inserisce in quest'ultima categoria Brahms e Ravel, «i quali utilizzano degli schemi e scrivono delle opere conformi alle ricette dei trattati di orchestrazione e di composizione»²⁶. Non meno severo è il giudizio nei confronti di Satie, definito nella prima versione di uno dei più importanti scritti di Barraqué²⁷ come un «perfetto analfabeta musicale» «che ha trovato nelle sue relazioni con Debussy un'occasione insperata di intrufolarsi dietro le quinte della storia»²⁸.

Se il compositore ha il dovere di andare oltre alle regole preconfezionate, ciò non significa che tutto gli sia permesso. Infatti, Barraqué definisce compositore colui che «organizza degli elementi all'interno di un limite»²⁹. L'organizzazione cui fa riferimento consiste essenzialmente in una dialettica musicale, termine che designa il rapporto che si instaura tra il concreto e l'astratto. A livello della percezione esiste infatti il fenomeno sonoro, cioè un materiale organizzato che si dà nella sua immediatezza. Sul piano della creazione si trova invece l'articolazione dei quattro parametri del suono, elementi indissociabili e privi di realtà sensibile autonoma. Dalla loro sintesi, intesa non come conciliazione hegeliana ma come organizzazione di componenti eterogenee, nasce la creazione del compositore:

Quando metto l'accento sull'indissociabilità dei quattro elementi che compongono il fenomeno sonoro, nego l'esistenza in sé di una di queste componenti. L'organizzazione intrinseca di uno di questi elementi (cioè tessitura, ritmo, timbro, dinamica) rappresenta soltanto una virtualità astratta che assume un senso effettivo unicamente tramite l'esistenza degli altri tre. La creazione musicale è quindi una sintesi di questi elementi, la cui particolarità, nelle ricerche attuali, sarà di avere ciascuno una vita e un'organizzazione indipendenti, mantenendo al tempo stesso una dipendenza razionale rispetto agli altri.³⁰

²⁶ «[Brahms e Ravel] utilisent des schèmes et écrivent des œuvres conformes aux recettes des traités d'orchestration et de composition», BARRAQUÉ, Jean: «Une analyse : la *Cinquième Symphonie* de Beethoven», in *Écrits, Op. Cit.*, p. 518.

²⁷ BARRAQUÉ, Jean: *Debussy*, Paris, Seuil, 1962. Questa biografia ha incontrato un notevole successo ed è stata tradotta in svariate lingue (spagnolo, tedesco, giapponese etc.).

²⁸ «... analphabète musical accompli»; «ayant trouvé dans ses relations avec Debussy une occasion inespérée de se faufiler dans les coulisses de l'histoire», frasi di Erik Satie citate da Laurent Feneyrou in *Écrits, Op. Cit.*, p. 30.

²⁹ «[J'appelle compositeur le musicien qui] organise des éléments à l'intérieur d'une limite», in BARRAQUÉ, Jean: «Rythme et développement» (1954), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 88.

³⁰ «Quand je mets l'accent sur l'indissociabilité des quatre éléments qui forment le phénomène sonore, je nie par-là l'existence en soi d'une de ces composantes. L'organisation intrinsèque d'un de ces éléments (soit tessiture, rythme, timbre, dynamique), ne présente qu'une virtualité abstraite qui ne prend un sens effectif que par l'existence des trois autres. La création musicale est donc une synthèse de ces éléments dont la particularité, dans les recherches actuelles, sera d'avoir chacun une vie et une organisation indépendantes, tout en gardant une dépendance rationnelle vis-à-vis des autres», *Idem*.

Quando altrove afferma che «La dialettica è il discorso», Barraqué intende peraltro sottolineare che l'atto del comporre non si riduce ad una *ars combinatoria*. Se il compositore organizza i suoni tramite criteri astratti, la creazione musicale è prima di tutto l'espressione di un pensiero che non lascia trasparire tutti i principi che lo governano. La retorica musicale si identifica quindi con l'espressione, poiché l'una non può esistere senza l'altra³¹. Barraqué considera perciò che la «grandiloquenza»³² è una qualità necessaria al compositore contemporaneo. Quest'ultimo deve infatti ergersi di fronte alla Storia per dare un seguito a quello che essa ha lasciato³³, il che implica di conferire al proprio discorso il carattere di quella grandezza che è impressa nelle opere del passato.

In *La malattia mortale*, testo che Barraqué scopre nel 1949, Kierkegaard afferma che «L'uomo è una sintesi d'infinito e di finito, di tempo e di eternità, di possibilità e necessità»³⁴. L'atto del comporre in quanto sintesi rispecchia allora l'esistenza dell'essere umano? Riguardo alla vita e all'esperienza estetica di Barraqué, non si può rispondere che in modo negativo. Cresciuto in una famiglia credente e affascinato dal misticismo religioso, Barraqué desidera durante l'adolescenza diventare prete. Ma presto si impone a lui un primo dilemma: diventare prete o essere direttore d'orchestra. Dopo aver maturato la convizione dell'ateismo, la vita di Barraqué biforca ancora una volta con la scelta di indirizzarsi allo studio e alla pratica della composizione. «Violentamente sottomesso alla dialettica dell'*aut-aut* kierkegaardiano», sottolinea Laurent Feneyrou, «Jean Barraqué esitò tra la distruzione e il trionfo, tra la sofferenza atroce acconsentita, tramite cui muoriamo a noi stessi e attraversiamo lo schermo, e la sua rimozione nell'estasi, sentimento d'unità, ebbrezza della volontà»³⁵. Tale dialettica si manifesta nei suoi scritti e nella sua opera tramite coppie di termini opposti, di cui uno può essere provvisoriamente negato, restando comunque operante: morte o vita, astratto o concreto, impossibile o possibile, sogno o realtà, ascensione o caduta, Beethoven o Debussy, fuoco o acqua³⁶.

³¹ A questo proposito, Barraqué afferma: «Un grande compositore è prima di tutto un grande tecnico» («Un grand compositeur est d'abord un grand technicien»), BARRAQUÉ, Jean: «Propos impromptus» (1969), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 183.

³² «Il nostro secolo è di una grandezza straordinaria e richiede la grandezza, o addirittura la grandiloquenza» («Notre siècle est d'une grandeur extraordinaire et impose la grandeur, voire la grandiloquence»), *Ibid.*, p. 181.

³³ «Il compositore è un artista, cioè un uomo che è obbligato ad essere *il più grande*; egli deve considerare la Storia, dargli un senso per il suo uso, essere lui stesso la Storia, la superare, continuarla, dargli una discendenza» («Le compositeur est un artiste, c'est-à-dire un homme qui est obligé d'être *le plus grand* ; il lui faut considérer l'Histoire, lui donner un sens à son usage, être lui-même l'Histoire, la dépasser, la continuer, lui donner une descendance»), *Ibid.*, p. 181.

³⁴ KIERKEGAARD, Søren: *La malattia mortale*, in KIERKEGAARD, Søren : *Opere*, Sansoni, Firenze, 1972, p. 625.

³⁵ «Violentement soumis à la dialectique du *aut-aut* kierkegaardien, Jean Barraqué hésita entre la destruction et le triomphe, entre la souffrance atroce et consentie, par laquelle nous mourons à nous-mêmes et traversons l'écran, et son refoulement dans l'extase, sentiment d'unité, ivresse de la volonté», FENEYROU, Laurent: «Introduction», in *Écrits, Op. Cit.*, p. 20.

³⁶ Per un'analisi di queste opposizioni nell'estetica di Barraqué, Cf. FENEYROU, Laurent: «Introduction», in *Écrits, Op. Cit.*, pp. 7-21. Riguardo all'opposizione fuoco-acqua, Feneyrou afferma: «Nell'opera di Jean Barraqué si urtano violentemente fuoco e acqua. [...] Qui, l'essere

La matrice di queste molteplici scissioni sta forse nello iato tra una delle modalità dell'essere al mondo di Barraqué – la schizofrenia – e il desiderio inappagato e inappagabile di attingere all'Uno. Nel conflitto con un Io che gli sfugge ed un Sé straniero e impossibile³⁷, ma nondimeno anelato, Barraqué vive alla fin fine la disperazione in senso kierkegaardiano: disperatamente voler essere se stesso o disperatamente non voler essere se stesso. Si può quindi intuire la distanza tra una dialettica così vissuta e quella dialettica marxista di cui Luigi Nono, non solo musicalmente, è stato per lungo tempo il sostenitore. Benché la dialettica abbia costituito per entrambi i compositori un concetto cardine, Barraqué non ha infatti mai aderito alla teorizzazione della contraddizione come strumento della lotta di classe. Proprio per questa ragione, Barraqué segnerà una tappa importante nell'itinerario filosofico di Foucault, al quale è stato legato peraltro da una tormentata relazione amorosa³⁸. Facendo riferimento al terreno marxista e fenomenologico nel quale è cresciuto, Foucault afferma: «Se i miei ricordi sono esatti, devo la mia prima grande scossa culturale a dei musicisti seriali e dodecafonici francesi – come Boulez e Barraqué – ai quali ero legato da rapporti d'amicizia. Hanno rappresentato per me il primo “strappo” in quell'universo dialettico nel quale avevo vissuto»³⁹.

Pur restando estraneo a quell'impegno politico che ha caratterizzato numerosi compositori del secondo dopoguerra, Barraqué ha considerato la questione etica come imprescindibile da quella estetica. Come lo si è ricordato, essere compositore significa per Barraqué assolvere un dovere nei confronti della Storia. La sua adesione al serialismo non è perciò il risultato di un'inclinazione personale, ma una morale della scrittura a cui Barraqué si sottomette per compiere un compito che lo oltrepassa. Allo stesso modo che in Adorno, la musica diventa quindi il fondamento di una filosofia di vita e non più l'appendice di un sistema di pensiero. Tale filosofia consiste essenzialmente in un'«ascesi», che si traduce in una «condotta ontologica» e in un'«illuminazione della vita»⁴⁰. Essa si manifesta in modo evidente nelle sue analisi, al tempo

s'infiamma, si accende al fuoco segreto del mondo, scoprendo l'intimità dei fenomeni e l'esistenza di una verità che lo oltrepassa, ma che tende verso di lui. Qui ancora, l'anima, affrancata dal corpo, annega nel cosmo, si lascia immergere da lui e si meschia ai suoi movimenti in una sorta di unione dell'Oceano e delle sue acque» («En l'œuvre de Jean Barraqué se heurtent violemment feu et eau. [...] Là, l'être s'embrase, s'allume au feu secret du monde, découvrant l'intimité des phénomènes et l'existence d'une vérité qui l'excède, mais s'infléchit vers lui. Là encore, l'âme, affranchie du corps, se noie dans le cosmos, se laisse immerger par lui et se mêle à ses mouvements dans une sorte d'union de l'Océan et de ses eaux»), *Ibid.*, pp. 12-13.

³⁷ «Soi-même est étranger. Soi-même est impossible», BARRAQUÉ, Jean: «Jean Barraqué et Claude Helffer. Entretien avec Florence Motte» (1969), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 175.

³⁸ La relazione tra Barraqué e Foucault comincia nel maggio del 1952 e si protrae fino al marzo del 1956, quando Barraqué decide di porvi fine. Per un resoconto dei loro scambi epistolari, Cf. FENEYROU, Laurent: *Le Chant de la dissolution, Op. Cit.*, pp. 140-145.

³⁹ «Si mes souvenirs sont exacts, je dois la première grande secousse culturelle à des musiciens sériels et dodécaphonistes français – comme Boulez et Barraqué – auxquels j'étais lié par des rapports d'amitié. Ils ont représenté pour moi le premier “accroc” à cet univers dialectique dans lequel j'avais vécu», FOUCAULT, Michel: «Qui êtes-vous, professeur Foucault ?» (1967), intervista a Michel Foucault con Paolo Caruso, in *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994, vol. I, p. 613.

⁴⁰ «Così, quando Beethoven parlava di bontà, mostrava che la musica è una filosofia – o meglio un'ascesi –, una condotta ontologica, un'illuminazione della vita» («Ainsi, quand Beethoven

stesso minuziose e incompiute⁴¹. Benché il compositore scruti i più reconditi aspetti del materiale musicale, spesso modificando vorticosamente la sua prospettiva d'osservazione, le analisi di opere come la *Quinta Sinfonia* di Beethoven o *La Mer* di Debussy non fanno della musica un corpo morto. Esse si configurano prima di tutto come un esercizio ermeneutico incessante che trova il suo fine nel suo stesso dispiegarsi. Parallelamente all'analisi, la composizione è anch'essa un'ascesi che permette all'individuo di realizzarsi. Esiste quindi un imperativo etico che lega l'individuo alla Storia, ma al tempo stesso un dovere che il compositore ha nei confronti di se stesso e che accetta imponendosi una disciplina di vita.

Se si può parlare a proposito di Barraqué di un'etica del compositore e di una morale della scrittura, non è invece possibile sostenere che egli consideri una qualsivoglia estetica come un canone da riprodurre. Rendendo omaggio a Olivier Messiaen, di cui ha seguito i corsi di analisi musicale per circa tre anni al Conservatorio di Parigi, Barraqué afferma che «un grande pedagogo non apporta nulla; è al contrario colui che turba»⁴², aggiungendo che Messiaen ha rifiutato di stabilire una teoria dell'analisi perché ha considerato ogni opera come un mistero da attraversare. Il compositore, nella veste di insegnante, non deve trasmettere un insieme di regole cristallizzate dalla tradizione, ma permettere all'allievo di forgiarsi una tecnica che, tenendo conto delle esperienze del passato, «concretizzi l'esistenza di un essere unico e l'esprima nella sua totalità»⁴³. Non stupisce allora che Barraqué prenda di mira un certo idealismo, il quale prescinde dalla realtà concreta riconducendo l'esperienza estetica a delle categorie astratte e immobili:

Il passato è composto di risposte successive di individualità, creatrici del collettivo. Pietrificare uno di questi contributi in un dogma assoluto per tirannizzare l'avvenire nel nome di una bellezza o di una bruttezza, di una verità o di un errore...nate dal fanatismo, significa far prova di un idealismo beato e affannato, fare appello a un potere di origine soprannaturale e attribuire infine ai fatti delle qualità che non hanno per essenza. Un fatto *esiste* nel suo contesto – ecco tutto. Non implica alcuna interpretazione di un genere che chiamerò *morale*.⁴⁴

parlait de la bonté, il montrait que la musique est une philosophie – je dirai une ascèse –, une conduite ontologique, un éclairage de la vie»), BARRAQUÉ, Jean: «Propos impromptus» (1969), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 183.

⁴¹ Le analisi cui abbiamo fatto riferimento precedentemente, riguardanti la *Quinta Sinfonia* di Beethoven, *La Mer* di Debussy e le *Variazioni per pianoforte op. 27* di Webern, sono state ricostruite e pubblicate dopo la morte di Barraqué, ad opera rispettivamente di Laurent Feneuyrou, Alain Poirier e André Riotte.

⁴² «Un grand pédagogue n'apporte rien ; il est au contraire celui qui trouble», BARRAQUÉ, Jean: «Hommage à Messiaen» (1958), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 129.

⁴³ «concrétise l'existence artistique d'un être unique et l'exprime dans sa totalité», BARRAQUÉ, Jean: «Résonances privilégiées, leur justification», in *Écrits, Op. Cit.*, p. 86.

⁴⁴ «Le passé est composé des réponses successives d'individualités, créatrices du collectif. Statifier une de ces contributions en un dogme absolu pour tyranniser l'avenir au nom d'une beauté ou d'une laideur, d'une vérité ou d'une erreur...nées du fanatisme, c'est afficher un idéalisme béat et essoufflé, faire appel à un pouvoir d'origine surnaturelle, c'est attribuer enfin aux faits des qualités qu'ils n'ont pas par essence. Un fait *existe* dans son contexte – c'est tout ; il

Alla luce di queste considerazioni, si può intuire che il serialismo di Barraqué non è tanto il culto di una legge, quanto la sua soluzione personale ad una problematica comune a tutti i compositori: l'accettazione di un'eredità e al tempo stesso la realizzazione della propria individualità.

In questo quadro, la questione del desiderio del compositore rappresenta un corollario dell'etica, dato che tale desiderio è prima di tutto un dovere che l'individuo assume verso se stesso. Ma il desiderio occupa nel pensiero di Barraqué un ruolo ambiguo. In primo luogo, Barraqué afferma che «il compositore è colui che *desidera*», precisando poi «come un maschio desidera»⁴⁵. Il desiderio si identifica in questo caso con una libido che, sublimata, può portare alla creazione artistica? Tale affermazione fa eco a ciò che Freud dice a proposito della libido⁴⁶, cioè che essa è sempre maschile, sia nella donna che nell'uomo e indipendentemente dalla scelta sessuale? Se non è possibile dare una risposta a queste domande, tanto le riflessioni di Barraqué a questo proposito sono frammentarie, si può mettere a confronto questa frase con un'altra dello stesso articolo, che sembra contraddirla completamente: «Grandissimo compositore è colui che non vuole nulla, che permette che le cose si facciano attraverso di lui e siano come un fiore che nasce e muore senza spiegazione»⁴⁷. Attraverso questa metafora, che estratta dal suo contesto potrebbe quasi ricordare il concetto taoista del *wei wu wei* (l'agire senza agire), Barraqué sembra sostenere che il desiderio del compositore è tutt'altro che una condizione della creazione. Tuttavia, non volere nulla significa qui non tanto non desiderare, ma piuttosto non opporsi a ciò che in sé può prodursi secondo la propria natura, così come lo schiudersi di un fiore o il sognare. Le due forme di desiderio possono allora coesistere, oppure alternarsi in quel movimento di *aut-aut* che è una delle cifre stilistiche di Barraqué.

Il sogno è per l'appunto una delle categorie fondamentali del suo pensiero. In *Sogno ed esistenza*, «libro essenziale alla costituzione dell'universo di Barraqué»⁴⁸, Ludwig Binswanger fa propria la concezione heideggeriana del *Dasein*, distaccandosi al tempo stesso dalla *Traumdeutung* freudiana. Infatti, per Binswanger il contenuto manifesto di un sogno non va ricondotto ad un contenuto latente, ma deve essere analizzato fenomenologicamente in quanto modalità dell'esistenza: «Ciò che è importante è quindi il tema che si dà il *Dasein* nel sogno, non ciò che esso simbolizza, ed è il contenuto di questo dramma, di questa azione che è il sogno, che ne costituisce l'elemento

n'implique aucune interprétation d'un genre que j'appellerai moral», BARRAQUÉ, Jean: «Des goûts et des couleurs...et où l'on en discute», in *Écrits, Op. Cit.*, p. 68.

⁴⁵ «le compositeur, c'est celui qui désire, comme un mâle désire», BARRAQUÉ, Jean: «Propos impromptus» (1969), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 178.

⁴⁶ Cf. FREUD, Sigmund: *La vita sessuale*, Boringhieri, Torino, 1970.

⁴⁷ «Le très grand compositeur est celui qui ne voudrait rien, qui permettrait que les choses se fassent à travers de lui, et soient comme une fleur qui naît et meurt sans explication», BARRAQUÉ, Jean: «Propos impromptus» (1969), in *Écrits, Op. Cit.*, p. 182.

⁴⁸ «... livre essentiel à la constitution de l'univers barraquéen», FENEYROU, Laurent: «Introduction», in *Écrits, Op. Cit.*, p. 13.

decisivo»⁴⁹. Tale contenuto è l'oggettivazione di una *Stimmung*, termine che si può tradurre con «tonalità affettiva», ma che significa tra le altre cose «accordatura musicale». La *Stimmung* è quindi l'accordatura o lo stato d'animo di colui che sogna. Per Barraqué, l'attività del comporre presuppone per l'appunto il sognare, dunque una *Stimmung* ben precisa: «La partitura che sognavo, austera, dura, violenta, sontuosa»⁵⁰, scrive ad esempio a proposito di *Chant après chant*.

Seguendo le orme di Eraclito, Binswanger afferma inoltre che durante la veglia l'uomo partecipa al *koinos kosmos*, il mondo comune dell'intersoggettività, mentre il sogno gli permette di accedere all'*idios kosmos*, cioè al suo mondo particolare. L'*idios kosmos* esiste però anche in altre forme, come quella dell'arte e della follia. Il *Dasein* malato può riuscire grazie alla terapia a ristabilire dei legami con il mondo comune da cui si era sottratto. Il creatore, invece, esce dal suo isolamento tramite la sua opera. A questo proposito, è interessante osservare ciò che afferma Barraqué riguardo ad uno dei suoi compositori prediletti: «Debussy ci dà di nuovo la nostalgia di una creazione dove l'artista pratica il soliloquio interiore. Certamente questo sogno isolato non può essere interpretato, ma, paradossalmente, il commento solitario diventa, attraverso e malgrado la sua delirante potenza individuale, comunicabile e universale»⁵¹. Secondo Barraqué il compositore raggiunge l'universalità soltanto quando ha sognato, in solitudine, la propria musica, senza tenere conto del pubblico. Oltre alle sue asperità, la sua musica, ancora misconosciuta, contiene precisamente questa promessa: che il soliloquio, voce di una disperazione individuale, possa trasformarsi finalmente in dialogo.

⁴⁹ «C'est donc le thème que se donne le *Dasein* dans le rêve qui est important, non ce qu'il symbolise, et c'est le contenu de ce drame, de cette action qu'est le rêve qui en constitue l'élément décisif», DASTUR, Françoise: «Préface», in BINSWANGER, Ludwig: *Rêve et existence*, tradotto dal tedesco da Françoise Dastur, Vrin, Parigi, 2012, p. 14.

⁵⁰ «La partition que je rêvais, austère, dure, violente, somptueuse», BARRAQUÉ, Jean: lettera del 24 maggio 1966 a Jeanne Bisilliat, citata in FENEYROU, Laurent: *Le Chant de la dissolution*, *Op. Cit.*, p. 172.

⁵¹ «Debussy nous donne à nouveau la nostalgie d'une création où l'artiste pratique le soliloque intérieur. Assurément ce rêve isolé ne peut être interprété, mais, paradoxalement, le commentaire solitaire devient, par et malgré sa délirante puissance individuelle, communicable et universel», BARRAQUÉ, Jean: «Hommage à Claude Debussy» (1962), in *Écrits*, *Op. Cit.*, p. 252-253.

El compositor romántico y la elección de nuevos acordes para las cadencias finales

Luis Yuste Martínez
Profesor de Fundamentos de Composición en el CPM
“Jose Manuel Izquierdo” de Catarroja (Valencia)

Resumen. Este artículo muestra los enlaces armónicos finales que practican los compositores románticos, como alternativa a los dos heredados de la tradición tonal, que configuran las cadencias auténtica y plagal. Estos nuevos encadenamientos proporcionan sonoridades que renuevan las cadencias finales y delinean un lenguaje armónico más plural y sugerente, al mismo tiempo que permiten expresar mejor las emociones del músico. El recorrido que proponemos por la música del siglo XIX (de Mendelssohn a Fauré) invita a hacer conexiones con la de Bach, Scarlatti o Mozart y también con la de Debussy, Ravel, Scriabin o Schoenberg.

Palabras clave. Cadencia, acorde, enlace, encadenamiento, final cerrado, final abierto, siglo XIX, piano, modificación, sustitución, eliminación.

Abstract. This article shows the final harmonic links practiced by romantic composers as an alternative to the two inherited tonal tradition which configure the authentic and plagal cadences. These new chains provide sonorities that renew the final cadences and delineate a more plural and suggestive harmonic language at the same time that allow musicians to better express emotions. The route that we propose through the music of the 19th century (from Mendelssohn to Fauré) invites to make connections with Bach, Scarlatti or Mozart music as well as Debussy, Ravel, Scriabin or Schoenberg music.

Keywords. Cadence, chord, link, chain, closed ending, open ending, 19th century, piano, modification, replacement, elimination.

Pero el hecho de que las cadencias fueran cada vez más complejas, que en lugar de emplear los acordes de subdominante, dominante y tónica se escogieran cada vez más sus sustitutos y que estos, a su vez, también sufrieran variaciones, condujo a la ruptura de la tonalidad.

(Anton Webern, 1932)¹

* Fecha de recepción: 5-2-2020 / Fecha de aceptación: 3-3-2020.

¹ WEBERN, Anton: *El camino hacia la nueva música*, Ed. Nortésur, Barcelona, 2009, pp. 90-91.

Introducción

El compositor romántico recoge la herencia cadencial final de los periodos barroco y clásico: terminar una obra con una cadencia auténtica o con una plagal, normalmente ambas perfectas². No obstante, sin renunciar a estas fórmulas, las dos cadencias finales tradicionales no perderán su hegemonía en la época romántica, ni se deja de buscar nuevas combinaciones acórdicas para el punto final. En esta búsqueda, la cadencia plagal, hasta ahora menos empleada que la auténtica perfecta, se vertebrará en nuevas mixturas derivadas del solemne encadenamiento IV – I, que darán lugar a diversas propuestas sintácticas que el compositor plasmará en sus partituras. Sin embargo, la diversidad acórdica a la que nos queremos referir no se limita al uso de las distintas variantes de la cadencia plagal, sino que se extiende a otras fórmulas que repasaremos agrupándolas en tres apartados, que harán más clara su exposición. Estudiaremos las alternativas de elección del compositor romántico bajo el prisma de la *modificación*, la *sustitución* y la *eliminación*. Esta visión tridimensional nos permitirá conectar los conceptos de final cerrado y final abierto, y obtener con este último uno de los primeros elementos de ruptura en la actividad gravitatoria tonal.

Antes de comenzar, debemos aclarar que las cadencias a las que nos referimos son las denominadas por algunos teóricos *cadencias simples*, esto es, las formadas por dos acordes. Dos acordes que, como puntuación final, se hacen más subjetivos en la escritura romántica, resumen aspectos que se han desarrollado a lo largo del discurso musical, confirman el *pathos* de la pieza, resuelven tensiones acumuladas, etc., por lo que es fundamental saber que, aunque en este artículo focalicemos nuestra atención en la conclusión de las obras, la cadencia terminal no se puede desvincular del contenido que la precede, pues es consecuencia de éste. Debemos, por tanto, considerar la obra en su conjunto y no quedarnos tan sólo con las apreciaciones realizadas sobre la sección final o el enlace final. Todos las obras que vamos a mostrar están sacadas de la literatura pianística, porque el piano es el instrumento más importante de la época que nos ocupa (alrededor suyo surgieron los llamados *pianistas-compositores*, que son también grandes intérpretes y pedagogos del instrumento) y es en la música para piano donde encontramos los mejores ejemplos de experimentación cadencial final, de ahí que sea el punto de referencia de nuestro recorrido.

1. Por modificación

En nuestra clasificación, modificar supone el primer estadio de novedad, podríamos decir, el menos invasivo: mantener el enlace tradicional, pero alterando algún elemento en uno de los dos acordes que lo forman o en los dos.

1.1. Invertir el acorde de dominante en la cadencia auténtica perfecta

Con esta premisa, una primera tentativa es emplear una inversión en el acorde de dominante de la cadencia auténtica perfecta y convertirla en imperfecta, a

² En nuestro vocabulario, empleamos los términos cadencia auténtica perfecta y cadencia plagal perfecta aplicándoles los mismos parámetros de conclusividad: acordes en estado fundamental, el de tónica en posición de octava y en tiempo fuerte del compás.

pesar de lo cual, la sensación de cierre no desaparece, porque el acorde de tónica se mantiene en estado fundamental. Así nos lo demuestra Chopin en su *Polonesa Op. 40 n° 2* en Do menor (1839), que vemos en el ejemplo 1. La teoría musical se hará eco de esta característica y acuñará la denominación “cadencia imperfecta conclusiva”³.



Ejemplo 1. Chopin: *Polonesa Op. 40 n° 2*

1.2. Invertir los dos acordes en la cadencia plagal

La posibilidad de tener los dos acordes del encadenamiento final invertidos la encontramos, como no podía ser de otra manera, entre los atrevimientos armónicos de la producción musical de la última etapa creativa de Liszt, en concreto en la pieza *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi* A300, S188 (1880), perteneciente a su música religiosa para piano. El compositor húngaro cumple con el tópico de utilizar una cadencia plagal en el contexto de este tipo de música, pero su fervor místico no puede ilustrar mejor los ámbitos celestiales alcanzados al final de la obra, que con la sección conclusiva en Fa sostenido mayor: acordes arpegiados en el registro agudo del teclado y la mencionada cadencia, en la que evita que los acordes estén en estado fundamental (ejemplo 2). En este caso, la denominación técnica empleada es la de “cadencia plagal imperfecta”⁴.

³ Por ejemplo, en ABROMONT, Claude; MONTALEMBERT, Eugène de: *Guide de la Théorie de la Musique*, Ed. Fayard-Lemoine, Paris, 2001, pp. 114-115 y 562.

⁴ Por ejemplo, en CHAILLEY, Jacques y CHALLAN, Henri: *Teoría Completa de la Música – II volumen* (traducción al castellano de César Aymat), Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1964, p. 22.

The image displays three systems of musical notation for piano, likely from Liszt's *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi*. Each system shows a grand staff with treble and bass clefs. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features piano-pianissimo (*pp*) and decrescendo (*dim.*) markings. The third system includes pianissimo (*ppp*) and decrescendo (*perdendo*) markings, concluding with a cadence marked IV_4 and I_6 .

Ejemplo 2. Liszt: *In festo transfigurationis Domini Nostri Jesu Christi* A300, S188

1.3. Emplear en el modo mayor la cadencia plagal con el IV perfecto menor

Más de medio siglo antes, en 1826, un joven Mendelssohn nos revela una segunda tentativa en los procesos de modificación, que será muy recurrente en la literatura musical romántica. En la conclusión de su *Sonata para piano* Op. 6 nº 1, utiliza una cadencia plagal en la tonalidad de Mi mayor, pero en ella el acorde de subdominante es perfecto menor, es decir, el compositor alemán ha cromatizado descendentemente su tercera, sonoridad que lo remite al mundo de Mi menor y que por tanto aporta un acorde extraño a Mi mayor (ejemplo 3). Estas mezclas entre modos con éste y otros acordes, como veremos más adelante, enriquecen la escritura cadencial final y, en general, el lenguaje musical romántico, proporcionándole además una delicadeza a la armonía, que se acrecentará en la música de los compositores de fin de siglo, como Grieg, Fauré, Debussy o Albéniz, entre otros. Así, por ejemplo, en dos piezas del músico español pertenecientes a la *Suite Española* nº 1, Op. 47 (ca. 1889), *Aragón-Fantasia* y *Castilla-Seguidillas*, encontramos la cadencia final que estamos tratando.

The image shows a musical score for Mendelssohn's Sonata for piano Op. 6 n° 1 (IV). It consists of two systems of staves. The first system shows the piano introduction with a tremolo in the right hand and chords in the left hand. The second system shows the main section of the piece, starting with a piano (pp) dynamic and including markings for 'Una corda' and 'Tutte le corde'. The piece concludes with a final cadence marked 'pp' and 'Tutte le corde'. The score is in G major and 4/4 time.

Ejemplo 3. Mendelssohn: *Sonata para piano* Op. 6 n° 1 (IV)

1.4. Añadir notas a los acordes de la cadencia auténtica perfecta

Por otra parte, los compositores románticos descubren que las notas extrañas que se añaden a los acordes terminales suponen otro valioso recurso, para modificar las cadencias tradicionales. Estas alteraciones de la estructura triádica, que a nuestros oídos ya no suenan tan revolucionarias, proporcionaron en su momento sonoridades muy sugestivas, que adelantaron el empleo recurrente que hizo de ellas la música de los primeros años del siglo XX. La musicología nos propone como mínimo dos términos adecuados para este proceso de integración: *acordes por cristalización* y *acordes por consolidación de notas extrañas*. Los ejemplos que mostramos de este proceso se producen en la cadencia auténtica perfecta y afectan tanto al primer acorde como al segundo.

1.4.1. Añadir notas al acorde de tónica

Cuando la nota extraña aparece en el segundo acorde, el de tónica, le proporciona un matiz de inestabilidad que compromete la sensación de reposo inherente al acorde, al mismo tiempo que hace que la puntuación final muestre un primer germen de final abierto. Esta impresión traduce la conclusión del *Preludio* Op. 28 n° 23 de Chopin (1835-39), emblemático por su unicidad. Tras una cadencia tradicional (V₇ – I) en Fa mayor, el compositor añade un mi bemol al acorde tríada final de tónica, creando una estructura de acorde perfecto mayor con séptima menor. No debemos cometer el error de considerar este acorde como una séptima de dominante, ya que la séptima se integra como nota constitutiva del acorde de tónica, tratándose, por lo tanto, de un acorde de tónica con su séptima natural, perteneciente a la serie de armónicos de la nota fa (ejemplo 4)⁵. La teoría identificará estas formaciones como *acordes naturales o de la resonancia*⁶.

⁵ No debemos confundir este enlace con el que da lugar a la denominada por algunos teóricos *cadencia evitada*. En este caso, sí que consideraremos el segundo acorde como una séptima de

Ejemplo 4. Chopin: *Preludio* Op. 28 n.º 23

La experimentación de los músicos románticos en el terreno de las notas añadidas en el acorde de tónica no se detendrá aquí. En una pieza de las *25 Canciones y danzas populares noruegas* Op. 17 (1870), Grieg da un paso más y altera el enlace cadencial final, en este caso en Sol mayor, mediante el empleo de una disonancia más avanzada, la novena, siguiente sonido armónico de la serie. La novena aparece como apoyatura tanto en el acorde de dominante como en el de tónica. En este último, se mantiene durante cuatro compases y si hacemos caso a la indicación del pedal de estos últimos compases, la resolución de la disonancia en el compás final no la elimina en la sonoridad final, luego la intención del compositor es clara (ejemplo 5). Estos detalles armónicos nos muestran el atrevimiento de compositores como Chopin y Grieg, que nos adelantan agregaciones sonoras en el acorde final de tónica, que serán muy recurrentes en la música de principios del siglo XX, sobre todo en la corriente francesa (Chabrier, Lenormand, Debussy, Koechlin, Déodat de Séverac o Ravel, entre otros). La producción pianística de Debussy y Ravel ya nos ofrece una buena cantidad de ejemplos conocidos, de los que podemos entresacar el uso de la famosa *sixte ajoutée* en partituras como el *Hommage à Haydn* (1909), de Debussy; la séptima añadida en *Jeux d'eau* (1901), de Ravel; o la novena añadida en el primer movimiento de la *Sonatina* (1903-5), también de Ravel.

Ejemplo 5. Grieg: *Canciones y danzas populares noruegas* Op. 17 n.º 22

1.4.2. Sustituir notas en el acorde de dominante

Cuando la nota extraña aparece en el primer acorde, el de dominante, se acrecienta la tensión que él mismo ya provoca en el proceso cadencial. En estos

dominante ($V_7 - V_7$). Encontramos un buen ejemplo en el encadenamiento que da paso a la coda sobre pedal de tónica del *Preludio n.º 1* del *Clave Bien Temperado I* de Bach (1722).

⁶ Véase, por ejemplo, CHAILLEY, Jacques: *Traité Historique d'Analyse Harmonique*, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1951, p. 46.

casos, la nota extraña no se añade al acorde sino que reemplaza a una de sus notas, como vamos a ver, por lo que preferimos denominarlas notas sustitutas en lugar de notas añadidas. El retardo 4-3 que se produce en el acorde de dominante, tan querido en la época barroca, transformado en apoyatura que los compositores liberarán de su resolución, es la primera manifestación que contemplamos de este fenómeno. El proceso de cristalización nos conduce a la sonoridad de un acorde de séptima de dominante, en el que la tercera (sensible) es sustituida por la cuarta. Esta estructura ya la presienten Scarlatti o Mozart cuando eliminan la sensible en el acorde triada o cuatríada de dominante; en la música mozartiana, incluso en el enlace final⁷. Estas intuiciones aparecen confirmadas en los acordes finales de las partituras de Schumann o Liszt, que a su vez son modelos precursores de las formaciones sonoras que veremos más adelante, por ejemplo, en la exquisitez armónica de la música de Ravel. Mostramos a continuación la conclusión de la *Noveleta* Op. 21 n^o 8 (1838) de Schumann y la del primero de los *Valses nobles et sentimentales* (1911) del músico francés (ejemplos 6a y 6b).

V_{7/4} I

Ejemplo 6a. Schumann: *Noveleta* Op. 21 n^o 8

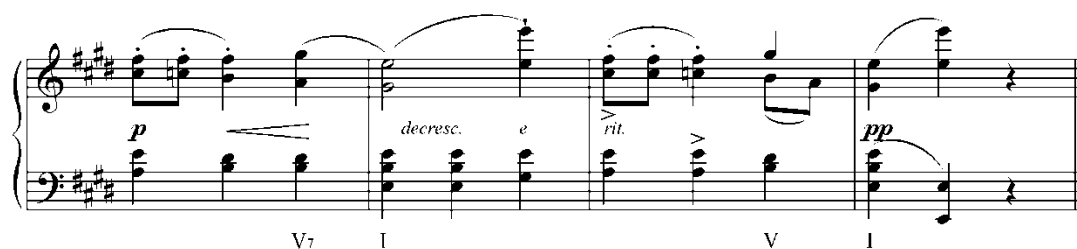
V_{7/4} I

Ejemplo 6b. Ravel: *Valses nobles et sentimentales* (n^o 1)

El mismo proceso de sustitución-cristalización se lleva a cabo con la sexta. Escrita originalmente como apoyatura o anticipación en el acorde de dominante, pierde el carácter ornamental para integrarse como nota constitutiva del acorde, desplazando a la quinta. De entre los músicos románticos, Chopin siente predilección por esta forma singular de proceder y habitualmente en sus acordes de dominante, tríadas o cuatríadas, la sexta aparece como nota constitutiva en lugar de la quinta. Este recurso quedará como una marca de estilo de la armonía romántica en general y de la armonía

⁷ Como podemos apreciar, por ejemplo, en el segundo movimiento de la *Sonata para piano* KV 570 (1789).

chopiniana en particular, haciendo que algunos teóricos acuñen el término de la *Sexta de Chopin*. De entre los muchos pasajes que podemos elegir de su música, mostramos, en el ejemplo 7, el final de la *Mazurka* Op. 6 n° 3 (1830-32) en Mi mayor, en el que, como se aprecia, el compositor repite dos veces la sonoridad en el encadenamiento cadencial (V – I). A finales del siglo XIX, la música de compositores como Scriabin o Rachmaninov evidencia la asimilación de esta estructura armónica, convertida en sonoridad característica del lenguaje cadencial romántico. Así, las claras referencias chopinianas, que encontramos en los *24 Preludios* Op. 11 de Scriabin, se ven confirmadas en los *Preludios* n°s 6 y 9 en cuyos finales encontramos el acorde que nos ocupa. Veamos en el ejemplo 8, el final del *Preludio* n° 9 en Mi mayor (1895).



Ejemplo 7. Chopin: *Mazurka* Op. 6 n° 3



Ejemplo 8. Scriabin: *Preludio* Op. 11 n° 9

2. Por sustitución

Un segundo estadio de innovación supone cambiar uno de los dos acordes que forman el encadenamiento cadencial tradicional, el primero o el segundo, por otro. A este procedimiento lo denominamos *sustitución* y el músico elige en estos casos acordes cercanos, afines, o lo que es lo mismo, que mantienen alguna nota o notas comunes con el acorde sustituido⁸. En la mayoría de los casos, es el primer acorde el que es reemplazado y las sustituciones se producen de manera más notable en el marco de la cadencia plagal. No obstante, tanto en esta cadencia como en la auténtica perfecta, cuando se opta por sustituir el primer acorde del enlace, IV o V respectivamente, se conserva el acorde de

⁸ Este aspecto aparecerá plasmado teóricamente a finales del siglo XIX, en los escritos de Hugo Riemann. El musicólogo alemán elaborará la teoría de las funciones tonales en 1891 (*Katechismus der Harmonielehre*), en la que recoge el principio de las sustituciones entre acordes. Véase a este respecto una explicación detallada en DE LA MOTTE, Diether: *Armonía*, Ed. Labor, Barcelona, 1989, pp. 92-104.

tónica como punto de reposo final, manteniéndose el final cerrado. Veamos algunas de las combinaciones utilizadas.

2.1. VII por V

En la cadencia auténtica perfecta, el acorde de dominante (V_7) es sustituido por el de mediente (III) o por el de sensible (VII), sobre todo, cuatríada. Schumann nos muestra esta forma de proceder en la conclusión de la cuarta de sus *Noveletas* Op. 21 (1838), escrita en Re mayor (ejemplo 9). En este caso, el compositor explota *in extenso* el enlace $VII_7 - I$, tomando prestado además el acorde de séptima disminuida del tono paralelo (Re menor) y realizando un encadenamiento final con los acordes en estado fundamental.



Ejemplo 9. Schumann: *Noveleta* Op. 21 n.º 4

2.2. III por V

Por su parte, el acorde tríada de mediente (III) en estado fundamental, que hasta ahora tenía una rara presencia en el lenguaje armónico barroco y clásico, comienza a hacerse más visible en las obras románticas, sobre todo, a partir de la segunda mitad del s. XIX. A ello contribuye la progresiva incorporación al vocabulario armónico de acordes menos usuales (grados débiles en el sistema tonal), asociados a colores modales que también se emplearán en la escritura cadencial final. Este acorde contiene la sensible, pero su fuerza de atracción es mucho más débil que cuando aparece en los acordes de dominante (V) y de sensible (VII). No obstante, el grado de afinidad viene dado también por las dos notas en común que mantiene con la tríada de dominante. En cualquier caso, este nuevo tipo de encadenamiento final (III - I) enriquece la sintaxis armónica⁹. La *Mazurka* Op. 24 n.º 4 (1833) de Chopin, compuesta en Si bemol menor, aunque la sección conclusiva está en Si bemol mayor, nos proporciona un primer ejemplo (ejemplo 10). La cadencia final culmina el encadenamiento de tres acordes, cuyas fundamentales se mueven por terceras descendentes (fa-re-si bemol). El compositor enfatiza el enlace III - I al atacar el acorde de mediente repitiendo y acentuando en ese momento la nota que toca la mano

⁹ Con él se privilegia el movimiento de las fundamentales por tercera descendente, uno de los enlaces con los que los compositores de esta época comienzan a renovar los encadenamientos armónicos, que hasta este momento estaban basados en el conocido ciclo de quintas (con series como I - VI - II - V - I). El movimiento armónico por terceras ascendentes o descendentes, aspecto que, técnicamente, se denomina *armonía de medianas*, se convierte pronto en una marca de la armonía romántica. La musicología considera a Beethoven y Schubert pioneros en el uso de estos enlaces; tras ellos, Rossini, Berlioz, Liszt, Wagner o Mussorgsky son algunos de los principales propagadores.

derecha (fa, nota pedal). Estas sonoridades por terceras sintetizan en el nivel del detalle la sintaxis tonal que se desarrolla a nivel global en la pieza, entre las tonalidades de Si bemol menor, Re bemol mayor y Fa menor. Hablaríamos, en este caso, de una cadencia-resumen, un ejemplo muy claro de la vinculación entre la cadencia final y el contenido musical que la precede.

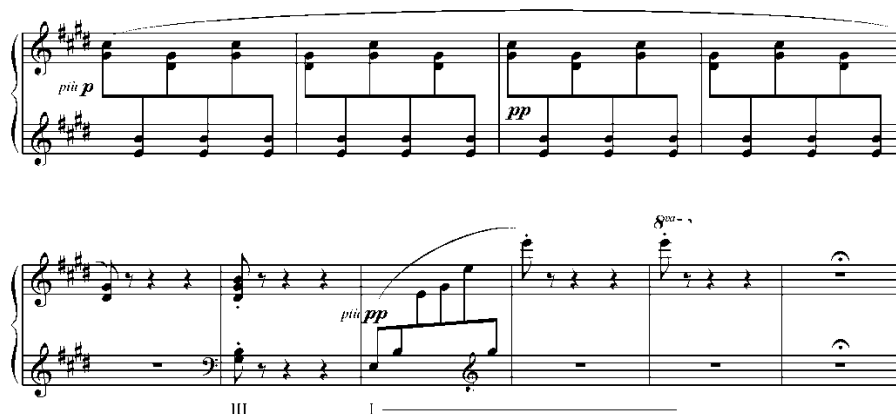
The image shows two systems of musical notation for Chopin's Mazurka Op. 24 n° 4. The first system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. Performance markings include *(calando)*, *pp*, and *marcato*. The second system continues the piece, marked *sempre rallent.* and *smorzando*, with dynamic markings *fz p*. Below the second system, the Roman numerals III and I are indicated, corresponding to the final cadence.

Ejemplo 10. Chopin: *Mazurka* Op. 24 n° 4

Son varios los casos que confirman la frecuencia de uso del enlace III – I en la literatura pianística lisztiana. De entre ellos, mostramos la segunda pieza del ciclo *Harmonies poétiques et religieuses* A158, S173 (1848-53), titulada *Ave Maria* y escrita en Si bemol mayor (ejemplo 11). En el pasaje final, queda patente la incorporación de armonías menos usuales, influenciadas por la escritura modal (acordes de submediante y mediate que flanquean al de tónica). La sensación de que este enlace final es menos contundente que el de la cadencia auténtica perfecta tradicional, e incluso más vago e indefinido, la percibimos también al escucharlo en la *Serenade for the Doll*, tercera pieza del *Children's Corner* (1906-8) de Debussy, escrita en Mi mayor (ejemplo 12).

The image shows a musical score for Liszt's *Harmonies poétiques et religieuses* A158, S173 n° 2. It features a bass clef with a melodic line and a treble clef with a harmonic accompaniment. Performance markings include *Più lento*, *dolce*, and *per tendosi*. The score concludes with a cadence marked with the Roman numerals III and I.

Ejemplo 11. Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses* A158, S173 n° 2



Ejemplo 12. Debussy: *Serenade for the Doll* (*Children's Corner*)

2.3. II por IV

En el contexto de la cadencia plagal, los compositores despliegan una mayor variedad de combinaciones de sustitución y el acorde de subdominante (IV) es reemplazado por el de supertónica tríada y cuatríada (II), por el de sexta napolitana (-II₆), por el de submediante (VI) o por el de sensible cuatríada (VII_{+4/3}), entre otros. En todas las combinaciones, los acordes mantienen, como mínimo, una nota en común con el de subdominante. Tal y como ocurre en la sustitución del acorde de dominante por el de mediate, el empleo de estos acordes hace aflorar armonías menos comunes en la escritura tonal, muchas de las cuales agregan giros de la música modal. Uno de los acordes que más se emplea para reemplazar al IV es el de supertónica (II). En este caso, la afinidad entre los acordes tríadas viene marcada por las dos notas que tienen en común y si, como ocurre en alguna ocasión, se emplea el II cuatríada todavía más, porque son tres las notas comunes¹⁰. En la obra que cierra el segundo cuaderno de *Années de pèlerinage – Italie* A55, S161 (1838-61), *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata*, Liszt dispone para concluir un enlace II – I en Re mayor, como final de una sucesión por tercetas de acordes tríadas en estado fundamental y en valor amplio (VI – IV – II – I). Las claras implicaciones modales de este encadenamiento, con el que se evita el movimiento tradicional del bajo por quinta o cuarta justas, se ven confirmadas en la escritura del acorde final en quinta *à vide*, sonoridad arcaizante que recuerda a los acordes finales de la música medieval (ejemplo 13).



Ejemplo 13. Liszt: *Après une lecture du Dante, fantasia quasi sonata* (*Années de pèlerinage, deuxième année – Italie* A55, S161)

¹⁰ Como ocurre en la conclusión de las *Variations sérieuses* Op. 54 (1841) de Mendelssohn.

2.4. II_{6/5} por IV

Cuando se utiliza el acorde de séptima del II en el modo mayor, habitualmente, los compositores prefieren la sonoridad del acorde tomado del homónimo menor (detalle que acrecienta el interés armónico del encadenamiento) y la disposición en primera inversión (estado que permite mantener en el bajo el mismo giro melódico que se realiza con la cadencia plagal tradicional)¹¹. En la obra para piano de uno de los grandes pianistas de su época y representante de la escuela rusa, Anton Rubinstein, encontramos un ejemplo de este enlace en la *Melodía* n° 1 en Fa mayor de sus *Dos Melodías* Op. 3 de 1852 (ejemplo 14). Esta variante de la cadencia plagal arraigó en la escritura armónica cadencial romántica de la segunda mitad del s. XIX. La prueba de ello la tenemos en la música de los compositores postrománticos que la cultivan en su repertorio, desde Brahms (*Balada* Op. 10 n° 4 de 1854), hasta Moszkowski (*Estudio* Op. 72, n° 13 de 1903). Por su parte, los compositores de música de cine, tan propensos en ocasiones a la pomposidad de las sonoridades plagales, también han contribuido a la difusión de esta cadencia «minorizada».

Ejemplo 14. Rubinstein: *Melodía* Op. 3 n° 1

2.5. II₆ por IV

Todavía en la órbita del enlace II – I, se plantea un caso singular, cuando el acorde empleado es el de sexta napolitana (-II₆). Como las notas comunes con el IV siguen existiendo (dos, si se utiliza en el modo menor y una, en el modo mayor), hay una sonoridad muy cercana entre los acordes, pero la nota napolitana tiñe el enlace con un color particular, que le proporciona un halo de melancolía. Técnicamente, el encadenamiento se realiza conectando directamente el acorde de sexta napolitana y el de tónica, evitando la conducción armónica habitual¹². Este enlace novedoso, que la teoría denomina

¹¹ Hay teóricos que nombran esta cadencia como cadencia plagal con sexta añadida. Es cierto que el acorde del II con séptima tiene una doble consideración analítica, lo podemos interpretar como un acorde cuatríada de supertónica (II) en primera inversión, que es como nosotros lo clasificamos (como una séptima diatónica), o como un acorde tríada de subdominante (IV) con una sexta añadida. Rameau ya se debatía en esta disyuntiva (la teoría del Doble empleo).

¹² Esto es, el paso intermedio por el acorde de dominante antes de desembocar en el de tónica (*Cadencia napolitana completa o indirecta*).

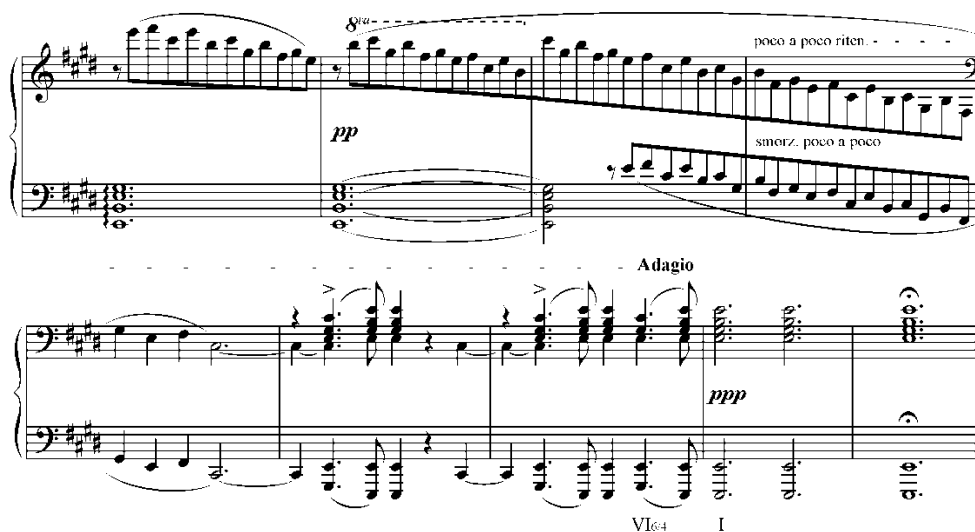
cadencia napolitana directa, añade una sonoridad frigia con el giro de semitono descendente, que se produce entre la nota napolitana y la tónica. Una muestra de esta nueva forma de proceder la vemos en la *Rapsodia húngara* A132, S244 n° 15, *Rákóczi-Marsch* (1846-53) de Liszt. El enlace final (-II₆ – I), en La mayor, está repetido dos veces (ejemplo 15).



Ejemplo 15. Liszt: *Rapsodia húngara* A132, S244 n° 15, *Rákóczi-Marsch*

2.6. VI por IV

Tras tratar las distintas combinaciones producidas con el II, ampliamos el espectro de acordes que sustituyen al IV en la cadencia plagal con el enlace conclusivo VI – I, a partir de las mismas consideraciones de afinidad entre los acordes (dos notas comunes) y de aproximación al lenguaje modal (empleo de enlaces atípicos en la armonía tonal). De este tipo de encadenamiento, elegimos un ejemplo del corpus pianístico lisztiano encontrado en *Sposalizio*, la pieza que inaugura el cuaderno *Années de pèlerinage, deuxième année – Italie* A55, S161 (1838-61), cuyo final está concebido en la tonalidad de Mi mayor, con el acorde tríada de submediante en segunda inversión y el encadenamiento (VI_{6/4} – I) repetido tres veces (ejemplo 16). Observemos cómo la sección conclusiva (últimos catorce compases) de esta obra posee una escritura pianística que evoca de forma profética el pasaje final de la *Arabesca* n° 1 (ca. 1890) de Claude Debussy, obra escrita, por cierto, en la misma tonalidad y en la que el maestro francés emplea las mismas armonías para confeccionar la cadencia final, VI₆ – I, con ambos acordes arpegiados sobre pedal de tónica (ejemplo 17).

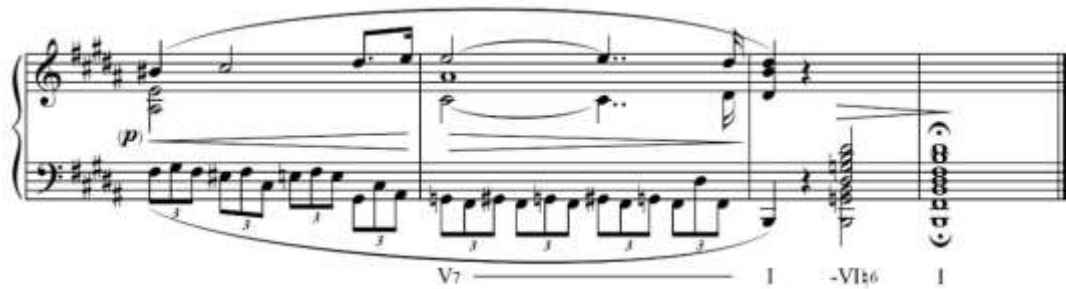


Ejemplo 16. Liszt: *Sposalizio* (*Années de pèlerinage, deuxième année – Italie* A55, S161)

Ejemplo 17. Debussy: *Arabesca* n° 1

2.7. VI_{aum.} por IV

Avanzando en nuestro estudio, debemos tener en cuenta que Chopin, siempre a la vanguardia de la experimentación cadencial, es uno de los primeros compositores en plantear un enlace armónico, que será uno de los más característicos del imaginario romántico. Se trata de un encadenamiento en el que el acorde de subdominante es sustituido por el de submediante (VI) pero con la fundamental cromatizada descendientemente, de manera que se transforma en un acorde de quinta aumentada que, aun así, conserva una nota en común con el acorde de subdominante. La conclusión del bellísimo tercer movimiento, *Largo*, de su *Sonata para piano* n° 3, Op. 58 (1844), escrita en la tonalidad de Si mayor (ejemplo 18), es la prueba de esta innovadora variante de cadencia plagal, en la que el acorde del VI alterado (sol becuadro-si-re sostenido) está dispuesto en primera inversión (-VI₆ - I). Prestemos atención a la sonoridad especial de esta nueva figura cadencial, porque Franz Liszt, que convertirá la tríada aumentada en uno de sus acordes predilectos, recurrirá a ella en varias ocasiones. Uno de los ejemplos emblemáticos es la conclusión del *Sonetto de Petrarca* n° 104 (*Pace non trovo*), quinta pieza del cuaderno *Années de pèlerinage, deuxième année - Italie* A55, S161 (1838-61). El maestro húngaro irá más lejos en el tratamiento de este acorde simétrico y, como veremos más adelante, lo utilizará como punto final en una de las composiciones de su última etapa creativa, *La lugubre gondola* I, de 1882. No cabe duda de que la incorporación de este acorde al lenguaje armónico, como entidad independiente, supone un enriquecimiento de la gama de sonoridades cadenciales ofrecidas por los compositores románticos.



Ejemplo 18. Chopin: *Sonata para piano n° 3*, Op. 58 (III)

2.8. VII_{+4/3} por IV

Pasemos ahora a una cadencia cuando menos curiosa, que aún elementos de la cadencia auténtica y de la plagal. Se trata de la denominada Cadencia de Bach o Cadencia de Korsakov, según los teóricos, que se convierte en una de las fórmulas alternativas empleadas en la época romántica¹³. Adscrita sobre todo al modo mayor, la realización técnica consiste en hacer uso del acorde de séptima de sensible del modo menor paralelo (acorde de séptima disminuida), en su segunda inversión, enlazado con la tónica (VII_{+4/3} – I). La presencia del tritono de atracción le asegura la tensión de la dominante, pero el movimiento de cuarta justa descendente hacia la tónica que realiza el bajo imprime al encadenamiento un afirmativo sentido plagal. Este elemento poderoso hace que se la considere como una variante colorista de la cadencia plagal, aspecto que queda claramente reflejado en el final que nos propone Schumann para su difícil *Toccata* Op. 7 de 1832 (ejemplo 19). La escritura del pasaje, en Do mayor, evidencia de forma magistral el origen contrapuntístico de esta cadencia.



Ejemplo 19. Schumann: *Toccata* Op. 7

2.9. VII_{subtónica} por IV

Basta con cambiar la nota si, del penúltimo acorde del ejemplo anterior, por un si bemol, para adentrarnos en sonoridades cadenciales de la corriente neomoderna francesa. Efectivamente, con esa nueva nota se obtiene la *cadencia faureana*,

¹³ Bach ya la emplea, por ejemplo, en la *Giga* de la *Partita* n° 6 en Mi menor BWV 830 (1731). Recordando la escritura bachiana, Beethoven en 1822 ofrece a los oídos atentos esta sonoridad plagal en la conclusión del primer movimiento de su última sonata para piano, la *Opus 111*. En la obra para piano de Rimsky-Korsakov, la encontramos, por ejemplo, en la *Romance*, segunda pieza de los *3 Morceaux* Op. 15 (1875-76), y aparece descrita en su tratado de armonía en el apartado «Formas especiales de cadencias plagales». Véase RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai: *Tratado práctico de Armonía*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1947, p. 62.

firma del maestro francés que extiende el color plagal a los albores del siglo XX. Fauré emplea para ello un acorde de séptima natural sobre el VII, pero considerado como subtónica y dispuesto en segunda inversión. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en el *Preludio* Op. 103 n° 5 en Re menor (1909-10), en el que se aprecia la conjugación del giro plagal en el bajo y en la voz superior, el movimiento de subtónica hacia la tónica (do-re) que le procura el color modal (ejemplo 20).



Ejemplo 20. Fauré: *Preludio* Op. 103 n° 5

3. Por eliminación

En nuestro tercer apartado nos encontramos las propuestas más extremas, en las que el compositor elimina definitivamente la cadencia como binomio armónico de cierre, aspecto que conlleva lógicamente la eliminación del acorde de tónica como punto de reposo final. Hablamos por tanto de la desaparición de la cadencialidad tonal y de una consecución efectiva del final abierto.

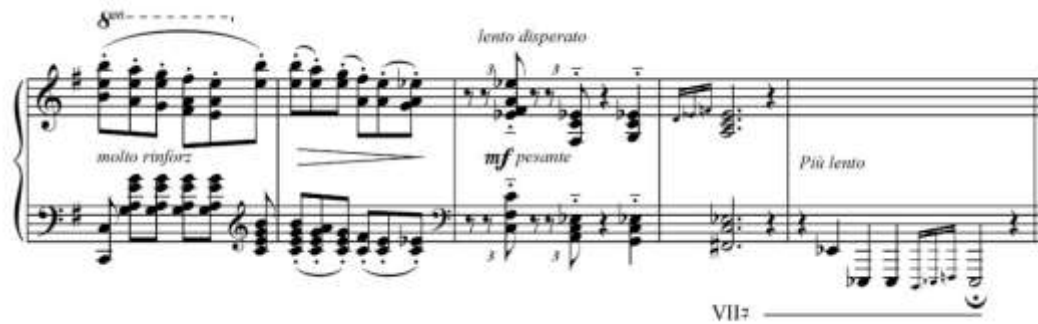
3.1. Terminar con un acorde de VI₆

Si ya podemos vislumbrar un final abierto en el *Preludio* Op. 28 n° 23 de Chopin y en las conclusiones que nos aporta Schumann en algunas de sus piezas para piano, cuando termina en semicadencia o cadencia rota, en las *Escenas de niños* Op. 15 n° 4 y n° 12 respectivamente (1838), el maestro indiscutible en este ataque a la cadencia final y, por extensión, a la tonalidad es Franz Liszt; nadie se atreve a ir tan lejos como él en este tipo de formas de concluir. Aun así, no podemos dejar de citar el final de la *Mazurka* Op. 17 n° 4 (1833), escrita en La menor, en la que Chopin nos ofrece un ejemplo pionero de conclusión con el acorde tríada de submediante (VI) en primera inversión.

3.2. Terminar con un acorde de VII₇

En ese mismo año Liszt escribe *Harmonies poétiques et religieuses* A18, S154 (1833-34), una obra de juventud en la que la modernidad de su escritura (el discurso está dispuesto como una improvisación en la que no existen prácticamente indicaciones de compás) se extiende también a la conclusión, escrita en la tonalidad de Sol mayor. Sorprende que el compositor emplee como acorde final el de séptima disminuida (tomado de sol menor) en estado fundamental. Estamos ante un efecto de semicadencia, que provoca una interrupción en el discurso que comenzaba a elevarse en esta sección final, indicada *Andante religioso* (ejemplo 21)¹⁴.

¹⁴ Esta partitura, más elaborada, se convertirá en la cuarta pieza (*Pensée des morts*) del ciclo homónimo posterior *Harmonies poétiques et religieuses* A158, S173 (1848-53), pero resulta



Ejemplo 21. Liszt: *Harmonies poétiques et religieuses* A18, S154

Sin embargo, Liszt va más lejos en el empleo del acorde de séptima disminuida para concluir una obra. Si en el ejemplo precedente relacionamos el sorprendente final con el empleo de la semicadencia, a continuación, mostramos otro ejemplo, en el que el acorde está desvinculado de cualquier relación sintáctico-tonal. Se trata del empleo del acorde por su sonoridad intrínseca y su efecto de incertidumbre. Son varios los casos de estas características que podemos encontrar en la literatura pianística lisztiana, pero nos quedaremos con el más conocido, el de la emblemática *Bagatela sin tonalidad* A338, S216a de 1885, una de las últimas obras compuestas por el maestro húngaro. En ella, la breve sección conclusiva, escrita en compás de 4/4, está confeccionada con una serie cromática de acordes (primero de quinta disminuida y luego de séptima disminuida), que nos conduce al final en el que el compositor, sin ningún enlace armónico-cadencial, suspende el discurso de forma abrupta sobre un acorde de séptima disminuida repetido dos veces (ejemplo 22).



Ejemplo 22. Liszt: *Bagatela sin tonalidad* A338, S216a

curioso comprobar cómo el compositor no conserva el mismo final. En su lugar, nos ofrece, en la misma tonalidad de Sol mayor, una conclusión más sombría, pero menos atrevida, de color plagal (IV₆ – I), con el acorde de subdominante tomado también del modo menor y el de tónica representado tan sólo con la nota fundamental octavada, todo ello en el registro más profundo del teclado, conformado al nuevo título.

3.3. Terminar con un acorde de 5ª aumentada

Sabido es que Liszt sentía una verdadera predilección por las estructuras simétricas del sistema tonal: el acorde de séptima disminuida que acabamos de tratar y el de quinta aumentada. A la posibilidad de emplear la tríada aumentada como primer acorde de los dos que forman parte del enlace final, que hemos apuntado más arriba en la música de Chopin (ejemplo 18), se suma ahora, de la mano del músico húngaro, la de que el punto final de una pieza se conciba con ese acorde. La encontramos en otra de las piezas de su última etapa creativa, *La lugubre gondola* A319a, S200/1, compuesta en 1882. Liszt no emplea ninguna fórmula cadencial de cierre, el discurso musical se desvanece con la sonoridad de un acorde de quinta aumentada (la bemol-do-mi) en el registro grave del teclado, proporcionándonos un maravilloso ejemplo de final abierto (ejemplo 23). Esta propuesta realmente original se adelanta en varias décadas al final de la segunda de las *Seis pequeñas piezas para piano* Op. 19 (1911) de Schoenberg, que mostramos en el ejemplo 24. El conjunto sonoro final está formado por dos acordes aumentados superpuestos, separados por una tercera menor, que proyectan verticalmente el intervalo de tercera mayor y resumen su omnipresencia en la breve pieza.

Ejemplo 23. Liszt: *La lugubre gondola* A319a, S200/1

Ejemplo 24. Schoenberg: *Seis pequeñas piezas para piano* Op. 19 nº 2

Epílogo

Terminamos aquí nuestro repaso a algunos de los diferentes tipos de conclusiones cadenciales que encontramos en la escritura romántica. Los ejemplos vistos ponen de manifiesto la constante búsqueda de nuevas combinaciones acórdicas para la formulación cadencial final, llevada a cabo por los compositores a lo largo del siglo XIX. Como ya se apuntó al principio del presente artículo, esta heterodoxia no supone el abandono de las formas finales tradicionales establecidas durante varios siglos, pero hemos comprobado cómo se van abriendo paso otras sonoridades, que ofrecen perspectivas diferentes y variadas. Es la riqueza y la pluralidad que toda manifestación artística necesita para evolucionar, y esta evolución lleva a la escritura musical del final cerrado al final abierto, recurso que junto con otros, como la libre conducción de las voces (sobre todo de las disonancias), la desfuncionalización de la armonía, la escritura neomoderna, el ultracromatismo o el empleo de la tonalidad evolutiva hacen que el sistema tonal sufra una gradual erosión, que lo aboca a las especulaciones supratonales de principios del siglo XX.

Bibliografía

- ABROMONT, Claude; MONTALEMBERT, Eugène de: *Guide de la Théorie de la Musique*, Ed. Fayard-Lemoine, Paris, 2001.
- ALAIN, Olivier: *L'Harmonie*, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1969.
- CHAILLEY, Jacques: *Traité Historique d'Analyse Harmonique*, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1951.
- CHAILLEY, Jacques y CHALLAN, Henri: *Teoría Completa de la Música – II volumen* (traducción al castellano de César Aymat), Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1964.
- DE TRANCHEFORT, François-René (Dir.): *Guía de la música de piano y de clavecín*, Ed. Taurus Humanidades, Madrid, 1990.
- DE LA MOTTE, Diether: *Armonía*, Ed. Labor, Barcelona, 1989.
- EINSTEIN, Alfred: *La música en la época romántica*, Ed. Alianza Música, Madrid, 1994.
- GARCÍA LABORDA, Jose María: *Forma y estructura en la música del siglo XX*, Ed. Alpuerto Madrid, 1996.
- GOUBAULT, Christian: *Vocabulaire de la Musique romantique*, Ed. Minerve, Montrouge, 1997.
- GOUTTENOIRE, Philippe y GUYE, Jean-Philippe: *Vocabulaire pratique d'analyse musicale*, Ed. Delatour France, Sampzon, 2006.
- LENORMAND, René: *Étude sur l'harmonie moderne*, Ed. Max Eschig, Paris, 1971.
- PISTON, Walter: *Armonía*, Ed. SpanPress Universitaria, Cooper City, 1998.
- PLANTINGA, León: *La música romántica*, Ed. Akal, Madrid, 1992.
- RIMSKY-KORSAKOV, Nicolai: *Tratado práctico de Armonía*, Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1947.
- ROSEN, Charles: *La génération romantique*, Ed. Gallimard, Paris, 2002.
- _____. *El piano: notas y vivencias*, Ed. Alianza, Madrid, 2007.
- SCHÖNBERG, Arnold: *Armonía*, Ed. Real Musical, Madrid, 1974.
- WEBERN, Anton: *El camino hacia la nueva música*, Ed. Nortesur, Barcelona, 2009.

L'objet (du) musicologique. Réflexion métamusicologique

Christine Esclapez
Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM (UMR 7061), Marseille, France

Sylvain Brétéché
Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM (UMR 7061), Marseille, France

Résumé. Depuis le XXI^e siècle, le développement des techniques numériques, l'accessibilité et la démocratisation des nouvelles technologies via leur libre redistribution en *open source* ont permis un rapprochement inédit entre création, sciences et technologies. Les relations entre arts et sciences, notamment dans le domaine des performances plastiques mettent en pratique une nouvelle forme d'interdisciplinarité que la musique a mise en jeu, très tôt, dès les années 1950. L'enjeu de cet article se veut triple : (1) considérer la complexité de l'objet-musique, socle d'investigation musicologique, (2) revaloriser le modèle « Intersciences » élaboré à la fin du XX^e siècle par le musicologue aixois Bernard Vecchione et (3) emprunter pour cela les voies épistémologiques ouvertes par ce dernier, en proposant ici une réflexion d'ordre métamusicologique.

Mots clés. Musique, musicologie, complexité, interscientifique, transdisciplinarité, métamusicologie.

Abstract. Since the 21st century, the development of digital techniques, the accessibility and democratization of new technologies through their free redistribution in open source have allowed an unprecedented rapprochement between creation, science and technology. The relationships between arts and sciences, especially in the field of plastic performances put into practice a new form of interdisciplinarity that music brought into play, very early, from the 1950s. The challenge of this article is threefold: (1) consider the complexity of the musical object, the basis of musicological investigation, (2) revalue the “Intersciences” model developed at the end of the 20th century by the Aix musicologist Bernard Vecchione and (3) take the epistemological paths for this opened by the latter, by offering here a metamusicological reflection.

Keywords. Music, musicology, complexity, interscientific, transdisciplinarity, metamusicology.

Introduction

Depuis le XXI^e siècle, le développement des techniques numériques, l'accessibilité et la démocratisation des nouvelles technologies via leur libre redistribution en *open source* ont permis un rapprochement inédit entre création, sciences et technologies. Ce rapprochement est à l'origine de très nombreux travaux et manifestations universitaires mais aussi d'actions grand public qui résonnent avec l'évolution des usages généralisés et partagés des outils numériques dans nos sociétés contemporaines. Les relations entre arts et sciences, notamment dans le domaine des pratiques plastiques, sont au cœur de multiples programmes de recherche qui mettent en pratique une nouvelle forme d'interdisciplinarité. Celle-ci favorise l'émergence d'une démarche transdisciplinaire¹, que ce soit grâce au croisement des disciplines ou à la multiplication d'expériences collaboratives entre chercheurs et artistes². Les relations entre arts et sciences sont désormais un territoire incontournable où les humanités, les sciences et les techniques dialoguent à nouveau après la séparation de leurs épistémologies respectives à la fin du XVIII^e siècle³. Ces développements s'accompagnent d'une mutation des supports mêmes de la diffusion scientifique ou de l'exposition artistique comme en témoigne, par exemple, la conférence-spectacle *Inside* (2017)⁴ de Bruno Latour conçue et réalisée avec Frédérique Aït-Touati, en collaboration avec les plasticiennes Alexandra Arènes, Sonia Lévy et Axelle Grégoire et le vidéaste Patrick Laffont-Delojo.

Pour le philosophe Christian Ruby, les enjeux actuels soulevés par les interactions entre arts et sciences – et dont certains ne sont d'ailleurs pas exempts de dérives conceptuelles (instrumentalisation de l'art / mise en scène des sciences) – réintroduisent une part d'utopie en permettant (1) de (re)penser les frontières entre nos savoirs et nos cultures scientifiques et (2) de poser des questions d'ordre éthique comme s'y emploient, par exemple, les travaux en écologie sonore et musicale poursuivis par Makis Solomos⁵ et Roberto Barbanti⁶. Ainsi, pour Ruby :

La question est plutôt celle d'un exemple à donner à toute la société, l'exemple d'une possibilité et d'une vivacité nouvelles des dynamiques

* Fecha de recepción: 20-2-2020 / Fecha de aceptación: 12-3-2020.

¹ Cf. VINCK, D. : *Pratiques de l'interdisciplinarité. Mutations des sciences de l'industrie et de l'enseignement*, Presses Universitaires de Grenoble, Paris, 2004 et NICOLESCU, B. : « Multidisciplinarity, Interdisciplinarity, Indisciplinarity, and Transdisciplinarity : similarities and differences », in *RCC Perspectives*, 2, 2014, pp. 19-26.

² Cf. CRISTOFOL, J. : « Écritures, dispositifs et expériences », in TRONC, C. et VERGES, E. (dir.) : *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures*, L'entretemps, Marseille, 2005, pp. 1-34 et FOURMENTRAUX, J-P. : *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Hermann, Paris, 2011.

³ Cf. RUBY, C. : « Arts et Sciences / Sciences et Arts. Sur une médiagraphie en cours de réalisation », in *Le Philosophoire*, 35 (1), 2011, pp. 129-143.

⁴ Disponible via : <http://www.bruno-latour.fr/node/755>

⁵ Cf. SOLOMOS, M. : « Entre musique et écologie sonore : quelques exemples », in *Sonorités*, 7, 2012, pp. 167-185 et *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.

⁶ Cf. BARBANTI, R. : « Écologie sonore et technologies du son », in *Sonorités*, 6, 2011, pp. 9-41.

sociales et politiques, obligeant à reconsidérer les rapports entre les professions et les personnes, à déplacer les assignations et à encourager les écarts qui favorisent une reconsidération d'un certain état du commun.⁷

*

La relation entre la musique et les sciences a cela de particulier qu'elle s'est posée très tôt, dès les années 1950, avec l'apparition des musiques concrète et électroacoustique et l'émergence d'une génération de compositeurs-scientifiques tels Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis ou encore Jean-Claude Risset. Dans son discours d'acceptation de la médaille d'or du CNRS en 1999, celui-ci exposait notamment les liens entre arts, sciences et technologies, montrant combien leur confrontation et croisement ont accompagné la construction de son double parcours de compositeur et de chercheur. Risset était attentif à la fois à l'évolution des langages musicaux mais aussi à celles des technologies du son. Ses recherches, entre informatique, traitement du signal, psychoacoustique et composition musicale révèlent, plus qu'aucune autre, la fécondité de la relation pluridisciplinaire entre musique et sciences, dépassant les frontières disciplinaires et provoquant une porosité, alors inédite, entre recherche et création. Comme il le prononçait d'ailleurs :

[...] c'est pour sa contribution au savoir et au savoir-faire qu'une activité scientifique doit être appréciée. Mes activités scientifiques et artistiques se sont nourries l'une de l'autre. La pratique musicale peut avoir une valeur formatrice et heuristique. Mes recherches scientifiques ont été portées par des désirs musicaux : ne pas se satisfaire d'agencer des sons préfabriqués, mais construire – pour ainsi dire composer – le son lui-même ; mettre en scène les rencontres des sons de synthèse avec les instruments acoustiques en direct ; jouer sur les mécanismes perceptifs pour faire surgir des simulacres, des mirages, des êtres labiles, échappant aux contraintes matérielles, dans un monde sonore illusoire mais évocateur ; faire en somme de l'ordinateur l'instrument de l'harmonie, de la personnalisation et même du rêve, plutôt que l'impitoyable agent d'uniformisation auquel on le réduit trop souvent.⁸

De son côté, dans un article publié dans les actes d'un séminaire international qui s'était tenu à l'IRCAM en 1983, intitulé « Quoi, quand, comment la recherche musicale », le musicologue Célestin Deliège tentait déjà de déterminer les similitudes entre recherche musicale et recherche scientifique. Même s'il reconnaissait leurs profondes différences, il tentait déjà leur rapprochement :

Le scientifique, dans le meilleur des cas, vit sa recherche comme une expérience esthétique ; ses découvertes lui apportent un plaisir d'une nature comparable ; il perçoit dans le déroulement de son activité une qualité qui tend vers un achèvement. D'autre part, l'artiste vise comme le

⁷ RUBY, C. : « Arts et Sciences... *Op. Cit.*, p. 142.

⁸ RISSET, J-C. : Discours de réception de la Médaille d'or du CNRS, Paris, 1999.

scientifique à dépasser constamment son acquis antérieur, à édifier l'inédit, l'inouï.⁹

Deliege retiendra pourtant, dans l'un et l'autre processus, l'expérience d'une même temporalité due à l'autonomisation de la phase d'expérimentation, « le temps de l'expérience quasi autonome ne postulant la découverte qu'à échéance lointaine, le plus souvent indéterminée.¹⁰

Scientifiques et artistes ont, dès lors, à négocier avec leurs propres tâtonnements dus à l'utilisation d'outils et de technologies dont ils ne maîtrisent pas toujours les virtualités et les potentialités. Cependant, selon les mots de Jean-Claude Risset, « De la confrontation entre l'exigence et la capacité créatrice et la puissance analytique et technique peuvent naître des possibilités neuves et riches. Il est important de faire cohabiter et interagir dans certains lieux une logique artistique, une logique scientifique et une logique technologique »¹¹.

*

Parallèlement aux rapprochements des pratiques musicales et des sciences et technologies émergentes, la recherche musicologique s'est ouverte à la même époque aux sciences humaines et sociales, s'émancipant progressivement du champ historique afin de « dépasser la seule histoire de la musique dans laquelle la *musicologie* a longtemps été confinée »¹². En effet, si la connaissance de l'histoire des créateurs et des œuvres de la musique occidentale, de ses principaux genres et formes, fut la principale préoccupation des premiers musicologues dès la fin du XVIII^e siècle, une autre volonté, née sous l'impulsion des profondes mutations qui touchaient le musical et les sciences humaines et sociales, a marqué le XX^e siècle¹³. Le sens et la signification de l'œuvre ont été interrogés dans toute leur complexité et cette nouvelle aventure épistémologique a considérablement étendu le terrain et les méthodes musicologiques, à tel point que les frontières mêmes de la discipline sont devenues bien plus poreuses que par le passé. Parmi toutes ces explorations, pensons aux méthodes sémiotiques qui ont vu jour dès les années 1960, à l'heure où la linguistique devenait pour tous un modèle à suivre et offrait enfin la possibilité de s'extraire d'un certain flou terminologique et méthodologique¹⁴. Ces méthodes paraissaient alors contenir tout l'avenir d'une musicologie en quête de systèmes, de structures, d'objectivité et de normalisation – conçue à

⁹ DELIEGE, C. : « Variables historiques du concept de recherche musicale », in MACHOVER, T. (éd.) : *Quoi, Quand, Comment. La recherche musicale*, Christian Bourgois/IRCAM, Paris, 1985, p. 38.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹¹ RISSET, J-C. : *Discours de réception... Op. Cit.*

¹² BACHMAN, P. : *La musicologie en France entre impasse et mutations. États des lieux et enjeux politiques*, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1992, p. 12.

¹³ MEEUS, N. : « Épistémologie d'une musicologie analytique », in *Musurgia*, 3 (22), 2015, pp. 97-114.

¹⁴ RUWET, N. : *Langage, musique et poésie*, Seuil, Paris, 1972 et MONELLE, R. : *Linguistics and semiotics in music*, Harwood Academic Publishers, Chur, 1992.

l'image des Sciences 'dites' exactes. Historiquement, la musique est en effet un domaine où les liens entre arts et sciences ont été pensés, élaborés et éprouvés, très tôt, de façon « organique »¹⁵, eu égard aux rapprochements entre musique et mathématiques qui ont construit les premières théories de la musique. Le compositeur Tod Machover souligne, en 1985, que l'étude des relations entre musique et sciences

[...] implique une réflexion musicale qui peut être orientée dans deux directions : premièrement vers d'autres disciplines qui semblent offrir des outils, des modèles ou des matériaux (soit littéralement, soit par analogie), utiles à l'expression musicale ; deuxièmement vers une réflexion sur des matériaux, des formes, des procédés et des notations purement musicaux qui peut être directement mise en pratique dans des œuvres.¹⁶

Ces deux directions proposées par Machover permettent d'entrevoir deux « manières » d'aborder les relations entre musique et sciences. Nous nous proposons dans cet article de creuser plus particulièrement la première direction indiquée, soit l'ouverture de la musicologie à d'autres disciplines. L'enjeu ici se veut triple : (1) considérer la complexité de l'objet-musique, socle d'investigation musicologique, (2) revaloriser le modèle « Intersciences » élaboré à la fin du XX^e siècle par le musicologue aixois Bernard Vecchione et (3) emprunter pour cela les voies épistémologiques ouvertes par ce dernier, en proposant ici une réflexion d'ordre métamusicologique, propre à considérer selon lui, « le niveau supérieur d'une science musicologique d'ensemble posant le problème de l'unicité de l'ontologie musicale relativement à celui de la pluralité des discours sectoriels qui tentent dans rendre compte »¹⁷.

*

Nulle science cependant sans délimitation de son objet de recherche. Nous débuterons donc par une question simple : qu'est-ce que la musique ?

I. Musique ? L'objet complexe du musicologique

[...] ce n'est pas seulement le fait que la musique puisse faire l'objet d'une activité *scientifique* qui dérange. C'est aussi la grande diversité des faits sonores que l'on désigne par le mot « musique » qui étonne, et le grand nombre de domaines que la musicologie étudie pour mieux comprendre comment fonctionne la musique, pardon, *les musiques*.¹⁸

¹⁵ RUBY, C. : « Arts et Sciences... *Op. Cit.*, p. 132.

¹⁶ MACHOVER, T. : « Introduction », in MACHOVER, T. (éd.): *Quoi, Quand, Comment. La recherche musicale*, Bourgois/IRCAM, Paris, 1985, pp. 11-31, p. 13.

¹⁷ VECCHIONE, B. : « La recherche musicologique aujourd'hui : Questionnements, intersciences, métamusicologie », in *Interface*, 21 (3-4), 1992, pp. 281-312, p. 307.

¹⁸ NATTIEZ, J.-J. : *Profession musicologue*, Presses Universitaires de Montréal, Montréal, 2007, p. 9.

Dans son article « Les conceptions de l'histoire de la musique », Philippe Vendrix souligne une difficulté majeure de la musicologie, à savoir « la définition de son objet d'étude »¹⁹. En effet, si l'histoire même de la discipline, auscultée par ailleurs dans de très nombreux travaux métamusicologiques, est à peu près claire –de la musicologie historique au déploiement interdisciplinaire de la seconde moitié du XX^e siècle ainsi qu'à la « nouvelle musicologie » ou à la musicologie critique-, l'objet même de la musicologie semble difficile à déterminer²⁰. Car *a priori*, « la musicologie n'a pas d'objet spécifique »²¹. Ceci ne restera qu'un *a priori*, qui trouve dans le déploiement de plus d'un siècle de pratiques musicologiques, des considérations *a posteriori* objectives. Suite à l'intégration dans le champ musicologique de disciplines comme la psychologie, la linguistique ou les sciences cognitives et surtout eu égard à leurs récentes évolutions (approches médiationnistes et/ou interactionnistes), le terme même d'objet n'apparaît peut-être plus tout à fait adéquat, tant il peut sembler trop fortement lié à la détermination philosophique ou propre aux sciences exactes. Pourtant, nous nous risquerons à questionner à nouveau l'objet de la musicologie, pour peut-être accéder à ce qui constitue le territoire d'investigation de la discipline.

Margaret Bent rappelle que la « musique est en fait le seul des beaux-arts qui ait adopté, en anglais, comme dans la plupart des langues européennes, le suffixe *-logie* pour désigner les savoirs qui lui sont associés [...] »²².

La musicologie serait donc le discours sur la musique. La musique est alors son objet et la musicologie, l'étude scientifique de cet objet, réintroduisant ici l'idée déjà ancienne d'une *musica practica* qui intéresserait une *musica speculativa*²³.

Cette première délimitation pourrait faire penser que tout est finalement bien simple. Ce serait compter sans la complexité même de l'objet-musique, fondamentalement paradoxal, à cheval entre aux moins trois domaines, soit :

1. La musique comme « son » : objet physique et acoustique, nombre qui fait l'objet de recherches en théorie de la musique, en acoustique ou en psychologie de la perception. Cette première branche, la plus ancienne, caractérise une musicologie qui puise ses racines dans les théories pythagoriciennes, les cosmologies et cosmogonies antiques et qui se rapproche

¹⁹ VENDRIX, P. : « Les conceptions de l'histoire de la musique », in NATTIEZ, J-J. (éd.) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume 2. Les savoirs musicaux*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris, 2004, pp. 628-648, pp. 644-645.

²⁰ CAMPOS, R., DONIN, N. et KECK, F. : « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 1 (14), 2006, pp. 3-17.

²¹ WARSZAWSKI, J-M. : « La musicologie et le mystère du logos », in *Itamar. Revista de Investigación Musical : Territorios para el Arte*, 1, 2008, pp. 133-144, p. 133. Disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/14035/12954>

²² BENT, M. : « Le métier de musicologue », in NATTIEZ, J-J. (éd.) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume 2. Les savoirs musicaux*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris, 2004, pp. 611-627, p. 612.

²³ Cf. DE MURS, J. : *Compendium musicae practicae*, 1325.

des sciences de la nature. Rappelons simplement qu'au Moyen Âge la musique faisait partie du *Quadrivium*, en tant que sciences mathématiques (au côté de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie).

2. La musique comme fait historique (« contexte ») : œuvres, styles, procédés de composition qui font l'objet, dès la fin du XVIII^e siècle, de recherches comparées, stylistiques ou historiques. Cette seconde voie s'épanouit sur le modèle des sciences historiques et littéraires.

3. La musique comme « texte » (au sens barthésien), soit l'interaction entre les œuvres, les pratiques, les intentions et les situations : fait anthropologique, d'expression et de signification, qui fait l'objet de recherches interdisciplinaires (sémiotiques, sociologiques, anthropologiques, philosophiques ou esthétiques, etc.). Ce troisième domaine, plus récent, s'impose suite au *Linguistic turn* des années 1960 et à la profonde mutation que connaissent alors les sciences humaines et sociales.

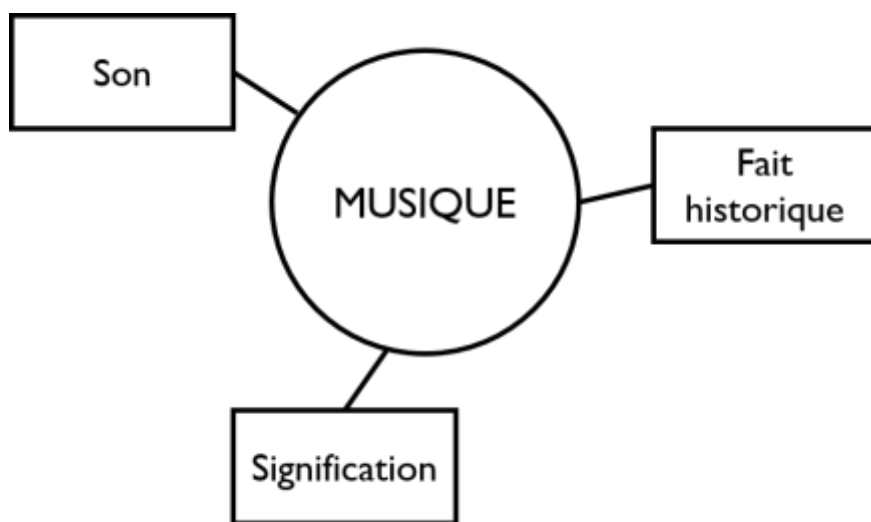


Figure 1. Les 3 “domaines” de la musicologie

Ces domaines (rapidement évoqués) constituent à l'heure actuelle les principales branches de la musicologie comme science contemporaine du musical. En 1885, dans son projet de circonscription de la *musikwissenschaft*, le musicologue Guido Adler proposait déjà de faire une nette distinction entre musicologie historique et musicologie dite systématique. Adler introduisait notamment son article fondateur, « Domaine, méthode et visée de la musicologie », par ces mots : « La musicologie naquit en même temps que l'art des sons »²⁴. Formule poétique s'il en est, qui affirmait l'objet-musique comme source du musicologique mais soulignait également la porosité entre musique et son qui se concrétise à l'heure actuelle, que ce soit dans les installations plastiques de nombreux artistes sonores, dans le développement de l'écologie

²⁴ ADLER, G.: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, 1, 1885, pp. 5-20, p. 5.

sonore et musicale ou dans l'expansion des interactions arts/sciences. Sous la plume de Guido Adler, on peut également lire que « la recherche musicologique s'ajuste à la nature de son sujet d'étude »²⁵, ce qui trace une orientation épistémologique des études musicologiques sur laquelle nous reviendrons. La distinction proposée par Adler persiste encore aujourd'hui dans le vocabulaire anglophone, et plus particulièrement dans la musicologie américaine où deux orientations subsistent : le terme *musicology* reste associé aux approches historiques, alors que les perspectives proprement systématiques s'y retrouvent bien souvent réunies sous la dénomination *Music theory*²⁶. Cette distinction disparaît néanmoins en langue française, où la musicologie se trouve parfois associée à la « musicologie historique » ou encore à la « musicologie analytique », mais reste pensée dans son unicité. Spécificité française d'une science musicologique globale qui, comme l'écrit Nicolas Meeùs, « indique donc dans une certaine mesure un espoir, européen ou peut-être caractéristiquement français, d'articuler l'une sur l'autre la musicologie historique et l'analyse musicale »²⁷.

*

Iannis Xenakis proposera quant à lui une autre délimitation du fait musical. Lors de la réédition en 1977 des *Problèmes de la musique moderne* (1959), Marina Scriabine –co-auteure de l'ouvrage avec Boris de Schlœzer– demande au compositeur d'écrire une postface intitulée « Des univers du son »²⁸. Même si ce court texte n'a pas de rapport explicite avec l'ouvrage qu'il est sensé conclure, il est intéressant de remarquer que Xenakis propose quatre catégories pour tenter de définir la musique qui, pour lui, « n'est point un monde codifié et organisé hiérarchiquement »²⁹. Ces quatre catégories visent à délimiter les différents univers qui fondent la musique comme *art des sons dans le monde*. Ainsi, la musique peut être approchée à partir de :

1. son **univers matériel** ou **hylétique**, « celui des matières, des hyles sonores, des éléments » (Xenakis, 1977 : p. 171), qui définit autant la nature et l'origine du son que les objets usités et les techniques employées pour sa production. Dans cet univers, Xenakis distingue 4 « territoires » –distincts mais interconnectables– qui définissent des « formes » de son : (1) les sons instrumentaux (de l'orchestre), (2) les sons des mondes naturel et industriel, (3) les sons artificiels analogiques et (4) les sons informatiques produit par codage numérique. Ces 4 territoires synthétisent « la richesse de la matière sonore »³⁰.

2. son **univers des formes** et des **systèmes d'organisation**, qui définit tant l'agencement formel d'une musique que les techniques compositionnelles qui la caractérisent, et ce selon tous les niveaux (du micro au macro) qui les

²⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁶ MEEÛS, N.: « Épistémologie d'une musicologie... *Op. Cit.*

²⁷ *Ibid.*, p. 97.

²⁸ XENAKIS, I. : « Postface. Des univers du son », in DE SCHLÆZER, B. et SCRIABINE, M. : *Problèmes de la musique moderne*, Éditions de Minuit, Paris, [1977] 2016, pp. 171-176.

²⁹ *Ibid.*, p. 171.

³⁰ *Ibid.*, p. 172.

constituent. Si les formes et systèmes musicaux s'associent à leur contexte de création, ils paraissent cependant pour Xenakis détachés de valeurs historiques, « hors du temps et suspendus »³¹.

3. son **univers des sens**, qui relève de la nécessaire concrétisation psychophysiological de l'œuvre dans ses dimensions matérielles et formelles. Comme l'écrit Xenakis, « Cet univers si mystérieux et complexe, tellement dépendant du cerveau et du corps, est l'instrument de détection et de contrôle des êtres créés ou utilisés dans l'univers précédent, et incarnés par l'univers hylétique des sons »³².

4. son **univers politique et social**, qui fait de l'œuvre à la fois un reflet de son temps et de la permanence historique et qui formalise le principe même de contemporanéité, ses idées, valeurs et vérités doxiques. Pour Xenakis, il semble que si l'œuvre prend forme dans un temps et une société spécifiques, ces derniers conservent cependant dans leur constitution même des croyances, idées ou encore opinions passées. C'est en ce sens que, pour Xenakis, « les pressions du moment historique ne sont que des pressions agissant sur une pelote inextricable d'idées et de *doxai* reçues par l'individu et non des facteurs absolus, créateurs de toutes pièces et instantanément d'un univers politique ou social et, par conséquent, créateurs de telle découverte, de tel œuvre ou de tel courant »³³.

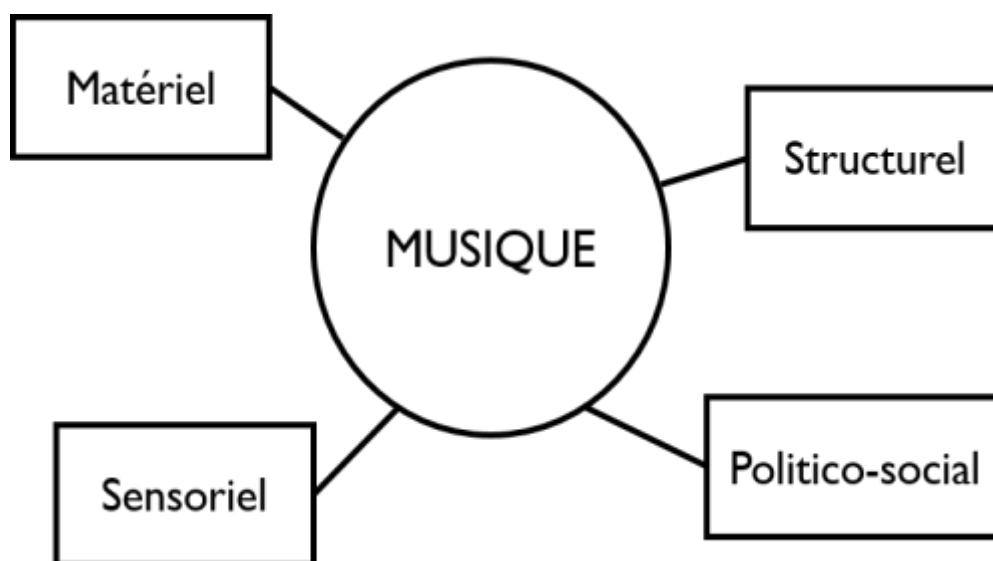


Figure 2. Les 4 "Univers" de la musique – d'après I. Xenakis

Les 4 univers distingués par Iannis Xenakis montrent ainsi les diverses dimensions objectales de la musique, qui s'offre à l'analyse tant dans ses formes sensible et sensorielle que dans ses qualités formelles et ses valeurs

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 174.

³³ *Ibid.*, pp. 174-175.

anthropologiques. Á ces univers, Xenakis ajoute celui de l'esthétique, qui représente selon lui « la forme des cheminements que le musicien effectue à travers ces univers. C'est en quelque sorte une métaforme à laquelle nous sommes sensibles d'une manière souvent immédiate. Mais c'est elle, l'esthétique, la forme des formes, qui fonde les axiologies de l'art »³⁴.

*

À l'image des sciences de la nature, les premières philosophies et théories musicales ont cherché à établir des lois communes, permanentes et universelles, insérant le son dans l'ordre du monde (échelles, gammes, résonances des corps sonores). Pour le physicien Hubert Reeves, la musique et sa représentation ont joué un rôle capital dans la naissance de la science. Ainsi écrit-il : « En étudiant les relations entre les sons et la longueur des cordes vibrantes, Pythagore a eu l'intuition de l'importance des nombres dans l'explication du monde réel »³⁵ et de leurs lois. Pourtant, dès 1949, le musicologue suisse Jacques Handschin suggère que cette analogie entre sciences de la nature et musicologie repose sur une certaine vision du musical qui a tendance à réduire de façon abstraite la réalité musicienne³⁶. Les choses ne sont toujours pas tranchées, et la musique oscille entre sciences de la nature et sciences humaines, philosophiques ou esthétiques. Tour à tour, elle devient un son mesurable, quantifiable ou l'objet signifiant de multiples débats et lieux d'interprétations illimitées. La musique apparaît comme une entité fluide, diversifiée par les pratiques et les productions savantes et contemporaines, traditionnelles ou de tradition orale, populaires modernes et improvisées et, plus récemment, intermédiatiques. En ce sens, on peut considérer avec Jean-Marc Warszawski que

La musique n'est pas un objet naturel, elle n'est pas même un objet. Elle est produite par les membres d'une humanité en devenir. Tout, en musique, ressort de décisions humaines. L'inventaire qu'on peut faire aujourd'hui de la diversité avec laquelle « la musique » s'insère dans les pratiques sociales, avec laquelle elle est produite, diffusée, reçue, tant du point de vue des personnels que des moyens techniques, des institutions, de la reproduction, ne permet pas de cerner une matière suffisamment homogène, autonome, hors contexte social, pour objectiver une science spécifique positive, mais, convoque de nombreux champs de connaissances, [...].³⁷

L'objet de la musicologie, on le voit, déborde de toute part et ne peut être défini comme une instance fixe dans la mesure où toute diversification des objets du savoir entraîne une diversification de ce savoir³⁸. Ces constats dessinent « le

³⁴ *Ibid.*, p. 176.

³⁵ REEVES, H. : « Préface », in PROUST, D. (éd.) : *L'Harmonie des sphères*, Seuil, Paris, 2001, pp. 7-9, p. 8.

³⁶ HANDSCHIN, J. : « Musicologie et Musique », in *Kongress bericht - Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Bärenreiter, Basel, pp. 9-22.

³⁷ WARSZAWSKI, J.-M. : « La musicologie... *Op. Cit.*, p. 144.

³⁸ Cf. VECCHIONE, B. : « La recherche musicologique... *Op. Cit.*; BACHMAN, P. : *La musicologie en France... Op. Cit.*; NATTIEZ, J.-J. : « Présentation générale », in NATTIEZ, J.-J.

caractère impalpable de la musicologie comme objet scientifique »³⁹, et la complexité de la discipline et de ses principaux acteurs : historiens, analystes, compositeurs, interprètes, mais aussi physiciens, acousticiens, psychologues, historiens, analystes, herméneutes, esthéticiens, philosophes, sociologues, sémioticiens, médecins, neuroscientifiques, etc. Ils engagent les recherches musicologiques contemporaines vers l'élaboration d'un véritable modèle « Intersciences »⁴⁰.

II. De la « Science musicologique » aux « Sciences de la musique »

Comme science du fonctionnement d'un instrument d'appréhension et d'expression du monde aussi spécifique et complet que l'oreille, la musicologie devrait fatalement apporter une contribution originale à des secteurs d'activités comme les sciences et les technologies du son, de la connaissance, de l'action, les sciences sémiotiques, anthropologiques, historiques, la philosophie du sens, de la compréhension, de l'argumentation, de l'interrogativité...⁴¹

Nous l'avons vu, le terme « musicologie » porte en lui une dualité définissant tant ses origines historiques que ses usages actuels. Pour dépasser cette ambiguïté sémantique, nous choisissons dans la suite de cet article, d'employer les expressions « science musicologique » ou même « sciences de la musique » pour désigner (1) le territoire fondamentalement interdisciplinaire qui est celui du musical et pour souligner (2) le fait que ce territoire ne puisse être déterminé de façon *a priori* mais qu'il est nécessaire de le convoquer à partir du musical lui-même. Nous souhaitons ainsi dépasser la confusion possible due à la traduction du terme *Musikologie*, rejoignant en ce sens les origines germaniques de la discipline : *Musikwissenschaft*, littéralement « science de la musique ». Guido Adler utilisait dans son texte le terme *Musikologie* pour décrire ce qu'il appelle « la musicologie comparée, qui envisage de comparer les produits sonores, en particulier les chansons populaires de divers peuples, pays et territoires, dans un but ethnographique, de les regrouper et les mettre en ordre selon leurs différentes qualités »⁴² ; musicologie comparée qui diffère selon lui de la « science de la musique », qu'il pare d'une orientation bien plus large.

C'est à partir de cette posture que nous tenterons de mesurer l'héritage de Guido Adler dans deux projets musicologiques qui ont marqué le dernier quart du XX^e siècle. Chacun de ces projets initiera, à sa façon, une musicologie tissant des liens avec l'ensemble des sciences. Il s'agit (1) de la « musicologie générale » formalisée par Jean-Jacques Nattiez et (2) du modèle « Intersciences » développé par Bernard Vecchione.

(éd.) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume I. Musiques du XX^e siècle*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris, 2003, pp. 23-37.

³⁹ BACHMAN, P. : *La musicologie en France ... Op. Cit.*, p. 8.

⁴⁰ VECCHIONE, B. : « La recherche musicologique... Op. Cit.

⁴¹ *Ibid.*, p. 284.

⁴² ADLER, G. : „Umfang, Methode und Ziel... Op. Cit., p. 14.

« Musicologie systématique » (G. Adler)

Nous avons évoqué précédemment l'initiative de l'un des fondateurs de la musicologie comme discipline⁴³, celle de Guido Adler, qui proposait de distinguer dans les études de la musique les perspectives historiques de celles qu'il nomme systématiques, partant du principe que « Les lois de l'art qui ont émergé du développement historique [...] sont systématiquement organisées »⁴⁴.

Pour Adler, l'entreprise musicologique se devait en effet d'interroger les contextes (historiques), mais de s'attacher également à une étude critique et spéculative de la musique. Dans son exposition de la toute récente *Musikwissenschaft*, le musicologue autrichien proposait une schématisation de la discipline selon ces deux axes qui lui paraissaient essentiels.



⁴³ L'Histoire (et l'Histoire de la musique en particuliers) tend à définir bien souvent des cadres strictes aux « savoirs » et « connaissances » qu'elle manipule, là où les événements qui les animent et les définissent se devraient d'être pensés dans une forme de porosité et de pluralité. Il en est ainsi de l'apparition de la discipline musicologique, dont la date fut (est resté encore) fixée à 1885 et le texte « fondateur » d'Adler. Cependant, comme nous le rappelle Nicolas Meeùs, « La naissance « officielle » de la musicologie se fait sans doute dans le premier volume des *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, en 1863. Friedrich Chrysander en écrit l'introduction et indique que ces annuaires couvriront l'histoire de la musique, la science du son (*Tonlehre*), l'esthétique, ainsi que la musique folklorique et nationale (allemande) » (MEEÛS, N. : « Épistémologie... *Op. Cit.*, p. 101). En détachant « l'étude de la musique » de la seule perspective historique, Chrysander se révélait alors pionnier de la musicologie. « L'Histoire » en a décidé autrement...

⁴⁴ ADLER, G.: „Umfang, Methode und Ziel... *Op. Cit.*, p. 11.

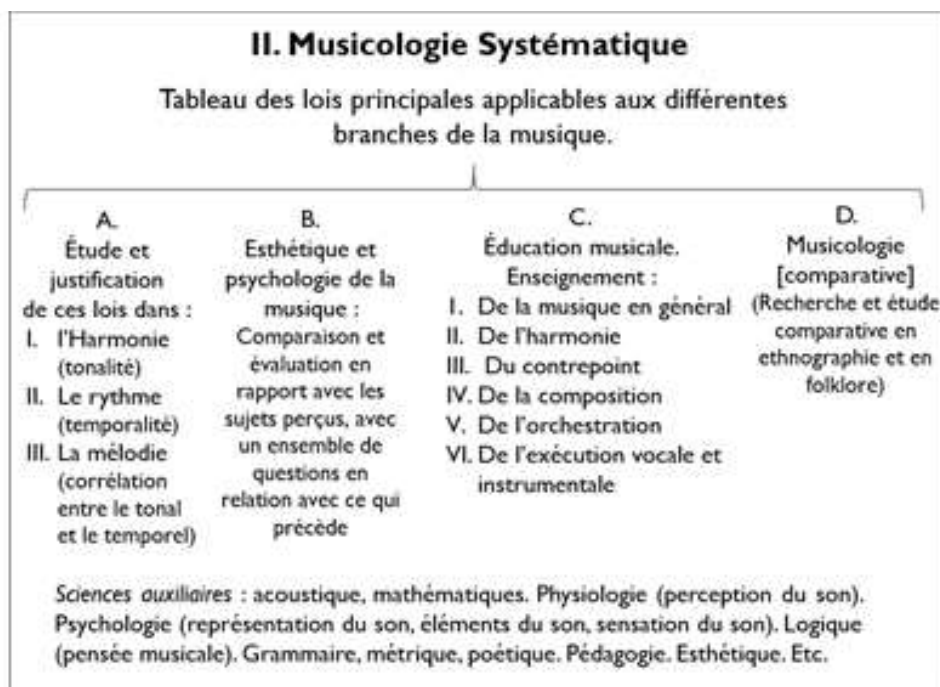


Figure 3. Domaines de la « science musicologique »^{45,46}

En distinguant les postures historique et systématique, Adler intégrait dans la « science musicologique » un complexe de « sciences auxiliaires »⁴⁷ qui unifiait alors les premiers et troisièmes domaines évoqués précédemment dans une unique orientation musicologique : acoustique, théorie musicale, pédagogie, sociologie, psychologie, etc., autant de perspectives analytiques qui donnaient déjà à penser la pluralité de l'objet même de la « science musicologique » et sa nature profondément interscientifique. Si l'objet musicologique se veut complexe à définir, son ancrage –épistémologique- est, également, tout aussi difficile à appréhender car il se situe dans un réseau multidisciplinaire qui formalise alors la posture scientifique du musicologue. La musique se pose ainsi au croisement des sciences, des disciplines et des technologies, et sa nature « d'objet » prend alors de multiples facettes qui forment autant de voies d'accès à son étude.

Cette proposition d'Adler restera néanmoins pour ce dernier de l'ordre de la distinction en deux branches séparées et autonomisées de la science musicologique : la *musicology* qui étudie les contextes historiques et la *music theory* qui fait de l'œuvre le contexte d'étude. Si cette dualité de la « science musicologique » trouve son sens dans la place contextuelle accordée à la musique elle-même –source ou produit d'un contexte?- et si elle mérite indéniablement d'être prolongée de façon moins dualiste (eu égard au développement de l'interdisciplinarité dans notre société contemporaine), il

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁴⁶ Nous nous accordons ici à la traduction du texte original proposée par Nicolas Meeùs (« Épistémologie... *Op. Cit.*, p. 102).

⁴⁷ ADLER, G.: „Umfang, Methode und Ziel... *Op. Cit.*, p. 14.

n'en reste pas moins que les domaines qui la composent forment l'unité de la discipline qui, dans ses approches de l'objet comme contexte ou du contexte de l'objet, repose sur des stratégies traversantes, ancrées dans l'un et l'autre des domaines qui composent la « science musicologique ». Ainsi Guido Adler pense l'interdisciplinarité de façon émergente, presque par anticipation. Et comme l'écrit Jean-Jacques Nattiez :

[...] lorsque Guido Adler, en 1885, a élaboré son fameux programme fondateur de la musicologie qui distinguait dans la musicologie deux grandes branches, encore thématiques aujourd'hui dans le monde musicologique germanophone, la musicologie historique et la musicologie systématique, c'est bien en fait l'unité de la musicologie qu'il visait à construire, car au-delà de la distinction entre ces deux grands secteurs de la jeune discipline, l'objectif général qu'il assignait à la musicologie était de rechercher les lois qui gouvernaient aussi bien le développement historique de la musique que le fonctionnement des systèmes musicaux ou leurs liens avec la culture et la société.⁴⁸

« Musicologie générale » (J-J. Nattiez)

L'unification disciplinaire fait l'objet de réflexions diverses depuis les années 1970 et l'ouverture concrète des investigations musicologiques aux sciences humaines dans leur ensemble⁴⁹. La « science musicologique » introduite par Adler, limitée jusqu'alors à l'analyse musicale et reléguée au second plan des études sur la musique au détriment des perspectives historiques, trouve dans l'avènement des savoirs linguistiques une ouverture prolifique et attendue depuis le début du siècle précédent. Comme le constate Nicolas Meeùs, les apports considérables de Ferdinand de Saussure pour les études linguistiques – notamment ses considérations sur l'unité linguistique et ses distinctions entre les linguistiques diachronique et synchronique- ont participé à rendre concret le projet musicologique initié par Adler⁵⁰.

C'est dans ce tournant linguistique que s'inscrit la volonté d'une considération complexe (au sens morinien) de la musique, que l'on retrouve dans l'entreprise d'une « musicologie générale » développée par Jean-Jacques Nattiez⁵¹ et concrètement défendue dans l'important projet encyclopédique en cinq volumes réalisé dans ce premier XXI^e siècle⁵².

Dès les années 1970, Nattiez initiera en effet une réflexion de l'entreprise musicologique, inscrite dans ce qu'il qualifie de « programme sémiologique »⁵³,

⁴⁸ NATTIEZ, J-J. : « Musicologie historique, ethnomusicologie, analyse : Une musicologie générale est-elle possible ? », in Centre Tunisien de Publication Musicologique, 2015, pp. 1-20, p. 5. <http://ctupm.com/wp-content/uploads/2015/06/jean-jacques-nattiez-1-ctupm.pdf>

⁴⁹ CAMPOS, R., DONIN, N. et KECK, F. : « Musique, musicologie, sciences humaines... *Op. Cit.*

⁵⁰ MEEUS, N. : « Épistémologie... *Op. Cit.*, p. 102.

⁵¹ NATTIEZ, J-J. : *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, Paris, 1987.

⁵² NATTIEZ, J-J. (éd.) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume I. Musiques du XX^e siècle*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris, 2003.

⁵³ NATTIEZ, J-J. : « De la sémiologie à la sémantique musicales », in *Musique en jeu*, 17, 1975, pp. 3-9, p. 8.

en se rapprochant de réflexions linguistiques – dans la continuité des propositions émises par Nicolas Ruwet⁵⁴. Nattiez empruntera également certains modèles d'analyse sémiologique et notamment la théorie tripartite proposée par Jean Molino⁵⁵, qui deviendra l'un des supports analytiques privilégiés pour les réflexions musicologiques de la fin du XX^e siècle. Pour le sémiologue Jean Molino, pour être *compris*, le « fait musical »⁵⁶ se doit d'être considéré en tant que « forme symbolique »⁵⁷, entendu qu'il correspond à une réalité matérielle à la fois source de signification et de représentation – pour celui qui la produit comme pour celui qui la perçoit. C'est cette volonté de déceler le *sens* de la musique qui accompagnera les transformations épistémologiques de la fin du siècle dernier, l'ouverture à la sémiologie et plus spécifiquement à la sémantique musicale. Comme le souligne Jean-Jacques Nattiez, « Qui dit *sémantique*, dit *signification* »⁵⁸. Néanmoins, force est de constater que, si la musique partage avec le langage des qualités formelles symboliques, les orientations théoriques de la linguistique se trouvent limitées pour rapporter le *sens* de la musique. Car malgré leur proximité, langage et musique restent fondamentalement distincts, la seconde se révélant « forme symbolique sans signifié »⁵⁹. Ainsi se pose la question de la (possible) valeur sémantique de la musique et son rapprochement (probable) aux sciences linguistiques, car comme le souligne Jean-Jacques Nattiez : « Mais que peut-on entendre par *signification musicale* ? Il ne faut pas attendre de la linguistique qu'elle nous apporte beaucoup de lumière »⁶⁰.

Malgré ces réserves, la musicologie des années 1970 s'emparera des avancées propres aux études sémiologiques et sémantiques et sera ainsi développée la tripartition – appuyée sur la conception (triadique) peircienne du signe – comme méthode d'analyse sémiologique de la musique. Car dans ses dimensions (formelles) symboliques, la musique (et le territoire du musicologique) se présente selon 3 niveaux :

1. celui de la production de l'œuvre, ou niveau ***poiétique***, qui définit l'objet musical comme une création – de sons et de sens.
2. celui de la réception, ou niveau ***esthésique***, car tout objet musical est reçu *d'un certain point de vue*, certes eu égard aux intentions de l'émetteur mais surtout à partir de celles du récepteur.

⁵⁴ RUWET, N. : « Méthodes d'analyse en musicologie », in *Revue Belge de musicologie*, 28 (1), 1966, pp. 65-90.

⁵⁵ MOLINO, J. : « Fait musical et sémiologie de la musique », in *Musique en jeu*, 17, 1975, pp. 37-62.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 44-50.

⁵⁸ NATTIEZ, J-J. : « De la sémiologie... *Op. Cit.*, p. 5.

⁵⁹ MEEUS, N. : « À propos de logique et de signification musicales », in *Analyse musicale*, 28, 1992, pp. 57-59, p. 57.

⁶⁰ NATTIEZ, J-J. : « De la sémiologie... *Op. Cit.*, p. 5.

3. celui du fait musical lui-même, le niveau **neutre** qui, entre les intentions productrices et réceptrices, « prend place à côté des autres réalités du monde et devient objet » (Molino, 1975 : p. 47). Niveau de l'existence matérielle de l'objet-musique, le niveau *neutre* détermine la *trace* formelle et symbolique, laissant à l'interprétation (*poïétique* ou *esthétique*) ses valeurs de sens.

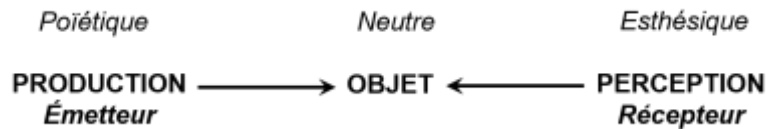


Figure 4. Modèle sémiologique tripartite – J. Molino et J.-J. Nattiez

Ainsi, comme le résume Jean-Jacques Nattiez : « Entre le processus poïétique et le processus esthétique, il existe donc bien une trace matérielle qui n'est pas en elle-même porteuse de significations immédiatement lisibles, mais sans laquelle les significations ne pourraient exister »⁶¹. Ce modèle analytique, s'il concerne prioritairement les aspects sémantiques, conduit à penser le fait musical dans sa diversité. En distinguant d'une part la production de l'objet de sa réception, et en autonomisant d'autre part l'objet dans sa constitution structurelle et formelle, la tripartition conduit à prolonger en un sens la proposition d'Adler, en extrayant l'œuvre –et son interprétation– de son seul cadre historique – contexte– pour en faire *un* cadre d'interprétation(s) – texte, ou comme l'écrit Jean-Jacques Nattiez, « une chaîne infinie d'interprétants, les interprétants étant non pas des personnes, mais les atomes de signification déclenchés par le signe dans sa désignation de l'objet »⁶². Cette complexité offerte à l'analyse du fait musical conduira Nattiez à envisager la recherche musicologique dans une forme unifiée et aboutira quelques années plus tard à la publication de son ouvrage *Musicologie générale et sémiologie*⁶³.

Le dessein épistémologique de la « musicologie générale » de Nattiez repose sur un principe d'unité de la discipline en postulant la nécessité de « concevoir la musicologie comme une discipline unifiée, [...], c'est-à-dire une discipline qui, à la fois a pour objet tous les types possibles de musiques, sans aucune exclusive, et qui développe des concepts, des principes et des méthodes applicables à tous les types de musique »⁶⁴. Dans cette démarche d'unification des postures musicologiques, Jean-Jacques Nattiez évoque quatre orientations de la discipline, chacune reposant sur ce qu'il qualifie de « conception ontologique de la musique »⁶⁵. Pour lui, si (1) la **musicologie historique** ouvre un accès spécifique à la musique, le seul contexte historique ne peut prétendre à l'expliquer totalement. La nature contextuelle du fait musical s'ancre nécessairement – à travers et au-delà de son historicité – dans (2) une réalité

⁶¹ « De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L'exemple de *La Cathédrale engloutie* de Debussy », in *Protée*, 25 (2), 1997, pp. 7-20, p. 19.

⁶² NATTIEZ, J.-J. : « De la sémiologie générale... *Op. Cit.*, p. 9.

⁶³ NATTIEZ, J.-J. : *Musicologie générale et sémiologie... Op. Cit.*

⁶⁴ NATTIEZ, J.-J. : « Musicologie historique, ethnomusicologie, analyse... *Op. Cit.*, p. 5.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 2.

sociale et culturelle qui caractérise l'approche **ethnomusicologique**. Ainsi, la musique se définit contextuellement par ses valeurs historiques, sociales et culturelles, mais également dans (3) ses dimensions formelles et structurelles. Non seulement issue d'un contexte et produit contextuel, la musique requiert une approche approfondie de son organisation et se déploie ici l'**analyse musicale** comme orientation musicologique. Enfin (4), au-delà de ses valeurs et dimensions contextuelles, si la musique prend sens, c'est aussi (et surtout peut-être) dans ses qualités **psycho-cognitives**, à savoir les stratégies et les conduites de création, de perception et d'interprétation qu'elle nécessite.

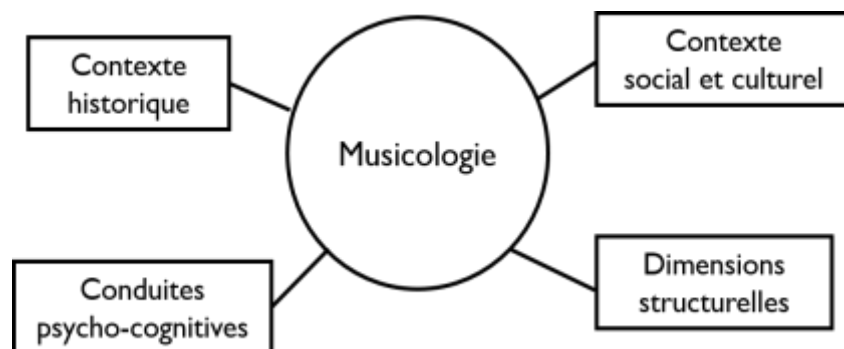


Figure 5. Les 4 "positions ontologiques" de la musicologie - J-J. Nattiez⁶⁶

La « musicologie générale » proposée par Jean-Jacques Nattiez vise ainsi une considération englobante des valeurs, qualités et dimensions de la musique qui, si elle se révèle être un objet complexe, dévoile néanmoins une unité intrinsèque que la discipline se doit de conserver dans ses diverses investigations. C'est en ce sens que pour Nattiez, « le projet d'une musicologie générale apparaît alors légitime et fondé : il peut permettre de dépasser les frontières que chacune des branches de la musicologie a trop souvent la tentation d'ériger, pour des raisons qu'expliquent davantage les faiblesses humaines que les arguments épistémologiques »⁶⁷.

Modèle musicologique « Intersciences » (B. Vecchione)

Considérant, à la suite de Xenakis, la musique comme 'univers de son', Bernard Vecchione postule la nature du musical comme mode de connaissance – appréhension et expression – spécifique du monde⁶⁸. Dans cette perspective, les études sur la musique conjuguent un versant acoustique – le son comme son- et un versant musicologique – le son comme musicalement facturé par le compositeur, l'interprète, le preneur de son, etc. Au centre, se situe la question des technologies – numériques entre autres, et surtout celle de l'utilisation de ces technologies. Ici, l'objet-musique est pensé dans son unicité mais les moyens

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁸ VECCHIONE, B. : « La recherche musicologique... *Op. Cit.*, p. 284.

d'y accéder sont pluriels et garants de l'interscientificité inhérente au fait musical.

C'est dans la dynamique des orientations interdisciplinaires précédentes que, dès 1992, Bernard Vecchione élabore un modèle « Intersciences » où les sciences et technologies de la musique forment un réseau immatériel de points de vue collaboratifs, structuré comme un *open space* :

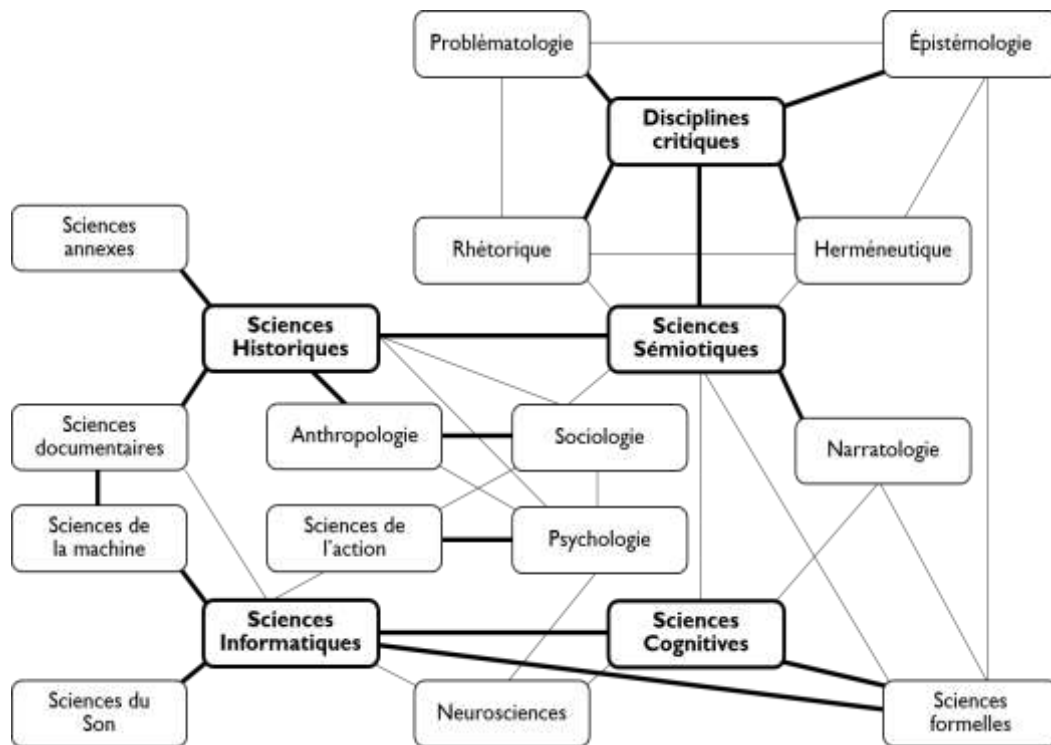


Figure 6. Réseau des sciences et des technologies⁶⁹

Ce projet « Intersciences » est un modèle ouvert à l'intégration d'autres champs disciplinaires dont la nécessité s'impose au regard même de l'évolution de nos discours sur le monde et sur la musique, mais aussi eu égard à l'évolution même des pratiques musicales. Son enjeu est « la préservation des champs de recherche locaux »⁷⁰, mais aussi la volonté de comprendre le problème de l'articulation fonctionnelle qui forme, depuis le dernier quart du XX^e siècle, nos horizons musicologiques. Ce projet induit la participation des sciences critique, historique, sémiotique, informatique et cognitive à la compréhension mutuelle de la musique. L'apport des sciences critiques (principalement l'herméneutique) y est central. Par leur regard de *surplomb*, elles sont amenées à gérer la diversité, voir même la dispersion scientifique, à laquelle l'étude interdisciplinaire de la musique conduit. L'approche herméneutique permet

⁶⁹ *Ibid.*, p. 294.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 281.

d'articuler les relations interscientifiques simultanément en jeu dans chacun des deux plans de la « réalité musicale » et de la « réalité musicologique »⁷¹. Ces deux notions méritent d'être rapidement exposées car elles soutiennent en quelque sorte l'édifice du modèle.

À l'habituelle séparation entre œuvre et discours, Vecchione substitue l'interaction entre « réalité musicale » et « réalité musicologique ». En effet, l'œuvre musicale n'est pas séparée de son environnement qui l'instaure et l'institutionnalise, qui la façonne et la pérennise (ou pas). La « réalité musicale » est ainsi ce tissage quasi écologique entre les œuvres et les activités, les processus et les gestes. L'œuvre porte en elle de multiples activités, humaines, individuelles et collectives qui en ont permis l'avènement. La théorisation du champ musicologique et la reconnaissance de sa fondamentale diversité telles qu'elles sont proposées par Bernard Vecchione conduisent à la reformulation de l'objet-musique, voire même à sa totale reconsidération. Vecchione lui substituera donc le terme de « réalité musicale » pour rendre compte de ce tissage auquel renvoie la nature fondamentalement anthropologique des œuvres et activités musicales. Pour Vecchione :

Comme objet de la musicologie, la réalité musicale est à considérer comme une réalité complexe d'ordre anthropologique, faite d'œuvres et d'activités, toutes marquées historiquement mais aussi socialement, culturellement, psychologiquement et ce non seulement au sein des civilisations où les activités musicales s'instituent et se développent, mais relativement aussi aux groupes sociaux, et aux individus qui jouent ou ont joué au sein de ces groupes un rôle déterminant dans l'instauration de cette réalité : production, interprétation (actualisations, pérennisations...), appréhension...⁷²

En ce sens, la « réalité musicale » est fondamentalement d'ordre anthropologique ; les œuvres étant en quelque sorte des fictions sonores du monde qu'elles reconfigurent plus qu'elles ne l'expriment. Dans cette perspective, il ne s'agit pas de dissoudre l'œuvre au profit d'un réseau de médiations⁷³ mais de penser son éco-réalité, c'est-à-dire l'entrelacement des œuvres et des activités musicales dans leurs environnements anthropologiques respectifs. Il s'agit de considérer l'œuvre comme un fossile de civilisation⁷⁴. L'œuvre est ainsi la trace d'un réel fictionnalisé par son créateur, lui-même inséré dans un milieu instauratif. On reconnaîtra là l'une des sources d'inspiration de Bernard Vecchione, à savoir les travaux en sociologie de la culture de Pierre Francastel⁷⁵. La « réalité musicale » est un prolongement du concept de « réalité figurative » de Pierre Francastel⁷⁶. La « réalité figurative »

⁷¹ *Ibid.*, p. 308.

⁷² *Ibid.*, p. 282.

⁷³ Cf. HENNION, A. : *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 2007.

⁷⁴ VECCHIONE, B. : « La recherche musicologique... *Op. Cit.*, p. 287.

⁷⁵ Cf. FRANCASTEL, P. : *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Denoël Gonthier, Paris, 1965 et *Études de sociologie de l'art*, Denoël Gonthier, Paris, 1970.

⁷⁶ *Ibid.*

implique une dialectique entre le réel, le perçu et l'imaginaire qui dégage la question de la représentation artistique de l'esthétique de l'imitation pour la rapprocher de celle de l'invention –c'est-à-dire de la mise en fiction du réel. La notion de « réalité figurative » de Pierre Francastel implique une mise en image qui a le caractère de l'image, c'est-à-dire qui affiche, par ses configurations matérielles, à la fois son caractère empirique d'image (son caractère de support matériel) et son caractère de fiction (son « contenu » de sens et surtout de mise en configuration sensée, déchiffvable grâce à la nature problématique de sa constitution). C'est ainsi que, par migration conceptuelle⁷⁷, Vecchione propose l'idée d'une « réalité musicale double » : (1) comme « réel objectif » et (2) comme « réalité fictionnelle » qui implique que l'œuvre musicale instaure des réalités qui n'existaient pas avant la production de ladite œuvre – réalités qui demandent ensuite à être déchiffrées par le musicologue qui, à son tour, les reconfigure.

La « réalité musicologique », quant à elle, n'est pas restitution mais activité productrice de connaissances, réinstauration (toujours peu ou prou hypothétique) des réalités musicales qu'elle prolonge et interprète à partir de sa propre situation anthropologique. Concevoir la « réalité musicale » comme objet de la musicologie permet de le penser de façon écologique et d'échapper ainsi à toutes formes de réductionnisme pour mieux le connecter avec ce qui le constitue, à savoir les œuvres et les activités (ce que l'on nomme actuellement les pratiques). Pour Bernard Vecchione, c'est la musique elle-même qui guide la recherche et qui accomplit de façon silencieuse son pouvoir de relier, et cela à la lumière de son propre déploiement sonore et temporel connecté aux corps en action et aux gestes musiciens. Concevoir la musicologie comme « science musicologique » ou « sciences de la musique » suppose la prise en compte d'un territoire fondamentalement traversé par des modalités d'action et de réflexion coopératives : entre les sciences, mais aussi entre les scientifiques et les artistes. L'interdisciplinarité se dote d'un niveau supplémentaire : en plus de se concevoir comme un jeu « entre » disciplines, elle se conçoit également comme un « jeu » entre les pratiques, les faire et les savoirs, soit les savoir-faire. Eu égard à ces explorations et comme le souligne Vecchione, la musicologie est considérée au plan le plus général, c'est-à-dire au plan anthropologique :

[...] comme discipline que concerne l'ensemble de la question de l'élaboration des connaissances sur la musique, quelles que soient ces connaissances (intellectuelles, pratiques, sensibles), quels que soient leurs types (scientifiques, technologiques, philosophiques) et quels que soient les aspects de la musique étudiés (œuvres ou activités, son ou partitogrammes, musiques déjà existantes ou musiques virtuelles, en projet, en progrès, en procès,...). Cette définition va dans le sens même de l'histoire de la discipline et se trouve tout à fait conforme, sinon aux acceptions plus classiques du terme, du moins à la nature de l'objet sur lequel la

⁷⁷ MORIN, E.: « Sur l'interdisciplinarité », in *Carrefour des sciences. Actes du colloque du Comité National de la Recherche Scientifique : « Interdisciplinarité »*, Éditions du CNRS, Paris, 1990, pp. 21-29.

musicologie s'interroge : la réalité de la musique dans les civilisations, sa nature, sa fonction.⁷⁸

Le tissu interdisciplinaire impliqué par cet entrelacement de la « réalité musicale » et de la « réalité musicologique » suppose qu'une distinction forte puisse être opérée entre ce que nous nommons habituellement « situation » et « contexte ». Le « contexte » suppose, en effet, un décor dans lequel on installe, après coup, les sujets soumis alors au déterminisme extérieur du cadre que l'on a posé au préalable. La « situation », à l'inverse, oblige à penser la relation entre l'objet et le sujet dans sa contemporanéité, la plaçant au cœur même du projet de la conscience se projetant dans le monde. La situation des musiques constitue la réalité du musical dans le monde, à condition que celles-ci soient sans cesse remises en situation anthropologique suscitatrice : processions, rituels, concerts, carnivals, happenings, balladodiffusion, etc.⁷⁹. Cette conjonction donne à penser un modèle interactionnel où la notion de situation d'écoute est conçue comme une « relation phénoménologique directe au monde qui est celle de la présence à celui-ci »⁸⁰. Modèle qui demande d'observer chaque dispositif d'écoute élaboré par les compositeurs et les artistes comme une modalité singulière des possibles (toujours à-venir) interactions entre le son et le monde. Le musical donne ainsi aux auditeurs à vivre une expérience musicienne qui accomplit de façon silencieuse et sensible son pouvoir de relier, de conjointre et de déployer, et cela à la lumière de son propre déploiement⁸¹.

Conclusion

Ce qui précède n'est pas une histoire de la musicologie au sens orthodoxe du terme mais une tentative de penser de façon interdisciplinaire les orientations de la musicologie contemporaine à partir de son « objet d'étude » et d'en assumer ainsi toute la complexité. Le musical résiste à toute définition ou cadre méthodologique préétablis en raison de son immatérialité qui constitue en quelque sorte sa matière première. Celle-ci est, par essence, interdisciplinaire. Si les dimensions contextuelles, esthétiques ou psychologiques peuvent être relevées pour toutes les productions artistiques, force est de reconnaître que le musical possède en quelque sorte un premier niveau d'articulation –sa dimension sonore- qui tisse des liens inédits entre les sciences et les humanités.

La complémentarité entre « réalité musicologique » et « réalité musicale » telle qu'elle est pensée par Bernard Vecchione préparait en cela les orientations les plus actuelles de la musicologie contemporaine. En effet, depuis le début du XXI^e siècle, l'interdisciplinarité se conçoit également dans ses interactions entre théorie et pratique et implique (1) de nouvelles modalités de collaborations

⁷⁸ Cf. VECCHIONE, B. : « La recherche musicologique... *Op. Cit.*, pp. 281-282.

⁷⁹ Cf. VECCHIONE, B. : « Une approche sémiotique du musical », in GRABOCZ, M. (éd.) : *Sens et signification en musique*, Hermann Musique, Paris, 2007, pp. 273-292.

⁸⁰ BARBANTI, R. : « Écologie sonore et technologies du son », in *Sonorités*, 6, 2011, pp. 9-41, p. 15.

⁸¹ Cf. VECCHIONE, B. : « L'herméneia silencieuse du musical », in VECCHIONE, B. et HAUER, C. (éds.) : *Le sens langagier du musical : Semiosis et herméneia*, L'Harmattan, Paris, 2009, pp. 251-272.

entre chercheurs et artistes et (2) un dépassement des modalités entre les savoirs et les faire. Parmi ces territoires, citons par exemple l'émergence d'un statut hybride, celui de chercheur-créateur ou encore la volonté de croiser les modalités d'appropriation du réel, soit de *faire et de savoir ensemble*. De façon plus large –et utopique- reconnaissons la volonté actuelle de poser les bases d'un espace équitablement partagé entre la recherche, la création et l'action. Cette reconnaissance oriente les recherches actuelles à la fois vers la dimension pratique de la recherche scientifique (intuition, interprétation) et, dans le même temps, considère les pratiques comme des processus exploratoires qui engagent des savoirs et qui développent des démarches heuristiques (réécriture, innovation, invention...). Dans le même sens, les contextes techniques et historiques dans lesquels les pratiques se déterminent et s'articulent sont étudiés non plus comme les conditions causales de ces pratiques mais bien comme des situations et des agencements à la fois matériels, institutionnels et culturels dans lesquels elles prennent place comme des forces de propositions sensibles et symboliques.

L'orientation musicologique proposée par Bernard Vecchione pourrait être qualifiée de « située » et, à ce titre, possède quelques proximités avec la démarche anthropologique qui est devenue progressivement, depuis le début du XXI^e siècle, l'un des modèles forts des sciences humaines et sociales. Le tournant « pratique » de l'épistémologie des sciences est un paradigme désormais incontournable de nos contemporanéités⁸², révélateur d'une profonde mutation des sciences et des humanités. Dans cette perspective, la tâche du musicologue est ainsi d'étudier :

1. les œuvres comme des régimes fictionnels et critiques du monde qui ne se contentent pas d'illustrer, mais qui l'interprètent, qui le disent, le dénoncent et en témoignent sensiblement.

2. les pratiques musicales (et pas uniquement les 'textes écrits') dans leurs diversités créatrices et performatives, en tant qu'elles formulent autant de discours « situés », contemporains et transhistoriques, tant sur les œuvres que sur leurs dimensions anthropologiques, sociales et culturelles.

3. sa propre situation d'observateur et de lecteur des musiques de la Terre. Ce troisième champ d'étude, s'il concerne la dimension critique de toute recherche, prend dans le champ musicologique une dimension toute particulière, dans la mesure où le musicologue est lui-même immergé dans le sonore qu'il doit tenter d'analyser de la façon la plus objective possible. En effet, point de son sans *point* d'écoute.

La connivence avec la source implique une co-présence qui fait du chercheur musicologue un théoricien un peu particulier. À la fois « située » à l'intérieur et à l'extérieur de son objet de recherche, son observation est toujours peu ou prou

⁸² Cf. LATOUR, B. : *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La découverte, Paris, 1991.

lecture et interprétation de cet objet que le musicologue doit écouter avant toute théorisation. Ainsi la recherche en musicologie est-elle toujours « rencontre », entre différents corps (scientifique et artiste), différentes sensibilités et regards sur le monde. Cette rencontre engage chercheurs et artistes dans un partage équidistant de leurs propres localisations, équidistance temporelle et donc spatiale qui s'affranchit de toute modélisation linéaire, de toute représentation classique de l'espace et du temps pour postuler, à l'instar de la physique quantique, une synchronie analogique –donc anachronique- dont nous ne pouvons encore totalement maîtriser les effets sur l'épistémologie des sciences et des arts.

Le modèle « Intersciences » proposé à la fin du XX^e siècle par Bernard Vecchione a le mérite d'ouvrir le territoire de la musicologie vers cette dimension transdisciplinaire, qui fait à l'heure actuelle l'objet de toute l'attention des chercheurs, comme s'il était désormais urgent de refonder la continuité des sciences après leur séparation au cours du XVIII^e siècle. Les réalités humaines sont en pleine mutation, se frottant aux réalités virtuelles, immersives, machiniques et animales. La musique est pleinement associée à ces mutations et, en ce sens, le sonore qui la constitue apparaît comme un territoire inédit pour penser les relations entre l'humain et le monde. En effet, après des siècles d'hégémonie de la culture visuelle, la culture de l'oreille entre en jeu dans notre rapport au monde. Elle apparaît comme détentrice d'un mode nouveau de connaissance du monde sensible, immatériel et invisible, et porteuse d'une nouvelle forme d'utopie, attentive aux bruissements du monde⁸³, aux grains de la voix, aux détails insignifiants.

Références

- ADLER, G.: „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft“, in *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, 1, 1885, pp. 5-20.
- BACHMAN, P. : *La musicologie en France entre impasse et mutations. États des lieux et enjeux politiques*, Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1992.
- BARBANTI, R. : « Écologie sonore et technologies du son », in *Sonorités*, 6, 2011, pp. 9-41.
- BARTHES, R. : *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.
- BENT, M. : « Le métier de musicologue », in NATTIEZ, J-J. (éd.) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume 2. Les savoirs musicaux*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris, 2004, pp. 611-627.
- CAMPOS, R., DONIN, N. et KECK, F. : « Musique, musicologie, sciences humaines : sociabilités intellectuelles, engagements esthétiques et malentendus disciplinaires (1870-1970) », in *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 1 (14), 2006, pp. 3-17.
- CRISTOFOL, J. : « Écritures, dispositifs et expériences », in TRONC, C. et VERGES, E. (dir.) : *Nouveaux médias, nouveaux langages, nouvelles écritures*, L'entretemps, Marseille, 2005, pp. 1-34.
- DELIEGE, C. : « Variables historiques du concept de recherche musicale », in MACHOVER, T. (éd.) : *Quoi, Quand, Comment. La recherche musicale*, Christian Bourgois/IRCAM, Paris, 1985, pp. 25-61.

⁸³ BARTHES, R. : *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973.

- DE MURS, J. : *Musica speculativa*, 1323.
____ *Compendium musicae practicae*, 1325.
- DE SCHLÉZER, B. et SRIABINE, M. : *Problèmes de la musique moderne*, Éditions de Minuit, Paris, 1959.
- FOURMENTRAUX, J-P. : *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, Hermann, Paris, 2011.
- FRANCASTEL, P. : *La réalité figurative : éléments structurels de sociologie de l'art*, Denoël Gonthier, Paris, 1965.
____ *Études de sociologie de l'art*, Denoël Gonthier, Paris, 1970.
- HANDSCHIN, J.: « Musicologie et Musique », in *Kongress bericht - Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft*, Bärenreiter, Basel, pp. 9-22.
- HENNION, A. : *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris, 2007.
- LATOURET, B. : *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, La découverte, Paris, 1991.
- MACHOVER, T. : « Introduction », in MACHOVER, T. (éd.): *Quoi, Quand, Comment. La recherche musicale*, Bourgois/IRCAM, Paris, 1985, pp. 11-31.
- MEEUS, N. : « À propos de logique et de signification musicales », in *Analyse musicale*, 28, 1992, pp. 57-59.
____ « Épistémologie d'une musicologie analytique », in *Musurgia*, 3 (22), 2015, pp. 97-114.
- MOLINO, J. : « Fait musical et sémiologie de la musique », in *Musique en jeu*, 17, 1975, pp. 37-62.
- MONELLE, R.: *Linguistics and semiotics in music*, Harwood Academic Publishers, Chur, 1992.
- MORIN, E.: « Sur l'interdisciplinarité », in *Carrefour des sciences. Actes du colloque du Comité National de la Recherche Scientifique : « Interdisciplinarité »*, Éditions du CNRS, Paris, 1990, pp. 21-29.
- NATTIEZ, J-J. : « De la sémiologie à la sémantique musicales », in *Musique en jeu*, 17, 1975, pp. 3-9.
____ *Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, Paris, 1987.
____ « De la sémiologie générale à la sémiologie musicale. L'exemple de *La Cathédrale engloutie* de Debussy », in *Protée*, 25 (2), 1997, pp. 7-20.
____ « Présentation générale », in NATTIEZ, J-J. (éd.) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume I. Musiques du XX^e siècle*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris, 2003, pp. 23-37.
____ *Profession musicologue*, Presses Universitaires de Montréal, Montréal, 2007.
____ « Musicologie historique, ethnomusicologie, analyse : Une musicologie générale est-elle possible ? », in Centre Tunisien de Publication Musicologique, 2015, pp. 1-20.
<http://ctupm.com/wp-content/uploads/2015/06/jean-jacques-nattiez-1-ctupm.pdf> (15 juin 2018).
- NICOLESCU, B. : « Multidisciplinarity, Interdisciplinarity, Indisciplinarity, and Transdisciplinarity : similarities and differences », in *RCC Perspectives*, 2, 2014, pp. 19-26.
- REEVES, H. : « Préface », in PROUST, D. (éd.) : *L'Harmonie des sphères*, Seuil, Paris, 2001, pp. 7-9.
- RISSET, J-C. : *Discours de réception de la Médaille d'or du CNRS*, Paris, 1999.
- RUBY, C. : « Arts et Sciences / Sciences et Arts. Sur une médiagraphie en cours de réalisation », in *Le Philosophoire*, 35 (1), 2011, pp. 129-143.
- RUWET, N. : « Méthodes d'analyse en musicologie », in *Revue Belge de musicologie*, 28 (1), 1966, pp. 65-90.
____ *Langage, musique et poésie*, Seuil, Paris, 1972.
- SOLOMOS, M. : « Entre musique et écologie sonore : quelques exemples », in *Sonorités*, 7, 2012, pp. 167-185.
____ *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2013.
- VECCHIONE, B. : « La recherche musicologique aujourd'hui : Questionnements, intersciences, métamusicologie », in *Interface*, 21 (3-4), 1992, pp. 281-312.
____ « Une approche sémiotique du musical », in GRABOCZ, M. (éd.) : *Sens et signification en musique*, Hermann Musique, Paris, 2007, pp. 273-292.

Christine Esclapez
Sylvain Brétéché

____ « L'herméneia silencieuse du musical », in VECCHIONE, B. et HAUER, C. (éds.) : *Le sens langagier du musical : Semiosis et hermenéia*, L'Harmattan, Paris, 2009, pp. 251-272.

VENDRIX, P. : « Les conceptions de l'histoire de la musique », in NATTIEZ, J-J. (éd.) : *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Volume 2. Les savoirs musicaux*, Actes Sud/Cité de la musique, Arles-Paris, 2004, pp. 628-648.

VINCK, D. : *Pratiques de l'interdisciplinarité. Mutations des sciences de l'industrie et de l'enseignement*, Presses Universitaires de Grenoble, Paris, 2004.

WARSAWSKI, J-M. : « La musicologie et le mystère du logos », in *Itamar. Revista de investigación Musical: Territorios para el Arte*, N. 1, 2008, (Edición digital, 2019) pp. 133- 144. Disponible en <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/14035/12954>

XENAKIS, I. : « Postface. Des univers du son », in DE SCHLÆZER, B. et SCRIBINE, M. : *Problèmes de la musique moderne*, Éditions de Minuit, Paris, [1977] 2016, pp. 171-176.

La visión de José Serrano respecto al panorama del teatro lírico español de su época

Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo
Universitat de València

Resumen. El presente artículo expone los puntos de vista y las opiniones del compositor José Serrano acerca de la delicada situación que atravesaba el teatro lírico, en especial la zarzuela, *in illo tempore*. Las consideraciones y reflexiones que el insigne compositor nacido en Sueca vierte sobre el estado de la zarzuela y del teatro lírico son, en general, sobre todos los agentes teatrales: compositores, cantantes, libretistas, público, Sociedad de Autores y empresarios no deja indiferente a nadie, y son de sumo interés para entender el fenómeno teatral y la complejidad por la que éste atravesaba en las primeras décadas del siglo XX. Al mismo tiempo, el análisis de sus manifestaciones musicales y artísticas, recogidas en los principales medios de prensa y revistas especializadas de la época, nos permite llevar a cabo un acercamiento al singular y siempre controvertido pensamiento del maestro valenciano. En este sentido, Serrano revela la importancia de la influencia de la música popular española en las obras de los grandes autores sinfónicos y líricos españoles, mostrándose crítico con otros estilos musicales e influencias artísticas por corromper el alma de las personas, desviándolas del verdadero camino por el que, según él, debía discurrir el buen gusto y los derroteros de la moral en el arte. Esta última reflexión sitúa a Serrano en la misma línea de otros compositores valencianos como Vicente Peydró: el teatro como vía cartesiana de educación y recuperación de una tradición.

Palabras clave. José Serrano, Zarzuela, Teatro Lírico, música popular, agentes teatrales.

Abstract. This paper presents the views and opinions of the composer José Serrano about the delicate situation facing the opera, especially zarzuela, *in illo tempore*. The considerations and reflections that the famous composer born in Swedish poured into the state of the zarzuela and opera in general on all theatrical agents: composers, singers, librettists, public, Society of Authors and entrepreneurs do not leave anyone indifferent, and they are of great interest to understand the theatrical phenomenon and complexity for which he crossed in the first decades of the twentieth century. At the same time, the analysis of their musical and artistic events, as reflected in the mainstream press and journals of the time, allows us to carry out an approach to the singular and always controversial thinking Valencian master. In this sense, Serrano reveals the importance of the influence of Spanish popular music in the works of the great symphonic and lyrical Spanish authors, showing critical of other musical styles and artistic influences for corrupting the souls of people, diverting them from the true path by which, according to him, should devise good taste and the paths of morality in

art. This last thought Serrano puts in the same line as other Valencian composers Vicente Peydró: Cartesian theater as a means of education and recovery of a tradition.

Keywords: José Serrano, Zarzuela, Lyric Theatre, popular music, theatrical agents.

Introducción

A principios del siglo XX, los teatros fueron convertidos en un cajón de sastre para todo tipo de actividades de ocio: desde las atracciones de Micaela R. Alegría, las compañías de dramaturgia y comedias, el género sicalíptico, las zarzuelas, las óperas y las funciones de cinematógrafo, entre otras¹. El teatro por horas sustituyó las grandes producciones de antaño. Zarzuelas, sainetes, variedades o revistas, por citar sólo algunos nombres, muestran la pluralidad de formas, así como el dinamismo genérico que acontecía en la escena madrileña y española *in illo tempore*².

Es cierto que la zarzuela tenía un público más limitado que la ópera y un prestigio social muy inferior. La sociedad halla, especialmente en el subgénero de la zarzuela, el *género chico* (de sólo de un acto), una forma de entretenerse con poco dinero y un espejo grato y satisfactorio, que crea una imagen plástica con la que una parte de la población española se identifica, aferrándose a sus modelos, como las únicas formas de entender lo auténticamente español y manifestarse como tal. La nueva moda populista exige un retrato alegre, tópico y típico de los pobres ociosos de la capital³.

Tampoco la calidad de los libretos de zarzuela ayudaba a dignificar el género. Roger Alier afirma que la calidad literaria del libro oscilaba entre el engendro impresentable y el chiste escenificado⁴. Al igual que en la ópera, los libretos de las zarzuelas solían estar mal contruidos. Sin embargo, a diferencia de la primera, el público sí entendía lo que en los libretos de esta modalidad teatral española se decía, lo cual iba en detrimento de esta modalidad teatral española.

A partir de 1910, la zarzuela grande se recuperó de forma gradual y reemplazó al denominado teatro por horas. El público, hastiado de la brevedad y de la relajación en la calidad de este tipo de espectáculos, favoreció la reaparición de los argumentos más detallados, de dos o tres actos, y con una mayor enjundia musical. En este momento, crece la conciencia de que urgía una dignificación

* Fecha de recepción: 8-2-2020 / Fecha de aceptación: 11-3-2020.

¹ Véase BLASCO MAGRANER, J. S.: *Radiografía del teatro musical*, Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes (CABA), Universidad de La Laguna, La Laguna, 2013.

² Véase VILCHES, F y DOUGUERTY, D.: *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1997.

³ Véase ROMERO, F.: *El género chico. Introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993.

⁴ Véase ALIER, R.: *La zarzuela*, Ma Non Troppo, Barcelona, 2011.

artística de nuestro teatro y la visión de lo que acontecía en otros lugares de Europa. Así, por ejemplo, la opereta vienesa contribuyó a desarrollar este fenómeno con éxitos tan sonados como *La Viuda Alegre* de Franz Lehár, estrenada en Viena en 1905, que causó un gran impacto en todo el mundo y también en España. Sin embargo, no todo fue zarzuela grande en aquella época. Hubo compositores que se mantuvieron fieles al *género chico*, siendo José Serrano el máximo exponente de esta última modalidad teatral. El *género chico* es un subgénero de la zarzuela que tiene su origen en el llamado “teatro por horas”. *Género chico* son todas aquellas obras breves escritas en un solo acto, generalmente con música y, al principio, representadas en teatros modestos para posibilitar la afluencia de un público más humilde debido a los bajos precios. Se caracterizaba por poseer una temática costumbrista, un argumento intrascendente, una escenificación sencilla y un pequeño número de personajes.



Imagen 1. José Serrano ante el piano. Nuevo Mundo, Madrid, 22 de febrero de 1929

1. Causas de la crisis de la zarzuela

Para el autor de *La Canción del Olvido*, el secreto de la decadencia de la zarzuela radicaba en varias concausas. Por una parte, la escasez de compositores, libretistas líricos, cantantes y músicos de talento, así como el desconocimiento de éstos hacia la música española y a su tradición. Así mismo, los elevados precios del teatro lírico frente a otro tipo de espectáculos, como el cinematógrafo, con el que la ópera y la zarzuela no podían competir, hacía difícil que los empresarios invirtiesen su capital en esta última clase de eventos. Por último, existía gran dificultad para reunir los suficientes profesores con el fin de formar una orquesta, fuera de las principales ciudades de España. Dice Serrano:

El secreto está en que no tenemos libretistas líricos, ni cantantes ni músicos. No todo el mundo sirve, aunque posea talento, para hacer un libreto. Y nos falta también la música española, la nuestra, de tan fuerte y maciza tradición. Existen además otros motivos. Se da el caso que para hacer espectáculo de zarzuela solo hay en toda España cuatro ó cinco poblaciones donde se pueda reunir una orquesta. Y otro motivo de la decadencia está en los precios. Mientras no se pueda hacer zarzuela á tres pesetas la butaca, no hay salvación posible.⁵

Notoria es también la actitud conservadora que el maestro muestra hacia otros tipos de música, habituales en los escenarios de su tiempo, especialmente, en la música de *Jazz*, a la que desea deslindar de los prosencios por corromper el alma de las personas:

Esa música es una enfermedad del espíritu y debían prohibirla los gobiernos, como se prohíbe tirar el agua sucia á las calles. Los músicos que la cultivan creen que es suyo el éxito, sin darse cuenta que el triunfo es de las veinte ó cincuenta muchachas bien formadas y bien desnudas que salen á escena. Para que bailen ó hagan gestos una porción de chavalas bonitas, da lo mismo que suenen los instrumentos de una manera u otra.⁶

Debemos añadir, que la irrupción del género sicalíptico hizo furor en Madrid. A partir de 1900, la invasión del erotismo escénico, de la canción de variedades y del cine empezó a contaminar el género chico desde dentro. Evidentemente, la “malicia sexual” ya existía en el teatro, especialmente en las revistas donde las connotaciones sexuales estaban presentes y constituían el principal reclamo para atraer a un público ávido de saciar sus apetitos más carnales y primarios. No es en absoluto baladí, afirmar que esta última reflexión constituye la esencia misma de lo que se convirtió en la revista, un género en el que lo erótico, lo sexual, el doble sentido del lenguaje, unido a las figurantas o bailarinas que en ellas actuaban, constituían el aspecto más destacable de la representación⁷. El cronista de *El Heraldo de Madrid*, Fernando Porset, escribió un artículo titulado “La moral en el teatro”, en el que afirmaba que poco a poco la ética y la decencia habían desaparecido de los prosencios. De ello tenían buena parte de culpa los autores, por servir a la caja de la Sociedad que los administraba y no al buen arte.

Especialmente pesimista se muestra Serrano con la situación por la que atravesaba la zarzuela desde hacía mucho tiempo. Para éste, la solución exigía la intervención del Estado ejerciendo su mecenazgo y subvencionando el género, amén de la reducción de las cargas impositivas a los coliseos:

Yo creo que la zarzuela está completamente perdida. Yo no le veo arreglo posible ni inmediato (...). Tal vez con una intervención del Gobierno se

⁵ *Nuevo Mundo*, 22 de febrero de 1929.

⁶ *Idem*.

⁷ BLASCO MAGRANER, J, S.: “Los inicios del erotismo en la escena teatral lírica madrileña”, en Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes (CABA), Universidad de La Laguna, La Laguna, 2014.

La visión de José Serrano respecto al panorama del teatro lírico español de su época

salvara. Haciendo lo que llevó á cabo Francia con la ópera. Un teatro donde se cultivara la ópera española, sin mezcolanza de géneros, sin pandillas, burocratismos ni zarzajas, sino con un fin alto y patriótico.⁸

Así mismo, Serrano se muestra desolado ante la escasez de grandes obras en la cartelera de los teatros y la falta de cultura del público en general: “Y se extrañan de que desaparezcan teatros. Entre que hagan un Banco y que hagan *El sobre verde*, no sé qué es preferible. Si se tratara de *La verbena de la Paloma*”⁹.

Los principales compositores con los que Serrano colaboró fueron Ruperto Chapí, con el que nuestro músico trabajó únicamente en una ocasión (*El Amor en Solfa*); Quinto Valverde, con quien llegó a producir hasta ocho zarzuelas: *La Reja de la Dolores*, *El Perro Chico*, *El Trébol*, *Las Estrellas*, *Y no es Noche de Dormir*, *El Pollo Tejada*, *El Príncipe Carnaval* y *El Amigo Melquíades*; Amadeo Vives (*El Palacio de los Duendes*) y Joaquín Valverde (*La Suerte Loca*).

2. Los compositores

Serrano fue un compositor de teatro y para el teatro. Para él, todo artista debía sentir, ante todo, un gran amor por su arte, anteponiéndolo a cualquier interés, ya fuere de orden económico o de otra índole. Pensaba que la búsqueda del camino fácil no conllevaba nunca un buen resultado artístico. Ser artista para Serrano requería la superación continua de los problemas musicales, que al compositor se le presentaban. Por ello, éste debía poseer una actitud predispuesta al estudio y al aprendizaje, muy alejada del prototipo de compositor, tan en boga en su época, marcado por el descarnado industrialismo y descaradamente interesado en el lucro:

No le tienen amor á su arte. Buscan el mínimo esfuerzo y el máximo rendimiento económico. Esos músicos se parapetan detrás del truco para defender lo indefendible. La facilidad... la facilidad. El artista, amigo mío, debe crearse el obstáculo y vencerlo. Y buscar el triunfo por el buen camino, sin enturbiar las aguas...Porque muchos de ellos pueden hacer cosas estimables; pero no quieren, porque le es más cómodo vivir del truco. El hombre que ama su arte no lo envilece por unos cuartos. A mí, si me quitan lo que gozo con mi trabajo, me arrancan lo que más amo. Hay que entregarse á la faena sin pensar en otra cosa, hundirse en ella, dar el corazón, y muchas veces haciéndolo así también llega el dinero. ¡Hacer un numerito para Fulana o Zutano!...Yo no disfruto con eso.¹⁰

La superficialidad de los músicos coetáneos de Serrano es denunciada por éste. La celeridad con la que se componía, en ocasiones, debido a la vida efímera de las piezas en la cartelera teatral, no permitía un ápice de calidad en las obras que se representaban en los coliseos. Un gran número de zarzuelas revelaban la escasa madurez artística de sus creadores, los cuales, según Serrano, tenían demasiada prisa por estrenar, desviándose del objetivo principal que debía poseer un artista: una carrera lenta y progresiva, acorde con lo natural: “¿Ha

⁸ *Nuevo Mundo*, 22 de febrero de 1929.

⁹ *La Voz*, 15 de febrero de 1929.

¹⁰ *Nuevo Mundo*, 22 de febrero de 1929.

visto usted cómo hacen música los maestros de ahora? De pronto ve usted á un músico que saca el reloj y dice, levantándose: -Las dos. Me voy a todo meter. Tengo que terminar un número de música á las ocho- ¡Y lo termina, ya lo creo que lo terminal! ¡Dichoso él!”¹¹.

A decir verdad, Serrano no fue un hombre pródigo en halagos hacia los jóvenes compositores. Es cierta la fama de impertinente y un tanto brusca, que el maestro se había forjado a lo largo de los años. Sus constantes ironías tajantes y la acidez de su carácter le ocasionaron algunos disgustos, a él y a los demás:

En una ocasión, un muchachito —que adoraba la música de Serrano, desde que recién llegado del pueblo entró de segundo violín en el Teatro Apolo— logró estrenar una revistilla, y como el éxito se sube a la cabeza como el vino generoso, se creyó eminente de golpe, y aspiró a colaborar con Serrano. Algún amigo lo dijo al maestro, y éste contestó en el acto: «Dígale a ese fabricante de ruidos que si me concede el honor de colaborar con él yo le concedo seis años para que escriba una *Reina Mora*. Entonces podremos hablar.”¹²

Las obras de Serrano nacen producto de una meditación profunda y constante. La demora en la aparición de piezas nuevas suyas estaba del todo justificada, ya que el maestro necesitaba mucho tiempo para madurar las ideas, antes de fijar definitivamente las notas en el papel pautado. El proceso compositivo podía prolongarse con facilidad durante un año o más. Nuestro compositor era seguidor del adagio latino “Nulla dies sine linea”, que él traducía como “Ninguna noche sin haber escrito una nota”¹³. No hay duda de que el maestro precisaba del silencio y de la tranquilidad de la noche para trabajar, máxime si tenemos en cuenta que tenía siete hijos.

3. La trascendencia de la música popular española

Durante toda su vida, Serrano apostó por profundizar en el gran abanico de posibilidades, que le ofrecía la música popular de nuestro país, despreciando lo que venía de fuera por considerarlo negativo para la subsistencia de la auténtica música española. No debe, pues, extrañarnos la opinión que nuestro compositor emite sobre la influencia de la música extranjera, concretamente de la escuela francesa, en la nueva generación de compositores españoles. Ésta, según él, había perdido la auténtica esencia de la música, al convertirse en fiel servidora de la técnica, despreciando la melodía y dando como resultado frías e incoloras partituras. Serrano, en cambio, opina que la técnica debe estar al servicio de la melodía, el elemento más sugerente de la música:

Nuestros compositores, en general, están mal orientados. Los hay de mucho talento, como Conrado del Campo, Rogelio Villar y Vicente Arregui; pero se han afiliado á la escuela de Debussy, Dukas y Vicent D’Indy, en vez de recoger en nuestros cantos la base de sus composiciones, en vez de estudiar

¹¹ *Idem*.

¹² *La Vanguardia Española*, 11 de julio de 1971.

¹³ *Idem*.

á Chapí, nuestro gran músico. La escuela francesa no se preocupa más que de la técnica... Es decir, no alardea más que de la técnica, haciendo gala de su desprecio por la melodía. En realidad, esto no es más que una postura de conveniencia. Cuando se les ocurre una melodía la toman con tal cariño que la agotan en fuerza de repetirla en todos los tonos y en todas las distribuciones. Tal ocurre en *El aprendiz de brujo*, de Dukas. ¿Qué duda cabe de que sin técnica no puede haber música en los tiempos actuales?... Pero la técnica debe ser, á mi juicio, el arte de armonizar la melodía, no el artificio con que se disimula la ausencia de línea melódica. De Massenet, de Saint Saëns acá ¿Qué ópera ni qué opereta ha salido de Francia? ¿Cuál se representa en Francia siquiera?... Ninguna; porque ningún músico francés de la moderna escuela tiene personalidad, todos son iguales. ¿No es una pena que nuestros músicos se orienten hacia esa escuela fría, incolora, inexpressiva, y desprecien la verdadera música española?¹⁴

El periodista Rafael Villaseca del diario *ABC* preguntó a Serrano acerca de la música moderna española. Hubo lacónicas afirmaciones por parte del maestro, que se limitó a señalar lo valiosa que es la música de Albéniz y anunció su propósito de llevar a cabo una serie de eventos, con el fin de erigir una estatua al autor de *Iberia*¹⁵.

Serrano también cita a Chapí como ejemplo a seguir entre los compositores de la nueva generación y les invita a analizar la obra de éste. Además del villenense, elogia a otros autores como Bretón, Granados, Giner, Larregla, Villa o Villar, todos ellos herederos de la gran tradición de la música española. Al mismo tiempo, Serrano aprovecha para desacreditar ciertos bailes de moda, como el tango o la machicha, que nublan el juicio del público y contaminan la variedad y la riqueza de la música popular de nuestro país, en la que cada región aporta su idiosincrasia: “Con la *Fantasia morisca* y *Los gnomos de la Alhambra*, de Chapí; con las *Escenas andaluzas*, de Bretón; con los *Cantos asturianos*, de Villa; con los *Leoneses*, de Villar; con algo de Granados, Giner y Larregla... se puede dar una idea de música española sin tangos y sin machichas”¹⁶.

Serrano establece una división entre los que considera músicos populares, como Chueca, y músicos que se inspiran en el ambiente popular, como él mismo. Tanto los primeros como los segundos pueden conseguir la excelencia en sus trabajos, porque profundizan en la tradición de la música española. No obstante, Serrano critica a los compositores que escriben música “populachera”, término del que se sirve el maestro, para describir aquellas obras que se caracterizan por estar dotadas de muchos instrumentistas en las secciones de viento-metal y de percusión, pero es del todo ignorante en el necesario arte de las cuerdas.

4. Los libretistas

Serrano es crítico con los libretistas, por su incapacidad de generar situaciones propicias para que la música fluya. Serrano es de la opinión que compositor y libretista deben estar abiertos a trabajar estrechamente para preservar la

¹⁴ *La Esfera*, 2 de mayo de 1914.

¹⁵ *ABC*, 24 de agosto de 1924.

¹⁶ *La Esfera*, 2 de mayo de 1914.

calidad artística de la obra, evitando, de esta manera, torpezas innecesarias que nunca pasan inadvertidas al público. Además, es necesario llevar a cabo un largo ejercicio de reflexión, dejando que el tiempo madure las ideas, para después volver a ellas con una nueva y mayor perspectiva artística:

Y los libros... Los sainetes raras veces se prestan á la música. Hace falta una compenetración estrechísima entre el músico y el libretista. Y humildad. Es muy difícil el sacrificio mutuo. Y, sin embargo, en esta pelea amistosa que es la colaboración, hay que ver fríamente los defectos de nuestros propios hijos espirituales, antes que los vea el público, porque entonces ya no hay remedio. Yo <dejo dormir> mis números de música varios meses. Cuando vuelvo sobre ellos, corto y podo sin piedad.¹⁷

No se equivocaba el maestro. La estrecha colaboración entre músico y libretista se convierte en una las características fundamentales de la zarzuela grande, ya que provoca una mejora de la relación entre música y texto, al adecuarse la métrica del verso a la melodía.

Serrano, sabedor de la importancia de que texto y música tuviesen una calidad intrínseca, fue muy hábil y supo codearse con algunos de los principales libretistas líricos del momento, como los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Sinesio Delgado, Antonio Paso, Asensio Mas, Carlos Arniches, Enrique García Álvarez, José Juan Cadenas, Elías Cerdá, Maximiliano Thous, Anselmo Carreño, Luis Fernández de Sevilla, Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw, entre otros. Aunque los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches y Enrique García Álvarez fueron sus principales colaboradores. No en vano, estos autores representaban la nueva generación en el campo de las letras, al igual que Serrano, Lleó, Vives y Valverde lo eran en el terreno de la música.

5. El público

Otro agente responsable de los males que sufría la zarzuela era el público. Éste se entregaba sin apenas resistencia a los espectáculos más triviales. Vicente Peydró, compositor valenciano y gran amigo de Serrano, era partidario de una reeducación de los espectadores. Para él, autores, artistas, empresarios y autoridades tenían el deber, en una especie de misión colectiva, de encauzarles por los derroteros de la moral, el buen gusto y el verdadero arte. Con ello, Peydró volvía, en cierto modo, a la función *cartesiana* del teatro.

Más cauta, sin embargo, es la actitud de Serrano. El autor de *La Venta de los Gatos* denuncia las habituales malas prácticas que acontecen en los escenarios y que tanto agradan a la concurrencia, pero, al mismo tiempo, se muestra condescendiente con ésta, a la que exime de su ignorancia y falta de inquietud en las cuestiones teatrales: “¿Qué va a hacer? Se aburre en un estreno, y en otro y en otro. Y no le quedan fuerzas para protestar. Si no, tiraría las butacas”¹⁸.

¹⁷ *Nuevo Mundo*, 22 de febrero de 1929.

¹⁸ *La Voz*, 15 de febrero de 1929.

No hay duda de que Serrano adopta una postura conformista y traslada a los coliseos y a las empresas, que trabajan en éstos, la responsabilidad de todos los males por los que atravesaba la concurrencia. Podemos afirmar que el continuado apoyo que el público le brindó hizo que nuestro compositor disfrutase de una desahogada situación económica durante los últimos años de su vida, lo que le permitió descansos cada vez más frecuentes en su retiro de El Perelló, donde disfrutaba de la pesca y de la agricultura, sus aficiones preferidas. Además, el público que acudía a presenciar sus obras era eminentemente urbano –como él- y provenía de los principales teatros, que representaban nuestro género lírico: Apolo, Zarzuela y Eslava de Madrid. Este hecho condicionaba el estilo de sus obras. Así, por ejemplo, las melodías de Serrano son, en su mayoría, cuadradas, silábicas, de corte sencillo y de fácil recuerdo para el espectador.

Nunca fue un hombre de acción fuera del escenario. La fama de su pereza es harto conocida y él tampoco hacía nada por desmentirla. En 1914, sus amigos decidieron presentar la candidatura de José Serrano como diputado a las Cortes de forma independiente, sin representar a ningún partido político. Mientras que sus adversarios se esforzaban y llevaban a cabo una ardua campaña, Serrano dormía plácidamente. Los resultados que obtuvo fueron catastróficos y cuando sus colaboradores se los hicieron saber, él se limitó a responder lacónicamente sin siquiera abrir los ojos: “¡Pobre España!”¹⁹.

6. La sociedad de autores y las empresas

Tampoco la Sociedad de Autores se salva de la crítica de Serrano. Nuestro insigne músico decidió estrenar *La Canción del Olvido* en Valencia, por sus desavenencias con la mencionada institución. Un año antes, rompió con esta Sociedad, por pretender que libretistas y músicos percibieran la misma cantidad que el alquiler de sus archivos, propuesta ésta que La Sociedad de Autores no aceptó.

Sonada fue su ruptura con la orquesta del Teatro Lírico en Valencia, hasta el punto de que la propia agrupación sinfónica se vio obligada a enviar un escrito al director del diario *Las Provincias*, para que tanto el público como la empresa del mencionado coliseo fuesen sabedores del desventurado suceso. Serrano no pudo cumplir su palabra de subir el sueldo de seis reales a los profesores de la orquesta. Estos le propusieron suprimir las *matinéas* de los martes y sábados, completamente improductivas, a cambio de renunciar a mejor salario. Serrano no quiso aceptar y así se dio por concluida aquella extraordinaria campaña teatral. Nuestro compositor respondió con una misiva al mismo rotativo, lamentando que los destinos de autores y empresarios dependiesen de un sinfín de problemas ajenos al arte, al tiempo que se mostraba esperanzado en una próxima reaparición ante su querido público valenciano.

A modo de conclusión, quisiéramos hacer constar que José Serrano fue, ante todo, un compositor comprometido con la dignificación y la continuidad de la mejor tradición del teatro lírico, en un momento en que la zarzuela española se

¹⁹ *Nuevo Mundo*, 22 de febrero de 1929.

Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Francisco Carlos Bueno Camejo

hallaba en franca decadencia y necesitaba una figura de referencia que la impulsase. Sólo él sería capaz de llevar a nuestro género lírico a la etapa de plenitud final, a través de aquellas espléndidas partituras, que tantas tardes de gloria brindaron a las empresas de los principales coliseos e hicieron vibrar al público que le convirtió en el compositor más popular de su tiempo. Todavía hoy perduran sus obras, inexorables ejemplos del mejor arte, que engalanan y engrandecen nuestro teatro lírico:

Pasó muchas amarguras, pero las pruebas más duras y nobles son las que no figuran en los anales; las de todos los días. Y Serrano supo triunfar sobre todas, llegando a la cima de la celebridad, aunque su mayor enemigo fuera él mismo con sus prontos e inconveniencias. Sin embargo, en el fondo era un hombre bueno, enamorado de su arte, y con la imaginación más fantástica que puede adornar a un poeta oriental.²⁰

Bibliografía, prensa y archivos consultados.

ALIER, R.: *La Zarzuela*, Ma Non Troppo, Barcelona, 2011.
BLASCO MAGRANER, José Salvador.: *Radiografía del teatro musical*, Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes (CABA), Universidad de La Laguna, La Laguna, 2013.
BLASCO MAGRANER, José Salvador.: *Los inicios del erotismo en la escena teatral lírica madrileña*, Sociedad Latina de Comunicación Social, Cuadernos de Bellas Artes (CABA), Universidad de La Laguna, La Laguna, 2014.
ROMERO FERRER, A.: *El género chico: Introducción al estudio del teatro corto de fin de siglo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1993.
VILCHES, Francisca Y DOUGUERTY, Dru.: *La escena madrileña entre 1926 y 1931*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1997.

Prensa consultada

Nuevo Mundo, 22 de febrero de 1929.
La Esfera, 2 de mayo de 1914.
ABC, 24 de agosto de 1924.
La Voz, 15 de febrero de 1929.
Nuevo Mundo, 22 de febrero de 1929.
La Vanguardia Española, 11 de julio de 1971.

Archivos consultados

Biblioteca Nacional de España.
Hemeroteca Municipal de Valencia.
Biblioteca Municipal de Valencia (Biblioteca de Compositores y Músicos Valencianos).

²⁰ *La Vanguardia Española*, 11 de julio de 1971.

La ópera en España y el extranjero durante la monarquía de Alfonso XII

Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Universitat de València

Resumen. En este artículo se ha realizado un minucioso análisis de la programación artística, que llevaban a cabo los principales teatros de ópera españoles y extranjeros, durante el reinado de Alfonso XII. En este sentido, se citan los títulos principales que nutrían las carteleras de los más prestigiosos teatros de óperas, como el Teatro Real de Madrid, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, la Scala de Milán, el Covent Garden de Londres, el Palais Garnier de París o el Teatro Degollado de Guadalajara de México. También se aportan datos de suma relevancia, como los principales estrenos que efectuaban estos coliseos, así como los más destacados cantantes y compañías teatrales, que actuaban en sus proskenios.

Palabras clave. Ópera, España, Alfonso XII, extranjero, Teatro.

Abstract. This article has carried out a thorough analysis of the artistic programming carried out by the main Spanish and foreign opera houses during the reign of Alfonso XII. In this sense, the main titles that nurtured the billboards of the most prestigious opera houses such as the Royal Theater of Madrid, the Gran Teatre del Liceu in Barcelona, the Scala in Milan, the Covent Garden in London, the Palais Garnier de Paris or the Degollado Theater of Guadalajara of México. Likewise, very important data are provided, such as the main premieres that these coliseums made, as well as the most prominent singers and theater companies that acted in their proskeniums.

Keywords. Opera, Spain, Alfonso XII, foreign, Theater.

1. La ópera en las ciudades españolas

Tras el predominio absoluto de Rossini en la primera mitad del siglo XIX, la actividad del Teatro Real de Madrid, durante la segunda mitad de la centuria – que incluye, por tanto, los últimos decenios del reinado de Isabel II, el Sexenio Democrático, la monarquía de Alfonso XII y la Regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena-, atravesó diferentes fases, a saber:

1. El mantenimiento de la influencia italiana, a través de las óperas de Donizetti, durante los últimos lustros de la monarquía de Isabel II. Bellini disfrutaba de prestigio, mientras que Verdi despertaba un interés cada vez mayor.

2. El predominio de la *Grand Opéra* francesa. No es baladí destacar que la temporada 1873-1874 comenzó el 10 de noviembre en el Teatro Real con “*Los Hugonotes*”, verdadero *Opus Magnum* de Meyerbeer.
3. Posteriormente, hubo cierta inclinación al wagnerianismo, provocando fuertes controversias entre la «*nueva escuela*» y la vieja tradición italiana.
4. Concluiría el siglo XIX con una favorable aceptación de las óperas de la escuela *verista*.¹

Obviamente, el Teatro Real de Madrid disfrutó de las grandes voces mundiales de la época. Acaso la más memorable fuera la del tenor Enrico Tamberlick, quien compareció en el coliseo regio durante la temporada 1868-1869, aunque los madrileños ya lo conocían desde 1845, año en que debutó en el Teatro del Circo de la *Villa y Corte*.



Romilda Pantaleoni como Tigrana en el *Edgar* de Puccini, Milás, 1889

* Fecha de recepción: 8-2-2020 / Fecha de aceptación: 24-2-2020.

¹ DE MOYA MARTÍNEZ, M. del V.: “Semblanzas decimonónicas del Teatro Real de Madrid”, en *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 13, Albacete, 1998, pp. 91-104.

En Cataluña, el gran emporio operístico es el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, aunque a comienzos de la monarquía de Alfonso XII, aún sufría la competencia del Teatro Principal de Barcelona. En este último coliseo se representó *Aida* en 1875, encarnando el papel de Radamés el tenor asturiano Lorenzo Abruñedo, que también cantaría en Valencia durante la monarquía Alfonsina. La *Grand Opéra* francesa de Meyerbeer tuvo una destacada presencia en el Liceo barcelonés, como también la ópera francesa en general. Así, en la temporada 1875-1876, encontramos *L'Africana*, *Dinorah* y *Roberto il Diavolo*. Otras óperas galas en esta misma temporada fueron: *Fra Diavolo* y *La muta di Portici*, ambas de Daniel Auber, *La Juive*, de Halévy y *Faust*, de Charles Gounod. El 13 de febrero de 1875, se estrenó otra notable ópera francesa: *Mignon*, de Ambroise Thomas. Todas ellas se interpretaban siempre en versión italiana. En aquella temporada, el Liceo contó con buenos cantantes, como la soprano udinesa Romilda Pantaleoni –cantaría luego en Valencia-, la soprano Rosa Vercolini, el tenor Francisco Tamagno y el bajo mallorquín Uetam. En el mes de mayo de 1884, se estrenó otra importante ópera francesa: *Romeo et Juliette*, de Charles Gounod².



Francesco Uetam

La ópera wagneriana recibió el impulso en la Ciudad Condal gracias al Doctor Josep de Letamendi. En sus clases en la Facultad de Medicina, Letamendi no sólo enseñaba a sus alumnos Anatomía, sino también nociones de la *nueva*

² ALIER, R.: *El gran llibre del Liceu*, Edicions 62, Barcelona, 2004, pp. 75 y ss.

música wagneriana. *Lohengrin* fue la primera ópera de Wagner que pisó el proscenio liceístico, el 17 de mayo de 1882. El estreno no causó un gran impacto porque los cantantes no eran expertos en música wagneriana. Sin embargo, al año siguiente, el 6 de marzo de 1883, ya obtuvo mejores resultados, con el tenor Roberto Stagno encarnando al *Caballero del Cisne*. Otra ópera alemana importante e infrecuente por aquellos días también se representó en el Liceo: *Der Freischütz*, de Carl Maria Von Weber, en 1885³.

En la ópera italiana contemporánea, el estreno de *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli, el 26 de febrero de 1883, supuso también, en opinión de Roger Alier, el nacimiento de la *claque*, en este caso, de la *anti-claque*, contra el barítono Sante Athos. La más frecuentada de las óperas italianas en el Gran Teatre del Liceu fue *La Favorita*, de Donizetti, representada en 1881, 1882 y 1883⁴. El compositor bergamasco cuenta también con otras obras durante la monarquía Alfonsina⁵, así como Bellini⁶, Rossini⁷, Pacini⁸, Verdi⁹ y Arrigo Boito¹⁰.

La vida operística sevillana fue languideciendo poco a poco durante la Restauración, con el arribo de la monarquía de Alfonso XII, eclipsada por el auge de la zarzuela y el *género chico*. Julián Gayarre, el inmortal tenor navarro, dinamizó la vida operística del Teatro San Fernando con sus actuaciones, los años 1880, 1881 y 1885. Recordemos que también en Valencia será la gran figura estelar durante la monarquía de Alfonso XII¹¹. En 1880, el cantante de Roncal cantó *I Puritani* de Bellini y *La Favorita*. En 1881, además de estas dos óperas, incluyó *La Africana*, de Meyerbeer. Como acontecerá en Valencia, Gayarre fue agasajado por los grupos sociales pudientes sevillanos, como es el caso de los marqueses de Gaviria, que organizaron una suntuosa fiesta en su mansión, en honor del tenor navarro, con ocasión de la *función de su beneficio*, el 11 de mayo de 1881. Fue la primera vez que hubo *reventa* de entradas en Sevilla. En 1885, Gayarre amplió su repertorio, cantando *La Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *Fausto*, *Rigoletto*, *Los Hugonotes*, *La Africana*, *Lucia di Lammermoor*, *Aida* e *I Puritani*¹².

En los teatros de Murcia, la situación para la ópera fue más dramática, acorralada por la zarzuela. La ópera tan sólo tuvo una presencia epigonal en el

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

⁵ *L'elisir d'amore*, *Linda di Chamounix*, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia* y *Poliuto*.

⁶ *I Capuletti ed I Montecchi*, *I Puritani*, *La Sonnambula*.

⁷ *Guglielmo Tell*, *Il Barbiere di Siviglia*, *Semiramide*.

⁸ *Saffo*.

⁹ *Aida*, *Il Trovatore*, *La Forza del Destino*, *La Traviata*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*.

¹⁰ *Mefistofele*.

¹¹ Véase TORNER FELTRER, Fernando *et al.*: "La primera temporada de Julián Gayarre en Valencia (3-9 de Abril de 1881)", en ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte, N. 4, (Años 2 -2018, Universitat de València (España), pp. 144-175.

¹² MORENO MENGÍBAR, A.: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Col. Biblioteca de temas sevillanos, Ayuntamiento, Sevilla, 1994, pp. 107-110.

Teatro-Circo de La Rambla, durante el “brillante” primer semestre de 1881. El 27 de febrero de 1881 se escenificó *Marta*, de Friedrich Von Flotow¹³.

En Oviedo, capital del Principado de Asturias, destacó por aquellos años el Teatro-Circo Santa Susana. Allí cantarían el tenor ovetense Lorenzo Abruñedo en 1885, quien cosechó grandes éxitos con las siguientes óperas, todas ellas italianas, salvo el incombustible *Faust* del francés Charles Gounod: *La Favorita*, *Un ballo in maschera*, *Ernani* y, por supuesto, *Faust*. Abruñedo fue un *segundo espada nacional*, de categoría artística inferior a Gayarre, que también actuó en Valencia. En Oviedo, la ópera resistió mejor los embates de la zarzuela, gracias a la fundación, en 1892, del Teatro Campoamor¹⁴.

En Bilbao, se vivió una situación parecida. El vetusto Teatro Principal de la ciudad a orillas del río Nervión vivió, en 1882, una de sus temporadas más brillantes, cuando el empresario Luciano de Urizar consiguió contratar al gran tenor navarro Julián Gayarre, para que viniese a cantar 20 óperas a partir del Domingo de Resurrección, el 9 de abril de 1882. A título de curiosidad, el infausto Urizar, –que era amigo del tenor de Roncal-, sin embargo, no llegó a escucharlo, pues falleció la víspera del debut de Gayarre. Eso sí: el tenor navarro acudió a los funerales, en la iglesia de San Nicolás, en donde cantó el aria de Stradella, “Pietà, signore”, para homenajearlo. Durante la temporada teatral bilbaína, que tuvo lugar entre el 9 de abril y el 16 de mayo de 1882, Gayarre cantó los siguientes títulos: *I Puritani*, *La Favorita*, *Lucrezia Borgia*, *Los Hugonotes*, *La Africana* y *Faust*. En Bilbao, también registró la ópera mejor suerte, merced a la apertura del Teatro Arriaga, en 1890¹⁵.

Aunque la actividad teatral en Santa Cruz de Tenerife fuese muy notable durante el siglo XIX, sin embargo, los coliseos tinerfeños no dispusieron de escenarios con espacio suficiente para albergar la complicada tramoya y maquinaria escénica de la ópera, al menos durante la primera mitad de la centuria. La gran excepción fue el Teatro Guimerá, abierto al público el 26 de enero de 1851, con el arquitecto Manuel de Oráa al frente, quien dimensionó convenientemente el primer coliseo de la isla, para poder representar óperas. Las escenografías eran importadas de la península, razón por la cual resulta paradójica la existencia de una escenografía –boceto en acuarela-, de un artista autóctono, para la ópera *Aida*, obra de Eusevi, fechada y firmada en 1887. El sevillano Francisco Mela, afincado en la isla, llegó a constituir una compañía de ópera y zarzuela, en 1862. No obstante, la dramaturgia fue la actividad teatral más importante en Tenerife, contemplada de manera global¹⁶.

¹³ CRESPO, A.: *Antiguos teatros de la ciudad de Murcia*, Real Academia Alfonso X El Sabio, Col. Biblioteca de Estudios Regionales nº 21, Murcia, 1997, pp. 135-141.

¹⁴ ARRONES PEÓN, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario. Oviedo 1892-1992*. Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1993, pp. 18 y ss.

¹⁵ BASAS, M., BACIGALUPE, C. y CHAPA, A.: *Vida y milagros del Teatro Arriaga. 1890-1990*. Ayuntamiento de Bilbao, Bilbao, 1990, pp. 39 y ss.

¹⁶ FUENTES PÉREZ, G.: “Público, empresarios, directores, actores y escenografía en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX”, en *Coloquios de Historia Canario-*

2. La ópera en el extranjero

En Francia, la monarquía de Alfonso XII es coetánea de la III República. Ésta instrumentalizó la ópera en aras de glorificar el estado y potenciar los valores patrios, tras la debacle de la guerra franco-prusiana, que puso fin al III Imperio de Luís Napoleón. La III República Francesa fundó la Société Nationale, en 1871, para promover el *ars gallica*. Fallecido Meyerbeer, en 1866, fue Charles Gounod el compositor de ópera escogido para tales fines. La longevidad de las óperas de Gounod, en particular de *Faust*, le permitieron enseñorearse de la música francesa¹⁷. No obstante, eso no quiere decir que la ópera italiana perdiese su *cuota de presencia* en el proscenio, como veremos a continuación.

Otra característica de la Ópera en Francia es el rápido envejecimiento de las óperas de *género histórico*, escritas por los compositores italianos y franceses anteriores, es decir, aquellas cuyos argumentos están inspirados en grandes acontecimientos de la Historia y que fueron escritas por compositores *belcantistas* italianos de la primera mitad del siglo XIX, o bien, las propias de Meyerbeer –la prestigiosa revista de crítica operística gala, *Annales du Théâtre et de la Musique* aún defendía este género durante el lustro 1880-1885, pero a fines de la década siguiente, 1890-1900, vilipendiaba *Les Huguenots*, *Opus Magnum* del genial Meyerbeer, capitán de la Grand Opéra francesa, símbolo de la Francia del III Imperio de Luís Napoleón y cuyo funeral recibió los honores en París de Jefe de Estado. La atonía de este tipo de óperas es un rasgo característico durante el periodo 1875-1885, llegando a afectar, incluso, al abono. Frente a ellas, se alzó el *nuevo repertorio*, en el que entraron las óperas de Wagner –una entrada masiva a partir del lustro 1885-1890-, pero, también, las más recientes creaciones verdianas o, incluso, óperas históricas de nuevo cuño de autores franceses como Massenet, y, en general, el auge de los compositores de la escuela francesa. Así nos lo explica Frédéric Patureau, en el veterano *Palais Garnier*:

Poussée en cela par le milieu musical français, la Chambre des Députés, la presse, le Ministère des Beaux-Arts, la direction de l'Opéra fait subir au répertoire de sa scène une ouverture considérable entre 1875 et 1914, nettement accélérée à partir du tournant 1885-1890, et dont les signes les plus évidents sont l'acceptation tardive mais massive des œuvres wagnériennes et l'accès beaucoup plus facile de l'Opéra aux musiciens de l'école française par le doublé biais des créations lyriques et des concerts des saisons 1895-1896 et 1897.

Cette ouverture très sensible conduit à un plus grand éclecticisme de la programmation, d'autant plus net qu'il s'oppose à la première période 1875-1885, où les mêmes ouvrages alternent invariablement au répertoire, amenant une lassitude assez générale, parfois manifesté par les abonnés

Americana, Cabildo de Gran Canaria / Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2012, pp. 891 y ss.

¹⁷ KELLY, B. L.: "The roles of Music and Culture in National Identity Formation", en KELLY, B. L. (edit.): *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, University of Rochester Press, Nueva York, 2008, p. 4.

du théâtre eux-mêmes. Une des manifestations –et aussi une des conséquences- de cette tendance, est l'apparition progressive d'une différenciation entre « ancien » et « nouveau » répertoire, l'« ancien » –c'est-à-dire les ouvrages relevant du genre historique de Meyerbeer, Halévy, Rossini, Donizetti- devenant rapidement pour certains synonyme de vieux, suranné ou désuet, et le « nouveau » synonyme de progrès nécessaire, ou du moins d'acquis inéluctable et irréversible : dès 1885, dans une lettre adressée au Ministre des Beaux-Arts, le directeur de l'Opéra rappelle à ce dernier « que le vieux répertoire n'offre plus assez d'attrait pour le public, et qu'il est absolument indispensable de jouer des pièces nouvelles, le plus souvent possible ». Il constate même plus loin qu'un seul ouvrage lyrique nouveau par an est désormais insuffisant, et que si ce rythme trop restreint ne s'accélère pas, « ce sera la ruine et la mort de nôtre Académie Nationale de Musique ». Corroborant cette affirmation, les rédacteurs des « Annales du Théâtre et de la Musique » critiquent la reprise, en décembre 1889, de l'ouvrage de Donizetti, Lucie de Lammermoor qui, selon eux, est reçu assez froidement par le public: « il s'en fallut de peu que la soirée ne devint orageuse ». En juin 1897, cette même revue –qui, dans les années 1880-1885, prenait nettement parti en faveur des ouvrages historiques et contre tout ce qui pouvait s'apparenter, de près ou de loin, à Wagner –constate, au sujet des célèbres Les Huguenots de Meyerbeer « qu'il s'y trouve de parties horriblement vulgaires, comme l'orgie du premier acte et la fanfare du troisième, ou terriblement démodées comme les vocalises de la reine »-, mettant bien en lumière le chemin parcouru depuis 1875 et l'apport irréversible des créations des années 1890 et surtout, de Wagner.¹⁸

Entre los estrenos más importantes en el Palais Garnier destacamos los siguientes¹⁹:

1877	Le Roi de Lahore	Massenet
1878	Polyeucte	Gounod
1880	Aida	Verdi
1881	Le Tribut de Zamora	Gounod
1882	Françoise de Rimini	Ambroise Thomas
1883	Henry VIII	Saint-Saëns
1884	Sapho	Gounod
1885	Rigoletto	Verdi
1885	Le Cid	Massenet
1888	Roméo et Juliette	Gounod

Como puede apreciarse, la presencia de los títulos de Charles Gounod, símbolo de la ópera *patria* para la III República Francesa, el *ars gallica*, es verdaderamente notoria. En once años, estrena cuatro óperas. La *nouvelle école française*, representada en la ópera por Massenet *in illo tempore*, también ocupa una posición de relieve: dos estrenos en ocho años. En la ópera italiana,

¹⁸ PATUREAU, F.: *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*, Pierre Mardaga éditeur, Liege, 1991, pp. 267-268.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 449 y ss.

Verdi estrena primero *Aida* –con tan sólo nueve años de diferencia con respecto al estreno mundial en El Cairo-, porque es más *moderna* que *Rigoletto*, una ópera cuyo estreno absoluto se verificó en 1851, con treinta y tres años de retraso, por tanto.

La situación de la Ópera en Gran Bretaña es un tanto peculiar. En Londres, la ópera estaba en manos de dos empresarios, que regentaban sus propias compañías de ópera: Frederick Gye, con su *Royal Italian Opera*, y Mapleson, con su *Her Majesty's Italian Opera*. Aquí radica la primera peculiaridad con respecto a las compañías de ópera valencianas. Éstas últimas se nutrían a base de *bolos*, esto es, compañías volátiles organizadas por el propio empresario teatral, o bien, encargadas por éste al director de orquesta, en aras de que contratase a los cantantes para una temporada determinada. Por el contrario, Gye y Mapleson tenían unas compañías *estables* de ópera, de las que eran sus propietarios. Eso sí, la ópera italiana dominó la escena del Covent Garden londinense entre 1860 y 1885. Es allí donde actuaban ambas compañías: la de Gye y la de Mapleson. El predominio de la ópera italiana en Londres no impidió que se diera cabida a la ópera alemana o francesa. Los títulos de Wagner madrugaron en la ciudad del Támesis. Frederick Gye estrenó *Lohengrin*, la primera ópera de Wagner que pisó la isla, en 1875. Al año siguiente, *Tannhauser* subió a la escena del Covent Garden, así como también estrenó *Aida*. Por su parte, Mapleson estrenó *Carmen* en 1878. En 1880, puso en escena, por primera vez en Gran Bretaña, la ópera italiana *Mefistofele*, de Arrigo Boito. En 1885, el predominio de la ópera italiana empezó a resquebrajarse. Fue ese año, cuando Frederick Gye legó la *Royal Italian Opera* a su hijo²⁰.

Otra peculiaridad que existía en Gran Bretaña es el idioma en que se interpretaban las óperas. A diferencia de lo que ocurría en España, en donde óperas francesas y alemanas eran cantadas en italiano, la *prima lingua*, la lengua *lírica* por antonomasia –amén de las óperas italianas, claro, que se interpretaban en su lengua original-, en la isla se tendió a traducirlas al inglés. Un buen botón de muestra es el *St. Jame's Theatre*. En este coliseo londinense, de segunda categoría, se prometió, a partir de 1871, que todas las obras nativas y extranjeras fuesen cantadas en inglés²¹. Por eso, hoy en día se ha mantenido la costumbre de que las óperas italianas de Haendel, entre otras, se interpreten en la lengua de Shakespeare.

La situación en Italia, cuna de la ópera, es bastante similar a la que acontece en Francia e Inglaterra, aunque hay varias matizaciones que conviene precisar. En el contexto histórico, es necesario recordar que cuando Alfonso XII sube al trono en España, ya se había producido la unificación italiana.

²⁰ ROMELL, P.: *Opera in the British Isles, 1875-1918*, Ashgate Publishing Ltd., London, 2013, pp. 35 y ss.

²¹ ROMELL, P.: *Music and Institutions in Nineteenth Century*, Ashgate Publishing Ltd., London, 2012, pp. 104 y ss. (La temporada comenzó aquél año el 30 de septiembre de 1871 con *Rose of Castile*, de Balfe).

El Teatro Alla Scala de Milán es un buen barómetro para valorar la situación de la ópera en el país transalpino. Y no sólo por ser un coliseo de referencia, sino porque existía una estrecha relación entre la Scala y los teatros españoles. De este afamado proscenio lombardo venían buena parte de los cantantes y los directores; como poco, eran contratados allí. En raras ocasiones, algunas escenografías²².

Tras las batallas de Magenta y Solferino, que supusieron la retirada del ejército austro-húngaro, en 1859, el Teatro Alla Scala abrió de nuevo sus puertas con una ópera de Donizetti: *Lucia di Lammermoor*. Arrigo Boito, colaborador de Verdi y miembro de la *scapigliatura*, quien simpatizaba con la ópera wagneriana, consigue estrenar *Mefistofele*, en 1868. En 1873, se estrena *Lohengrin*, primera ópera de Wagner que pisa el proscenio milanés.

La relación de Giuseppe Verdi con la familia Ricordi fue intensa y está bien documentada, al menos, en el periodo objeto de nuestro estudio²³. Entre los años 1869 y 1881, Verdi cedió los derechos de una serie de óperas a Tito Ricordi: *La Forza del Destino* (1869), *Simone Boccanegra* (1881), *Don Carlo* (1884). Fue un espaldarazo para estos títulos el que se *reestrenasen* en la Scala milanés, ahora como segundas versiones, retocadas por el compositor. Verdi era un verdadero ídolo y sus óperas enloquecían al público milanés, incluso si se representaban óperas *antiguas*, que no eran de *nuevo cuño*. Véase, por ejemplo, cómo describe un periódico del Milanésado, *Il Pungolo*, la primera representación de *Ernani*, el 6 de febrero de 1881, en el Teatro Alla Scala; una ópera que ya había visto la luz treinta y siete años antes, el 9 de marzo de 1844, en el Teatro La Fenice de Venecia:

Si può dire che la prima rappresentazione dell'Ernani abbia avuto luogo ieri sera, tanto fu il concorso del pubblico e tanta fu l'attenzione piena di interesse colla quale l'opera fu ascoltata.

Il teatro non poteva esser più affollato; gli spettatori si piagiavano nell'atrio della platea per modo che, gli ultimi arrivati, non godettero dello spettacolo che l'eco lontana degli applausi e quella striscia di scena che si può scorgere attraverso i cristalli della porta.

È superfluo il dire che al parapetto dei palchi erano affacciate tutte quelle elegantissime frequentatrici, che sono uno dei più bei vanti del nostro massimo teatro, e che in loggione gli spettatori pareva fossero a strati, uno sopra l'altro, fino al soffitto.

*Il successo fu completo e decisivo.*²⁴

²² Para profundizar en el estudio de la Ópera en el Teatro Alla Scala, *cfr.*: CELLETTI, R.: *Grandi voci alla Scala*. 2 vols., Marco Contini, Michele Servini, Milano, 1991; ZIETZ LYNN, K.: *Breve storia dei teatri d'opera italiana*, Gremese Editori, Roma, 2001; BIANCONI, L. y PESTELLI, G.: *Storia dell'opera italiana. Vol. 5. La Spettacolarità*, EDT MUSICA, EDT Edizioni di Torino, Torino, 1988. (El volumen 5 aborda el Teatro Alla Scala); GATTI, C.: *Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte, 1778-1963*, Vol 2, Ricordi, Milano, 1964.

²³ Véase PETROBELLI, P. y DI GREGORIO CASATI, M.: *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1988.

²⁴ Giornale *Il Pungolo, Corriere di Milano*, 6 de febrero de 1881, p. 3.

Sin embargo, no siempre la crítica musical periodística italiana fue del todo favorable al compositor de Busseto en aquellos años, especialmente con aquellas óperas que remodeló, *antiguas*. Un buen botón de muestra es la crítica del reestreno de *Simone Boccanegra*, en el diario milanés *La Ragione*:

*Per conseguenza a questo “Simone” –noioso pacatamente e con misura nella parte antica-, –noioso imponentemente e con fracasso nella parte moderna-, ma infiorato qua e là di peregrine bellezze, rischiarato da frequenti sprazzi di luce vera e viva –bene interpretato- non poteva mancare il successo –ad alti e bassi- che ha avuto iersera.*²⁵

El coliseo lombardo fue generoso con las óperas *modernas, de nuevo cuño*, del compositor de La Roncole. La presentación europea de *Aida* tuvo lugar, precisamente, en la Scala, en 1872. El estreno absoluto de otra ópera de Verdi, *Otello*, se celebró en 1887, también en la Scala. Esta *première* es especialmente relevante para nuestro estudio. Junto al gran tenor Francesco Tamagno, Romilda Pantaleoni fue su *partenaire*, interpretando el papel femenino estelar, Desdémona. Fueron los decenios 1870-1880 y 1880-1890 los más brillantes de su carrera. Esta soprano udinesa cantó en Valencia, durante la monarquía de Alfonso XIII.

En Turín, el corazón industrial y político del Piamonte, antaño bien relacionado con la Francia de Napoleón III, la influencia de la ópera francesa era perceptible. Así, es de destacar la representación de *Hamlet (Amleto)*, en italiano), de Ambroise Thomas, en 1880-1881, representado en el Teatro Regio. En el mismo coliseo turinés, madrugó *Lohengrin*, que subió a la escena en 1877. Por supuesto, la presencia de la ópera verdiana era constante. Sin embargo, hay excepciones: *Rigoletto* no fue representada entre los años 1858-1881²⁶.

Una interesante investigación realizada por Paolo Fabbri y Roberto Verti sobre los teatros en Reggio Emilia, en el *Mezzogiorno* italiano, no nos permiten ser concluyentes, por cuanto el estudio finaliza en 1857. No obstante, al menos hasta esa fecha, podemos afirmar que la presencia de los compositores italianos era omnímoda, sin rastro de autores de la *Grand Opéra* francesa –Meyerbeer, por ejemplo, estaba en la cima de su fama-, Wagner u otros compositores germánicos como Friedrich Von Flotow. Aún en 1857, copaban los proscenios emilianos las óperas de Rossini, Bellini y Donizetti; esto es, los autores *belcantistas*²⁷.

Aunque la crítica germánica consideraba que Verdi era un compositor *acabado* –así lo definió Eduard Hanslick en 1867, tras escuchar *Don Carlo*- lo cierto es que el compositor italiano tuvo una relativa presencia en los teatros del orbe

²⁵ Giornale *La Ragione*, Diario della Democrazia, Milano, 25 de marzo de 1881.

²⁶ FERRERO, M. V.: *Storia del Teatro Regio di Torino*, Vol. III, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1980, pp. 421 y ss.

²⁷ FABBRI, P. y VERTI, R.: *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronológico delle Opere e dei Balli 1645-1857*, Edizioni del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia, 1987, pp. 307 y ss.

germánico: *La forza del destino* fue representada en 1878 en el Kroll'sches Theater de Berlín; *Don Carlo*, en Dresde (1885). *Aida*, por su parte, se estrenó en Viena y Berlín en abril de 1874²⁸.

En México, el Teatro Degollado de Guadalajara es el más antiguo del país azteca. También fue el que sostuvo una actividad más continua, al menos entre los coliseos decimonónicos. El Degollado destaca por ser una sala construida profesionalmente, al amparo de las experiencias arquitectónicas de los modernos teatros europeos del siglo XIX, como Le Palais Garnier de París.

En el Teatro Degollado destacó la brillante compañía de la soprano Ángela Peralta, quien sostuvo en buena medida las temporadas de ópera, no siempre constantes. Contó con cantantes mexicanos e italianos. En las batutas, Francisco Rosa y Miguel Meneses. Un rápido vistazo a la tabla que aportamos a continuación, permitirá observar que –salvo algunas obras autóctonas o francesas– el repertorio es bastante similar al ofrecido en los teatros valencianos durante la monarquía de Alfonso XII²⁹:

1875	<i>Marina</i>	Emilio Arrieta
1875	<i>La fille du régimen</i>	Gaetano Donizetti
1875	<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
1879	<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi
1879	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Gaetano Donizetti
1879	<i>Atala</i>	Miguel Meneses
1880	<i>Atala</i>	Miguel Meneses
1880	<i>La fille du régimen</i>	Gaetano Donizetti
1880	<i>Les cloches de Corneville</i>	Jacques Offenbach
1881	<i>Il Trovatore</i> <i>Rigoletto</i> <i>La Traviata</i> <i>Aida</i> <i>Ernani</i>	Giuseppe Verdi
1881	<i>Linda de Chamounix</i> <i>Poliuto</i> <i>Lucia di Lammermoor</i> <i>Maria de Rohan</i> <i>La Favorita</i>	Gaetano Donizetti
1881	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Gioacchino Rossini
1881	<i>I Puritani</i> <i>Norma</i> <i>La Sonnambula</i>	Vicenzo Bellini
1881	<i>Martha</i>	Friedrich Von Flotow
1881	<i>Ruy Blas</i>	Filippo Marchetti
1881	<i>Faust</i>	Charles Gounod

²⁸ KREUZER, G.: *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, pp. 35 y ss.

²⁹ SOSA, J. O.: *La Ópera en Guadalajara*, Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara, Jalisco, 1994, pp. 22 y ss.

	<i>Romeo et Juliette</i>	
1881	<i>La Contessa d'Amalfi</i>	Enrico Petrella
1882	<i>Il Trovatore</i> <i>I Lombardi alla Prima Crociata</i> <i>Aida</i> <i>Luisa Miller</i> <i>La Traviata</i> <i>Rigoletto</i> <i>I due foscari</i> <i>I masnadieri</i>	Giuseppe Verdi
1882	<i>Maria de Rohan</i> <i>Lucia di Lammermoor</i> <i>La Favorita</i>	Gaetano Donizetti
1882	<i>La Contessa d'Amalfi</i>	Enrico Petrella
1882	<i>Ruy Blas</i>	Filippo Marchetti
1882	<i>Il Barbiere di Siviglia</i>	Gioacchino Rossini
1882	<i>Norma</i>	Vicenzo Bellini
1883	<i>Saffo</i>	Giovanni Pacini
1883	<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi
1883	<i>Ruy Blas</i>	Filippo Marchetti
1883	<i>Zampa</i>	Louise-Joseph-Ferdinand Herold

Aunque la presencia de los compositores *belcantistas* es numerosa -Donizetti (el más frecuentado), Bellini, Rossini y Pacini-, es Verdi el compositor que mejor coloca sus óperas. Hasta tal extremo, que en el Teatro Degollado de Guadalajara pudieron contemplarse títulos verdianos de *juventud*, insólitos o inexistentes en España *in illo tempore*, como *I masnadieri*, *I due foscari*³⁰ e *I Lombardi alla Prima Crociata*. Nos sorprende, sin embargo, la nula presencia de las óperas de Meyerbeer, capitán de la *Grand Opéra* francesa.

3. Conclusiones

La ópera en España durante la monarquía de Alfonso XII, a diferencia de otros países de ámbito europeo, goza de buena salud en los inicios de la restauración Alfonsina; empieza a languidecer con el auge de la Zarzuela.

Lógicamente, las grandes capitales como Madrid y Barcelona, con la participación de las grandes figuras de la ópera como Tamberlick, Stagno o Gayarre presentan mejores carteles, lo que les permite mantener una mejor calidad de las producciones y, por tanto, una mayor afluencia de público.

En cuanto a las óperas y sus compositores, al igual que en el extranjero, Verdi es la figura dominante de la escena. Incluso en Cataluña, donde a pesar de la ilusión del Doctor Letamendi por introducir a Wagner entre los gustos del público operístico, los compositores italianos fueron los grandes dominadores

³⁰ Esta ópera fue representada en Valencia por primera vez en el Palau de Les Arts durante la temporada 2013-2014.

de la escena. Sin embargo, es necesario apuntar lo bien que resiste entre los gustos del público la *Grand Opéra* francesa, con Meyerbeer a la cabeza de sus compositores. De hecho, podemos afirmar que sigue compartiendo bastante protagonismo entre la programación de los teatros españoles.

Los años de la restauración Alfonsina coinciden con el estreno de algunas óperas que marcarán el repertorio de los teatros hasta incluso nuestros días. Óperas como *Aida* o la mismísima *Tetralogía* de Wagner se estrenaron durante este periodo.

Y, por último, en cuanto a las voces españolas que dominarían la escena mundial, destacar, como no, a Julián Gayarre. El tenor disfrutaría de sus mejores años como cantante justo durante este decenio. Sin embargo, sería injusto olvidar también a otros cantantes, que si bien es cierto, no son de la talla de Gayarre, sí que fueron de vital importancia para el desarrollo de la actividad operística en nuestro país, cantantes como el tenor ovetense Lorenzo Abruñedo o el bajo mallorquín Francesc Mateu i Nicolau, conocido por su acrónimo Uetam.

Bibliografía, Fuentes Periodísticas y Hemerográficas

- ALIER, R.: *El gran llibre del Liceu*, Edicions 62, Barcelona, 2004, pp. 75 y ss.
- ARRONES PEÓN, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario. Oviedo 1892-1992*. Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1993.
- BASAS, M., BACIGALUPE, C. y CHAPA, A.: *Vida y milagros del Teatro Arriaga. 1890-1990*. Bilbao, Ayuntamiento de Bilbao, 1990.
- BIANCONI, L. y PESTELLI, G.: *Storia dell'opera italiana. Vol. 5. La Spettacolarità*, EDT MUSICA, EDT Edizioni di Torino, Torino, 1988.
- CELLETTI, R.: *Grandi voci alla Scala*. 2 vols., Marco Contini, Michele Servini, Milano, 1991.
- CRESPO, A.: *Antiguos teatros de la ciudad de Murcia*, Real Academia Alfonso X El Sabio, Col. Biblioteca de Estudios Regionales nº 21, Murcia, 1997.
- DE MOYA MARTÍNEZ, M. del V.: "Semblanzas decimonónicas del Teatro Real de Madrid", en *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, nº 13, Albacete, 1998.
- FABBRI, P. y VERTI, R.: *Due secoli di teatro per musica a Reggio Emilia. Repertorio cronológico delle Opere e dei Balli 1645-1857*, Edizioni del Teatro Municipale Valli, Reggio Emilia, 1987.
- FERRERO, M. V.: *Storia del Teatro Regio di Torino*, Vol. III, Cassa di Risparmio di Torino, Torino, 1980.
- FUENTES PÉREZ, G.: "Público, empresarios, directores, actores y escenografía en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX", en *Coloquios de Historia Canario-Americana*, Cabildo de Gran Canaria / Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2012.
- GATTI, C.: *Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte, 1778-1963*, Vol 2, Ricordi, Milano, 1964.
- Giornale La Ragione, Diario della Democrazia, Milano, 25 de marzo de 1881.
- Giornale Il Pungolo, Corriere di Milano, 6 de febrero de 1881.
- KELLY, B. L.: "The roles of Music and Culture in National Identity Formation", en KELLY, B. L. (edit.): *French Music, Culture and National Identity, 1870-1939*, University of Rochester Press, Nueva York, 2008.
- KREUZER, G.: *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*. Cambridge, Cambridge University Press, 2010.

Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner

MORENO MENGÍBAR, A.: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Col. Biblioteca de temas sevillanos, Ayuntamiento, Sevilla, 1994.

PATUREAU, F.: *Le Palais Garnier dans la société parisienne 1875-1914*, Pierre Mardaga éditeur, Liege, 1991.

PETROBELLI, P. y DI GREGORIO CASATI, M.: *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, Istituto di Studi Verdiani, Parma, 1988.

ROMELL, P.: *Opera in the British Isles, 1875-1918*, Ashgate Publishing Ltd., London, 2013.

ROMELL, P.: *Music and Institutions in Nineteenth Century*, Ashgate Publishing Ltd., London, 2012.

SOSA, J. O.: *La Ópera en Guadalajara*, Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara, Jalisco, 1994.

TORNER FELTRER, Fernando *et al.*: “La primera temporada de Julián Gayarre en Valencia (3-9 de Abril de 1881)”, en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, N. 4, (Años 2011 -2018, Universitat de València (España), pp. 144-175.

ZIETZ LYNN, K.: *Breve storia dei teatri d'opera italiana*, Gremese Editori, Roma, 2001.

Género y subversión modal en el *indie* español: el caso Dover

Pablo Vegas Fernández
Musicólogo
Universidad Autónoma de Madrid

Sara Arenillas Meléndez
Investigadora
Universidad de Oviedo

Resumen. Son pocos los ejemplos de grupos de rock que incorporen mujeres fuera del papel de cantante, siendo éstas relegadas a instrumentos “acompañantes” como la batería o, especialmente, el bajo. No ocurre así en el caso Dover, donde encontramos que las hermanas Llanos no son solo las guitarristas del grupo, sino también las líderes y encargadas de la composición de las canciones, lo que otorga a esta banda un doble interés desde la óptica de los estudios de género. En este artículo se busca analizar el caso Dover atendiendo a una combinación de los estudios de género con la musicología propia de las músicas populares urbanas. Así, se tratará de indagar en la utilización de la guitarra eléctrica por parte de las integrantes de la banda, discutiendo la transgresión que esto pudiese implicar. Por otro lado, se ha atendido a cuestiones relacionadas con el ámbito armónico, aplicando la propuesta de análisis de rock alternativo de Chris McDonald, al tema ‘Devil came to me’ del álbum de mismo nombre publicado en 1997 y con el que la banda alcanzó su mayor número de ventas.

Palabras clave. *Popular music, indie, estudios de género, subversión modal, power chords.*

Abstract. There are few examples of rock bands that incorporate women in a role different than singer, being them relegated to “accompanying” instruments such as drums or especially bass. It is not the Dover’s case, where we find that Llanos sisters are not only the guitarists of the group but also the leaders and responsible for songs composition, a fact that grants this band a double interest from the perspective of gender studies. This article aims to analyse Dover’s case attending to a blend of gender studies and popular music studies. Thus, it will try to study the use of electric guitar by the members of the band, discussing the transgression that it could convey. On the other hand, it has addressed issues related to the harmonic field, applying Chris MacDonald’s alternative rock analysis approach to Devil Came to Me, a song from the same name album published in 1997 and which involved the band’s highest sales.

Key words. Popular music, indie, genre studies, modal subversion, power chords.

Introducción

En las últimas décadas, los estudios de género aplicados al campo de los estudios culturales, y más específicamente al campo de las músicas populares urbanas, han estado plenamente vigentes tanto en el ámbito anglosajón¹, como en el latino². Así, la escasa presencia de mujeres en el *rock* ha sido reseñada por autoras como Mary Ann Clawson³ o Sara Cohen⁴. Ello se debe, entre otras cuestiones, al *display* de la masculinidad que acarrea el *rock*, especialmente en subgéneros como el *cock rock* o el *heavy*⁵. Asimismo, también han sido importantes las investigaciones y discusiones sobre la asociación del pop con una audiencia femenina, y la discriminación encubierta que ello supone⁶. Sin embargo, se ha profundizado en esta dicotomía y han aparecido estudios como los de Susan Fast⁷ o Amber Clifford-Napoleone⁸, que demuestran que dentro del *rock* también caben tanto una audiencia femenina como un espacio para el *queer*.

A pesar de ello, son pocos los ejemplos de grupos de *rock* que incorporen mujeres fuera del papel de cantante, el cual, como establece Lucy Green en su conocido *Music, Gender and Education*⁹ posee connotaciones que lo han feminizado por su asociación con la exhibición del cuerpo. Aunque hay casos de mujeres instrumentistas en bandas “de chicas” –es decir, donde todos los miembros son mujeres–, escasean los ejemplos de grupos mixtos. Además, como demuestran los estudios de Clawson mencionados, los casos de mujeres

* Fecha de recepción: 12-2-2020 / Fecha de aceptación: 3-4-2020.

¹ Por ejemplo, HAWKINS, Stan (ed.): *The Routledge research companion to popular music and gender*, Routledge, Oxford, New York, 2017.

² Por ejemplo, LÓPEZ CASTILLA, Teresa: “Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música *dance*”, en *Musiker*, N 20, 2013, pp. 255-74.

³ CLAWSON, Mary Ann: “When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music”, en *Gender & Society*, Vol. 13, N 2, 1999, pp. 193-210; CLAWSON, Mary Ann: “Masculinity and skill acquisition in the adolescent rock band”, en *Popular Music* Vol. 18, N 1, 1999, pp. 99-114.

⁴ COHEN, Sara: “Men making a scene”, en WHITELEY, Sheila (ed.): *Sexing the groove: popular music and gender*, Routledge, London, 1997, pp. 17-36.

⁵ Véase WALSER, Robert: “Forging masculinity: heavy metal sounds and images of gender”, en *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*, University Press of New England, Hanover, 1993, pp. 108-36; FRITH, Simon y MACROBBIE, Angela: “Rock and sexuality”, en *Screen Education* N. 29, 1978, pp. 3-19.

⁶ Véase COATES, Norma: “(R) Evolution now?: rock and the political potential of gender”, en WHITELEY, Sheila (ed.): *Sexing the groove... Op. Cit.*, pp. 50-64.

⁷ FAST, Susan: “Rethinking issues of gender and sexuality in Led Zeppelin: a woman’s view of pleasure and power in hard rock”, en *American Music* Vol. 17, N 3, 1999, pp. 245-99.

⁸ CLIFFORD-NAPOLEONE, Amber R.: *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent*, Routledge, New York, 2015.

⁹ GREEN, Lucy: *Music, gender and education*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

instrumentistas en bandas de *rock* suelen responder a roles predefinidos (como el piano o el bajo), y aún son pocas las formaciones que incluyen a mujeres intérpretes de instrumentos como la guitarra o la batería.

Por otra parte, autores como Bannister¹⁰ apuntan la influencia del feminismo en el *indie* y el *rock* alternativo, géneros surgidos en la década de los ochenta y que se han visto continuados en décadas posteriores hasta la actualidad. Este autor incide en que el distanciamiento de la figura del roquero “macho” es patente en el *indie*, a pesar de lo cual no cree que éste articule una versión “alternativa” de la masculinidad del *rock* realmente inclusiva. Una línea similar es expuesta por autoras como Laura Davies¹¹ o Marion Leonard¹². Asimismo, los estudios apuntados de Sara Cohen y Mary Ann Clawson dejan patente, por un lado, que la presencia de mujeres dentro del *rock* alternativo era –a pesar de su propuesta “no normativa”- minoritaria y, por otro, que ésta se reducía a roles secundarios y comúnmente desechados por sus compañeros, como el de bajista.

El desarrollo del *indie* y el *rock* alternativo en España ha recibido atención por parte de autores como Fernán del Val y Héctor Fouce, Fernando Barrera-Ramírez o Ugo Fellone¹³, aunque ninguno de ellos ha incluido la perspectiva de género en sus investigaciones. A la vista de estos trabajos, podría considerarse que existe consenso en que el *indie* español se vertebra en torno a dos etapas: una primera, que nacería en torno a 1992 y que tendría como abanderados a grupos de *noise* pop como Penelope Trip, y una segunda, que se comenzaría a desarrollar hacia 1997, abarcando hasta la actualidad, y que afrontaría la atomización y la inclusión en el *mainstream* del género. En esta periodización y “canonización” habrían tenido un papel fundamental revistas como *Rockdeluxe*, como apunta Asier Leoz en su tesis *Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)* (Universidad de Deusto, 2015). Al igual que ocurre en el caso del *indie* anglosajón, en España el desarrollo de este género se vinculó con una cierta apertura a la participación de figuras femeninas dentro de la escena: así, se formaron grupos como Nosoträsh, integrado enteramente por mujeres, y el que aquí nos ocupa, Dover.

Dover constituye un ejemplo infrecuente ya que se dan en él dos circunstancias poco habituales dentro del *rock*: la primera, que siendo un grupo mixto son dos mujeres, las hermanas Cristina y Amparo Llanos, las encargadas tanto de las

¹⁰ BANNISTER, Matthew: *White boys, white noise: masculinities and 1980s indie guitar rock*, Ashgate, Aldershot, 2006.

¹¹ DAVIES, Laura Lee: “Velocity girls: indie, new lads, old values”, en *Girls! Girls! Girls! Essays on Women and Music*, Sarah Cohen (ed.), New York University, New York, 1996, pp. 124-37.

¹² LEONARD, Marion: *Gender in the music industry: rock, discourse and girl power*, Ashgate, Aldershot, 2007.

¹³ VAL, Fernán del y FOUCE, Héctor: “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”, en *Methaodos. Revista de ciencias sociales* Vol. 4, N. 1, 2016, pp. 58-72; BARRERA-RAMÍREZ, Fernando: “Un ejemplo de oxímoron en música: el indie en España, una escena comercial”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, N. 30, 2017, pp. 169-78; FELLONE, Ugo: “Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop”, en *Cuadernos de Etnomusicología*, N. 12, 2018, pp. 258-82.

tareas compositivas como del liderazgo de la banda; la segunda, que ellas eran las que interpretaban las partes de guitarra, el instrumento “masculinizado” y fetiche del *rock*, mientras sus compañeros quedaban relegados al papel “secundario” del bajo y la batería¹⁴.

Asimismo, Dover fue el grupo que logró una mayor cifra de ventas dentro de la escena alternativa de los noventa, al contrario que otras agrupaciones “con mujeres” de la época como Nosotrāsh: su segundo álbum, *Devil came to me* (Subterfuge, 1997) llegó a vender más de medio millón de copias, algo inusual para una banda que provenía de una compañía independiente y cuya publicación anterior *Sister* (Everlasting-Caroline, 1995) había vendido únicamente 500 copias. Como señala Asier Leoz¹⁵, el éxito de Dover supuso, en cierto modo, el fin de la primera etapa del *indie* en España y levantó suspicacias en torno al conflicto de valores –que señalan autores como Hesmondalgh¹⁶– inherente a la masificación de un producto que surge dentro de un género musical que se autodefine como “independiente”.

Dover se formó en Madrid en 1992, lanzando su primer álbum *Sister* (1995) dentro de Everlasting-Caroline y disolviéndose oficialmente en noviembre de 2016. Su segundo trabajo *Devil came to me* les hizo saltar a la fama gracias, en parte, a la inclusión del tema que da nombre al disco en un *spot* televisivo del refresco Radical¹⁷. Como se ha señalado, este segundo álbum alcanzó un alto número de ventas, lo que puso a Dover a la cabeza de la escena alternativa. La banda grabó, después, *Late at Night* (1999), *I Was Dead for 7 Weeks in the City of Angels* (2001) y *The Flame* (2003). Durante esta etapa, Dover respondió eficazmente a las características del resto de bandas *indie* españolas: presentaban influencias de las bandas extranjeras de *grunge* y *rock* alternativo como Nirvana o R.E.M.¹⁸, y utilizaban el idioma inglés en sus letras. Sin embargo, en 2006, con la publicación del álbum *Follow the City Lights*, el grupo da un giro a su carrera dejando a un lado su característico sonido, que combinaba las líneas vocales melódicas con la densidad sonora de guitarras que empleaban recursos del *hard rock* y el *heavy* como los *power chords* y la distorsión. Con *Follow the City Lights*, Dover se acercó al pop y la música electrónica no sólo en nuevos temas, sino también en la reinterpretación “electrónica” de algunos de sus *hits* (“Serenade” o “Devil came to me”, retitulados como “Serenade 07” y “Devil came to me 07”, respectivamente) en el

¹⁴ Dover tuvo como batería a Jesús Antúnez y al bajo Álvaro Díez (1992-1995, 1997-2005), Álvaro Gómez (1995-1997) y Samuel Titos (2005-2016).

¹⁵ LEOZ, Asier: “Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)”, Universidad de Deusto, Bilbao, 2015, pp. 338-341.

¹⁶ HESMONDHALGH, David: “Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre”, en *Cultural Studies* Vol. 13, N 1, 1999, pp. 34-61.

¹⁷ Dicho anuncio puede visionarse en: “Radical - Dover “Devil Came to Me””, *Youtube*: https://www.youtube.com/watch?v=J25ZU6UP_Zw [accedido 30 de diciembre de 2019].

¹⁸ Prueba de ello es que en el tema “The weak hour of the rooster” de *I Was Dead for 7 Weeks in the City of Angels*, Dover incluye la última oración de la carta de suicidio de Kurt Cobain «it’s better to burn that to fade away”. Asimismo, Dover realiza una versión de “The one I love” de R.E.M. en *The Power of Dolores*, recopilatorio de varios grupos independientes que es el primer disco publicado por el sello Loli Jackson, que pusieron en marcha las propias hermanas Llanos.

recopilatorio 2 de 2007. El acercamiento al pop electrónico y a la música de baile llevó a buena parte de la audiencia a mostrar rechazo hacia la formación.

En 2010 lanzó *I Ka Kené* con influencias de artistas africanos como el guitarrista maliense Boubacar Traoré, e incorporando temas en lenguas como el francés – por ser lengua de diversos países africanos– o el bambara. Al igual que ocurriera con su disco anterior, *I Ka Kené* tampoco encontró el favor del público en su acogida. En 2013, Dover realiza una gira por el decimoquinto aniversario del disco *Devil came to me*, reeditándolo junto a un segundo CD con material en directo y un DVD con dos actuaciones en vivo de la banda. En 2015 Dover publica su último disco, *Complications*, con el que la banda vuelve al *rock* alternativo que la caracterizó a finales de los noventa. Tras este disco, el grupo anunció su separación definitiva.

En este artículo pretendemos analizar el caso Dover atendiendo a una perspectiva que combina los estudios de género con la musicología aplicada a las músicas populares urbanas. Nuestros objetivos son, en primer lugar, abordar el uso de la guitarra eléctrica por parte de las integrantes de Dover, y considerar la posible transgresión que ello implicaba de los roles de género instalados en el *rock*. Para ello, tomamos como referencia a autoras como Lucy Green, Mavis Bayton y, de forma especial, el trabajo de Mary Ann Clawson. En segundo lugar, hemos atendido a cuestiones relacionadas únicamente con el ámbito del análisis musical. Nuestra guía metodológica en este sentido ha sido el trabajo de Chris McDonald, cuyo artículo “Exploring modal subversions in alternative music”¹⁹ sienta las bases de un análisis del *rock* alternativo desde el punto de vista armónico. En este estudio, pretendemos aplicar la propuesta de McDonald al caso particular de Dover, tratando de relacionar sus características armónicas y musicales con su discurso en términos de género. Para ello, nos hemos centrado en el tema que da nombre a su segundo disco, “Devil came to me”, ya que consideramos que éste no sólo fue determinante en el aumento del número de ventas de la banda, sino también a la hora de articular, mostrar y definir su identidad.

Rock, guitarra y masculinidad. El caso Dover

De los instrumentos propios del *rock*, la guitarra es el que más a menudo se ha utilizado para articular el discurso de masculinidad. En 1997 Mavis Bayton ya exponía en “Women and the electric guitar”²⁰ varias de las razones por las que la guitarra, especialmente la eléctrica, no es un instrumento que habitualmente atraiga a las intérpretes femeninas. Por su parte, Mary Ann Clawson en “When women play the bass: instrument specialization and gender interpretation in alternative rock music” y “Masculinity and skill acquisition in the adolescent rock band”, ambos publicados en 1999, muestra las conclusiones derivadas de sus trabajos en torno a la distribución de roles en las bandas de *rock* y las connotaciones de género que esto conlleva. Así, en la primera de estas

¹⁹ MCDONALD, Chris: “Exploring modal subversions in alternative music”, en *Popular Music* Vol. 19, N 3, 2000, pp. 355-363.

²⁰ CLAYTON, Mavis: “Women and the electric guitar”, en *Sexing the groove: popular music and gender*, Sheila Whiteley (ed.), Routledge, London, 1997, pp. 37-49.

publicaciones Clawson deja claro que la proliferación de mujeres bajistas en el *rock* alternativo es un reflejo en el contexto de la música popular de la teoría de la segregación ocupacional por sexos expuesta por Reskin y Roos. De este modo, la autora arroja luz sobre la aparición de una cantidad inusual de mujeres bajistas en el *indie* y el *rock* alternativo: éste es un instrumento poco atractivo para los hombres puesto que normalmente permanece en segundo plano, y porque deja poco lugar a la exhibición y al virtuosismo técnico, aspectos relacionados con la exhibición de poder y masculinidad que rigen la manera de entender la guitarra en el *rock*²¹:

The star status of the guitar is conflated with its gendered character. If the rock band is, as a unit, a masculinizing institution, then its most visible and flamboyant instrument, the electric guitar, is understood as the masculine instrument par excellence, while the bass is the instrument men are least motivated to monopolize for themselves.²²

No obstante, es obvio afirmar que el bajo es un instrumento fundamental dentro del grupo, por ello, tal y como Clawson recoge, las mujeres encontraron muchos puestos vacantes de bajistas hacia los que sus compañeros varones no se sentían predispuestos. De este modo, gracias a la menor ortodoxia de la escena alternativa en términos de género, ciertas intérpretes encontraron una forma de participar en las bandas de rock, aunque en un rol que se consideraba secundario y que primeramente había sido desechado por sus colegas masculinos.

El caso Dover, en este sentido, es particular ya que, aunque pertenecía a la esfera del *rock* alternativo e *indie*, el bajo y la batería eran ejecutados por los miembros masculinos del grupo. Por el contrario, las partes de guitarra eran interpretadas por mujeres: la guitarra solista por Amparo Llanos y la rítmica por su hermana Cristina, que también era la vocalista de la banda (véase Ilustración 1).

²¹ CLAWSON, Mary Ann: “When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music”, en *Gender & Society*, Vol. 13, N 2, 1999, pp. 193-210, pp. 198-203.

²² *Ibíd.*, p. 201.



Ilustración 1. Fotograma del videoclip de *King George*, dirigido en 2001 por Scott Marshall donde se puede apreciar a las hermanas Llanos tocando la guitarra

Clawson señala también que la representación de “poder” de la guitarra reside no sólo en que éste es el instrumento “cantante”, sino también en que es el que lleva el peso en el proceso compositivo²³. En Dover, la mayoría de las canciones estaban compuestas por las hermanas Llanos. Además, ellas se encargaban de las negociaciones de producción y distribución, llegando incluso a crear en 1998 su propio sello, Loli Jackson Records. En este sentido, Amparo ha reflexionado en diferentes entrevistas lo que implicó el hecho de que fueran mujeres liderando un grupo dentro de un género masculinizado como es el *rock*. Amparo cree que ello provocó, en primer lugar, que los críticos y el público fueran mucho más duros con ellas en el momento en que decidieron realizar giros estéticos (hacia la música electrónica “bailable” en 2006 y hacia la música étnica en 2010, como se ha apuntado).

Yo lo tengo claro y mi hermana Cristina también. Pues porque vivimos en una sociedad patriarcal y en las sociedades patriarcales aquello que hace el hombre se valora más y tiene muchísima más autoridad que lo que hace la mujer. Si una mujer hace lo mismo que un hombre, se valora menos. Y muchas veces ya no es que sea así, es que es visto como una transgresión. Franqueas lo que se espera de tu papel como mujer y la sociedad te dice: ‘¿Cómo te atreves?’. David Bowie puede hacer un disco lleno de música electrónica, pero tú, tú no. Blur puede marcarse un disco norteafricano, pero nosotras no. Y digo nosotras porque nosotras en Dover éramos las que componíamos, las que se nos ocurrían los cambios estéticos y creativos. Hubo gente a la que le gustaron esos cambios, simplemente escuchaban el *Let me out* y se ponían a bailar y les encantaba. Luego había mucha gente

²³ *Ibidem*.

que lo criticaba, por internet y demás, por el hecho de que somos mujeres. Lo tengo más claro que el agua²⁴.

Asimismo, Amparo cree que la crítica las invisibilizó y trató de convertirlas en “una especie de anomalía del sistema, `las raras`”²⁵.

En cuanto al modo de relacionarse con un instrumento como la guitarra, son importantes los comentarios que realiza Amparo en la misma entrevista a raíz de la defensa de Hinds, un grupo actual “de chicas”. Clawson apunta que, dentro del *rock*: “El guitarrista excelente se define por la habilidad de dirigir [en el sentido de mando y dominio relacionados con la imposición de autoridad] el instrumento, en una metáfora masculina casi paródica [...] El imperativo de mando es habitualmente expresado a través de la obsesión con la técnica y la competición en torno a ésta”²⁶. Con respecto a las Hinds, Amparo señala: “Son mujeres jóvenes que están empezando a hacer música como la ven ellas y a tocar como quieren ellas, no como tú [los hombres] les dices que tienen que tocar. Haciendo escalas aburridísimas y cosas de esas que hacen muchos grupos de tíos. Tocan a su manera y tienen un valor tremendo”²⁷. Así, Amparo pone de manifiesto de forma indirecta lo que Clawson señala: la utilización de la guitarra en el *rock* como un instrumento de despliegue de masculinidad a través del énfasis en la destreza técnica y la habilidad física. Como veremos en el siguiente apartado, las hermanas Llanos absorbieron parte del discurso de masculinidad del *rock*, pero rearticulándolo gracias al marco más flexible que el *rock* alternativo y el *indie* les ofrecía.

“Devil came to me”: *power chords*, subversión modal y discurso de género

Uno de los elementos sonoros más característicos del tratamiento que el *rock* da a la guitarra eléctrica son los denominados *power chords*. Éstos, como explica Chris McDonald²⁸, consisten en la eliminación de la tercera en los acordes tríada. El origen de esta práctica se halla en el añadido de la distorsión a la guitarra eléctrica: este efecto provocaba la generación de un sonido denso y “pesado” que aumentaba el número de armónicos audibles y añadía complejidad tímbrica. Como resultado, los guitarristas de *rock*, especialmente en géneros como el *hard rock* o el *heavy*, comenzaron a eliminar esta nota, ya que la quinta por sí sola (junto con la octava, añadida también usualmente)

²⁴ Amparo Llanos en RAMÍREZ, Noelia: “Amparo Llanos: “Se criticaba más a Dover por ser mujeres. Lo tengo más claro que el agua””, en *S Moda: Revista de moda, belleza, tendencias y famosos*, 9 de febrero de 2019: <https://smoda.elpais.com/moda/entrevista-amparo-llanos-dover-feminismo/> [accedido 20 de noviembre de 2019].

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ “The excellent guitarist is defined by an ability to command the instrument, in an almost parodic masculine metaphor (...) The imperative of command is often expressed through an obsession with technique and with competition over technique”. CLAWSON, Mary Ann: «When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music», en *Gender & Society*, Vol. 13, N 2, 1999, pp. 193-210, p. 204.

²⁷ RAMÍREZ, *Op.Cit.*

²⁸ MCDONALD, Chris: “Exploring modal subversions in alternative music”, en *Popular Music* Vol. 19, N 3, 2000, pp. 355-63, pp. 356-357.

producía un sonido lo suficientemente complejo y rico. Así, el *power chord* sería, tal y como lo define Walser, una cuarta o quinta justa producida en una guitarra eléctrica cuyo sonido es ampliamente distorsionado y amplificado, y que puede ser iterado de manera rítmica o sostenida indefinidamente en el tiempo²⁹. La sucesión de estas quintas o cuartas produce un movimiento paralelo que genera un sonido arcaico y cuasi modal, alejado de la armonía tonal clásica y que ha pasado a ser característico del *rock* más “duro”.

Asimismo, los *power chords* se ejecutan en las cuerdas graves de la guitarra (normalmente con la tónica en la sexta o quinta cuerda) lo que sin duda es clave para generar su característica densidad sonora. Walser señala que el *heavy* se construye sobre una variedad de discursos y prácticas sociales y culturales que se erigen en torno a conceptos, imágenes y experiencias de poder: los *power chords* serían la “base musical” y una “metáfora” adecuada del mismo, ya que articularían la idea de “poder” en términos musicales³⁰. En la misma línea, Deena Weinstein apunta que la distorsión y amplificación de la guitarra y sus *power chords* en el *heavy* producen un sonido *fuerte*, cuyas vibraciones pueden sentirse no sólo metafóricamente sino también a nivel físico. Esta fuerza sonora del *heavy*, generada a partir de la triple combinación de *power chords*, distorsión y volumen elevado, estaría creada para imbuir al oyente en la sensación de poder, por lo que sería, según Weinstein, empoderadora³¹. Este empoderamiento, no obstante, como analiza Robert Walser³², estaría ligado al “forjamiento” de un discurso de género que articula un tipo de masculinidad tradicional o hegemónica³³.

El sonido saturado de los *power chords* en el *heavy* evocarían exceso y transgresión, pero también estabilidad y permanencia³⁴. En este sentido, McDonald señala que a pesar de que la eliminación de la tercera del acorde permite la ambigüedad modal en los *power chords* (al no situar el acorde en la modalidad mayor o menor), el *heavy* suele utilizar progresiones que los

²⁹ WALSER, Robert: *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*, University Press of New England, Hanover, 1993, p. 2.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ WEINSTEIN, Deena: *Heavy metal: the music and its culture*, Da Capo, New York, 2000, pp. 23-25.

³² WALSER, Robert: “Forging masculinity: heavy metal sounds and images of gender”, en *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*, University Press of New England, Hanover, 1993, pp. 108-36 y WALSER, Robert: “Forging masculinity: heavy metal sounds and images of gender”, en FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew y GROSSBERG, Lawrence (eds.): *Sound and vision: the music video reader*, Routledge, New York, 1993, pp. 153-181.

³³ Según Connell, la masculinidad hegemónica se puede definir como el conjunto de prácticas de género que encarnan la respuesta más aceptada de legitimación del patriarcado: que los hombres están en la posición dominante y las mujeres en la subordinada. La masculinidad hegemónica se basaría en el reclamo exitoso de autoridad y poder, no sólo a través de la violencia y la fuerza física (como es el caso de los militares), sino también económica (ejecutivos de negocios), social (el gobierno), etc. CONNELL, R.W.: *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, California, 1995 (2ª ed. 2005), pp. 77-78.

³⁴ WALSER, Robert: *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*, Hanover, University Press of New England, 1993, p. 2.

enmarcan dentro de un entorno tonal inequívoco³⁵. Por el contrario, grupos de *rock* alternativo como Nirvana, Mudhoney o Soundgarden habrían utilizado esta ambigüedad generando una amplia variedad de ejemplos de lo que él llama “subversión modal”.

Una subversión modal simple podría definirse como un proceso musical que sucede cuando una progresión de acordes establece un modo y después introduce un acorde o melodía que contradice dicho modo. Por ejemplo, Nirvana en “Rape me” construye la progresión La₅-Do₅, Do₅-Mi₅, Mi₅-Sol₅ que parece hallarse en la pentatónica de La menor; sin embargo, la línea vocal contiene un Do# sobre el La₅ y un Sol# sobre el Mi₅, sugiriendo que la progresión podría entenderse como La Mayor-Do Mayor-Mi Mayor-Sol Mayor y poniendo la modalidad “menor” en cuestión. McDonald establece varios tipos de subversión modal (simple, compleja, extrema, y a gran escala) y señala que a través de este proceso el *rock* alternativo, al contrario que el *heavy*, sí aprovecha la ambigüedad modal que brindan los *power chords*, produciendo una armonía menos estricta, en el sentido de apegada a los esquemas armónicos tradicionales de la música clásica tonal. Igualmente, McDonald señala la importancia de las relaciones de tercera en este proceso de subversión, ya que son las que nos sitúan y dan pie a jugar con la ubicación en un modo u otro³⁶.

Como vamos a ver a través del análisis de “Devil came to me”, Dover hizo uso de este tipo de estrategias para generar una propuesta musical que aprovechaba la fuerza y la “masculinidad” del sonido “heavy” de los *power chords* de la guitarra eléctrica, al tiempo que se desviaba de su conservadurismo, enmarcándose en el *rock* alternativo y proponiendo un discurso de género más novedoso y menos encorsetado.

Robert Walser señala que es frecuente en el *heavy* metal la progresión VI-bVII-I: esto es, el uso del séptimo grado a distancia de tono de la tónica, como subtónica y no como sensible a distancia de semitono. En este sentido, grupos como Bon Jovi jugaron con la modificación de este modelo para salirse de los cánones sonoros del género: por ejemplo, en “Living on a Prayer” Bon Jovi introduce un V entre el bVII y el I, distorsionando la relación cadencial bVII-I e introduciendo la resolución tonal clásica V-I³⁷. El tema “Devil came to me” está construido sobre la progresión de *power chords* Re₅-Sib₅-Fa₅-Do₅: ésta podría ser entendida en Re menor, por lo que al repetirse circularmente genera la secuencia Do₅ (bVII) – Re₅ (I) que es cercana al *heavy*. Sin embargo, como vamos a explicar, Dover utiliza diferentes estrategias a lo largo del tema para evitar realizar dicho giro de forma explícita.

³⁵ MCDONALD, Chris: “Exploring modal subversions in alternative music”, en *Popular Music* Vol. 19, N 3, 2000, pp. 355-363, p. 357.

³⁶ *Ibid.*, pp. 357-358.

³⁷ “Living on a Prayer” se halla en Mi menor, y la progresión que realiza Bon Jovi en el estribillo es Mi (I) – Do (VI) – Re (bVII) – Si (V) – Mi (I). Cf. WALSER, Robert: *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*, University Press of New England, Hanover, 1993, pp. 120-124.

“Devil came to me” comienza con una introducción con los acordes La5-Sib5-Sol5 (introducción_1). Esta secuencia se repite cíclicamente cuatro veces, cumpliendo el acorde Sol5 la función de subtónica si pensamos dicho fragmento desde el tono de La, es decir, bVII-I. No obstante, en la segunda sección de la introducción (introducción_2) se incorpora rápidamente la resolución La5-Re5, lo que nos lleva a ver el fragmento en el tono de Re, conformándose la cadencia V-I y consolidándose Re como la tonalidad en la que se desarrolla el tema. De esta forma, Dover realiza una estrategia similar a la que señala Walser con respecto a Bon Jovi, al eludir la centralización sonora sobre el bVII-I introduciendo el giro V-I en la secuencia. Esta introducción se repetirá de nuevo al final del primer estribillo y será la base para la inclusión de una parte nueva (Puente) antes del estribillo final (véase esquema en Tabla 1 y Ejemplo 1).

Estructura "Devil came to me" (Dover)				
Parte	Sección	Armonía		
		Voz	Guitarra	
Introducción	Introducción_1	-	Riff sobre La5, Sib5 y Sol5	
	Introducción_2	-	La5 - Re5	
Estrofa 1	Parte A	Re	Re. Re5-Sib5-Fa5-Do5	
	Parte B	Sib (introducción de mib)		
Interludio	Solo de guitarra	-		
Estrofa 2	Parte A	(variación letra)		
	Parte B	(igual)		
(enlace)			La5	
Estribillo	Parte A	Re	Sib. Sib5-Fa5-Do5-Re5	
	(enlace)		Sib5-Re5	
	Parte B (aceleración del ritmo armónico)	b1	Re	Sib5-Fa5-Do5-Re5 + Sol5-La5
		b2	Re	Sib5-Fa5-Do5-Re5 + La5-Re5
		b1	(igual)	
		b3.1	Re	Sib5-Fa5-Do5-[Re5]
		b3.2	Fa	[Re5]-Sib5-Fa5-Do5 (restauración ritmo armónico)
Repetición introducción, estrofa 1 y 2, y estribillo				
Puente	puente 1 (introducción_2)	-	La5 - Re5	
	puente 2	La	La5 - Re5	
Repetición estribillo				
Coda	Solo de guitarra	Fa	Re. Re5-Sib5-Fa5-Do5.	

Tabla 1. Esquema de la estructura y armonía de “Devil came to me” de Dover

The image shows a guitar riff in 4/4 time, key of D minor. The first line contains four chords: La5, Sib5, Sol5, and a final La5 marked '4x'. The second line shows a sequence of eighth-note chords starting with La5, followed by a series of chords marked 'Re5'.

Ejemplo 1. Transcripción del *riff* de guitarra de la introducción de “Devil came to me”

Las estrofas del tema constan de dos partes. La primera (Parte A) se construye sobre la secuencia Re5-Sib5-Fa5-Do5, la cual da origen a todo el tema. La progresión se repite dos veces y da lugar a dos frases. En este fragmento la voz parece moverse en la primera frase, al igual que los acordes de guitarra, en el ámbito de Re menor. Sin embargo, en la segunda frase la voz añade un Mib sobre el Fa5 que anunciará el giro a Si b Mayor de la segunda parte (véase Ejemplo 2).

The image shows the vocal transcription for 'Devil came to me' in 4/4 time, key of D minor. It is divided into two parts: Parte A and Parte B. Each part consists of two lines of music with lyrics underneath. Chord progressions are indicated above the notes.

Parte A

Line 1: Re5, Sib5, Fa5, Do5. Lyrics: De vil came to me And he said: I know what you need.

Line 2: Re5, Sib5, Fa5, Do5. Lyrics: De vil came to me And he said: You just fo llow me.

Parte B

Line 3: Re5, Sib5, Fa5, Do5. Lyrics: This is the end, but I'm not sur - prised.

Line 4: Re5, Sib, Fa5, Do5. Lyrics: You will burn in hell. Do you know, know why?

Ejemplo 2. Transcripción de la parte vocal de la parte A y B de las estrofas del tema “Devil came to me” de Dover

La siguiente sección de la estrofa (Parte B) constituye un ejemplo de la subversión modal estudiada por McDonald. La guitarra sigue presentando la

secuencia Re5-Sib5-Fa5-Do5, que, como hemos señalado, se contextualizaría tonalmente en Re menor. Sin embargo, la voz de esta parte se mueve en el ámbito de Sib Mayor: esto es especialmente evidente en la segunda frase, cuando introduce claramente un Mib (en “hell” y “know”) sobre Si5 y Fa5 (véase Ejemplo 2). El Mib nos sitúa “tonalmente” en la tonalidad de Sib Mayor, mientras la progresión de la guitarra continúa ubicándonos en Re menor. De esta forma, se produce la subversión modal que McDonald señala como frecuente en el *rock* alternativo y que aprovecha la ambigüedad modal de los *power chords* para jugar con las relaciones de tercera (Sib-Re) y desafiar la lectura en términos de armonía y modalidad clásica. Con ello, la resolución Do (bVII) – Re (I) pierde parte de su efecto, gracias al contrapeso que ejerce la parte vocal al ubicarse en Sib.

A continuación, se introduce un breve solo de guitarra en Re, de nuevo sobre Re5-Sib5-Fa5-Do5, que enlaza con la presentación de la segunda estrofa. Al terminar ésta se añade un acorde de La5 que enlaza con el estribillo. La primera parte (Parte A) está construida sobre la secuencia Sib5-Fa5-Do5-Re5: es decir, Re5-Sib5-Fa5-Do5 pero empezando por el segundo acorde, Sib5. De esta forma, la progresión ya no sería entendida tanto en términos de Re menor, sino de Sib Mayor. Esta idea es reforzada por el añadido de un acorde de Sib5 al final de la segunda frase que enlaza con la Parte B del estribillo (véase esquema en Tabla 1). Sin embargo, la voz se mueve en esta Parte A en el ámbito de Re: la melodía se inicia y finaliza en Re, pasando por el ascenso y descenso de La (véase Ejemplo 3). Con ello se produce nuevamente inestabilidad con respecto a la ubicación de las frases en Re menor o Sib Mayor.

Ejemplo 3. Transcripción de la parte vocal de la parte A de los estribillos de “Devil came to me”

Finalmente, la Parte B del estribillo se compone de dos secciones: una primera (b1 y b2) (véase Ejemplo 4) que repite la estrategia utilizada en la Parte A pero añadiendo giros a Re al final de la secuencia de acordes: la primera frase (b1) añade al Sib5-Fa5-Do5-Re5 la secuencia Sol5-La5 que podría entenderse como una semicadencia IV-V en la dominante de Re (La5). Esta idea se refuerza en la segunda frase (b2), donde a Sib5-Fa5-Do5-Re5 se suman los acordes Re5 y La5 con la voz cerrando en la nota Re. Así, aunque aparentemente la secuencia de acordes sigue enmarcándose en Sib Mayor, los giros cadenciales y la voz parecen moverse en el contexto de Re menor.

Por último, la segunda sección de la Parte B del estribillo repite la frase b1 (Sib5-Fa5-Do5-Re5 + Sol5-La5) y después, en la segunda frase (b3) utiliza el Re5 de Sib5-Fa5-Do5-Re5 (b3.1) para pivotar sobre él y volver a mostrar la progresión en su orden original, Re5-Sib5-Fa5-Do5 (b3.2). Esta vuelta a la disposición original de la secuencia de acordes es reforzada por el cambio de ritmo armónico: éste se había acelerado durante toda la Parte B del estribillo, insertando dos acordes por compás. Con la vuelta a la presentación de la progresión de acordes primigenia (en b3.2) se vuelve también al ritmo armónico predominante, un acorde por cada compás. Además, es en este momento en el que la letra introduce las palabras que las estrellas dirigen al protagonista del tema³⁸.

Ejemplo 4. Transcripción de la parte vocal de la parte B de los estribillos de “Devil came to me”

Aunque en un principio podría parecer que la pieza vuelve de nuevo simplemente al Re menor en el que supuestamente está, si observamos los giros de la voz en esta parte, vemos como la melodía, en realidad, estaría mejor interpretada si la entendiéramos en Fa Mayor: por ejemplo, la primera frase (“Hey, like you were”) presenta el giro Fa-Mi-Fa, que ubica al oído en Fa al entender la bajada y el ascenso desde Mi como un uso de la sensible (véase

³⁸ La letra de esta sección de la Parte B del estribillo señala: “The moon was red and night became my friend/ but the stars were evil/ and they said: `Hey, like you were/ this is just the end./ You will burn in hell/ tell us if you're scared´”. La vuelta al ritmo armónico general se produce a partir de “Hey like you were (...)”.

Ejemplo 4). De hecho, si en lugar de usar para armonizar la melodía la secuencia Re5-Sib5-Fa5-Do5 utilizáramos Fa5-Sib5-Fa5-Do5 y añadiéramos un último acorde de Fa5 obtendríamos una progresión claramente en Fa Mayor. Así, de nuevo se produce una subversión modal gracias al juego con la relación de terceras (Re-Fa) y a la ambigüedad modal que permite la armonización mediante *power chords*.

Esta última sección del estribillo resuelve al final en la repetición de la secuencia La5-Sib5-Sol5 del *riff* de introducción, suspendiendo la ubicación definitiva en Re menor de nuevo. La segunda vez que se presenta el estribillo éste enlaza con la segunda parte de la introducción: aquella que añadía el giro La5-Re5 (introducción_2). Sobre ella se construye una parte nueva (el Puente), que enlaza con el estribillo final. Así, aunque en esta sección sí que hay una ubicación clara en Re ésta se produce no gracias al giro Do bVII- Re I que generaba la repetición de la progresión Re5-Sib5-Fa5-Do5, sino al V – I “tonal” que ya había sido utilizado al inicio del tema. Además, la voz de esta sección se encontraría en el ámbito de La. Para finalizar, se vuelve a presentar el estribillo completo y se añade un solo sobre la progresión Re5-Sib5-Fa5-Do5. La voz vuelve a moverse en un ámbito (Fa Mayor) distinto modalmente al de la guitarra (Re menor), siendo ésta la que cierra y ubica el tema finalmente en Re menor a través de la insistencia en el giro Do-Re (véase Ejemplo 5).



Ejemplo 5. Transcripción de parte de la línea de guitarra de los compases finales de “Devil came to me” donde se puede apreciar la insistencia en la nota Re

En resumen, a pesar de que “Devil came to me” está construida a partir de una secuencia de acordes (Re5-Sib5-Fa5-Do5) que podría contextualizarse dentro del estilo *heavy* por el bVII -I que se genera al repetirla y por el uso de *power chords*, Dover utiliza diferentes estrategias para difuminar su eficacia sonora. Estas estrategias son fundamentalmente dos: 1) el choque entre el ámbito en el que se ubica la melodía de la voz y el de las secuencias de *power chords* de la guitarra (un ejemplo claro es la Parte B de las estrofas, con la introducción del Mib en la línea vocal); 2) el desfase en la repetición de la secuencia de acordes Re5-Sib5-Fa5-Do5, siendo un ejemplo claro de ello la Parte A del estribillo. Asimismo, cabe señalar la complejidad estructural de la canción, que presenta secciones y frases diferenciadas dentro de cada una de las partes, pero partiendo en todo momento, como se ha dicho, de la misma idea musical: la progresión Re5-Sib5-Fa5-Do5.

Conclusiones

“Devil came to me” es un buen ejemplo de cómo el *rock* alternativo proponía un discurso musical que sin obviar elementos y prácticas comunes en el *rock* y el metal (como el uso de *power chords*) construía estructuras más ambiguas que las usadas habitualmente en estos géneros. En el caso particular de las hermanas Llanos en Dover es posible ver una relación entre su inclusión de la

subversión modal que McDonald señala como definitoria de grupos que eran para ellas una referencia, como Nirvana, y el discurso de género que presentaban. En concreto, la subversión modal les permitía hacer uso de estructuras como los *power chords* o la cadencia bVII-I propias de un género masculinizado como el *heavy*, sin ajustarse totalmente a sus patrones. Además, como se ha señalado, el uso de *power chords* es uno de los elementos centrales a través de los que el *heavy* desplegaba su discurso de poder y masculinidad, por lo que la reapropiación de este elemento y el uso no ortodoxo del mismo suponía un empoderamiento. Este empoderamiento se hallaría a medio camino entre la masculinización y la proposición de una masculinidad subvertida y rearticulada que entroncaría con una identidad de género más fluida, donde habría un espacio para mujeres que tocaran un instrumento tan asociado con la masculinidad como la guitarra. Dover se enmarcaría, así, plenamente dentro del *rock* alternativo y el *indie*, y supondría un ejemplo interesante por su doble condición de mujeres intérpretes, y de compositoras que jugaban con estructuras musicales asociadas con la masculinidad.

Bibliografía

- BANNISTER, Matthew: *White boys, white noise: masculinities and 1980s indie guitar rock*, Ashgate, Aldershot, 2006.
- BARRERA-RAMÍREZ, Fernando: “Un ejemplo de oxímoron en música: el indie en España, una escena comercial”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, N 30, 2017, pp. 169-178.
- BAYTON, Mavis: “Women and the electric guitar”, en *Sexing the groove: popular music and gender*, Sheila Whiteley (ed.), Routledge, London, 1997, pp. 37-49.
- CLAWSON, Mary Ann: “Masculinity and skill acquisition in the adolescent rock band”, en *Popular Music* Vol. 18, N 1, 1999, pp. 99-114.
- CLAWSON, Mary Ann: “When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music”, en *Gender & Society*, Vol. 13, N 2, 1999, pp. 193-210.
- CLIFFORD-NAPOLEONE, Amber R.: *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent*, Routledge, New York, 2015.
- COATES, Norma: “(R) Evolution now?: rock and the political potential of gender”, en WHITELEY, Sheila (ed.): *Sexing the groove: popular music and gender*, Routledge, London, 1997, 1997, pp. 50-64.
- COHEN, Sara: “Men making a scene”, en WHITELEY, Sheila (ed.): *Sexing the groove: popular music and gender*, Routledge, London, 1997, pp. 17-36.
- CONNELL, R.W.: *Masculinities*, University of California Press, Berkeley, 1995 (2ª ed. 2005).
- DAVIES, Laura Lee: “Velocity girls: indie, new lads, old values”, en COHEN, Sarah (ed.): *Girls! Girls! Girls! Essays on Women and Music*, New York University, New York, 1996, pp. 124-137.
- FAST, Susan: “Rethinking issues of gender and sexuality in Led Zeppelin: a woman’s view of pleasure and power in hard rock”, en *American Music* Vol. 17, N 3, 1999, pp. 245-299.
- FELLONE, Ugo: “Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop”, en *Cuadernos de Etnomusicología*, N 12, 2018, pp. 258-282.
- FRITH, Simon y MACROBBIE, Angela: “Rock and sexuality”, en *Screen Education* N 29, 1978, pp. 3-19.
- GREEN, Lucy: *Music, gender and education*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- HAWKINS, Stan (ed.): *The Routledge research companion to popular music and gender*, Routledge, Oxford, New York, 2017.
- HESMONDHALGH, David: “Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre”, en *Cultural Studies* Vol. 13, N 1, 1999, pp. 34-61.

- LEONARD, Marion: *Gender in the music industry: rock, discourse and girl power*, Ashgate, Aldershot, 2007.
- LEOZ, Asier: “Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)”, Universidad de Deusto, Bilbao, 2015.
- LÓPEZ CASTILLA, Teresa: “Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música *dance*”, en *Musiker*, N 20, 2013, pp. 255-274.
- MCDONALD, Chris: “Exploring modal subversions in alternative music”, en *Popular Music* Vol. 19, N 3, 2000, pp. 355-363.
- RAMÍREZ, Noelia: “Amparo Llanos: “Se criticaba más a Dover por ser mujeres. Lo tengo más claro que el agua””, en *S Moda: Revista de moda, belleza, tendencias y famosos*, 9 de febrero de 2019.
<https://smoda.elpais.com/moda/entrevista-amparo-llanos-dover-feminismo/> [accedido 20 de noviembre de 2019].
- VAL, Fernán del y FOUCE, Héctor: “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”, en *Methaodos. Revista de ciencias sociales* Vol. 4, N 1, 2016, pp. 58-72.
- WALSER, Robert: *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*, University Press of New England, Hanover, 1993.
- WALSER, Robert: “Forging masculinity: heavy metal sounds and images of gender”, en *Sound and vision: the music video reader*, Simon Frith, Andrew Goodwin, y Lawrence Grossberg (eds.), Routledge, New York, 1993, pp. 153-181.
- WINSTEIN, Deena: *Heavy metal: the music and its culture*, Da Capo, New York, 2000.

Hemodiálisis musical para mejorar la ansiedad y depresión

Miriam Serrano Soliva
Profesora de Oboe
Universitat Politècnica de València

Conrado Carrascosa López
Departamento de Organización de Empresas
Universitat Politècnica de València

Resumen. Siempre ha habido consciencia de los efectos musicales en las personas y en la sociedad, por lo que ha resultado necesaria la aplicación de la música en la curación de pacientes, en la educación, en la expresión de las emociones y en otras muchas situaciones, como así dan fe una larga lista de opiniones y testimonios literarios¹. Se sabe que el efecto directo de la música ha sido estudiado en diferentes patologías durante los últimos años, a través de la musicoterapia, por los efectos positivos que tiene para la salud, pero en este estudio, la música clásica se escucha en directo, lo que es bastante novedoso y hay pocas evidencias científicas de sus beneficios. El objetivo de nuestro estudio ha sido comprobar si la escucha de música clásica en directo, mientras se recibe el tratamiento de hemodiálisis, mejora los niveles de ansiedad y depresión de los pacientes. Este artículo representa una parte de lo que ha sido un minucioso y extenso trabajo de investigación entre dos grandes disciplinas, música y medicina, que se han abrazado para intentar aliviar y mejorar los grandes problemas de ansiedad y depresión, que rodean a esta enfermedad crónica.

Palabras clave. Musicoterapia, música en directo, hemodiálisis, tratamiento hospital.

Abstract. There has always been awareness of the musical effects on people and society, so it has been necessary to apply music in the healing of patients, in education, in the expression of emotions and in many other situations, as well attested by a long list of opinions and literary testimonies. It is known that the direct effect of music has been studied in different pathologies in recent years through music therapy, for the positive effects it has on health, but in this studio, classical music is heard live, which is quite new and there is little scientific evidence of its benefits. The objective of the present study is to check if listening to classical music live while receiving hemodialysis treatment

* Fecha de recepción: 18-2-2020 / Fecha de aceptación: 12-3-2020.

¹ PALACIOS SANZ, José Ignacio: “El Concepto de Musicoterapia a través de la Historia”, en *Revista Electrónica de LEEME* (Lista Europea de Música en la Educación), núm. 13, Mayo 2004. Disponible en <http://musica.rediris.es>

improves the levels of anxiety and depression of patients. This study represents a part of what has been a thorough and extensive research work between two major disciplines, music and medicine, which have embraced to try to alleviate and improve the great problems of anxiety and depression that surround this chronic disease.

Keywords Music therapy, live music, hemodialysis, hospital treatment.

Introducción

Las personas son más vulnerables a presentar ansiedad y depresión cuando se enfrentan a situaciones que pueden amenazar su vida, como la enfermedad, las intervenciones quirúrgicas o tratamientos médicos agresivos como la hemodiálisis.

La hemodiálisis es un proceso lento que se realiza conectando al enfermo a una máquina durante aproximadamente 4 horas, dos o tres veces por semana². Es por ello que el enfermo debe afrontar grandes cambios en sus hábitos de vida: ingresos, tratamientos agresivos, dificultad para viajar...

El tratamiento de diálisis implica ingerir a diario una gran cantidad de medicamentos y seguir una dieta restringida en líquidos y alimentos³. También hay consecuencias secundarias, tales como pérdidas del empleo, problemas materiales, sexuales, restricción de las distracciones y funcionamiento corporal disminuido, entre otras cosas, que tienden a generar un estado anímico desfavorable para afrontar la enfermedad, que en ocasiones empeora la situación clínica previa y desemboca en altos niveles de ansiedad y depresión.

Sumado a esto, existen otros factores generadores de ansiedad que trae consigo el propio proceso de hemodiálisis como son:

- La punción venosa
- El funcionamiento del equipo
- La habilidad o inhabilidad de la enfermera
- Las complicaciones de otros pacientes, conocidas e incluso presenciadas por ellos.

Ante el cuadro psicológico que rodea esta enfermedad crónica, se deben buscar todas las alternativas posibles para influir y aliviar estos síntomas.

² Cf. GUYTON, A. C. & HALL, J. E.: *Tratado de Fisiología Médica* (9ª ed.), Mcgraw-hill, Madrid, 1997.

³ VALDERRAMA GARCÍA, F.W. *et al.*: "Mala adherencia a la dieta en hemodiálisis: papel de los síntomas ansiosos y depresivos", en *Revista Nefrología*, 2002, vol. 22, núm. 3, p. 244-252.

El objetivo principal de este estudio es comprobar si la escucha de música clásica en directo⁴, como adyuvante al tratamiento durante los procesos de hemodiálisis, mejora los niveles de ansiedad y depresión de los pacientes con insuficiencia renal crónica.

El efecto directo de la música ha sido estudiado en diferentes patologías durante los últimos años. Se han publicado, en revistas de enfermería, estudios que han demostrado el efecto beneficioso que tiene la música para disminuir los niveles de ansiedad y de estrés de los pacientes sometidos a hemodiálisis. Debemos destacar el realizado por Teresa Fernández de Juan (profesora – investigadora del colegio de la frontera norte, Tijuana, Baja California, México), que realizó una investigación a la que aplicó un programa de musicoterapia, en pacientes afectados de insuficiencia renal crónica, en tratamiento de hemodiálisis. El estudio se realizó en una población de 26 pacientes, divididos aleatoriamente en un grupo experimental y otro grupo de control, contando cada uno con 13 sujetos. Se les pasaron tres pruebas psicológicas⁵. Los autores del experimento comentan en sus conclusiones:

Los resultados extraídos demuestran que la musicoterapia de tipo pasivo, en su variante sedante, y específicamente la selección musical de tipo Relajante- Calmante, constituye una excelente vía para amortiguar el estado de ansiedad presente en este tipo de pacientes, durante el tratamiento de hemodiálisis.⁶

También llama la atención el artículo publicado por Geórgia Alcántara Alencar Melo y sus colaboradores, un ensayo clínico aleatorizado mediante el que se evalúa el efecto terapéutico de la música en la ansiedad y los parámetros vitales en pacientes con enfermedad renal crónica, en comparación con los pacientes que reciben atención convencional en clínicas de hemodiálisis. Realizaron un ensayo clínico aleatorizado en tres clínicas de terapia de reemplazo renal. Sesenta personas con enfermedad renal crónica, sometidas a hemodiálisis, se asignaron aleatoriamente a un grupo experimental y un grupo de control, (30 personas por grupo). Según afirman los autores:

Hubo una diferencia estadísticamente significativa entre los grupos en cuanto a ansiedad y parámetros vitales, demostrando que la intervención musical es un recurso terapéutico que puede ser utilizado en la atención

⁴ Véase Galería de imágenes al final de este artículo.

⁵ **BECK**: Inventario de Depresión: mide el grado de depresión psicológica presente en el sujeto. Cf. BECK, A. T.; STEER, R. A. & BROWN, G. K.: *BDI-II*: Inventario de Depresión de Beck: manual, Paidós-Argentina, 2007. **IPAT**: Modelo de autoanálisis: determina el grado de ansiedad y su relación con los factores de personalidad contribuyentes a la misma. Cf. CATTELL, R.B. y KRUG, S.E.: “The number of factors in the 16PF: A review of the evidence with special emphasis on methodological problems”, en *Educational and Psychological Measurement*, núm. 46, 1986, pp. 509-522. **IDARE**: Inventario de autoevaluación: refleja la ansiedad personal y situacional. Cf. SPIELBERG, C. D. et al.: *Inventario de Autoevaluación (IDARE)*, *El Manual Moderno*, México, 1980.

⁶ VERDES MOREIRAS, M. D. C. & FERNÁNDEZ DE JUAN, T: “Aplicación de un programa de musicoterapia en pacientes portadores de insuficiencia renal crónica con tratamiento de hemodiálisis”, en *Revista cubana de psicología*, núm. 11 (1), 1994, pp. 89-96, p. 95.

brindada por enfermeras, para ayudar a reducir la ansiedad y cambiar los parámetros vitales causados por la ansiedad de la situación.⁷

Por último, señalar el estudio realizado por María Guenoun Sanz y Joan Ernest de Pedro Gómez⁸, en las Unidades de hemodiálisis del Hospital Universitario de Investigación Yakutiye de Ataturk y del Hospital Regional de Educación, Aplicación e Investigación en Turquía. Este estudio pretendía identificar la influencia de la musicoterapia sobre los estresores percibidos y los niveles de ansiedad de los pacientes sometidos a hemodiálisis. Se inició una primera fase pre-test, es decir, antes de la inclusión de la musicoterapia. En dicha fase, se evaluó el grupo caso y el control⁹, con una hoja de recogida de datos socio-demográficos, una escala de ansiedad (STAI¹⁰) y una escala de estresores percibidos en la hemodiálisis (HSS¹¹). En la segunda fase, se aplicó la musicoterapia únicamente en el grupo caso, tres veces durante una semana. Para evaluar el efecto de la intervención, en la fase de pos-test, se volvieron a dar las dos escalas mencionadas a los dos grupos. Según los autores: “El estudio concluyó que la musicoterapia debería incluirse en los cuidados enfermeros y debería ser usada con más frecuencia, al disminuir la ansiedad y el estrés de los pacientes tras su aplicación”¹².

Lo que más llama la atención es que ninguno de estos estudios se realizó con música clásica en directo e *in situ* en un hospital, como una parte más del tratamiento, lo que permite establecer una mayor conexión entre los músicos y los pacientes y, quizás, potenciar más sus efectos beneficiosos.

Esto es lo que hace más significativo nuestro estudio basado precisamente en este hecho: llevamos la música clásica a la propia sala de hemodiálisis, mientras los pacientes recibían el tratamiento.

Diseño del estudio

El trabajo de investigación que se desarrolla a continuación está pensado para pacientes con enfermedad renal crónica avanzada, en tratamiento de hemodiálisis, mayores de 18 años y, dado que el tratamiento que se les va a aplicar es música clásica en directo, que no presenten incapacidad para escucharla.

⁷ MELO, Geórgia Alcántara Alencar *et al.*: “Musical intervention on anxiety and vital parameters of chronic renal patients: a randomized clinical trial”, en *Revista latino-americana de enfermagem*, vol. 2, 2018, pp. 1-11, p. 9.

⁸ SANZ, M. G. & DE PEDRO GÓMEZ, J. E.: “¿Puede la musicoterapia disminuir los niveles de ansiedad y de estrés de los pacientes sometidos a hemodiálisis durante sus sesiones?”, en *Evidentia: Revista de enfermería basada en la evidencia*, vol.11, núm. 46, 2014, pp. 35-46.

⁹ Grupo caso/experimental/intervención: grupo de pacientes que reciben la musicoterapia; Grupo control: grupo de pacientes que participan en el estudio pero siguen su tratamiento habitual.

¹⁰ STAI: Escala de Ansiedad Estado/Rasgo. Cuestionario que evalúa dos conceptos independientes de la ansiedad.

¹¹ HSS: Cuestionario de Estresores de la Hemodiálisis.

¹² SANZ, M. G. & DE PEDRO GÓMEZ, J. E.: “¿Puede la musicoterapia... *Op. Cit.*, p. 45.

Para que los resultados del presente estudio fueran validados científicamente y no una simple percepción subjetiva de los pacientes o de nosotros mismos (músicos y personal sanitario), se tuvo que diseñar el estudio utilizando el método científico y utilizando cuestionarios validados para medir el grado de ansiedad y depresión.

Para nuestro estudio elegimos el instrumento de medida escala Hospital Ansiedad y Depresión (HAD). Se trata de un instrumento auto aplicado, constituido por 14 ítems, que posee una subescala de ansiedad de 7 ítems (HaD-A) y una subescala de depresión de 7 ítems (HaD-D), según los autores, esta última se centra en evaluar la pérdida de respuesta al placer (anhedonia)¹³.

La escala HAD tiene una alta aplicabilidad, ya que su sencillez y brevedad aumenta la probabilidad de aceptación y capacidad para ser usado como medida de prevalencia de ansiedad y depresión en enfermedad física. La ausencia de alusiones a psicopatología la hace más adecuada y aceptable para pacientes físicos que otras escalas psiquiátricas¹⁴.

Debíamos obtener una muestra suficiente en tamaño y al mismo tiempo aleatoria, por lo que era necesario reclutar un mínimo de 72 pacientes, que se repartirían en 2 grupos, uno llamado “grupo control”, que seguiría su tratamiento habitual, y otro llamado “grupo intervención”, que es el que escucharía música clásica en directo, en dos de las tres sesiones semanales de hemodiálisis.

El estudio se llevó a cabo en la Unidad de hemodiálisis del Hospital de Manises (Valencia), que cuenta con tres turnos para hemodiálisis (mañana, tarde y noche). Para nuestro estudio se desestimó el turno de noche por incompatibilidad de los músicos, por lo que nos quedamos con cuatro grupos de pacientes:

1. Lunes, miércoles y viernes, mañana.
2. Lunes, miércoles y viernes, tarde.
3. Martes, jueves y sábado, mañana.
4. Martes, jueves y sábado, tarde.

Partimos de una muestra inicial de 120 pacientes, todos fueron debidamente informados de los objetivos del estudio, sus riesgos si los hubiera y sus posibles beneficios. Todos recibieron previamente la hoja informativa para participar en el proyecto de investigación y firmaron el consentimiento informado para el

¹³ ZIGMOND, Anthony S.; SNAITH, R. Ph.: “The hospital anxiety and depression scale”, en *Acta psychiatrica scandinavica*, vol. 67, núm. 6, 1983, pp. 361-370.

<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1600-0447.1983.tb09716.x>

¹⁴ LÓPEZ-ROIG, S. et al.: “Ansiedad y depresión. Validación de la escala HAD en pacientes oncológicos”, en *Revista de Psicología de la Salud*, 2000, vol. 12, núm. 2, 2000, pp. 127-145, p. 129.

acceso a sus datos médicos. Aceptaron participar 92, de los que, finalmente, se quedaron en 90 (uno se eliminó por traslado y el otro por fallecimiento).

Se analizó el grado de ansiedad y depresión, mediante escala Hospital Ansiedad y Depresión (HAD), en un momento basal (antes de iniciar la intervención) a los 90 pacientes: Una vez que tuvimos todos los cuestionarios, se procedió al sorteo a través de muestreo estratificado, para identificar al “grupo control” y al “grupo intervención”. Después de un mes de actuaciones musicales sobre el “grupo intervención”, se volvió a analizar el grado de ansiedad y depresión en ambos grupos.

Entre los parámetros analíticos, a parte de las variables resultado¹⁵ también se incluyeron variables descriptivas como sexo, edad, etiología de la enfermedad renal, tiempo en tratamiento crónico con hemodiálisis (*medido en meses*) y acceso vascular (*FAV ó CVC*¹⁶), así como variables confusoras¹⁷: KtV¹⁸ Daugirdas 2^a generación (*basado en determinaciones de urea sérica pre y post sesión de hemodiálisis*), hemoglobina sérica (*medida en gr/dl*), albúmina sérica (*medida en gr/dl*), media de tensión arterial (*medida en mmHg, durante la sesión del día en la que responde el paciente a las encuestas*) y consumo de psicofármacos y/o analgésicos.

Con todas estas variables (descriptivas, confusas y de resultado) lo que conseguimos es crear una muestra del grupo de control y del grupo intervención, es decir, qué características tiene cada grupo antes y después de la intervención.

Resultados

El análisis de los resultados se realizó utilizando un modelo de regresión lineal mixto, estos nos mostraron:

Grupo control (siguió tratamiento habitual), que incluía 43 pacientes, con una media de edad de 75,8 años (mínimo 56 – máximo 90 años), de los cuales 22 eran mujeres (51%); con una media de Kt/v de 1,53; media de hemoglobina de 11,5 y con una media de tiempo en tratamiento de 60,46 meses.

Nivel de ansiedad-pre 6,3(4,5) y ansiedad-post 7,18(4,7) y nivel de depresión-pre 7,69(3,8) y depresión-post 8,58(3,6).

Grupo intervención (tratado con música clásica en directo), de 47 pacientes, con una media de edad de 73,53 años (mínimo 48 – máximo 92 años)

¹⁵ Variables resultado: Resultados en Escala de Hospital, ansiedad y depresión.

¹⁶ FAV: fístula arteriovenosa interna; CVC: catéter venoso central.

¹⁷ Variables confusoras: factor que distorsiona la medida de la asociación entre otras dos variables.

¹⁸ KtV: expresión matemática de un número utilizado para cuantificar la eficacia de un tratamiento de hemodiálisis. “K” (eliminación de urea y otros desechos) del dializador. La “t” significa tiempo, el periodo que dura cada tratamiento. “V” es el volumen de líquido en el cuerpo.

de los que 18 eran mujeres (38%); con una media de Kt/v de 1,47; media de hemoglobina de 11,3 y con una media de tiempo en tratamiento de 63,34 meses.

Nivel de ansiedad-pre 6,9(5,2) y ansiedad-post 2,4, (2,7) y nivel de depresión-pre 8,4(5,2) y depresión-post 3,4(3,2).

Los resultados muestran un efecto muy positivo y significativo de la intervención musical, en los pacientes que han escuchado música frente a los que no. Mientras que en el “grupo control” los niveles se han mantenido sin cambios o incluso han empeorado, el “grupo intervención”, que recibió la música, ha disminuido los niveles de ansiedad y depresión, presentando una disminución de puntuación en la escala de Ansiedad de -5,35($p < 0,001$) puntos de media y una disminución de puntuación en la escala de Depresión de -5,88($p < 0,001$) puntos de media.

Ninguna del resto de las variables independientes presentó asociación significativa con el resultado. La Fig. 1 muestra los niveles de ansiedad y depresión antes y después de las intervenciones musicales y la Fig. 2, la evolución del “grupo intervención”

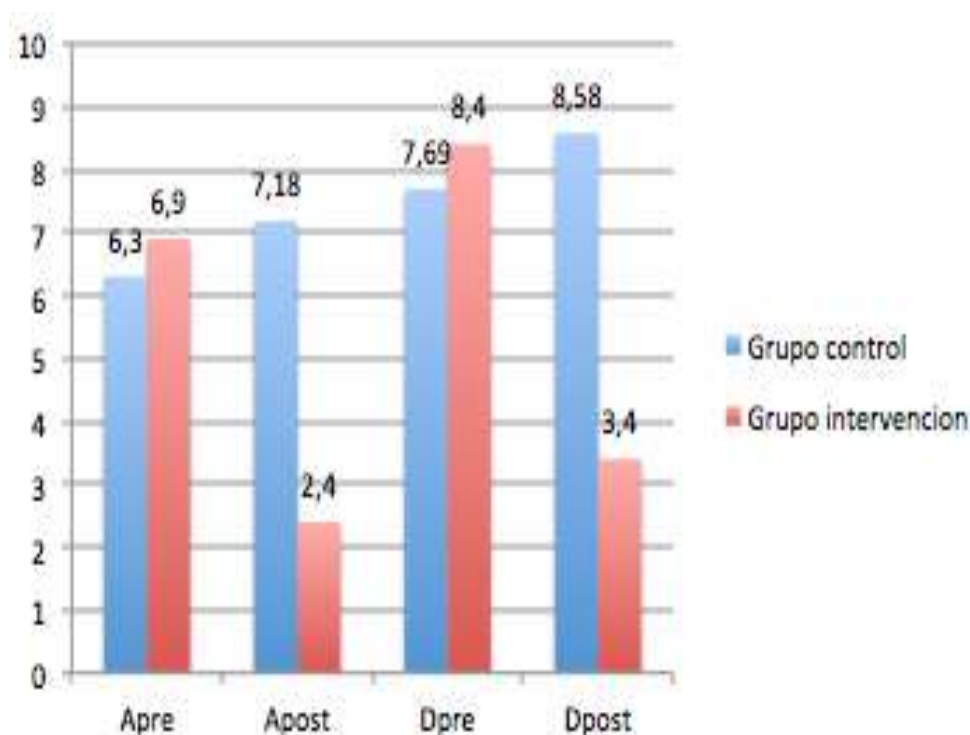


Figura 1. Niveles de ansiedad y depresión antes y después de las intervenciones musicales

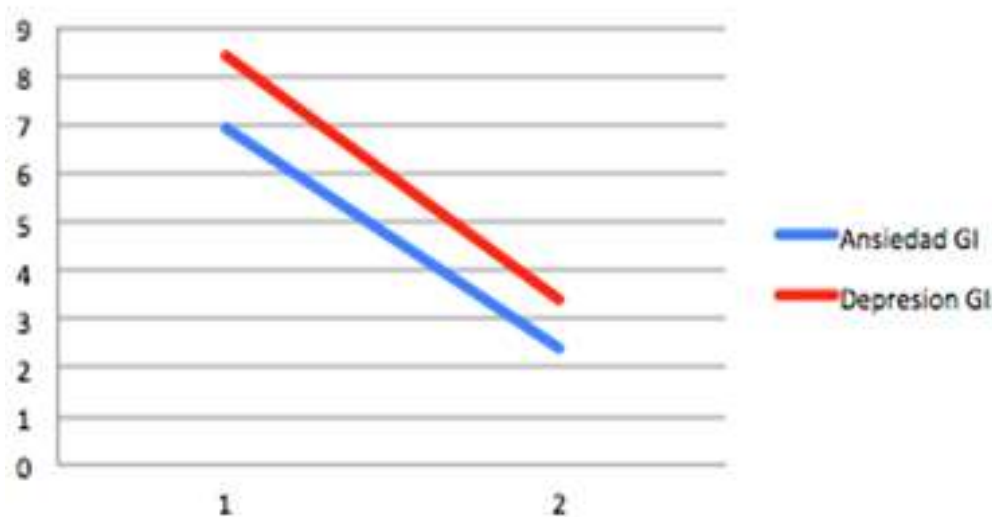


Figura 2. Evolución del grupo intervención

Desarrollo de las sesiones musicales

En nuestro estudio, ha colaborado un gran número de músicos, de una forma totalmente altruista y voluntaria. Se formaron diferentes grupos de música de cámara, sin superar el cuarteto, porque nuestras actuaciones se realizaban a pie de cama, entre médicos y personal sanitario. Se planificaron 4 sesiones musicales a la semana durante un mes, lo que supuso un gran trabajo de logística, ya que los 90 pacientes debían escuchar a todos los grupos, para así, estar en igualdad de condiciones, siempre intentando evitar cualquier sesgo. Dentro de la sala de hemodiálisis, los pacientes están distribuidos en 3 subsalas, por las que los músicos nos íbamos moviendo durante las sesiones, para que todos los enfermos tuvieran visión directa de los músicos y no solo contacto auditivo. Se interpretaron las mismas piezas en diferentes localizaciones y fueron elegidas bajo el criterio, simplemente, de que fueran piezas o canciones conocidas, para que los pacientes pudieran sentirse más identificados con las melodías o les resultaran familiares.

Los diferentes grupos y piezas fueron:

Violonchelo y Oboe: *Lara's theme* de M. Jarre, *Strangers in the night* de F. Sinatra, *The sound of silence* de Simon and Garfunkel, *Moon River* de H. Mancini, *La senda del tiempo* de Celtas cortos y *El día que me quieras* de C. Gardel.

Flauta de pica y violonchelo: *Oblivion* de A. Piazzolla, *Largo from Xerxes* de Haendel, *Yesterday* de J. Lennon y P. McCartney, *Imagine* de J. Lennon y 4 Danzas del S.XVI: "Ungaresca" de Mainerio; "Allemanda" de J.H.Schein; "Fuggerintanz" de Newsidler y "Pezzo tedesco" Anonimus.

Piano y oboe: *Grabiels Oboe* de E. Morricone, *Piensa en Mí* de A. Lara *What a wonderful world* de L. Armstrong, "Flower Duet" de Delibes, *Cinema*

Paradiso de E. Morricone, “Habanera de Carmen” de Bizet, *Cantata BWV, 7* “Sich úben im Lieben” de Bach, *Bohemian Rhapsody* de F. Mercury y *Ave María* de Schubert.

Viola y violonchelo: “La dona e Mobile” (*Rigoletto*) de G. Verdi, *Ave María* de Schubert, *Música nocturna de Madrid* de Boccherini, “Preludio” 1ª *Suite para violonchelo solo* de Bach, *Perfect* de Ed. Sheeran.

Violín, Guitarra y Voz: música Kirtan. Se trata de cantos espirituales de la India, música tradicional, y dicen de ella que es capaz de silenciar la mente.

Violín, Chelo y Piano: “Barcarolle” de J. Offenbach, “La vals d’Amélie” de Yann Tiersen, *Life* de Ludovico, *El día que me quieras* de C. Gardel, *My way* de F. Sinatra e “Irlandesa” de Bolling.

Cuarteto de flautas: *Tea for Two* de Vincent Youmans, *Greensleeves*, melodía tradicional del folclore inglés, “Air” de Bach, *Pequeña Serenata Nocturna* de Mozart y *Septimino* de Beethoven.

Trio de trompas: “Júpiter” (*Los planetas*) de Holst, *We are the champions* de F. Mercury, *Pavana* de G. Fauré, “In the hall of the mountain King” (*Peer Gynt*) de E. Grieg y “Polovtsian Dance” de A. Borodin.

Cuarteto de clarinets: *Czardas* de Monti, “Argonaise” (*Carmen*) de Bizet, *Star wars* de John Williams, *Cielo Andaluz*, pasodoble de P. Marquina, *Gallito* pasodoble de S. Lope, “La boda de Luis Alonso” (obertura) de Gerónimo Giménez y “Sombrero de tres picos” (obertura) de M. Falla.

Oboe solo: *Adagio* de Albinoni, “El Cisne” de C. Saint-Saens, *Fantasia para oboe solo N° 1* de Telemann y *Pavana* de G. Fauré.

Para finalizar con las sesiones musicales, se decidió hacerlo con el tema de la película *La vida es bella* de Nicola Piovani. De este modo, tanto el enfermo como el personal sanitario relacionaba e identificaba su escucha con el final de nuestra actuación.

En esta ocasión, nuestro escenario no fue el de ningún teatro, ni el de ninguna gran sala de conciertos, donde el público espera una interpretación ejemplar de los músicos, éstos lo saben y eso hace que salgan a flote esos nervios pre-concierto que todo músico experimenta y que se van disipando cuando empieza a fluir la interpretación. Pero en este caso, el escenario era muy diferente y a la vez muy especial. Nuestro público solamente quería evadirse de la rutina de su dura enfermedad, simplemente, querían desconectarse de esa máquina, aunque solo fuera mentalmente y que la música les llevara a otra parte, salir de esa dura obligación a la que siempre estarán conectados. Todo esto supuso para el músico una satisfacción muy especial, pues sabes que aportas bienestar al paciente, alegría, tranquilidad, distracción, pero la recompensa es aún mayor cuando también recibimos gratitud, satisfacción. Esta experiencia ha hecho que

nos sintiéramos útiles, tanto como profesionales como en el nivel humano. Se crea una gran interacción entre músico y oyente que no se da en otros contextos, se tocaba y se escuchaba desde el corazón... Te hace ver que el trabajo y el estudio constante que supone la música tiene un gran valor, más allá de un expediente académico, quizás este sea el valor más humano de la música: que sea utilizada como herramienta para ayudar a sanar.

La música es la forma más antigua de rehabilitación de los estados emocionales, antropológicamente considerada como una manifestación humana y artística natural¹⁹. El ejemplo más evidente es que mucha gente recurre a la música de forma consciente o intuitiva para librarse de las tensiones psíquicas acumuladas, tranquilizarse y cargarse de energía positiva²⁰.

Conclusión

Los resultados obtenidos de nuestra investigación han sido muy gratificantes y significativos, ya que nos permite concluir que la escucha de música clásica en directo, durante las sesiones de hemodiálisis, mejora los niveles de ansiedad y depresión en pacientes con enfermedad renal crónica, pero también nos deja abiertas las puertas para futuras investigaciones en otro tipo de patologías, de forma que, poco a poco, nuevas investigaciones vayan aportando luz sobre los múltiples y maravillosos efectos que la música ejerce sobre nuestra salud.

Los resultados que en estas líneas se detallan sobre la ansiedad y depresión de los pacientes renales están validados científicamente, pero hay otros muchos efectos y beneficios que este estudio ha tenido sobre los propios músicos y el personal sanitario, y aunque no hemos hecho ningún tipo de medición científica la percepción subjetiva arroja muchas conclusiones que dejan vías a abiertas para investigar.

Sobre el personal sanitario

El personal sanitario que trabaja con enfermos renales crónicos en tratamiento de hemodiálisis tiene un alto riesgo de padecer síndrome de burnout²¹ o agotamiento extremo, como respuesta a la exposición prolongada a factores laborales estresantes²². Sin embargo, durante el mes que estuvimos tocando en las salas de hemodiálisis (aunque el estudio estaba enfocado hacia los pacientes), el propio personal sanitario compartió con nosotros su alegría y la idea de que las actuaciones musicales no sólo estaban resultando beneficiosas

¹⁹ HARGREAVES, D. J. & NORTH, A. C.: *The Social Psychology of Music*, Oxford University Press, London, 2003.

²⁰ Cf. CABRELLES SAGREDO, M^a Soledad: «Las emociones y la música», en *Revista de Folklore*, núm. 323, Tomo 27b. Fundación Joaquín Díaz, 2007, pp.183-192. Disponible en: <http://www.funjdiaz.net/folklore/o7ficha.cfm?id=2435>

²¹ Síndrome de Burnout: síndrome que aparece como una respuesta al estrés laboral prolongado.

²² BARRIOS ARAYA, Silvia; ARECHABALA MANTULIZ, M^a; VALENZUELA PARADA, Victoria: «Relación entre carga laboral y burnout en enfermeras de unidades de diálisis», en *Enfermería Nefrológica*, Chile, 2012, vol. 15, núm. 1, pp. 46-55.

para los pacientes, sino también para ellos. Sentíamos que había mejores vibraciones que los meses anteriores cuando estábamos allí recopilando datos, el ambiente estaba más distendido, más positivo. El jefe de enfermería nos manifestó que su equipo estaba más animado y mucho más motivado, incluso que se cambiaban turnos para coincidir con las actuaciones musicales.

Sobre los músicos

Como ya he comentado antes, es una satisfacción enorme la que se siente. Recogemos algunos comentarios sobre las sesiones, por parte de los intérpretes:

- * “Es mucho más grato tocar aquí que ante un público “normal”
- * “Me he sentido útil como profesional y como persona”
- * “Me siento útil, ayudándoles haciendo lo que más me gusta”
- * “Me siento más suelta, más natural al tocar sin ninguna presión”
- * “Siento como la música les ayuda”
- * “Me sentí muy a gusto porque querían escucharte y yo les prestaba atención para ver si les ayudaba”

Podría estar horas describiendo las sensaciones que me transmitieron, pero creo que se puede llegar a una conclusión de todas estas líneas, La música no le hace daño a nadie, ni al oyente ni al intérprete, todo lo contrario, es un arte, un regalo de la vida, una medicina natural y sin efectos secundarios, ojalá en un futuro sea empleada como parte del tratamiento en diversas patologías, ya que como hemos dicho anteriormente, quizás éste sea el valor más humano de la música: ser utilizada como herramienta para ayudar a sanar.

Galería de imágenes





Miriam Serrano Soliva
Conrado Carrascosa López







La música en Galdós

I

La época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia

Antonio Gallego Gallego
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Resumen. Las numerosas novelas históricas y las novelas normales de Galdós sitúan su acción entre 1804 y los comienzos del siglo XX. Este primer estudio analiza los diez primeros años, es decir, lo que ocurre respecto a la música en una novela normal y en los primeros once episodios nacionales entre 1804 y 1813, en la última época de Carlos IV y durante la Guerra de la Independencia. En ellas escuchamos mucha música, pero también encontramos imágenes musicales como recurso comparativo.

Palabras clave. Galdós, novelas, episodios nacionales, música vocal e instrumental, bailes, música de la naturaleza, imágenes musicales, refranes musicales.

Abstract. Galdós' numerous historical and normal novels set their action between 1804 and the beginning of the 20th century. This first study analyses the first ten years, that is, what happens music-wise in a one normal novel and in the eleven National Episodes between 1804 and 1813, during the last years of Carlos IV and the Penninsular War (War of the Independence). In these novels there's a lot of music, but we also find musical images a comparative resource.

Keywords. Galdós, novels, National Episodes, vocal and instrumental music, dance, nature music, musical images, musical sayings.

Pequeño preludeo

Es bien sabido que don Benito Pérez Galdós fue buen músico aficionado, y eso se nota mucho en su obra literaria. Pero no deja de ser curioso que, salvo algunas pocas excepciones que serán citadas en su momento, Pérez Galdós ha sido estudiado musicalmente más en su actividad crítica como periodista que en su mucho más importante carrera de narrador. Este ensayo quiere hacerlo ahora, pero su obra novelística es tan enorme, que habrá que ir por partes y poco a poco.

Entre las múltiples posibilidades para dividir la ingente obra narrativa de Galdós (46 Episodios nacionales, 32 novelas normales y unos cuantos relatos más) para estudiar qué sienten sus múltiples personajes sobre la música, he

elegido la estructuración por las épocas en las que la acción de las mismas transcurre, desde 1804 (su novela *El audaz*) hasta comienzos del siglo XX y el final de la Regencia de doña María Cristina. Y con este criterio, he dividido mi estudio en seis grandes capítulos:

I.- *Época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia*: 10 años (1804-1813). 1 novela (*El audaz*) y 11 Episodios nacionales (I / 1-10 y II / 1).

II.- *Fernando VI y su época*: 19 años (1814-1833). 1 novela (*La Fontana de Oro*) y 9 Episodios nacionales (II / 2-10).

III.- *Isabel II (primera parte)*: 16 años (1833-1849). 12 Episodios nacionales (III / 1-10 y IV / 1-2).

IV.- *Isabel II (segunda parte)*: 18 años (1850-1868). 8 Episodios nacionales (IV / 3-10) y cinco novelas.

V.- *Sexenio liberal y Restauración de Alfonso XII*: 17 años (1868-1885). 6 Episodios nacionales (V / 1-6) y nueve novelas.

VI.- *Regencia de Doña María Cristina (Alfonso XIII)*: Unos 17 años (1885-1902). Quince novelas.

La ordenación por las épocas en las que transcurre la acción de estos relatos, y no por las fechas en que Galdós los escribió, tiene un interés complementario, pues nos proporciona la interesante visión histórica que nos quiere trasladar el escritor. Por supuesto que Galdós no ignora la diferencia entre ambas fechas, y mucho más en las etapas tempranas de mi estudio, cuando la lejanía entre ambas es máxima; así, en las publicaciones a través de las cuales estudio el final de la época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia entre 1804 y 1813 basándome en una de sus primeras novelas, *El audaz* (escrita en 1871) y en la primera serie de los *Episodios nacionales* (escritos y publicados entre 1873 y 1875) mas el primero de la segunda serie, la distancia entre los años en que transcurre la acción y la fecha de edición es alrededor de sesenta y cinco a sesenta siete años. Pues bien, no es difícil encontrar reflexiones del narrador o de alguno de sus personajes comparando no sólo épocas tan lejanas, sino alguna que otra intermedia que suele señalar la decrepitud del narrador cuando nos está contando cosas de su época juvenil. Tres ejemplos serán suficientes, creo.

En *El audaz*, cuya acción transcurre en 1804, Pepita Sanahuja se dedica a la contemplación poética de la naturaleza, en vez de a coser, bordar o a otros menesteres “propios de su sexo.” Y el narrador, entonces un adolescente pero ahora ya anciano, nos explica (*El audaz*, 780-781):

En nuestra época hubiese sido lo que hoy designamos con la palabra *romántica*; pero como entonces no existía el romanticismo, la sobreexcitación cerebral de la joven Sanahuja se alimentaba de interminables deliquios, en que todos los campos se le antojaban Arcadias y ella pastora, según había leído en sus endiabladas poesías.

El protagonista de la novela anda ahora por Toledo, está fracasando en su conspiración contra el absolutismo cuando contempla un tremendo edificio tras la catedral, y entabla una relación entre el “hoy” y el “entonces” (*El audaz*, 824):

Hay tras el ábside de la catedral un edificio vasto y sombrío, cuya puerta, de un estilo bastardo, llama la atención del viajero que discurre por aquellas soledades. No recordamos si es hoy cárcel y hospital, pero entonces era la Inquisición, nombre fatídico que parecía transformar el edificio haciéndole más feo de lo que realmente era.

Ya en el célebre primer Episodio nacional, *Trafalgar*, el adolescente Araceli narra su estupor y entusiasmo al salir la escuadra hispano-francesa del puerto de Cádiz, y admira en especial la estampa imponente del *Santísima Trinidad*, el mayo navío construido, en el que navega; pero como escribe ya en su ancianidad, no puede evitar la comparación de los barcos “de aquel tiempo” con los “de hoy” (*Trafalgar*, 66):

Tampoco se parecen en nada a los buques guerreros de hoy, cubiertos con su pesado arnés de hierro, largos, monótonos, negros [...] Los barcos de hoy son simples máquinas de guerra, mientras los de aquel tiempo eran el guerrero mismo, armado de todas armas de ataque y defensa, pero confiando principalmente en su destreza y valor.

Estas diferencias aún persisten en la visión galdosiana de la Guerra de la Independencia, en los sucesos del reinado de Fernando VII, y en la primera etapa del de su hija Isabel II, casi todos ellos basados también en los episodios nacionales de las tres primeras series (y en alguna que otra novela primeriza, como *La Fontana de Oro*, cuya acción transcurre durante el trienio liberal de 1820-1823). Luego, a partir de mediados del siglo XIX, junto a los episodios – siempre escritos con bastante alejamiento respecto al tiempo de la acción narrada– comenzaremos a utilizar sus novelas no históricas, algunas muy cercanas en su escritura al tiempo narrado: veremos algunas diferencias, claro es, con lo anterior, pero siempre me he preguntado si tantas como a primera vista pudiera parecer.

En este primer estudio utilizo estas obras galdosianas:

Edición	Título	Época de la acción
1871	<i>El audaz</i>	1804
1873	<i>Trafalgar</i> (I, 1)	Octubre de 1805
1873	<i>La corte de Carlos IV</i> (I, 2)	1806-1807
1873	<i>El 19 de marzo y el 2 de mayo</i> (I, 3)	1808
1873	<i>Bailén</i> (I, 4)	Julio de 1808
1874	<i>Napoleón en Chamartín</i> (I, 5)	1808
1874	<i>Zaragoza</i> (I, 6)	1808-1809
1874	<i>Gerona</i> (I, 7)	1808-1810
1874	<i>Cádiz</i> (I, 8)	1810-1811
1874	<i>Juan Martín el Empecinado</i> (I, 9)	1811-1812
1875	<i>La batalla de los Arapiles</i> (I, 10)	1812
1875	<i>El equipaje del rey José</i> (II, 1)	1813

El audaz es la tercera novela que publicó Galdós (Madrid, Imprenta de José Noguera, 1971), y es la única cuya acción transcurre en el reinado de Carlos IV

(en 1804 exactamente), antes incluso que los primeros Episodios nacionales, cuyos diez primeros volúmenes, los que constituyen la primera serie, también utilizo, completando la época con el primero de la segunda serie.¹ Y he ordenado los muchísimos datos musicales encontrados en estas doce novelas galdosianas en dos partes principales: Las *músicas realmente escuchadas* o emitidas por sus personajes, y las *meramente imaginadas* o utilizadas para comparar. Entre las primeras, las canciones, tanto a solo como con acompañamiento, las músicas instrumentales, los bailes, las campanas, los ‘conciertos’ discordantes o meramente ruidosos, y las músicas de la naturaleza. Entre las segundas, las músicas pintadas en los cuadros, las imágenes musicales y los refranes o frases proverbiales.

1. Primera parte: Músicas escuchadas

Música vocal sin acompañamiento

Hay mucha gente que canta en las novelas de Galdós. Y con modos, sentidos, y fines muy distintos, como vamos a ver. Hay otros que no sólo cantan, también enseñan a hacerlo, como el abate Paniagua, quien, en plan de gacetilla *avant la lettre*, se consagra a menesteres diversos (*El audaz*, 510), como “traer y llevar recados, dirigir las modas, enseñar música y cantarla en las tertulias, componer versos ridículos”, etc.

Cantos amorosos

Incluso en plena guerra contra el francés, algunas señoras echan de menos las coplillas que sus maridos les cantaban cuando se casaron, hace ya medio siglo: es Doña Gregoria quien se las pide al suyo, Santiago, y ahora a este no le apetece volver a cantarlas (*Napoleón en Chamartín*, 144). También hay mujeres más jóvenes que las añoran y se duelen amargamente por su ausencia, como Mariquilla Candiola, quien le cuenta a su amado Agustín (*Zaragoza*, 318) que

las muchachas de mi edad no gustan de alternar conmigo, y los jóvenes del pueblo que recorren de noche la ciudad cantando músicas amorosas al pie de las rejas de sus novias, vienen junto a las mías a decir insultos contra mi padre, llamándome a mí misma con los nombres más feos.

* Fecha de recepción: 18-1-2020 / Fecha de aceptación: 18-2-2020.

¹ He utilizado para mi estudio las siguientes ediciones:

PÉREZ GALDÓS, Benito: *El audaz*, en *Novelas, I*, ed. de Domingo Yndurain, Biblioteca Castro / Turner, Madrid, 1993, pp. 471-850.

IDEM: *Episodios nacionales, I*, ed. de Emilio Blanco, Biblioteca Castro, Madrid: *Trafalgar* (pp. 3-151), *La corte de Calos IV* (pp. 153- 364), *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (pp. 365-569), *Bailén* (pp. 571-763).

IDEM: *Episodios nacionales, II*, ed. de Emilio Blanco, Biblioteca Castro, Madrid, 2006: *Napoleón en Chamartín* (pp. 3-229), *Zaragoza* (pp. 231-429), *Gerona* (pp. 431-614), *Cádiz* (pp. 615-856).

IDEM: *Episodios nacionales, III*, ed. de Emilio Blanco, Biblioteca Castro, Madrid, 2008: *Juan Martín el Empecinado* (pp. 3-205), *La batalla de los Arapiles* (pp. 207-486).

IDEM: *Episodios nacionales, Segunda serie, I*, edición de Ermitas Penas, Biblioteca Castro, Madrid, 2011: *El equipaje del rey José* (pp. 1-197).

Cantos bélicos

Estamos en tiempo de guerra, Gabriel Araceli, nuestro protagonista, anda entre guerrilleros, están durmiendo en Val de Rebollo, tierra de Cifuentes (Guadalajara), y se aproxima gente armada, pero no son franceses (*J.M. el Empecinado*, 10), sino españoles: “porque las avanzadas de la partida gritaban y cantaban a lo lejos, y la gente del pueblo, que ha olfateado carne española, salió ruidosamente a su encuentro”.

Son más frecuentes los “cantos de algunos soldados ebrios [que] hacían erizar los cabellos de horror” a los habitantes de los pueblos que acababan de sufrir ahora el asalto de los franceses, ahora el de los españoles. (*J. M. el Empecinado*, 76).

El propio Araceli, cuando logra huir de los franceses que le tenían prisionero, anda una noche muerto de frío a orillas del Tajuña (*J. M. el Empecinado*, 174): “Procurando animarme, hablé conmigo en voz alta y canté, como los niños cuando tienen miedo. El sonido de mi propia voz me halagaba en aquella soledad horrorosa”.

Pero todo tiene un límite; tras pasar al otro lado del río, la noche sigue más inclemente aún (*J. M. el Empecinado*, 177): “Quise gritar y cantar; pero mi garganta se negó a articular sonidos. Parecía que una invisible mano me la apretaba”.

Resiste más algún otro como su asistente, y lo escucha el propio Araceli, ya descansando en hermosa cama y medio dormido (*Bailén*, 222),

sin que en el crepúsculo de mis sentidos me impresionase otra cosa que la histórica canción cantada a media voz por mi asistente en la estancia contigua: // En el Carpio está Bernardo / y el Moro en el Arapil. / Como va el Tormes por medio, / non se puede combatir. ²

Cantos de cuna / cantos marineros

No son muchos, pero también es cierto que no todo lo que se canta durante la contienda con los franceses tiene que ver con la guerra; hay un niño de dos años cercanos a los tres, el *Empecinadillo*, a quien el estudiante Viriato “le adormecía con cantares de cuna” (*J.M. el Empecinado*, 25).

El viejo marinero Marcial, ya retirado del oficio, cuida ahora de su pequeño descendiente; podría haberle distraído con cantares de cuna, pero no, lo hace a su modo (*Trafalgar*, 19): “no hacía otra cosa que cargar, distraer y dormir a su nieto, para cuya faena le bastaban sus canciones marineras sazonadas con algún juramento, propio del oficio”.

² Galdós pudo leer estos versos en la obra sobre la Guerra de la Independencia del Conde de Toreno (1827-1836), o en el *Semanario Pintores Español* (1938), o en el *Diccionario* de Pascual Madoz (1845-1850), o en algún otro sitio similar. Parece que el cantarillo alude a un hecho cierto de esta guerra, cuando los dos ejércitos, camino de los Arapiles, anduvieron paralelos en la misma dirección “sin gastar un cartucho”, lo que los españoles calificaron como “bailar el minueto” (vid. luego en *Bailes y saraos*).

Cantos patrióticos

Los invasores franceses, tras el 2 de mayo, habían percibido el intenso odio del pueblo contra ellos y no permitían que se manifestara lo que los madrileños pensaban y sentían (*Bailén*, 600):

pero, aun así, ¡cuántos cantares, cuántas jácaras, romances y décimas brotaron de improviso de la vena popular, ya amenazando con rencor, ya zahiriendo con picantes chistes a los que nadie conocía sino por el injurioso nombre de la canalla!

Como no le gusta mucho al Padre Salmón lo que cantan las hijas de doña Melchora, pide otra canción y la cantaora le dice: “Pues allá va la que está de moda” (*Napoleón en Chamartín*, 27): “Bonaparte en los infiernos / tiene su silla poltrona, / y a su lado está Godoy / poniéndole la corona. // Sus compañeros / van de dos en dos: / Murat, Solano, / Junot y Dupont”³.

O las que le cantan los muchachos revoltosos cuando el P. Salmón se retira de la casa de doña Melchora, *una seguidilla nueva*, nada menos. (*Napoleón en Chamartín*, 31). O las que tanto el P. Salmón o el P. Castillo leen en algunos de los libros que ha comprado Amaranta, como el de

“*Seguidillas para cantar las muy leales mozas del Barquillo, Maravillas y Avapiés, el día de la proclamación de nuestro muy amado Rey*”.⁴ O bien “*Seguidillas que cantó el famoso Diego López de la Membrilla, jefe de La Mancha, después que consiguió las gloriosas victorias contra los franceses*”.⁵

Y es que el pueblo español, añade el P. Castillo (*Napoleón en Chamartín*, 44-45),

es de todos los que llenan la tierra el más inclinado a hacer chacota y burla de los asuntos serios. Ni el peligro le arrebatara, ni los padecimientos le quitaban el buen humor; así vemos que rodeado de guerras, muertes, miseria y exterminio, se entretiene en componer cantares, creyendo no ofender menos a sus enemigos con las punzantes sátiras que con las cortadoras espadas.

Por lo que Gabriel Araceli, uno de los que defienden la madrileña puerta de los Pozos en la noche del 1º de diciembre de 1808, describe la situación así

³ Tras recordar los conocidos poemas de Arriaza, Beña, Juan Nicasio Gallego, Bernardo López o Quintana, recoge los cuatro primeros versos del poema aludido IMAZ, Carmen: “Con las bombas que tiran los fanfarrones. La palabra como arma en la Guerra de la Independencia”, en *Ejército. Revista del Ejército de Tierra Español*, 296 (junio de 2018), pp. 46-54. Dedicar también algún capítulo a la Guerra de la Independencia CORTÈS, Frances y ESTEVE, Josep-Joaquim: *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero 1503-1939*, Universidad Autónoma, Barcelona, 2012.

⁴ Madrid, Imprenta de Manuel Ximénez, 1808. Tomo el dato del interesante estudio de Emilio LAPARRA LÓPEZ: “El Príncipe Inocente. La imagen de Fernando VII en 1808”, en M. Chuts e I. Frainet (eds.): *La trascendencia del Liberalismo doceañista en España y América*, Conselleria de Cultura, Educació i Sports, Valencia, 2004, pp. 31-49.

⁵ Imprenta de Doblado, Madrid, 1808. Tomo el dato del también interesante estudio de FREIRE LÓPEZ, Ana María: “La literatura española en 1808”, en *Revista de Historia Militar*, XLIX (2005), pp. 267-283.

(*Napoleón en Chamartín*, 124): “Cenamos, bebimos, cantamos, hablamos, y, por último, a todos nos vino el deseo de llevar adelante alguna hazaña aquella misma noche”.

Y si estamos en Aragón, no podemos irnos sin escuchar aquella famosa jota que comienza *La Virgen del Pilar dice...*, como le cuenta Araceli a Agustín charlando sobre Mariquilla Candiola (*Zaragoza*, 255). Vuelve a sonar cuando, rendido el fuerte de San José, la *Gaceta* publica noticias muy venturosas (aunque todas falsas) sobre el transcurso de la guerra, ante lo que vuelven a repicar las campanas, y volvemos a oír la jota mencionada (*Zaragoza*, 292-293):

Sintiendo un deseo vivísimo de reírnos en sus barbas, corrimos a la muralla, y allí las músicas de los regimientos tocaron con cierta afectación provocativa, cantando todos en inmenso coro el famoso tema: // La Virgen del Pilar dice / que no quiere ser francesa...

Y también la menciona el avaro Jerónimo Candiola, cuando se defiende de Montoria padre y dice saber muy bien lo que significa “toda esa música de los socorros para el ejército”, afirmando que muchos patriotas compran la harina a cuarenta y ocho reales (*Zaragoza*, 300-301): “¡Luego en las cuentas que se pasan al capitán general se le ponen como compradas a sesenta, diciendo que *la Virgen del Pilar no quiere ser francesa!*”

Aunque a veces no se especifica lo que cantan; buen ejemplo de ello es el Pirlí, un muchacho de los arrabales, que “acometía a los franceses siempre cantando.” (*Zaragoza*, 278).

Cuando Araceli marcha hacia el Sur, su amigo Andrés Marijuán –quien será el narrador del siguiente episodio, el de los sitios de Gerona– ya le adelanta la cuestión aporreándole los oídos, o “cantando su estribillo catalán”, con esta canción (*Gerona*, 437, 439 y 586): “Dígame tú, Girona / si te n’arrediràs. / Lirom lireta. // Cóm vols que m’rendesca / si España no vol pas. // Lirom fa la garideta, / lirom fa lireta la⁶”.

Ya en el Cádiz de las Cortes, sitiado por los franceses, y donde es muy popular un peculiar inglés llamado Lord Gray, “se cantaba aquello de / La trompeta de la Gloria / dice al mundo *Velintón...*”, y el narrador, otra vez nuestro bien conocido Araceli, añade entre paréntesis: “(lo mismo que está escrito)”, pues se refiere al Duque de Wellington⁷ (*Cádiz*, 639).

Es más explícito el narrador cuando nos refiere que, camino del comienzo de las Cortes (*Cádiz*, 670),

⁶ Muy citada como canción tradicional de la época, no he conseguido más datos sobre ella. Hay quien atribuye la letra, que empieza en catalán y termina en español, a Juan Bautista Arriaza. Doy una traducción, ya que Galdós no lo hace, sin más pretensiones: “*Dime tú, Gerona / si te rendirás... [...] / Cómo quieres que me rinda / si España no quiere. [...]*”

⁷ Se refiere a Arthur Wellesley, a quien en 1814 se otorgará el título de Duque de Wellington por sus luchas contra Napoleón tanto en Portugal como en España.

un coro se había colocado en cierto entarimado detrás de una esquina [y] entonó un himno, muy laudable sin duda, pero muy malo como poema y como música, que decía: / *Del tiempo borrascoso / que España está sufriendo / va el horizonte viendo / alguna claridad. // La aurora son las Cortes / que con sabios vocales / remediarán los males, / dándonos libertad. //* El músico había sido tan inhábil que los cantantes se veían obligados a repetir cuatro veces *que con sabios, que con sabios*, etc. Pero esto no quita su mérito a la inocente y espontánea alegría popular.⁸

El cantar hoy más famoso que se escuchó entonces en Cádiz fue sin duda el que nos recuerda el narrador cuando cayó sobre la torre de Tavira la primera bomba que lanzaron los franceses; como no explotó, los muchachos extrajeron de ella el plomo que contenía, plomo con el que algunas mujeres sostenían las ensortijadas guedejas de sus peinados, y de ahí el cántico (*Cádiz*, 700): “Con las bombas que tiran / los fanfarrones / se hacen las gaditanas / tirabuzones”⁹.

Cantos políticos

El joven don Diego nos cuenta que fue hecho prisionero por los franceses durante la batalla de Bailén, que le habían querido fusilar, pero que al final lo había pasado con ellos muy bien (*Bailén*, 753): “Si no me querían dejar venir. Después me dijeron que les cantase el jaleo, y lo canté de pie sobre una banqueta. ¡Ave María purísima! Hasta los soldados se acercaban a la tienda para oír”.

Ya libre y con los suyos, les dice que ha aprendido una canción francesa, y la canta sin entender la letra: “Allons enfants de la patrie, / le jour de gloire est arrivé! / Contre nous de la tyrannie / l’etendart sanglant est levé!”

Y entonces el diplomático les explica lo que han escuchado en tono de hombre severo (*Bailén*, 756-757):

—¿Sabe usted lo que está cantando? Pues está cantando la Marsellesa, esa canción impía y sanguinaria, señores, esa canción que ha acompañado al suplicio a todos los mártires de la revolución, incluso a Luis XVI, mi querido amigo... [...] ¡La Marsellesa, señores, la Marsellesa! También acompañó al cadalso a María Antonieta... [...] En fin, este joven me ha horripilado con la tal tonadilla... Señora Condesa, ¿está usted indispuesta? ¿Y tú, hermana? El caso no es para menos. Hija mía, ¿estás nerviosa? ¿Te has puesto mala? ¿Te causa miedo esa canción?¹⁰

Cantos (presuntamente) populares

En la huerta del convento de Ocaña donde Muriel se va a entrevistar con el P. Jerónimo de Matamala se oye (*El audaz*, 488) “el canto de algún labriego que por el camino cercano pasaba”.

⁸ Ignoro quiénes son los autores de la letra y de la música.

⁹ Vid. IMAZ, Carmen: “Con las bombas que tiran los fanfarrones...”, ya citada, pp. 46-54.

¹⁰ *La Marsellesa*, por supuesto, no es una mera canción, ni mucho menos una tonada o tonadilla: es el himno compuesto en 1792 por Rouget de Lisle, que ha sido varias veces himno nacional francés, y lo es en la actualidad. Pero el narrador galdosiano nos lo presenta como un canto político, como si se tratara del famoso “trágala” que aparecerá en el capítulo siguiente de este estudio, en la época fernandina del Trienio liberal.

Creo que, al menos en esta primera etapa galdosiana, uno de los cánticos más deliciosos es el que podemos escuchar a la hija de don Alonso de Cisniega y de doña Paquita, la bella Rosita enamorada del artillero Rafael Malespina. Nos lo cuenta el protagonista de la serie Gabriel Araceli, compañero de juegos y un poco o un mucho enamoriscado de tan encantadora adolescente (*Trafalgar*, 34).

¿Y qué diré de su canto? Desde muy niña acostumbraba a cantar *el olé y las cañas*, con la maestría de los ruseñores, que lo saben todo en materia de música sin haber aprendido nada. Todos le alababan aquella habilidad y formaban corro para oírla; pero a mí me ofendían los aplausos de sus admiradores, y hubiera deseado que enmudeciera para los demás. Era aquel canto un gorjeo melancólico, aun modulado por su voz infantil. La nota, que repercutía en sí misma, enredándose y desenredándose, como un hilo sonoro, se perdía subiendo y se desvanecía alejándose para volver descendiendo con timbre grave. Parecía emitida por un avecilla, que se remontara primero al cielo, y que después volviera a cantar en nuestro propio oído. El alma, si se me permite emplear un símil vulgar, parecía que se alargaba siguiendo el sonido, y se contraía después retrocediendo ante él, pero siempre pendiente de la melodía y asociando la música a la hermosa cantora. Tan singular era el efecto, que para mí el oírla cantar, sobre todo en presencia de otras personas, era casi una mortificación.

También canta, y de manera muy tradicional, la tropa que anda acampada esperando la batalla, próxima a Bailén. Es noche veraniega y andaluza, (*Bailén*, 676) es decir,

serena, caliente, con un cielo inmenso y una atmósfera clara, donde fluctúa algo sonoro, cuya forma visible buscamos en vano en derredor nuestro. Tendidos en la caldeada tierra a orillas del río, cuyas frescas emanaciones buscábamos con anhelo, entreteníamos las horas hablando, cantando, o haciendo eruditas disertaciones sobre la campaña tan felizmente emprendida. En un grupo se jugaba a las cartas, en otro se decía un romance de héroes o de santos, en este algunos cantaores echaban al vuelo las más románticas endechas de la tierra, pues, desde entonces era romántica Andalucía.

Son también populares las que cantan las hijas de doña Melchora para encanto de los inquilinos que viven en aquella casa del viejo Madrid. Cuando se las requiere, una de ellas, no sabemos quién, rompe a cantar de esta manera (*Napoleón en Chamartín*, 27): “Con un albañilito / madre, me caso, / porque son de mi gusto / los hombres blancos”¹¹.

En otras ocasiones, el narrador se limita a consignar cantos genéricos, como cuando nos describe a Lord Gray disfrazado de pordiosero pidiendo algo de comer a la puerta de un convento. Y el inglés le cuenta su admiración por el pueblo llano, por los romances moriscos que canta la tía Fingida (*Cádiz*, 771):

¹¹ Lo ha cantado antes El tío Regodeo, apeándose del borrico, en *La víspera de San Pedro*, de don Ramón de la Cruz.

Hay allí una muchacha ciega, a quien llaman la Tiñosa, la cual canta el jaleo y el ole con tanto primor, que oyéndola he sentido emociones dulcísimas y me he transportado a las últimas, a las más remotas regiones de lo ideal.

Cantos religiosos

Esta vez, aunque se trata de una antifona, no canta sino tararea el cura don Celestino, incluso cuando su sobrina Inés y Gabrielillo Araceli se sobresaltan al saber que los Requejo van a venir por Aranjuez, y él sigue sin darse cuenta del peligro que corren (*El 19 de marzo...*, 379).

Otro que tal baila es Gorito Santurrias, el sacristán del cura don Celestino en el Aranjuez de 1808, quien no sólo está dispuesto a hacer sonar las campanas para reunir a la gente, sino que “no cesaba de burlarse de su superior jerárquico, bien contradiciéndole en cuanto decía, bien cantando con diabólica música una irreverente ensaladilla compuesta de trozos de sainete mezclados con versículos latinos del Oficio ordinario”. Como por ejemplo (*La corte de Carlos IV*, 407-409, 416, 433 y 435): “Préstame tu moquero / si está más limpio / para echar los tostones / que me has pedido. / *Asperges me, Domine, hissopo et mundabor*”¹².

O bien: “*Tuba mirum spargens sonum / Per sepulchra regionum / Coget omnes ante thronum.* / Esta sí que es tira, tirana: / ojo alerta, cuidado, señores, / que aunque tengan las caras de plata, / muchas tienen las manos de cobre”¹³.

O bien, “ya aparentando recorrer el teclado de un órgano, ya en fin con la postura propia de tocar la guitarra, sin dejar de cantar en la forma siguiente”:

Domine, ne in furore tuo arguas me... / Es la Corte la mapa / de ambas Castillas, / y la flor de la Corte, / las Maravillas. / Anda moreno, / que no hay cosa en el mundo, / como tu pelo. / *De profundis clamavi at te, Domine. Domine exaudi vocem meam.* / Don, dilondón, don, don.¹⁴

O bien: “Vale una seguidilla / de las manchegas / por veinticinco pares / de las boleras. / *Solvat saeculum in favilla, teste David cum Sibylla*”¹⁵. O bien este

¹² Lo canta ‘Manolo’ como segunda estrofa de las seguidillas que cantan ‘Paca’ y ‘Joaquina’ en el comienzo de *El pleito del pastor* (1791), adaptación de don Ramón de la Cruz de una farsa francesa (*L’advocat Pasthelin*, de Brueys y Paloprat, 1715), junto a la conocida antifona.

¹³ Este “aire de jota o tirana” lo cantan a dúo la sastra y el sastre en *La Petra y la Juana, o El buen casero* (*El casero prudente*), sainete más conocido por el título de *La casa de Tócame Roque*, de don Ramón de la Cruz, junto a un fragmento de la conocidísima secuencia del *Dies irae*, favorita del Santurrias.

¹⁴ Lo cantan todos en *Las majas vengativas*, de don Ramón de la Cruz, en medio de dos salmos penitenciales, el 6º y el 130º.

¹⁵ Cantan esta seguidilla ‘Nicanora’ y ‘Celidonia’ lavando en la fuente, en el ya mencionado sainete *La Petra y la Juana, o El buen casero* (o *El casero prudente*), sainete más conocido por el título de *La casa de Tócame Roque*, de don Ramón de la Cruz, junto a otro fragmento del *Dies irae*.

último: “*Quantus tremor es futurus / Quantus judex est venturus. / Viva quien baila, / que merece la moza / mejor de España*”¹⁶.

No es el único sacristán que canta, por supuesto, como nos recuerda Pepe Pallejas, alias *Sursum Corda*, porque lo había sido hace veintinueve años en el Jesús de Zaragoza (*Zaragoza*, 237).

Cantos teatrales

No canta, sino que aparece también “tarareando un aria con la vista fija en las paredes y el techo” del aposento de *la González* nada menos que el gran actor Isidoro Máiquez (*La corte de Carlos IV*, 186), y es que era frecuente que los papeles hablados en el teatro de la época tuvieran algún que otro momento cantado.

Y por supuesto también los aprovecha su cómica *la González*, quien, enamorada de él sin esperanza, está tendiendo a Máiquez una buena trampa. Cuando llega a su casa Gabrielillo Araceli, “a cada frase se interrumpía para cantar alguna tonada o estribillo de los infinitos que enriquecían su repertorio de sainetes”.

Como por ejemplo “Sal quiere el huevo, / y el demonio del gato / vertió el salero”¹⁷. O bien: “Madre, qué gusto / es ver a dos gitanos / trocar de burros”¹⁸. O bien: “En mi casa me dicen / que soy usía, que soy usía. / Porque amo a un escribiente / de lotería”¹⁹. O bien: “La noche de San Pedro / te puse un ramo, / y amaneció florido / como mil mayos”²⁰. O bien: “Allons, madamusella, / asamble reunion / a tur de la butella / feran la rigodon”²¹.

O bien, un poco más adelante:

Donde yo campo / ninguno campa. // A bailar el bolero / y asar castañas, /
apuesto a todo el orbe / con la más guapa, / dale que dale, / suenen las
castañetas, / rabie quien rabie.²²

De ahí que el narrador, Gabrielillo, anote tras todos estos canturreos de *la González* (*La corte de Carlos IV*, 311-315):

¹⁶ Unas aldeanas cantan y otras bailan esta seguidilla al comienzo de *Poner la escala para otro*, de don Ramón de la Cruz, junto a otro conocido fragmento del *Dies irae*.

¹⁷ Lo canta ‘María’ en la obra de don Ramón de la Cruz *Quien dice mal de la pera aquel se la lleva* (1771).

¹⁸ Lo canta el mismo personaje en la misma obra.

¹⁹ Ignoro si procede de alguna obra concreta. El ‘escribiente de lotería’ se encuentra entre las alusiones que podemos leer en obras como *La comedia nueva*, o *El sí de las niñas*, ambas de Leandro Fernández de Moratín, entre otras.

²⁰ Seguidillas que cantan los hombres (y luego una segunda estrofa las mujeres) en *La víspera de San Pedro* (1763) de don Ramón de la Cruz.

²¹ Ignoro dónde se canta esta parodia de parla ítalo-francesa.

²² Lo canta la Picosilla con alguna variante en *Las castañeras picadas* (1731), también de don Ramón de la Cruz. Vid. para estas citas, entre otros, el trabajo de COULON, Mireille: “Música y sainetes. Ramón de la Cruz”, en *Teatro y música en España. Los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, J. ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. y LOLO, B (coord.), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2008, pp. 289-308.

Debo advertir que, aunque ésta no trabajaba más que como directora de escena en la tragedia *Otello*, cantaba en el intermedio una graciosa tonadilla; y por fin de fiesta el sainete titulado *La venganza del Zurdillo*, del buen Cruz, corría también por cuenta suya.

Será precisamente tras su canto en la tonadilla, con sus correspondientes aplausos, cuando le tienda la trampa a Isidoro (*La corte de Carlos IV*, 332).

Canturreos o cantos indeterminados

No son muy plácidos los cantos que, según cuenta doña Visitación –el ama de llaves de aristócrata segundón Leonardo– cantan su amo, su amigo Muriel y su criado Alifonso ciertas noches de aquellarre (*El audaz*, 613): “Dijo también que los tres estábamos toda la noche dando aullidos y cantando cosas malas”.

También canta Inesilla, la humilde adolescente de quien Gabriel Araceli anda enamorado ya en Madrid; la escucha cuando se despide de ella tras amplia conversación sobre el futuro (*La corte de Carlos IV*, 182): “Al abandonar la casa, la sentí cantar, y su armoniosa voz se mezclaba en extraña disonancia con los ecos de la flauta que tañía en lo interior de la morada el buen don Celestino”, tío de la cantora.

También canta Araceli cuando está huyendo con Inés de la casa de los Requejo, aunque lo hace, y “en voz alta para ahogar todo rumor”, en su lucha contra el ruido que hace la cerradura de la puerta que ha de abrir para escapar. (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*, 505).

Y, por último, también canta, por supuesto, la tropa que está sufriendo el segundo sitio de Zaragoza cuando ha tenido un día bueno (*Zaragoza*, 265): “Por un lado, grupos de soldados cantando con febril alegría; por otro, las cuadrillas de personas piadosas que transportaban a sus casas a los heridos; y en todas partes una general satisfacción...”

Música vocal con acompañamiento instrumental

Muy frecuentemente, se canta también arropados por instrumentos diversos. He aquí algunos ejemplos:

Acompañamiento no especificado

A don Narciso Pluma, flor de los petimetres, gran experto en naderías y admirador de la desventurada viudita doña Engracia, le consultan de todo (*El audaz*, 539):

“¿Se trataba de dar un concierto? Pluma dirá si se toca la jota o algo de *El matrimonio secreto*”,²³ por lo que le llamaban “el Bonaparte de las tertulias”.

²³ *El matrimonio secreto* es una célebre ópera bufa de Giovanni Bertati con música de Domenico Cimarosa, estrenada en Viena, Hofburg, 1792. Al año siguiente ya se vio en Italia, España (Barcelona, Teatro Santa Cruz) y se difundió pronto por todo el mundo civilizado. Luego oiremos una de sus arias más célebres, *Pria che spunti in ciel l'aurora*.

Tampoco se especifica gran cosa cuando simplemente anota Gabriel Araceli, ya en Madrid al servicio de la cómica Pepita González, una de sus múltiples tareas (*La corte de Carlos IV*, 157):

Ir a avisar puntualmente a los mosqueteros para indicarles los pasajes que debían aplaudir fuertemente en la comedia y en la tonadilla, indicándoles también la función que preparaban los de allá para que se apercibieran con patriótico celo a la lucha.

Los *mosqueteros* eran sus propios partidarios, es decir, los *chorizos* del Teatro del Príncipe, y los *de allá* era los *polacos* que reinaban en el Teatro de la Cruz. Y no hace falta decir que la tonadilla, tan excelentemente estudiada por don José Subirá, era el intermedio cantado que alternaba con comedias y dramas hablados (o declamados). Más adelante escucharemos algunas, así como algunas partes cantadas en comedias y sainetes.

Con arpa

Están representando el *Otello*, en traducción horrible de don Teodoro La Calle, en una casa aristocrática; la directora de escena, Pepita González, está tendiendo una trampa a su amado Isidoro Máiquez, a su vez enamorado de la duquesa 'Lesbia', que representa en la obra a Edelmira (Desdémona), trampa que consiste en que habrá de leer en escena la carta de un amante de Lesbia, e Isidoro estará a punto de matarla de verdad, no fingiendo teatralmente su muerte (*La corte de Carlos IV*, 345):

La esposa de Otelo, ansiando desahogar la sofocante angustia de su pecho, toma el arpa y entona la canción de Laura al pie del sauce, cuyos lastimeros quejidos son la voz de la misma muerte. Edelmira, a quien Manuel García había enseñado la hermosa estrofa, cantó con dulce y poética expresión. Su voz parecía que nos penetraba hasta los huesos, y nos hacía estremecer con horripilante escalofrío, como el contacto de una hoja de acero.

Con contrabajo

Los padres de la González, la cómica a quien sirve en Madrid Gabriel Araceli (*La corte de Carlos IV*, 159), la habían

criado en el teatro, pues su madre fue parte de por medio en los ilustres escenarios de la Cruz y los Caños, mientras su padre tocaba el contrabajo en los Sitios y en la Real Capilla.

Y nada de solos, siempre acompañando latines.

Con guitarra, o pianoforte

Un grupo de amigos que pasea y discute por la alameda central del madrileño paseo de la Florida se proponen cantar mientras almuerzan;

Don Lino, que contaba entre sus funciones la de templar las guitarras para que otros cantasen, cogió el instrumento, y rasgueando con mucho primor, estiró y aflojó las cuerdas, dejándolo en perfecto estado.

Luego viene la cuestión de quiénes cantan y qué: Se piden canciones como *El frondoso*, *El codicioso*, *El bartolillo*, *La urna*, *La pájara pinta*...²⁴ Narciso Pluma afirma que “si no estuviera ronco cantarí­a el *Pria che spunti*, de Cimarosa²⁵”, pues sólo admite “la música de etiqueta” (*El audaz*, 257-258):

Por fin, que quieras que no, y haciéndose de rogar, para dar más valor a la complacencia, después de mil excusas y de asegurar que lo iba a hacer muy mal, Pluma tomó la guitarra, limpió la garganta, miró al cielo, luego a Engracia, y entonó el *Pria che spunti*. No podemos pintar los visajes, los movimientos del petimetre mientras sus exprimidos pulmones y su frágil garganta se esforzaban en emitir la inmortal canción. Él quería hacerlo de un modo tan fino, tan de etiqueta, tan clásico, que se convertía en una verdadera caricatura. [...] Cuando el músico concluyó, le aplaudieron a rabiar, especialmente Leonardo, que aseguró no haber oído nunca cosa semejante. // –Es bonito, sí, –dijo doña Bernarda–; pero esa manía de cantar las cosas en inglés... // –No es sino italiano –se apresuró a decir doña Antonia–. ¡Oh! Mi padre alcanzó a Farinelli ²⁶ y decía que era una cosa... ¡Ah!

No es el único el padre de doña Antonia, por cierto, que había vivido los tiempos del célebre castrado. También los conoció “una chupa verde mar, del tiempo de Farinelli, que para dentro de casa tenía” don Lino Paniagua. (*El audaz*, 710). Y no se olvida de volver a mencionarlo el narrador cuando habla de la relación entre hombres célebres de esta época y el tabaco no fumado, como hacía el actor Isidoro Máiquez, sino metido directamente en la nariz, como hacían Talleyrand, Metternich, Rossini, Moratín, el mismo Napoleón...: “Farinelli también se atarugaba las narices entre un aria y un oratorio”, y entre otros ‘aficionados’ al asunto son mencionados el tenor Montagnata, la soprano Pariggi, el violinista Alaí (*La corte de Carlos IV*, 190): “y otras notabilidades del teatro del Buen Retiro”, que “consumieron lo mejor que venía de América en los regios galeones”.

Normalmente la guitarra (o el clave, o el pianoforte) acompañaba cantos menos célebres, aunque igualmente celebrados.

En las aburridas tertulias madrileñas de don Miguel de Cárdenas y Ossorio, con quien vive su sobrina Susanita Cerezuelo sin conseguir imponer del todo su *forte-piano* (*El audaz*, 625): “sólo alguna canción, acompañada al clave o a la guitarra, podía tolerarse, con previa censura y después de ser amonestado el Orfeo para hacerlo en voz baja y con muy recatados ademanes”.

²⁴ No soy capaz de encontrar las canciones tituladas *El frondoso*, *El codicioso*, o *La urna*. Conozco una canción popular que dice “Bartolillo barre, barre / y no dejes de barrer. / Tengo los calzones rotos / y el culillo se me ve.” Es más conocida la de *La pájara pinta*: “Estaba la pájara pinta / sentadita en el verde limón / con el pico picaba la hoja, / con el pico picaba la flor”. Pero no estoy nada seguro de que los personajes de Galdós se refieran a ellas, y no a otras parecidas que desconozco

²⁵ “Pria che spunti in ciel l’aurora” es el aria probablemente más célebre de *Il matrimonio segreto*, y la canta el tenor Paulino en el fin del primer cuadro del segundo acto.

²⁶ Carlo Broschi, alias *Farinelli* (Andria, 1705-Bolonia 1782) fue un famosísimo castrato italiano, activo en España un cuarto de siglo en los reinados de Felipe V y Fernando VI.

O en las más entretenidas de la González, la cómica para quien trabaja Gabriel Araceli, éste ha de prepararla, lo que consiste en limpiar el polvo, echar aceite a los velones (*La corte de Carlos IV*, 185): “comprar la prima para la guitarra si le faltaba”, “llamar a don Higinio para que afinase el clave”, limpiar las cornucopias...

No eran más divertidas, en general, las reuniones clásicas de familia o de palacio, “allí donde reinaba con despótico imperio la ley castiza”, generalmente dominadas por un decoroso aburrimiento (*La corte de Carlos IV*, 191):

No se hablaba, ni mucho menos se reía. Las damas ocupaban el estrado, los caballeros el resto de la sala, y las conversaciones eran tan sosas como los refrescos. Si alguien tocaba el clave o la guitarra, la tertulia se animaba un poco, pero pronto volvía a reinar el más soporífero decoro. Se bailaba un minueto; entonces los amantes podían saborear las platónicas e ideales delicias que resultaban de tocarse las yemas de los dedos, y después de muchas cortesías hechas con música, volvía a reinar el decoro, que era una deidad parecida al silencio.

Cantos con orquesta

Pero, naturalmente, la ópera era presentada con muchos más instrumentos. El narrador nos recuerda que en el Teatro del Príncipe, reconstruido en 1807 por Villanueva, alternaban entonces la compañía de Isidoro Máiquez y la de ópera, dirigida por el célebre Manuel García (*La corte de Carlos IV*, 183):

La compañía de ópera era muy buena. Además de Manuel García, que era un gran maestro, cataban su mujer, Manuela Morales, un italiano llamado Cristiani, y la Briones. De esta mujer, que era concubina de Manuel García, nació el año siguiente el portento de las virtuosas, la reina de las cantantes de ópera, Mariquita Felicidad García, conocida en su tiempo por la *Malibrán*.

No será de extrañar, pues, que Isidoro Máiquez, conversando con la González en el intermedio de los últimos actos del *Otello* que se representa en casa de una aristócrata madrileña, trate de averiguar por quién suspira la cómica, que le prepara una trampa: “Apuesto a que es algún tenor de la compañía de Manolo García. Déjalo por mi cuenta”, afirma el pobre sin enterarse de que el amado por quien suspira ella es, precisamente, él mismo (*La corte de Carlos IV*, 336).

Cantos populares

Volvemos a oír los cantos del pueblo cuando se nos anuncia que el señor de Mañara va a ser nombrado, o lo ha sido ya, regidor de Madrid y comienza a hacer algunos favores: “¡Ea, a bailar, a cantar!”, exclama el buen ‘Mano de Mortero’; y piden a su hija la Zaína que eche unas boleras para hacer boca. A la Zainilla, a quien según su padre el mismo rey Fernando había alabado “el garbo para tocar el pandero”, no le pide el cuerpo boleras, pero al final, rasgueando una guitarra, se arranca con unas seguidillas (*Napoleón en Charmartín*, 83-85 y 86):

Todas las duquesitas / de los madriles / no sirven pa’ calzarme / los
escarpines. // Dale que dale, / y póngale esa liga, / que se me cae.” Y luego

esta otra: “Señora principesa, / de panza en trote, / las sobras que yo dejo / usted las coge. // Viva quien vive, / le regalo este peine / que no me sirve.

Al final, tras el consiguiente alboroto: “la Zaina arrojó después lejos de sí la guitarra con tal fuerza, que aquel sensible instrumento, al dar violentamente contra una silla, lanzó un quejido lastimero y se le saltaron dos cuerdas”²⁷.

Cantos religiosos

El *Te Deum* que se ha cantado en la iglesia mayor de Cádiz para celebrar el comienzo del Congreso Nacional, es decir, el de las célebres Cortes, había sonado acompañado del órgano, pues si en un principio no se le menciona, luego nos lo dice Marijuán: Tras jurar los procuradores conservar la religión católica, la integridad de la nación española, al rey Fernando en el trono y desempeñar fielmente el cargo (*Cádiz*, 679-671), “después echaron un golpe de órgano y canto llano, y se acabó”.

Ya en la tertulia de la Rumblar, Araceli disimula sus creencias liberales y se presenta como partidario del absolutismo; y ante un sacerdote con el que dice que se ha confesado don Diego, afirma que no existe otro (*Cádiz*, 681): “para lo tocante con el confesionario. Pues ¿y en el púlpito? ¿Y quién le echará la zancadilla a cantar una epístola?”

A lo cual corrobora don Diego, también mintiendo: “A mí me cautiva oírle cantar la epístola”.

El guerrillero mosén Trijueque, ahora en el campo francés, visita a Gabriel Araceli preso de los franceses, y le cuenta su vida y los inicios de su carrera como guerrillero. En especial, el sermón semi bélico que pronunció en su iglesia de Botorrita cuando don Juan Martín Díez, el Empecinado, llegó a la población (*J. M. el Empecinado*, 141):

¿Y quién es aquel belicoso Josué que ahora entra por la puertecilla de las Ánimas? ¿Quién puede ser sino el santo varón de Castrillo de Duero, que va a Gabaón en su jaca negra, para vencer a Adonisedec, rey de Jebús? Celebremos con cánticos la caída de las murallas de Jericó, al son de los bélicos cuernos y de las retumbantes castañuelas.

Cantos patrióticos

Salvador Monsalud, atacado por los ‘fernandinos’ cuando los franceses se marchan de Madrid, se ha refugiado de momento en casa de su tío Andrés, donde hay tertulia con su esposa Serafinita, con doña Ambrosia y sus hijas, y con algún otro. Allí se habla de cómo celebrar en Madrid la inmediata entrada de don Juan Martín o lord Wellington, y el tío Andrés afirma que ha sido comisionado para levantar un arco de triunfo, con versos y un carrito (*El*

²⁷ Las pone como ejemplo de “intertextos floklóricos” intercalados por Galdós en sus narraciones, al igual que las canciones o coplas que cantan las hijas de doña Melchora ya reseñadas (“Con un albañilito”, y “Bonaparte en los infiernos”), GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel: “El costumbrismo en algunos *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós: ¿una influencia perediana?”, en *Galdós y la escritura de la modernidad*, VII Congreso Internacional Galdosiano, Cabildo Insular, Las Palmas, 2004, p. 303.

equipaje del rey José, 33): “Y será preciso que doce o catorce doncellas tiernas de vistan de ninfas para ir delante del carro cantando el *Velinton*”²⁸.

Ahora encontramos a Salvador en la Puebla de Arganzón, donde ha ido a visitar a su madre y, cómo no, a su amada Generosa (Genara). La cual le cuenta que, en efecto, Carlos Navarro, el hijo de don Fernando Garrote, la corteja y quiere casarse con ella (*El equipaje del rey José*, 63): “Me envía regalitos, ramos de flores, va a misa a la misma hora que yo, y algunas veces viene con sus amigos a desgañitarse bajo las rejas de esta casa, acompañado de guitarras y bandurrias”.

Al final, aunque ni le gusta ni le disgusta, acabará casándose con él cuando descubra que su amado Salvador está sirviendo al francés.

Música instrumental

También escuchamos bastante música sólo instrumental en estas narraciones galdosianas, desde instrumentos en solitario hasta en grupos más o menos numerosos, incluso orquestales.

Cajas y cornetas / Castañuelas y guitarras

El campamento español en espera de la batalla de Bailén es ruidoso hasta no acabar. Pero llega la noche (*Bailén*, 686): “Todos los ruidos habían cesado en el campamento: las guitarras y castañuelas, así como las cajas y las cornetas, estaban mudas, porque el ejército dormía”.

Este silencio lo rompen estrepitosamente los chiquillos del barrio cuando logran penetrar donde se pelea en los madriles contra los franceses (*Napoleón en Chamartín*, 145):

Luego que en todo pusieron las manos, las narices y los ojos, empezaron a echársela de soldados, dando gritos de guerra y marchando a compás, [...] batiendo cajas, disparando tiros, soplando cornetas y relinchando al modo de caballos, todo hecho con la boca, en mil discordes sonos que atronaban el espacio.

La guitarra es tal vez el instrumento más común entre la gente del pueblo. Luego la escucharemos acompañando el bailoteo, pero también podemos escucharla sola, como en manos de uno de los estudiantes guerrilleros, tal vez el apodado *Viriato* o el *señor Cid Campeador* (*J. M. el Empecinado*, 67): “y después sonó el guitarrillo que uno de ellos llevaba.”

Y para la mentalidad inglesa, lo de la guitarra es algo que forma parte de la esencia de lo español, como lo demuestra Miss Fly cuando le pregunta a Araceli

²⁸ Hubo algunos cantares de época celebrando a lord Wellington (en España llamado *Velintón*) y sus victorias. He aquí uno de ellos, que tomo de GELLA ITURRIAGA, José: “Cancionero de la Independencia” (Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia y su época (1959), en *Estudios de la Independencia*, II (1964), pp. 371-404): “Velintón en Arapiles / a Marmón y sus parciales / para almorzar les dispuso / un gran pisto de tomates. // Y tanto les dio / que les fastidió / y a cantarlo fueron / a Napoleón. / Y iviva la nación! / y iviva Velintón!”

(*Bailén*, 259): “–Decidme, ¿sabéis tirar las armas, domar un potro, derribar un otor, tañer la guitarra y componer versos?”.

A lo que Gabriel, dejándose querer un poco, responde: “–No puedo negar que un poco entiendo en alguna, si no en todas esas habilidades.”

Pero, reflexionando bien, y acordándose también de las extravagancias de lord Gray, nuestro Araceli se mostrará algo reticente ante este tipo de naturalezas nórdicas que (*Bailén*, 266)

van con febril deseo tras de la originalidad, tras las costumbres raras y adoran los caracteres apasionados aunque sean casi salvajes, la vida aventurera, la galantería caballeresca, las leyendas, la música popular y hasta las groserías de la plebe siempre que sean graciosas.

Cuando al final del primer episodio de la segunda serie logran desafiarse y reñir Salvador Monsalud y Carlos Navarro, el narrador describe el contorno así (*El equipaje del rey José*, 196): “Casi todos los guerrilleros que antes había en la barraca, o había salido a tocar la guitarra sobre el campo o dormían como troncos”.

Castañuela, Pandero, Almirez, Vihuela, Zambomba

Y es un guirigay instrumental mucho más variado, cuando Luceño, uno de los que en la celda de Ximénez de Azofra ha conocido el decreto francés en el que suprimen la inquisición, los derechos feudales, las aduanas interiores, y se reducen a una tercera parte los conventos españoles, exclama tras un profundo silencio (*Napoleón en Chamartín*, 176): “¡Toquen castañuelas, repiquen panderos, machaquen almireces, punteen vihuelas y aporreen zambombas para celebrar el talento del sabio legislador, harto de bazofia y comido de piojos, que sacó de su cabeza ese pomposo y coruscante decreto!”

Clave o guitarra versus Forte-piano

Susanita Cerezuelo vive gran parte de su tiempo no en Alcalá con su padre, sino en Madrid con su tío don Miguel, pero no ha podido ni querido cambiar sus costumbres ancestrales (*El audaz*, 624):

También había hecho esfuerzos para poner en la sala algunas cornucopias que cubrieran las vergonzantes fealdades de unos tapices que habían presenciado el paso de cien generaciones, y asimismo quiso sustituir el clave imperfecto y discordante que los antepasados adquirieron en tiempos de Juan Bautista Lulli, cuando menos por un *forte-piano*, admirable en las labores de la caja, encantador en sus sonidos, joya instrumental y artística digna de las manos y del espíritu de Beethoven. En esto triunfó Susana, mas no en relegar la guitarra a completo olvido, como pretendía, llevada de su amor a la etiqueta. La guitarra siguió animando con sus rasgueos picantes y su triste monotonía las tertulias de la casa, donde se bostezaba de lo lindo, a causa de no poderse dar entrada franca a elementos de distracción.

Cornetas (y Tambores)

Monsieur Corneta es el apodo que el viejo marinero Marcial, ya retirado, ha endilgado al francés Villeneuve, jefe de la escuadra combinada hispano francesa en vísperas de la acción de Trafalgar; nombre, por cierto “tomado de un sainete a cuya representación asistió Marcial en Cádiz”. (*Trafalgar*, 21)²⁹.

Pero las cornetas de verdad, sobre todo las militares, sonarán muchas más veces en los *Episodios nacionales*: por ejemplo, cuando apedrean el palacio de Godoy en el Aranjuez de marzo de 1808 (*El 19 de marzo...*, 424). Volveremos a oír primero los tambores, luego las cornetas, en la encarnizada lucha que entablará el pueblo madrileño el 2 de mayo contra los franceses. (*El 19 de marzo...*, 529-530).

Flauta

El Padre Celestino Santos del Malvar, cuñado de doña Juana y tío por tanto de la sin par Inés, era un tipo simplón que estaba siempre, a la espera del beneficio eclesiástico antaño prometido, haciendo versos latinos, pergeñando larguísimos memoriales y tocando la flauta; a Gabrielillo Araceli le pronostica futura fortuna y mientras tanto, además de leer a los clásicos, le aconseja (*La corte de Carlos IV*, 177-178, 182 y 242) que aprenda “a tañer la flauta, porque la música es suavizadora de las costumbres, endulza los ánimos más agrios y predispone a la benevolencia para con los que la manejan bien”.

Ya estamos en Aranjuez en vísperas de los acontecimientos de marzo de 1808; Gabrielillo llega cuando la misa había concluido (*El 19 de marzo...*, 372-373): “y desde el portal de la casa un armonioso son de flauta me anunció que don Celestino estaba tan alegre como de costumbre, señal de que nada desagradable ocurría en la modesta familia”.

Cuando entra en la casa, ve que los libros, que no eran muchos, dejaban algún hueco “para algunos papeles de música y otros en que borrajaba versos latinos el buen cura.”

Los frailes del madrileño convento donde se ha refugiado Araceli huyendo de los afrancesados, escuchan a su compañero el P. Castillo comentar las condiciones de la capitulación ante los franceses, y han de aguantar las pullas que aquel les dirige por su falta de lucha. El larguirucho de la voz atiplada, ha de resignarse a que le pregunte (*Napoleón en Chamartín*, 165): “¿Y qué tal van esos toques de flauta, fray Agustín del Niño Jesús?”

²⁹ El sainete era de don Ramón de la Cruz, y he visto de él al menos dos títulos distintos: *El cochero y Monsiur Corneta*, o bien *Monsieur Corneta o El Cochero Simón*, aunque ignoro porqué se llamó así al general francés, salvo que sea porque el Sr. Corneta del sainete de don Ramón era en realidad un cirujano francés afincado en España. El caso es que Antonio de la Cruz, hijo del escritor, es uno de los mandos de la tropa donde Gabriel Araceli se integra, y al que por eso “llamábamos el sainero”. Vid. CANAL, Jordi: “La novela de la Guerra de la Independencia: una aproximación a *El 19 de marzo y el 2 de mayo* de Benito Pérez Galdós”, en CANAL, Jordi y RÚJULA, Pedro (eds.): *Política y cultura en la España de la Guerra de la Independencia*, Institución Fernando el Católico / Marcial Pons (Libros), Zaragoza-Madrid, 2011, pp. 421-422.

Órgano

Toda iglesia que se preciara disponía de uno o incluso de varios órganos de tubos. Así, la iglesia del zaragozano monasterio de Santa Engracia, volado por los franceses al levantar el primer sitio. Cuando Araceli y don Roque escapan de los franceses y entran en la ciudad, buscan un sitio donde pasar la noche, y lo encuentran en las ruinas de este monasterio, contemplando la catástrofe allí causada por fuego y desplome (*Zaragoza*, 234): “Entre tanto destrozo, había objetos completamente intactos, como algunos tubos del órgano y la reja de un confesionario”.

Es instrumento que tañen sacristanes y también algunos sacerdotes, como el cura de Algeciras y diputado en las primeras Cortes de Cádiz llamado Teneyro; era absolutista rabioso (*Cádiz*, 683), “sin instrucción, sin principios ni más conocimientos que los del toque del órgano, cuyo arte medianamente poseía”.

También lo tañe fray Pedro Advíncula, quien suele proteger a las niñas de doña María Rumblar cuando no van o vienen de donde han dicho; Presentación nos le dibuja así (*Cádiz*, 748):

Es un santo varón y yo le quiero mucho. Tiene las manos blandas y finas, los ojos dulces, la voz suave, el habla graciosa; sabe tocar el ole en un organito muy mono, y cuando no está mamá delante, habla de cosas mundanas con tanta gracia como decencia.

Piano y violón

El narrador intenta describirnos lo negativo del personaje de don Mauro Requejo, el presunto pariente y perseguidor de Inesilla. Y afirma que mientras que en manos y pies (en realidad, en todo el organismo) hay una parte derecha mejor que la izquierda, el aludido personaje era “un hombre izquierdo”, totalmente izquierdo. He aquí el argumento (*El 19 de marzo...*, 381):

Una de las manos es inepta para la escritura, y en los trabajos mecánicos solo sirve para ayudar a su experta compañera, la derecha. Esta hace todo lo importante: en el piano, ejecuta la melodía, en el violón lleva el arco, es la expresión.

Y lo mismo ocurre en el baile con los pies. Este don Mauro ha decidido ya casarse con Inés (pues sabe que procede de familia noble y adinerada, y trata de apoderarse de su presunto pero más que probable patrimonio). Y le espeta a su hermana doña Restituta que no quiere que trabaje la muchacha (*El 19 de marzo...*, 471): “Y aquí no manda nadie más que yo... Y voy a traer un fortepiano para que Inés aprende a tocar... Y la voy a llevar en coche a la Florida...”

Pitos

Don Diego nos cuenta que le han destinado como esposa a una joven que le está esperando en un convento de Córdoba, pero que no le fue posible verla cuando anduvo por allí. Y también narra lo que le regaló la familia, además del medallón con su retrato (*Bailén*, 700): “Después la sobrina me regaló unos dulces y su tía un pito para que fuera pitando por las calles, y en mi segunda o tercera visita pasó lo mismo, excepto que no me dieron más pitos”.

También suena el artilugio, al menos en hipótesis un tanto despectiva, cuando va a comenzar la sesión inaugural de las Cortes de Cádiz (*Cádiz*, 673): “Ya está dispuesta la presidencia. ¿Tocarán un pito para empezar?”

Tambores / Cornetas de nuevo / Cajas / Trompetas

Al comienzo del episodio *Bailén*, charlan sobre los recientes sucesos del 2 de mayo el afrancesado Luis Santorcaz y un matrimonio de viejos patriotas. Él, militar retirado, afirma que si Francia tiene a Napoleón, nosotros en España tenemos a Santiago (*Bailén*, 575): “¿Cree usted que no entiendo de batallas? Pues sí: soy perro viejo, y callos tengo en los oídos de tanto oír el redoblar de los tambores y los tiros de cañón”.

También los oye el propio Santorcaz cuando, atravesando La Mancha de noche, se acuerda de la batalla de Austelitz y se la cuenta a Gabrielillo Araceli (*Bailén*, 611). Y por supuesto el joven don Diego cuando ha de marchar a la célebre batalla y su madre la señora de Rumblar le despide (*Bailén*, 695). La batalla, al parecer, ha sido ya ganada pero parece que hay un grupo francés que quiere luchar todavía, y “la corneta y el tambor convocaban a todos los soldados” de nuevo (*Bailén*, 735).

No ocurrió lo mismo en otras batallas, pues la guerra no había hecho más que empezar; aunque los patriotas, como Santiago Fernández, se resistan a creer en las derrotas. Así ocurre cuando Lobo está contando que nos han vencido en Espinosa de los Monteros; el ‘Gran Capitán’ lo niega, afirma que fueron los franceses los que echaron a correr, “y el hijo de mala mujer que me desmienta sabrá quién” soy (*Napoleón en Chamartin*, 72):

Dijo y levantose, cantando entre dientes un toquecillo de corneta; y dirigiéndose luego adonde desde lueñes edades tenía su lanza, la cogió, y con un paño la empezó a limpiar del cuento a la punta, dándole repetidas friegas, pases y frotaciones, sin atender a nosotros ni cesar en su militar cantinela.

Con los instrumentos bélicos (pífanos, cornetas, tambores...), se convoca al ejército para que se reúna y ataque o defienda en algún sitio determinado. Por ejemplo, durante el segundo sitio de Zaragoza (*Zaragoza*, 274): “Tocaron a generala en monte Torrero, y vimos que venía contra nosotros mucha caballería”.

Y no solo convocan a los soldados, sino que, tratando de ser útiles hasta el último momento, estos instrumentos pueden llegar a cumplir otras funciones (*Gerona*, 468):

Todos quisimos ver a Luciano Aució, el tambor que después de haber perdido una pierna entera y verdadera, siguió por mucho tiempo señalando con redobles la salida de las bombas; pero Luciano Aució había muerto sacudiendo el parche mientras tuvo los brazos pegados al cuerpo.

No era el único; también acaba muriendo el niño Gasparó, y el narrador está ahora dando el pésame y consolando a su amada Siseta; pero siempre quedaban tañedores que siguen anunciando lo irremediable (*Gerona*, 547): “Un extraordinario y vivísimo ruido exterior no me dejó lugar a más reflexiones ni a más palabras. Sonaban cajas, corría la gente, la trompeta y el tambor llamaban a todos los hombres al combate”.

Estos sones bélicos los escucharemos múltiples veces en medio de los años de la Guerra de la Independencia. Nos lo cuenta ahora ‘Viriato’, uno de los estudiantes que anda en la guerrilla del Empecinado, y nos habla de cuando estudiaba en la Complutense (*J. M. el Empecinado*, 22); “pero llegó la guerra y [...] al oír tal ruido de trompetas, tal redoble de tambores, tal relinchar de guerreros caballos, me sentí inflamado en bélico ardor”.

Con estos guerrilleros anda un niño de menos de tres años, el *Empecinadillo*, que hace en realidad lo que le da la gana, menos ante mosén Trijueque, pues éste le inspiraba terror; cuando andaba suelto, entre otras diabluras (*J. M. el Empecinado*, 106): “agujereaba con una navaja el parche de los tambores, dando a estos instrumentos de guerra ronco y apagado sonido”.

Ya en la ciudad de Salamanca, los franceses están abandonando la ciudad, aunque dejando un retén en ella: son los preludios de la batalla que perderán en los Arapiles. Pero ahora salen haciendo ruido (*La batalla de los Arapiles*, 337): “Los tambores atronaban la calle. Apagaba luego sus retumbantes clamores el paso de los escuadrones de caballería, y por último, el estrépito de las cureñas hacía retemblar las paredes cual si las conmoviera un terremoto”.

Los dos amigos y narradores de *El equipaje del rey José*, Salvador Monsalud y Braguitas, discuten sobre sus ‘vocaciones’: Monsalud, que se ha apuntado a las milicias francesas porque no le salía en Madrid ninguna otra cosa (y por hambre), afirma: “yo seré alguna cosa que meta ruido”, a lo que Juan Bragas responde (*El equipaje del rey José*, 16): “—Siendo militar y tambor, en efecto puedes meter mucho ruido”.

Y en efecto, Monsalud se va de Madrid enrolado con los franceses, y llega a su pueblo la Puebla de Arganzón, en Treviño, en junio de 1813. La villa es despertada por el rumor de tanta tropa madrugadora y por algo más (*El equipaje del rey José*, 41): “y de los tambores sin cesar batidos, confundiendo su ronco son con el cantar de los gallos que en todos los corrales entonaban su alegre grito de alerta”.

Una tuna estudiantil

Doña Gregoria y el Gran Capitán alquilan en su casa algunas habitaciones, pero no se trata de una casa de huéspedes normal porque no quieren demasiado barullo (*Bailén*, 590): “Ese señor de Santorcaz que has visto anoche y que no ha de tardar en venir, es un joven a quien conocimos en Alcalá, cuando estábamos allí establecidos, y él corría la tuna en aquella célebre Universidad”.

Nos lo recordará él mismo cuando relate su vida a Araceli, preso por los franceses, y a quien el afrancesado Santorcaz invita a pasarse a su lado: allí, estudiante en Alcalá, “corría la tuna como nadie”, y ya de vuelta a España (*J. M. el Empecinado*, 128): “cuatro compañeros y yo corríamos la tuna por estos pueblos, y en una noche de invierno, pedimos hospitalidad en el castillo de Cifuentes”.

Un violín por un jamón

El ama de gobierno de Leonardo en Madrid, doña Visitación, era viuda y recordaba continuamente: “los venturosos días en que su esposo tocaba el violín e improvisaba madrigales en las más que frecuentadas tertulias de Madrid”.

Por lo que odia al criado Alifonso desde un día en que, guisando ella corpulento jamón y marchando luego a sus rezos, Alifonso lo sacó con mucho donaire y puso en su lugar el violín del difunto. Cuando la mujer volvió y “asíó el mango del violín creyendo era el hueso del jamón”, cayó con un síncope (*El audaz*, 499-500):

Aquella noche, en su agitado y calenturiento sueño, vio la irritada sombra de su esposo tocando en el malhadado instrumento que lanzaba lúgubres quejidos, y a su lado a Alifonso con rabo y cuernos, teniendo en su mano el jamón, que apoyaba en el hombro para remedar, tocando con un asador, los movimientos del airado fantástico músico.

Sonajeros y zampoñas

Eran muchos los encargos que hacía a diario el abate Paniagua, don Lino, para sus clientes (normalmente clientas) y algunos muy raros, como “un sonajero que no pase de seis reales, para el niño” (*El audaz*, 712).

En vísperas de la gran batalla de los Arapiles, Araceli es invitado a cenar por la brigada de Pack, un conjunto de escoceses con sus cariñosas mujeres (*Bailén*, 417): “Gran martirio era para los *highlanders*, que no se les consintiera en aquel sitio tocar la zampoña, entonando las melancólicas canciones de su país”; y eso que alguno la lleva cerca, como el que afirma que “el hombre muere y las naciones viven”, un “escocés que llevaba bajo el brazo el enorme pellejo henchido de una zampoña”.

Toda la orquesta

Es curioso que no la oigamos en un teatro, sino en palacio privado. Va a comenzar en el de la Marquesa la representación casera del *Otello*, “una detestable traducción que don Teodoro La Calle había hecho del *Otello de Ducis*, arreglo muy desgraciado del drama de Shakespeare (*La corte de Carlos IV*, 322): “La orquesta, comenzando de improviso la sonata que había de preceder a la representación, hizo llegar al último grado la excitación de mi cerebro”.

Himno imperial

Gabriel Araceli, contrariando las órdenes de Amaranta para que no vuelva a ver a Inés, marcha al Pardo para evitar el rapto que don Diego del Rumblar quiere hacer a su amada a fin de obligarla a que se case con él. Llega a la plaza de

Palacio y entra hasta el vestíbulo de donde arranca la gran escalera (*Napoleón en Chamartín*, 201-202): “Todo lo vi iluminado, todo lleno de guardias españolas y francesas. Una música militar tocaba el himno imperial en la galería que domina la escalera, Napoleón, que había ido a comer con su hermano José, estaba allí todavía”³⁰.

Bailes y saraos

Son muchas las situaciones en las que se baila o se bailotea en estas novelas de Galdós. He aquí unas cuantas, aunque en algunas de las siguientes no se especifica de qué baile concreto se trata.

Estas son las ideas revolucionarias de Martín Muriel, en conversación con el P. Jerónimo de Matamala (*El audaz*, 492): “Los grandes señores poseen todas las riquezas de que no es dueño el clero. Comarcas enteras se esquilman en sus manos y se acumulan de generación en generación, siempre en la cabeza de un primogénito inepto, que no sabe más que alborotar en los bailes de las majas...”

Estas son las ideas atrabiliarias y muy conservadoras de doña Bernarda, explicando la ceremonia en la que Napoleón se convirtió en emperador (*El audaz*, 548): “Napoleón se puso un manto hecho de pieles de sapo y una corona de un metal negro o no sé de qué color; [...] Luego las damas, todas muy deshonestas y sin cubrirse el seno, adoraron un cabrón que había puesto en un altar, y todos bailaron con gran algazara, haciendo gestos... y qué sé yo”.

Con castañuelas y guitarras. Baile de candil

Y estas las ideas divertidas de la poetisa Pepita Sanahuja, una vez que las discusiones políticas estropean el paseo de sus amigas por la alameda central de la Florida (*El audaz*, 550-551): “¡Pero qué sosa está la reunión! Tengo unas ganas de saltar sobre la hierba... No sé yo para qué se han traído la guitarra y las castañuelas”.

Don Lino le cuenta a Muriel cosas sobre los gustos ‘populares’ de la aristócrata Susanita Cerezuelo (*El audaz*, 659):

Porque ella gusta mucho de ir a los bailes de candil de Maravillas y Lavapiés, como es costumbre aquí entre la gente gorda. [...] Aquí es común que los señores de más tono se codeen con esa gentezuela, y la verdad es que al son de las castañuelas y de las guitarras no se pasan malos ratos.

Uno de los bailes donde acude es el que organiza con mucho éxito Vicenta Garduña, *la Pintosilla*, emperatriz de los barrios bajos, “temida en las tabernas, respetada en las zambras y festejos populares” (*El audaz*, 685). Y nos describe el narrador una de sus sesiones en un capítulo titulado, precisamente, “El baile de candil”: “El primero que entró fue Paco Perol, con su capa terciada, su gran sombrero de medio queso y su guitarra, que rasgueaba con mucha destreza”. A poco, “sonó la guitarra, tocada por el heroico puntillero de la Plaza de Madrid, Blas Cuchara, y Rendija echó al viento con poderosa voz la primera tirana”.

³⁰ El himno oficial del Emperador era, desde 1795, *La Marsellesa* de Rouget de Lisle, que ya hemos escuchado en la voz de don Diego del Rumbiar.

Con más instrumentos, pero sigue el guitarreo

La gente bailona se queja de que hay pocos instrumentos, y la Fraila le pregunta a 'Pocas-Bragas' por qué no ha traído su guitarra, mientras la Monifacia afirma que “denguno toca como él”, y que “sabe tocar hasta el minuete, que lo aprendió en el presillo... pues”. El tal 'Pocas-Bragas' se escuda en un tal Meneos, un pelafustán “que sabe tocar el bajón y el clarinete, y le espeta a la Pintosilla: “yo que usted trajera la orquesta de los tres coliseos de Madril”. Pero hay quien se conforma con lo que hay, como el tío Suspiro, quien les dice: “Música, y sáquense a bailar”, admitiendo de sí mismo, de sus piernecitas: “¡Cómo me cosquillean denque oigo el guitarreo!” (*El audaz*, 696-697). Y allí van tiranas y seguidillas (*El audaz*, 701), mientras las guitarras y las palmadas aturden el recinto del bodegón (*El audaz*, 702).

En casa del conde de Cerezuelo quien manda de verdad es la tía Nicolasa, mujer de uno de los principales sirvientes de la casa, y gobernanta absoluta del ramo de escalera abajo, superintendente de las cocinas señoriales, etc. (*El audaz*, 573): “contaba asimismo en el número de sus altas funciones la de organizar las fiestas campestres a que todos los labriegos de los próximos estados de Cerezuelo concurrían con su guitarra y buena fe para divertir a la señorita Susana”.

Godoy bailando a la guitarra

No era Godoy ni tan ilustrado como sus partidarios afirmaban, ni tan zafio como le insultaban sus adversarios, pero así estaban las cosas. Doña Francisca, tratando de disuadir a su marido sobre su vuelta al mar, le espeta un buen ejemplo de lo segundo (*Trafalgar*. 29):

 Mi hermano el arcediano, que es partidario del príncipe Fernando, dice que ese señor Godoy es un alma de cántaro, y que no ha estudiado latín ni teología, pues todo su saber se reduce a tocar la guitarra y a conocer los veintidós modos da bailar la gavota. Parece que por su linda cara le han hecho primer ministro.

Y lo vuelve a repetir cuando doña Francisca trata de convencer al novio de su hija, el artillero don Rafael Malespina, recién destinado a ejercer su profesión en uno de los barcos que pelearán contra los ingleses, quien también opina que nuestra unión con Francia ha sido hasta ahora desastrosa (*Trafalgar*, 44): “¿Pues para qué la han hecho? Bien dicen que este Godoy es hombre sin estudios. ¡Si creerá él que se gobierna una nación tocando la guitarra!”

Pero el protegido de los Reyes tenía también sus admiradores, como el Padre Celestino del Malvar, quien le defiende ante las acusaciones de Gabrielillo Araceli (*La corte de Carlos IV*, 179): “¡Calumnias! [...] Mi paisano, amigo y mecenas. El señor Príncipe de la Paz, debe su elevación a su gran mérito, a su sabiduría y tacto político, y no a supuestas habilidades en la guitarra y las castañuelas, como dice el estólido vulgo”.

Minuetos, gavotas

Pero también los bailes necesitan organizadores expertos, como el joven don Narciso Pluma, admirador de la desventurada viudita doña Engracia (*El audaz*, 539): “Estas eran las cuestiones que se sometían a la ortodoxia de don Narciso, poniéndole a veces en un gran aprieto: Si se trataba de organizar un minuetto, las damas decían: «Eso Pluma es quien lo entiende»”.

Al final, tras muchos dimes y diretes, “el minuetto comenzó, y fue bailado tónicamente” (*El audaz*, 559). Y lo bailan, entre otros, Muriel y Susanita Cerezuelo, la hija de sus enemigos (*El audaz*, 560): “¡Qué broma de la suerte había en aquel minuetto bailado alegremente en un jardín por los dos jóvenes!”

Estamos ahora paseando por Cádiz en vísperas de la salida de la flota hacia Gibraltar, y Gabrielillo Araceli distingue dos tipos de espectadores, los normales que visten a la española, y los encopetados que visten a la moda de Madrid y de París (*Trafalgar*, 63):

La conversación de aquellos personajes versó sobre la salida de la escuadra, alternando con este asunto la relación de no sé qué baile o fiesta que ponderaron mucho, siendo uno de ellos objeto de grandes alabanzas por lo bien que hacía trenzas con sus ligeras piernas bailando la gavota.

Ya hemos visto que también la bailaba el afrancesado Godoy.

Música, baile y guerra

Don José María Malespina, padre del futuro marido de Rosita, es un impenitente charlatán, y no cesa su charloteo ni siquiera delante de los múltiples heridos de la batalla de Trafalgar. Ante la orden del cirujano de mantener el silencio para dejarles tranquilos, expone (*Trafalgar*, 125): “En la guerra del Rosellón, los heridos graves (y yo lo estuve varias veces) mandábamos a los soldados que bailasen y tocasen la guitarra en la enfermería, y seguro estoy de que este tratamiento nos curó más pronto que todos los emplastos y botiquines”.

Ante lo cual, cierto oficial andaluz le contesta, jocosamente provocador:

Pues en las guerras de la República francesa se estableció que en las ambulancias de los heridos fuese un cuerpo de baile completo y una compañía de ópera, y con esto se ahorraron los médicos y boticarios, pues con un par de arias y dos docenas de trenzados en sexta se quedaban todos como nuevos.

Malespina se subleva: “¡Alto ahí! Esa es grilla, caballerito. ¿Cómo puede ser que con música y baile se curen las heridas?” Y el andaluz se limita a decir: “Usted lo ha dicho”. Pero Malespina no se rinde nunca: “Sí, pero eso no ha pasado más que una vez, ni es fácil que vuelva a pasar”.

Las guerras producen bailoteos muy diferentes, en realidad. Por ejemplo, cuando los franceses bombardean el hospital de Zaragoza en el primer sitio, según nos cuenta *Sursum Corda* (*Zaragoza*, 239): “los locos mugían en sus

jaulas como fieras rabiosas: Otras se escaparon y andaban por los claustros riendo, bailando y haciendo mil gestos graciosos que daban espanto”.

Pero en general, incluso en plena batalla, la aparición del sexo femenino es frecuente ocasión para al baile. Así, durante el segundo sitio de Zaragoza:

No sé de dónde sacaron la guitarra; lo cierto es que la sacaron de alguna parte; uno de los presentes empezó a rasguear graciosamente los compases de la incomparable, de la divina, de la inmortal jota, y en un momento se armó gran jaleo de baile. Pirlí [...] era el más exaltado de los bailarines, y no se quedaba atrás su pareja, una muchacha graciosísima, vestida de serrana, a quien desde el primer momento oí que llamaban Manuela. [...] Viendo su ardor coreográfico, más se animaban el músico y los demás bailarines.

Pirlí le pregunta si ya se le ha quitado el miedo a los tiros; luego dispara uno, la muchacha da un grito y el fraile le dice que no es nada: “Las mujeres valientes no se asustan del ruido de la pólvora; antes al contrario, deben encontrar en él tanto agrado como en el son de las castañuelas y bandurrias”.

Los franceses disparan ahora un cañón, a lo que Pirlí exclama: “Manuela, echemos otra jota al son de esta música, y ¡viva la Virgen del Pilar!” Tras el rifirrafe, ya no tenían franceses a la vista (*Zaragoza*, 280-283): “Un rato después sonó de nuevo la guitarra, y regresando las mujeres, comenzaron los dulces vaivenes de la jota, con Manuel Sancho y el gran Pirlí en primera línea”.

Y no se crea que son sólo las mujeres del pueblo bajo quienes bailotean ante el peligro: “Todas las muchachas principales del pueblo están allí y de cuando en cuando echan algo de canto y bailoteo para alegrar las almas”, afirma Pirlí, quien, ante la pregunta de Agustín Montoria sobre si está allí también Manuela Sancho, responde (*Zaragoza*, 309-310):

No: todas son señoritas principales, que han sido llamadas por la Junta de Seguridad. Y también hay muchas en los hospitales. Ellas se brindan a este servicio, y la que falta es mirada con tan malos ojos, que no encontrara novio con quien casarse en todo este año ni en el que viene.

Cuando Marijuán comienza a narrarnos los sitios de Gerona, la danza naturalmente cambia. Así lo aprendemos del médico Nomdedeu, quien le dice a su hija Josefina, a quien protege ocultándole la guerra por su endeble salud (*Gerona*, 452): “Hija mía, esta tarde vendrán aquí algunos amigos para que bailen la sardana y te distraigan un rato”.

Pero también quedará en el mero bailoteo, sin especificar, cuando es el niño Manolet quien convoca a sus amiguetes, a quienes dice (*Gerona*, 484): “Muchachos, por la calle de Ciudadanos va el gobernador con mucha gente, muchas banderas; delante van las señoras cantando, y los frailes bailando, y el obispo riendo, y las monjas llorando. Vamos allá”.

No solo no es así si es el médico Nomdedeu quien, engañando a su hija enferma y tratando de ocultarle lo que ocurre en la ciudad, afirma que “la gente está loca de contento, y todo se vuelven cantos y bailes y felicitaciones y regocijos”.

Vuelve a mencionar la sardana, otra segunda danza y hasta los instrumentos que se utilizan normalmente para bailar a su son, aunque aquí no suenan (*Gerona*, 493-494):

Y para que participes de la común alegría, aquí tenemos a Andrés y a Siseta, que se prestarán a bailar delante de ti con los chicos un poco de sardana y otro poco de tira-bou, comenzando esta noche, para que también en esta casa se manifieste la inmensa satisfacción y patriótico alborozo de que está poseída la ciudad. Como tú no oyes, suprimiremos el fluiol y la tanora que solo sirven para meter inútil ruido.³¹

Al fin representan la difícil comedia con la que quieren engañar a Josefina Domdedeu (*Gerona*, 495):

Pero bailamos en silencio, sin música, y nuestras figuras móviles y saltonas tenían no sé qué mortuorio aspecto. Nuestras sombras proyectadas en la pared remedaban una danza de espectros, y los únicos rumores que a aquel baile acompañaban eran, además de nuestros pasos, el roce de los vestidos de Siseta, el retemblar del piso, y un ligero canto entre dientes de Badoret que al mismo tiempo hacía ademán de tocar el fluiol y la tanora.

Acaban cansándose, y al final se queda sólo don Pablo danzando con cuatro chicos de los más despabilados, haciendo piruetas y cabriolas con ningún arte y mucha torpeza (*Gerona*, 497):

Pero su incapacidad para el baile, provocando la hilaridad de su hija, más le inducía a seguir bailando. Daba saltos, alzaba los brazos descompasadamente, se descoyuntaba de pies y manos, tropezaba a cada instante, inclinándose adelante o atrás; trazaba mil figuras grotescas que en otra ocasión me habrían hecho reír, y un sudor angustioso afluía a su rostro macilento, desfigurado por las muecas y visajes que le obligaban a hacer el fatigoso movimiento y los agudos dolores de su herida. Nunca vi espectáculo que tanto me entristeciera.

En el Cádiz de las Cortes

Ya en el sitio de Cádiz, la alegría es otra. Nos encontraremos pronto y varias veces al “señor Poenco con toda su tienda y bártulos y séquito mujeril y guitarril, para improvisar una fiesta”, traído esta vez por un inglés muy popular en la Isla, Lord Gray (*Cádiz*, 639). También trabaja con él Pelaítas, “el violín del señor Poenco” (*Cádiz*, 642). Y asistiremos incluso a alguna fiestecita (*Cádiz*, 717) con “gran remesa de majas y gente del bronce, y las coplas picantes, con el

³¹ El tirabou es la tercera de las cuatro danzas que se bailaban en la fiesta mayor de Camprodón en 1877, a saber, la sardana larga, el ball francés, el tirabou y las Corrandes, según F. PUJOL, y J. AMADES: *Cançoner Popular de Catalunya, Vol. I Dicionari de la Dansa, del Entremesos i del Instruments de música y Sonadors, Volum primer, Dansa*, Fundació Rabell, Barcelona, 1936, pp. 46, 269, 436 y 472.

guitarreo y las palmadas (que) formaban una estrepitosa música dentro y fuera de la casa”.

E incluso a alguna que otra riña, como la que entabla Lombrijón exclamando: “Señores, empiecen a cantar el *requiternam* por ese probresito Vejarruco” (Cádiz, 718). Pero lo normal es el bailoteo, con algún que otro emborrachamiento, como el que describe el Lombrijón (Cádiz, 789-790):

Lo que igo es que un ruedo de muchachas bailando, con un par de guitarras y otros tantos mozos güenos y un tonel de lo de Trebujena que dé güelta a la reonda, me gustan más que las Cortes, donde no hay otra música que la del cencerro que toca el presidente y el romrom de los escursos.

Es don Diego el que está ahora a punto de derrumbarse:

pero cuando vinieron las mozas y comenzó la música, el noble vástago perdió los estribos y dio con su alma y su cuerpo en el torbellino de la más grosera orgía que ventorrillo andaluz puede ofrecer al sibaritismo. Bailó, cantó, pronunció discursos políticos sobre una mesa, imitó el pavo y el cerdo, y por último, [...] dio con su noble cuerpo en tierra, cayendo inerte, como un pellejo de vino.” Y así terminó “la repugnante zambra”.

La guitarra era en realidad tañida por toda clase de gentes pobres, quienes, con ella al hombro, corrían a pie para no perderse la inauguración del Congreso al grito general de ¡A las Cortes, a las Cortes! (Cádiz, 668).

Uno de los procuradores que asisten al Congreso Nacional es don Antonio Capmany, quien “no se puede estar quieto un instante y baila como una ardilla” (Cádiz, 673). Pero para bailes y otros trajines sonoros, los que se marcan las dos hermanas de don Diego Rumblar junto a Inés cuando su mamá no las vigila de cerca; una canta seguidillas, y la más pequeña, Presentación, baila (Cádiz, 704):

¡Y qué zorongo, qué zapateado tan hechicero! Quedeme absorto al ver cómo aquella criatura había aprendido a mover las caderas, piernas y brazos con tanta sal y arte tan divino cual las más graciosas majas de Triana. Agitada por la danza, chasqueando los dedos para imitar el ruido de las castañuelas, su vocecita sonora y dulce decía con lánguida y soñolienta música: // Toma, niña, esta naranja / que he cogido de mi huerto, / no la partas con cuchillo, / que está mi corazón dentro.

Don Paco, quien las vigila de parte de su mamá y les pide respeto a sus canas porque, entre otras razones, “las he criado a mis pechos, porque las he cantado el ro-ro...”, es increpado por Presentacioncita imitando una parla extranjera (Cádiz, 706): “¡Qué magnífico ha estado el concierto y la ópera de Mitridates! ‘Oh!, *madama...*, *andiamo a toccare il forte piano...* Aquí viene el maestro señor don Paquitini... tan, taralá, tan tin, tan. // Y se puso a bailar un minueto”.

Presentación volvió a cantar y luego dijo: “-Paquito de mi alma, si bailas conmigo te doy otro beso”. Sigue la pequeña juerga, hasta que se presenta al fin

la madre, y don Paco aprovecha para acusar a las niñas (*Cádiz*, 709): “Presentacioncita bailó el zorongó, el bran de Inglaterra y la zarabanda...”

Alrededor de los Arapiles

El narrador, nuestro ya entrañable Araceli, recibe unas cuantas cartas de Amaranta entre marzo y mayo de 1812. En una de ellas, y criticando ferozmente a sus antiguos ‘amigos’, afirma (*La batalla de los Arapiles*, 214): “Una de las cosas más criticadas a los franceses, además de su infame policía, es la introducción de los bailes de máscaras”.

Aunque ella es consciente de que hay una cierta exageración y que las caretas no han traído los pecados que se les atribuye, y afirma: “Tengo para mí que muchas personas hablan mal de las reuniones de máscaras porque no las encuentran tan divertidas ni tan oscuritas como las verbenas de San Juan y San Pedro”.

Pero el pueblo español sigue bailando sin máscaras, a lo llano. Araceli sigue los pasos de su amada Inés, y le dice su antiguo ‘prometido’ Juan de Dios, hoy ya fraile, que la ha visto en compañía de unos cómicos que van camino de Salamanca, que ha hablado con ella, y que la última vez ha sido “en aquel grupo donde bailan los soldados” con unas mozas de San Esteban. Pero ya no está – contesta Araceli– y (*La batalla de los Arapiles*, 244) “si estuviera, bien se le podían decir cuatro frescas por ponerse a bailar con los soldados”.

Ya hemos visto a una de las niñas de doña María bailar el minueto: al remedar el parloteo extranjero, baila también algo extranjero. Pero el caso es que en la jerga española de aquel momento, bailar el minueto significó algo muy concreto y extraño a la danza en sí. Veamos: las tropas inglesas, portuguesas y españolas de Wellington andan tras las francesas de Marmont, y entre los extraños movimientos que hacen ambas arriba, abajo al este y al oeste de las tierras salmantinas, hubo un momento insólito (*La batalla de los Arapiles*, 407):

Pero lo más gracioso fue cuando bailamos el minueto, como decían los españoles, pues aconteció que ambos ejércitos marcharon todo un día paralelamente: ellos sobre la izquierda y nosotros sobre la derecha, viéndonos muy bien a distancia de medio calón y sin gastar un cartucho. Esto pasó no muy lejos de Salamanca; y cuando nos detuvimos en San Cristóbal, allí eran de ver las burlas motivadas por la tal marcha estratégica que los chuscos calificaban de contradanza.

Baile y libertad. Bailar de contento

En todo caso, el bailoteo era símbolo de libertad, de haber cumplido ya las obligaciones o, simplemente, de no tener ninguna. Por eso, don Mauro Requejo, cuando al fin está decidido a casarse con Inés, le dice para conquistarla (*El 19 de marzo...*, 472): “–Esta tarde voy a traer dos ciegos para que toquen y puedas bailar cuanto quieras, Inesilla. Yo quiero que bailes lo menos tres horas seguidas y así has de hacerlo, porque yo lo mando...”

Santiago Fernández vuelve de su oficina a casa y le dice a su mujer que no solamente su pueblo se ha levantado contra la *canalla*, es decir contra los franceses (*Bailén*, 591): “No es Navalagamella sólo, mujer, es Asturias, León,

Galicia, Valencia, Toledo, Burgos, Valladolid, y se cree que también Sevilla, Badajoz, Granada y Cádiz. En la oficina lo han dicho, y si vieras cómo están todos bailando de contento”.

Pero cuando se producen las primeras escaramuzas de la famosa batalla de Bailén, algunas tropas españolas en dirección al río Salado sienten que están dando un verdadero paseo triunfal y también bailan. Así, afirma Araceli (*Bailén*, 664):

mejor dicho, casi no parecía que marchábamos, porque la gente de los pueblos, incluso mujeres, ancianos y chicos, nos seguían a un lado y otro del camino, improvisando fiestas y bailes en todas las paradas. [...] Yo no sé de dónde salían tantas guitarras; no pude comprender de qué estaban hechos aquellos cuerpos tan incansables en el baile como en el ejercicio, ni de qué metal durísimo eran las gargantas, para ser tan constantes en el gritar y cantar.

Ya en Madrid, ganada la batalla andaluza, pero amenazados por el propio Napoleón, también hay bailes en los salones de la *Zancuda*, en la calle de Ministriles, aunque: “allí había cierta etiqueta, con poco de fandango y menos de seguidillas, razón por la cual escaseaba la concurrencia”.

En cambio, en los salones de la *Pelumbres*, en la calle de la Torrecilla del Leal, era todo animación, pues la dueña de la casa era de las que tenía “mejor mano para tocar las castañuelas” y en ella “no se escatimaba el vino ni las boleras”.

Y no escasea tampoco la cuestión en las fiestas de *Rosa la Naranjera*, donde vemos gente tan diversa como don Diego de Rumblar o Pujitos, y donde (*Napoleón en Chamartín*, 8-10) “entre juego y juego solía haber bolero y manchegas, así como también algo de lo que los eruditos llaman palos y el vulgo también”.

Ni siquiera en la calle, preparándose el pueblo para el combate contra el propio Napoleón, dejan el bailoteo las señoras (*Napoleón en Chamartín*, 98), “pues las del Rastro y Maravillas tenían especial gusto en pasearse por todo Madrid arrastrando un cañón entre seguidillas y chanzonetas”.

Pero no todos están dispuestos al bailoteo. La pobre Inés, con su nueva y rica familia, es una de ellas; Araceli está hablando con su tía (en realidad su madre) Amaranta, y escuchan lo que hablan en otra habitación del palacio sobre la pobre adolescente (*Napoleón en Chamartín*, 65): “Es mi tía que no cesa de reñirla. Porque no quiere someterse a las majaderías de un ridículo maestro de baile, ni hacer dengues ante los petimetres que nos visitan, la tratan de este modo”.

El baile sirve también –como casi todo en esta vida– para establecer imágenes en el diálogo o en las situaciones más diversas. Ahora sirve para describir una situación anímica, la de don Fernando Garrote confesando al cura Respaldiza sus muchos pecados antiguos en el galanteo, pecados de los que está

arrepentido (*El equipaje del rey José*, 95): “Iba a decir que ahora aborrezco todo aquello, y que lo deploro... Pero me pasa una cosa singular, amigo, y es que me arrepiento, pero no estoy tranquilo. El corazón me baila en el pecho. Y siento en mí no sé qué comezón y zozobra”.

Campanas y sus tañidos

Las campanas, generalmente en lo alto de las iglesias, tienen una presencia espléndida en las narraciones galdosianas.

El narrador de su novela *El audaz*, por ejemplo, nos traslada la importancia que tiene su catedral para los toledanos (*El audaz*, 823):

Encierra las alegrías, las desventuras, sus hazañas y el amor de aquel pueblo que ha construido sus casas junto a ella y como a su amparo. Por eso nunca experimenta mayor alegría que al ver las torres, volviendo al hogar después de un largo viaje; por eso oye con emoción el tañido de sus campanas al entrar en la villa y considera todo aquello como suyo, como parte de su propia existencia y lo defiende como se defiende la vida, no sólo la humana, sino la eterna.

De ahí que el narrador elija su sonido para ejemplificar poco después el fracaso de Muriel en su complot antimonárquico de 1804; Toledo está ardiendo, y la lucha por sus calles es feroz (*El audaz*, 833): “El fragor era indescriptible, porque al sordo bullicio de la ciudad se había unido el alarido angustioso de las cien campanas de Toledo, que, como todas las que tocan a fuego durante la noche, parecían desgañitarse en lastimeros ayes desde lo alto de sus torres”.

Son mucho más misteriosas las campanas gaditanas que oye Gabrielillo Araceli cuando embarca en el Santísima Trinidad camino del combate con los ingleses en 1905 (*Trafalgar*, 71):

Al mismo tiempo llegaba a mis oídos como una música misteriosa el son de las campanas de la ciudad medio despierta, tocando a misa, con esa algazara charlatana de las campanas de un gran pueblo. Ya me parecían expresar alegría, como un saludo de buen viaje, y yo atendía aquel rumor cual si fuese de humanas voces que nos daban la despedida; ya me parecían sonar tristes y acongojadas anunciándonos una desgracia, y a medida que nos alejábamos, aquella música se iba apagando hasta que se extinguió difundida en el inmenso espacio.

Oiremos muchas más veces las campanas de la iglesia que don Celestino, el tío de Inesilla, tiene al fin en Aranjuez, tanto si anuncian los días festivos o, simplemente, por capricho de sus cuatro revoltosos ‘monaguillos’ (*El 19 de marzo...*, 370). O del no menos revoltoso sacristán, su padre Gorito Santurrias, de quien el cura nos cuenta el mismo 15 de marzo de 1808 (*El 19 de marzo...*, 399, 407): “Ya me dijo esta mañana Santurrias que su mayor gusto será tocar las campanas a vuelo si el pueblo se amotina para pedir alguna cosa”.

Pero son sus hijos, los del sacristán, quienes lo hacen (*El 19 de marzo...*, 432): “¡Dios mío, qué algazara! Plin, plan, plin, plan... parecía que el cielo se venía abajo”.

Cuando al fin asaltan el palacio de Godoy, no sólo son las de la iglesia de don Celestino (*El 19 de marzo...*, 425-426): “las campanas de todas las iglesias y conventos del pueblo tocaban sin cesar; pero no podía definirse si aquellos tañidos eran toques de alarma o repiques de triunfo”.

El mendigo *Sursum Corda*, mientras les guía por Zaragoza, cuenta cosas del primer sitio a Araceli y acompañantes (*Zaragoza*, 240): “La Torre Nueva hacía señales para que se supiera cuándo venía una bomba, pero el griterío de la gente no dejaba oír las campanas”.

Ahora, a comienzos del segundo sitio, sí la oímos con claridad (*Zaragoza*, 261): “La campana de la Torre Nueva suena con clamor de alarma. Cuando esta campana da al viento su lúgubre tañido, la ciudad está en peligro y necesita de todos sus hijos. ¿Qué será ¿Qué pasa? ¿Qué hay?”

Un poco más tarde parece que hay fuego en casa del avaro Jerónimo Candiola (*Zaragoza*, 312): “Algo ardía, indudablemente cerca de la Torre Nueva [...] Aquel monumento elegante, aunque cojo, descollaba en la negra noche, vestido de púrpura, y al mismo tiempo su colosal campana lanzaba al aire sus prolongados lamentos”.

No es la única; ante una nueva bomba francesa, primero la luz luego el estallido, la campana, que ya antes había lanzado dos toques de alarma (*Zaragoza*, 319): “empezó a clamar, uniéndose a su grito el de las otras más o menos lejanas, agudas, graves, chillonas, cascadas, y oímos el tropel de la gente que corría por las inmediatas calles”.

Y no podemos extrañarnos si, en este contexto, las escuchamos junto a los instrumentos más bélicos; así, cuando le dice Agustín a su amada Mariquilla: “¿No oyes que tocan a llamada las campanas y las cajas? ¡A la muralla!” Y en efecto (*Zaragoza*, 328-329): “estruendo de tambores y campanas sonaba en la ciudad convocando a las armas, y si en el instante mismo no acudíamos a las filas, corríamos el riesgo de ser arcabuceados o tenidos por cobardes”.

Los franceses van ganando poco a poco (*Zaragoza*, 339), y “las campanas de todas las iglesias tocaban a la vez con lúgubre algazara, y a cada paso se encontraban grupos de mujeres transportando heridos”.

El empuje francés era terrible (*Zaragoza*, 366), “y para que la resistencia no fuese menor, las campanas convocaban sin cesar al pueblo”. Y así hasta el final (*Zaragoza*, 409):

Ya las campanas no tocaban a alarma, porque no había campaneros; ya no se oían pregones, porque no se publicaban proclamas; ya no se decía misa, porque faltaban sacerdotes; ya no se cantaba la jota, y las voces iban expirando en las gargantas a medida que iba muriendo gente. De hora en hora el fúnebre silencio iba conquistando la ciudad. Sólo hablaba el cañón,” mientras sigue vigente el “Zaragoza no se rinde”.

Son mucho más alegres las que, a pesar del asedio, suenan en Cádiz cuando se han convocado las Cortes (*Cádiz*, 669): “En los miradores apenas cabían los ramilletes de señoras, clamaban a voz en grito las campanas y gritaba el pueblo...”

Y más seductoras las que hablan a Asuncioncita de su amor por lord Gray, según le cuenta a Inés; el inglés está presente en todo cuando la roza, en sus rezos, en su libro de oraciones (*Cádiz*, 821): “en la oscuridad, en la luz, en el bullicio y en el silencio. Las campanas tocando a misa me hablaban de él. La noche se llenaba todo con él”.

Pero también en Salamanca encontramos la misma desolación que en Zaragoza a causa de la guerra. Cuando Araceli es encerrado al fin en la torre de la Merced porque sospechan los franceses que está espiándoles, sube las escaleras y se encuentra pronto con un reloj destruido (*La batalla de los Arapiles*, 312.313):

Por todas partes pendían cuerdas; pero no había campanas. Era aquello el cadáver de una cristiana torre, mudo e inerte como todos los cadáveres. El reloj había cesado de latir marcando la oscilación de la vida, y las lenguas muertas de bronce habían sido arrancadas de aquellas gargantas de piedra que por tanto tiempo clamaran en los espacios, saludando el alba naciente, ensalzando al Señor en sus grandes días y pidiendo una oración para los muertos.

Estamos ahora en la Puebla de Arganzón, donde el narrador de *El equipaje del rey José*, que ha huido de Madrid en compañía de los franceses, va a encontrar a su madre y luego a su novia; pero a quien primero ve es a una anciana de cien años, doña Perpetua, quien le recrimina su contacto con los franchutes. Vestida como las antiguas dueñas, acartonada y seca (*El equipaje del rey José*, 46), “expresábase con vigor y hasta con elocuencia, y su voz retumbaba en los oídos como una campana de mucho uso, mas no rota todavía”.

Concierto infernal o disorde / Sinfonía discordante

Aunque muy lejano a lo que normalmente entendemos por música (sonidos más o menos ordenados en el tiempo), encontramos en las narraciones galdosianas algunos momentos especialmente ruidosos que no he logrado pasar por alto o ignorar. He aquí algunos ejemplos.

El loco don José de la Zarza, a quien Muriel encuentra en la vieja casa donde es citado por el Sr. Rotondo, le describe una imaginada escena de la Revolución francesa (*El audaz*, 525): “chillaban los chicos, vociferaban las mujeres y todos añadíamos un rugido o una imprecación a aquel infernal concierto”.

Es infernal, pero en otro sentido muy distinto, el que escuchamos ahora. Un marinero, Marcial, apodado ‘Medio-hombre’, cuenta la villanía de un ataque inglés en tiempos de paz para arrebatarnos el dinero que nuestros buques traían de las Américas. Uno de sus buques, en plena oscura noche, se mete entre dos de nuestros barcos, les dispara y huye (*Trafalgar*, 23): “No había acabado de decirlo, cuanto *ipatatús...!*, sentimos el *musiqueo* de toda una andanada que

nos soplaron por el costado. En un minuto la tripulación se levantó... cada uno a su puesto...”

El problema era que, huido el inglés, quien nos había disparado y a quien nosotros contestábamos, era uno de los nuestros... No quiere ser tan infernal este otro, pues procede del inicio de la andadura del más imponente de los barcos que inicia su leva en la amanecida del 19 de octubre de 1805, el ‘Santísima Trinidad’ (*Trafalgar*, 69-70):

Corrían los marineros por las vergas; manejaban otros las brazas, prontos a la voz del contramaestre, y todas las voces del navío, antes mudas, llenaban el aire con espantosa algarabía. Los pitos, la campana de proa, el disorde concierto de mil voces humanas, mezcladas con el rechinar de los motores, el crujido de los cabos, el trapeo de las velas azotando los palos antes de henchirse impelidas por el viento, todos estos variados sonos acompañaron los primeros pasos del colosal navío.

Pero ya durante la batalla, y junto al “himno de júbilo que indica la victoria”, tendremos también que “oír el rumor de las tripulaciones, como la voz de un pecho irritado, a veces alarido de entusiasmo, a veces sordo mugido de desesperación, precursor del exterminio” (*Trafalgar*, 83).

Y es una verdadera batalla la que se produce cuando, tras el asalto al palacio de Godoy en Aranjuez, marzo de 1808, al fin aparece el propio Príncipe de la Paz, que había estado escondido (*El 19 de marzo...*, 438): “Fuimos todos allá, y en la puerta del palacio el agolpado gentío formaba una muralla. Los feroces gritos, los aullidos de cólera componían espantoso y disorde concierto”.

También se produce algo parecido cuando el gentío acaba enterándose de “que la corona de España había pasado de las sienes del padre a las del hijo”, es decir, de Carlos IV al príncipe Fernando, conforme a lo que el pueblo quería (*El 19 de marzo...*, 448-450):

Pueblo y soldados, mujeres y chiquillos, todos se unieron al alegre escuadrón: su paso era marcha y baile y carrera al mismo tiempo, y su alarido de gozo me habría aterrado, si hubiese yo sido el príncipe en cuyo loor entonaban himno tan disorde las gargantas humedecidas por el fraudulento vino del tío Malayerba. [...] Sus gritos formaban un clamor tan estrepitoso que hacía enmudecer de estupor a las ranas de los estanques y asustaba a los grillos, pues unas y otros desconocían aquella monstruosidad sonora que tan de improviso les había quitado la palabra.

También arman lo suyo las tropas francesas que andan por España sin que los españoles sepan muy bien los porqués. En casa de los Requejo discuten la cuestión con doña Ambrosia de los Linos y el licenciado Lobo. Doña Ambrosia se queja de no haber vendido una vara de cinta en toda la semana y opina sobre los franceses (*El 19 de marzo...*, 495-496): “–Se irán cuando nos hayan molido bastante. Pues no tienen poca facha esos señores. Van por las calles dando unos taconazos y metiendo con sus espuelas, sables, carteras, chacós y demás ferretería, más ruido que una matraca”.

Pero no hace falta ir a la guerra para escuchar estos tremendos sonidos. Martín Muriel es citado por el Sr. Rotondo en una casa vieja y alejada del centro de Madrid (*El audaz*, 520): “Los peldaños de la escalera, cediendo al peso de los pies, crujían y chillaban en discordante sinfonía”.

Gabrielillo Araceli ha entrado en una iglesia cordobesa al sentir que alguien le llamaba, y en ella tiene una alucinación contemplando a las monjitas. Pero todo tiene fin en este mundo (*Bailén*, 652): “A tal situación habían llegado mis sentidos cuando el sacristán, agitando un grueso manojo de llaves con cenceril estruendo, me hizo salir de la iglesia, pues yo era la única persona que quedaba en ella”.

También es de este estilo el vozarrón de aquel lucero de la Merced, el padre Salmón, quien descuella entre muchos con su voz “cenceril, abajetada y bronca” (*Napoleón en Chamartín*, 22).

No digo nada si son los chiquillos de pocos años quienes imitan a los mayores en los sitios de Gerona, justo en la casa del médico don Pablo Nomdedeu (*Gerona*, 488-489):

Esto pasaba cuando sentimos gran estruendo en lo bajo de la casa, no estampido de bombas y granadas, sino clamor chillón y estridente, de mil desacordes ruidos compuesto, tales como patadas, bufidos, cacharrazos y sonos bélicos de varia índole. [...] Pero pronto él y los demás salimos de dudas, viendo entrar una turba de chiquillos, que desvergonzadamente y sin respeto a nadie se colaron en la sala, dando golpes, empujándose, chillando, cacareando y berreando en los más desacordes tonos. Dos de ellos llevaban sendos cacharros colgados al cinto, sobre cuyo abollado fondo redoblaban con palillos de sillas viejas; varios tocaban la trompeta con la nariz, y todos al compás de la inaguantable música bailaban con ágiles brinco y cabriolas. Parecía una chusma infernal que salía de las escuelas de Plutón.

Como todo ello divierte a la hija del médico, la enfermita Josefina, su padre ordena que prosiga el jaleo, incluso él mismo empieza a llevar el compás, con lo que la algazara y el estrépito aumentan lo indecible.

No es menor el que acompaña al duelo entre don Pedro del Congosto y lord Gray, en el que el inglés finge caer muerto. La multitud finge también vitorearle pero en realidad muele a palos a don Pedro (*Cádiz*, 849): “Unos tocaban cuernos, otros golpeaban sartenes y cacharros, otros sonaban cencerros y esquilas, y con el ruido de tales instrumentos y el fulgor de las hachas, aquel cuadro parecía escena de brujas o fantástica asonada del tiempo en que había encantadores en el mundo”.

Poco después de este ‘divertimento’, y en duelo con Araceli, lord Gray caerá muerto, pero ahora de verdad.

Es aún más estruendoso el que arman los que siguen a las tropas inglesas al entrar en las tierras salmantinas de Santi Spíritus. Y no son más que mujeres, sus mujeres (*La batalla de los Arapiles*, 248):

Al punto que pararon los vehículos entre nubes de polvo, vierais descender con presteza a las señoras viajeras y resonar una de las más discordes algarabías que pueden oírse. Por un lado chillaban ellas llamando a sus consortes, y ellos por otro penetraban en la femenina multitud gritando: Anna, Fanny, Mathilda, Elisabeth. En un instante formáronse alegres parejas, y un tumultuoso concierto de voces guturales y de inflexiones agudas y de articulaciones líquidas llenó los aires.

Pero es naturalmente mucho más terrible el que arman las tropas en plena batalla, como cuando comienza la de los Arapiles (*La batalla de los Arapiles*, 421-422):

Sonaron mil tiros a la vez y se nos vino encima una oleada humana compuesta de bayonetas, de gritos, de patadas, de ferocidades sin nombre. // – ¡Fuego! ¡Muerte! ¡Sangre! ¡Canallas! –tales son las palabras con que puedo indicar, por lo poco que entendía, aquella algazara de la indignación inglesa, que mugía en torno mío, un concierto de articulaciones guturales, un graznido al mismo tiempo discorde y sublime como de mil celestiales loros y cotorras charlando a la vez.

Tampoco es manco el que escuchan don Fernando Garrote y el cura Respaldiza encerrados en un patio de casa de Aríñez por los franceses, que a su vez huyen y acabarán derrotados en la batalla de Vitoria; es el estruendo de herreros, carros, galeras, sillas de posta donde los españoles afrancesados abandonaban la Corte... (*El equipaje del rey José*, 101):

El ruido y el tumulto de aquella parte del camino donde se habían reunido y amalgamado tantos vehículos y caballos, eran espantosos. Unida esta algazara con los martillazos de los que trabajaban sobre el yunque dentro del patio, formábase una música infernal que hubiera vuelto loco a don Fernando Garrote si el cerebro de éste pudiera descomponerse en aquel momento por otra causa que por el espantoso hervir de sus ideas.

Algunos términos más técnicos

No desdeña el narrador galdosiano utilizar de vez en cuando algunos términos musicales un poco más técnicos, como los de estos ejemplos.

Cantilena

Composición poética breve para ser puesta en música, o melodía sentimentaloides / discursito enfadoso. Es el término con el que el narrador Andresillo Marijuán califica los discursos del general Álvarez de Castro prohibiendo rendirse ante los franceses (*Gerona*, 548): “Allí estaba don Mariano Álvarez, que nos repitió su cantilena: «Sepan los que ocupan los primeros puestos, que los que están detrás tienen orden de hacer fuego sobre todo aquel que retroceda»”.

Entonar, desentonar

Afinar, desafinar. Muriel acaba de escuchar al demente Sr. de la Zarza cómo describe un pasaje de la Revolución francesa (*El audaz*, 530): “oyendo las desentonadas voces de un hombre que hablaba con la Historia, con la muerte, con lo desconocido, Martín no pudo resistir a un sentimiento supersticioso”.

Muriel discute con el conde de Cerezuelo y su administrador Lorenzo Segarra, y al final se marcha (*El audaz*, 591): “Nadie le detuvo al recorrer los pasillos y el patio, porque a las regiones de la servidumbre no llegaron las desentonadas voces de los contendientes”.

Modulación / modular

Cambio de tonalidad. Mientras conversaba con alguien, “el señor Rotondo no perdía una sílaba, ni una modulación, ni un gesto, ni una ligera contracción facial, nada” (*El audaz*, 503).

Susana Cerezuelo se marcha resueltamente de la tertulia de su tío don Miguel de Cárdenas, con quien vive en Madrid, y los tertulios se quedan expectantes (*El audaz*, 651): “Los pareceres eran distintos, aunque todos se lo callaron. Alguien creyó ver en sus labios la modulación insonora de palabras coléricas”.

Don Miguel de Cárdenas ha tramado la muerte de Susanilla Cerezuelo para poder heredar las riquezas de su padre. Pero se pregunta si, una vez secuestrada con ayuda de Martín Muriel, se atreverán a matarla, y se lo pregunta a “su” peluquero “con voz tan floja y débil, que parecía modulada por las sábanas” (*El audaz*, 744).

Gabriel Araceli está despidiéndose de Córdoba, pasea por la ciudad y cree oír su nombre; alguien le está llamando (*Bailén*, 649.650):

Al volverme, mis ojos se fijaron en una puerta; era la puerta de una iglesia. Abiertas de par en par las hojas de madera chapeada, se veía el cancel de mugriento cuero, con dos puertecillas laterales. Una vieja, al salir, puso en movimiento las mohosas bisagras, y al ruido de la herrumbre, un sonido lastimero llegó a mis oídos, modulando aquella voz que a mí me había parecido mi nombre.

No anda muy descarriado, pues su amada Inés era una novicia de ese convento.

También la música de la naturaleza puede ser imitada, y no sólo por medio de los correspondientes instrumentos musicales, sino incluso por el habla, por las palabras. Está don Celestino, el tío de Inesilla, leyendo a la niña y a su enamorado Gabrielillo sus composiciones clásicas (*El 19 de marzo...*, 374):

Ambos prestamos atención, y don Celestino nos leyó unos cuatrocientos versos, que sonaban en mí como una serie de modulaciones sin sentido. Él parecía muy satisfecho, y a cada instante interrumpía su lectura para decirnos: –¿Qué os parece este pasajillo? Inés, a esta figura llamamos *litote*, y a este paloteo de las palabras para imitar los ruidos del mar tempestuoso de la nación cuando lo surca la nave del Estado diestramente guiado por el

timonel que yo me sé se llama «onomatopeya», la cual figura va encajada en otra que es la «alegoría».

También es el habla, ahora extranjera, la que propicia la modulación. El narrador, tras la caída de Gerona, ha sido trasladado a Francia y queda allí en soledad espantosa (*Gerona*, 593): “Yo miraba aquel cielo, y no era como el cielo de España; yo miraba a aquella gente, oía su lengua extraña modulando en conjunto voces incomprensibles, y no era aquella gente tampoco como la gente de España”.

Tiple / voz atiplada

Voz aguda, femenina o masculina (castrados). El abate Paniagua era pequeño y débil como un sietemesino (*El audaz*, 517): “Esta mezquindad de piernas y su voz atiplada y aguda como la de un niño eran los rasgos característicos del ser físico, como la debilidad y la complacencia lo eran de su ser moral”.

Refugiado Araceli en el convento del P. Salmón, pues le persiguen los afrancesados, conoce allí a otro fraile, fray Agustín del Niño Jesús (*Napoleón en Chamartín*, 161): “altísimo de estatura, moreno de pelo en pecho, de aspecto temeroso, ojos fieros y una voz, por raro contraste, tan infantil y atiplada, que parecía salir de otra garganta que la suya”.

Trinar, estar trinando

Sucesión rápida de dos notas a distancia de tono o semitono / estar muy enfadado. Don Celestino tiene sus ideas políticas, y se las está argumentando a Gabrielillo Araceli y a su sobrina Inés en el Aranjuez de 1808. Cuando llega el tema del ejército francés en España. Gabriel está de acuerdo, aunque no por las mismas causas (*El 19 de marzo...*, 375): “Digan lo que quieran, estos hombres no vienen como amigos. El ejército español está trinando: sobre todo hay que oír a los oficiales que vienen del Norte y han visto a los franceses en las plazas fuertes... le digo a usted que echan chispas”.

Parece que don Diego de Rumblar ya no se casa con la señorita Inés –les cuenta el tío Tinaja cuando Araceli y los suyos llegan a la casa familiar en Bailén, camino del sur, “por cuya razón mi ama está que trina” (*Gerona*, 438).

Voz acompasada

Sujeta a compás. El narrador nos presenta a lord Wellington cuando Araceli se ofrece para espiar en la Salamanca ocupada por fuerzas francesas (*La batalla de los Arapiles*, 270): “Era la voz sonora, acompasada, medida, sin cambiar de tono, sin exacerbaciones ni acentos duros, y el conjunto de sus modos de expresarse, reunidos el gesto, la voz y los ojos, producía grata impresión de respeto y cariño”.

Músicas de la naturaleza

La naturaleza puede también ser muy sonora. Está el agua, en primer lugar. En la huerta del convento de Ocaña, donde Muriel va a entrevistarse con el P. Jerónimo de Matamala, hay en la sombra (*El audaz*, 488)

una noria, cuyo rumor, producido al perezoso girar de una paciente mula, era un arrullo que convidaba a la somnolencia. La vista y el oído reposaban dulcemente ante el efecto, a la vez óptico y acústico de los círculos sin fin descritos por el humilde animal y de la periódica y regular caída del agua, arrojada a compás por los cangilones.

Si antes era el agua de la huerta del convento de Ocaña, ahora es el mar, contemplado en Cádiz por el adolescente Gabriel Araceli en vísperas de embarcarse hacia Gibraltar (*Trafalgar*, 54):

La movable superficie del agua despertaba en mi pecho sensaciones voluptuosas. Sin poder resistir la tentación, y compelido por la misteriosa atracción del mar, cuyo elocuente rumor me ha parecido siempre, no sé por qué, una voz que solicita dulcemente en la bonanza, o llama con imperiosa cólera en la tempestad, me desnudé a toda prisa y me lancé a él como quien se arroja en los brazos de una persona querida.

Además del agua, o el viento, escuchamos también a los animales. Pepita Sanahuja, a quien ya sabemos que le gusta más el campo que la ciudad, se complace en fingirse una pastora, mas para su ensueño necesita un pastor... Y lo encuentra en el hermano menor de Muriel, Pablillo, una tarde en que los rayos de sol transponían el horizonte (*El audaz*, 781) “cuando salía el humo de los techos y empezaban a pedir la palabra las ranas para su monótona discusión nocturna”.

También las escucharemos en Aranjuez, en marzo de 1808, cuando los sediciosos salen hacia el palacio del Príncipe de la Paz a ver qué pasa (*El 19 de marzo...*, 423-424) y no se oye ruido alguno “como no sea el de las ranas que cantan en los charcos del río”, junto al “rumor de leves movimientos del aire, sacudiendo las ramas de los olmos, que empezaban a reverdecer”.

Uno de los más prestigiosos, que luego encontraremos incluso en los refranes, es el canto del gallo, que anuncia la madrugada desde la oscuridad de la noche. Se le viene a las mientes al narrador tras contemplar en el real sitio de El Escorial la comitiva que acompañó al príncipe Fernando tras declarar en la Cámara real por la presunta conspiración (*La corte de Carlos IV*, 250): “Se apagaron las pocas luces que alumbraban tan vastos recintos, y las hermosas figuras de los tapices se desvanecieron en la oscuridad, como fantasmas a quienes el canto del gallo llama a sus ignoradas moradas”.

O el de los pájaros, como los que, “procedentes de los árboles cercanos, pasaron por sobre el patio cantando un himno de paz”, ironía que nos traslada el narrador Araceli al amanecer tras la turbulenta noche en que habían asaltado el palacio de Godoy en el Aranjuez de marzo de 1808 (*El 19 de marzo...*, 435).

Estamos en el patio de la casa de Amaranta en Córdoba, tras la catastrófica salida de los franceses. Pero la casa en cuestión se ha salvado, de momento. El patio era fresco y risueño, y hay en él jazmines reales, naranjos de la China, rosales, claveles... (*Bailén*, 633): “entre los tiestos de reseda, de mejorana, de albahaca y de sándalo, saltaban los chorros de una fuente habladora, con cuyo

monólogo se concertaba el canto de algunos pájaros prisioneros en doradas jaulas”.

El ejército está esperando a que comience la famosa batalla de Bailén, se escuchan los primeros preparativos, se producen los primeros movimientos, pero aún no se ve apenas nada (*Bailén*, 706 y 707):

Un accidente noté que prestaba extraña tristeza a la situación: era el canto de los gallos que se oía a lo lejos, anunciando la aurora. Nunca he escuchado un sonido que tan profundamente me conmoviera como aquella voz de los vigilantes del hogar, desgañitándose por llamar al hombre a la guerra.

También es señal de pronta amanecida cuando tras fatigoso bailoteo nocturno para seguir engañando a Josefina, la hija enfermita del médico Domdedeu, el narrador nos presenta al interfecto (*Gerona*, 496): “el infeliz don Pablo, escuálido, ojeroso, amarillo, trémulo, parecía haber salido de la sepultura y esperar el canto del gallo para volverse a ella”.

Más tarde volveremos a escuchar su canto, pero a modo de refrán. Pero resulta que al final, y por esos imponderables de la vida, Josefina sana y el que está en las últimas es su padre Nomdedeu, quien sueña que han logrado abandonar a la sitiada Gerona y le habla así a hija poco antes de expirar (*Gerona*, 584-585):

Ya viene tranquila, dulce, grave, amorosa y callada la incomparable noche, en cuyo seno tan bien reposa mi alma. ¿Oyes las ranas, que empiezan a saludarse diciéndose: *¿Cómo estáis, Bien, ¿y vos?* ¿Oyes los grillos, disputando esta noche sobre el mismo tema de anoche? ¿Oyes el misterioso disílabo del cuco, que parece la imagen musical más perfecta de la serenidad del espíritu? Ya vienen los labradores del trabajo. ¡Con qué gusto alargan los bueyes su hocico adivinando la proximidad del establo! Oye los cantos de esos gañanes y de esos chicos, que vuelven hambrientos a la cabaña. [...] Todo está tranquilo: los cencerros de las ovejas suenan con grave música a lo lejos: el cuco, el grillo y la rana no han acabado aún de poner en claro la cuestión que les tiene tan declamadores. El viento cesa también, cierra los ojos, extiende los brazos y se duerme. [...] Todo ha callado y no se ve más que el lucero... ¿lo ves?

Cuando Araceli logra llegar al Cádiz de las Cortes, sitiado por los franceses, ha de ir de la Isla a la ciudad un día de furioso temporal con su amigo Lord Gray (*Cádiz*, 640-641): “su ruido nos permitía formar idea de las mil trompetas del Juicio, tocadas por los ángeles de la justicia”.

Ante lo cual, el inglés afirma que le es muy grato a su alma este espectáculo: “Este hálito que nos arrastra, esta confusión armoniosa, esta música, amigo, y ritmo sublime que lo llena todo, encontrando eco en nuestra alma, me extasían, me cautivan, y con fuerza irresistible me arrastran a confundirme con lo que veo...”

En el primer episodio de la segunda serie, *El equipaje del rey José*, Salvador Monsalud llega con las tropas francesas a la Puebla de Arganzón y, tras ver a su madre, se dispone a ver a su amada Generosa, también llamada Genara (más adelante, en episodios de esta serie y de la siguiente, tanto Galdós como sus editores la llamarán *Jenara*). Tras cerciorarse de que no hay curiosos ni rondadores, tira una piedrecilla con la única ventana de la casa que a la huerta daba (*El equipaje del rey José*, 55): “Luego articuló hábilmente unos silbidos que parecían el canto de un pájaro nocturno; mas ninguna señal de la casa contestó a su extraña música hasta la tercera repetición”.

2. Segunda parte: Músicas imaginadas (o comparadas)

Aunque menos frecuentes, no son de menor importancia e interés las músicas que a los narradores galdosianos les sirven para rememorar otras cuestiones, o simplemente como puntos de comparación. He aquí algunas:

Músicas ‘pintadas’

Hay mucha música reflejada en los cuadros de los museos, y también en los de casas particulares. (De hecho, mi primer libro, escrito en colaboración con mi maestro Federico Sopena, se tituló *La música en el Museo del Prado*, y no digo más). Veamos (oigamos también) ahora algunas más en cuadros o grabados que adornan las novelas de Galdós.

Se ha aludido ya en este ensayo a la afición de la clase alta española, los de *la etiqueta*, por chulapas y majas; no sólo buscaban su compañía, sino que tenían colgados en las paredes de sus palacios lienzos, y algunos no malos, con sus figuras; así, cuando Muriel penetra en el de don Miguel Enríquez de Cárdenas para entrevistarse con su sobrina Susanita, contempla en las paredes escenas taurinas (*El audaz*, 662) “y unas majas que en un gran cuadro levantaban sus brazos en actitud de tocar las castañuelas [y que] parecía como que avanzaban vagamente acompañadas del áspero sonido de aquel primitivo instrumento”.

Entramos ahora en el Teatro de los Caños del Peral donde va a estrenarse en enero de 1806 *El sí de las niñas* de Leandro Fernández Moratín, y ya sabemos que Gabriel Araceli trabaja para *la González*, es decir, que va a silbar la obra. Pero antes de empezar la función contempla el sitio (*La corte de Carlos IV*, 165):

Mirando el teatro desde arriba, parecía el más triste recinto que puede suponerse. Las macilentas luces de aceite que encendía un mozo saltando de banco en banco apenas le iluminaban a medias, y tan débilmente, que ni con anteojos se descubrían bien las descoloridas figuras del ahumado techo, donde hacía cabriolas un señor Apolo con lira y borceguíes encarnados.

Y ahora estamos en una casa particular, la de la Marquesa donde se va a poner en escena el *Otello* (*La corte de Carlos IV*, 320):

El salón donde estaba el teatro era el más alegre. Goya había pintado habilísimamente el telón y el marco que componían el frontispicio. El Apolo que tocaba no sé si lira o guitarra en el centro del lienzo era un majo muy garboso, y a su lado nueve manolas lindísimas demostraban en sus

atributos y posturas que el gran artista se había acordado de las musas. Aquel grupo era encantador, pero al mismo tiempo la más aguda y chistosa sátira [...] No era aquella la primera vez que el autor de los Caprichos se burlaba del Parnaso.

Y por último: la descripción de Generosa o Genara, la doblemente amada por Salvador Monsalud y Carlos Navarro en la Puebla de Arganzón, nos muestra a una muchachuela bonita, de apariencia delicada y casi infantil (*El equipaje del rey José*, 177):

Recordaba normalmente su fisonomía la de aquellas vírgenes a quienes figuran los pintores tocando el laúd y a veces el violín en los místicos conciertos del cielo, entre aperladas nubes que hacen resaltar el oro de sus cabellos y la beatífica seriedad de sus labios sin sonrisa, pues el arrobamiento y el canto las ponen graves como doctores. [...] La fisonomía engaña casi siempre, y bajo aquel semblante que recordaba a la espigadora Ruth o a la organista Cecilia, se escondía una culebrita graciosa que halagaba enroscándose, un carácter vehemente que a la edad de diecisiete años vivía atormentándose a sí mismo con aspiraciones locas, con entusiasmos delirantes, con deseos no bien definidos o que variaban cada hora.

Imágenes musicales

Son muchas más las ocasiones en las que los narradores galdosianos recurren a la música como punto de comparación de situaciones más o menos normales. He aquí algunos ejemplos, ordenados más o menos por orden alfabético.

A dúo

Pablillo Muriel, al servicio de Susana Cerezuelo, tiene un mal día y estropea el suntuoso atuendo de la señorita (*El audaz*, 577): “En el camarín recibió un vapuleo propinado a dúo por el ama y la doncella, y luego, de escaleras abajo, aquello fue un desastre que quedó presente en la imaginación del pobre niño durante toda su vida”.

Al arpa

En la novela con la que comienza la segunda serie de los Episodios nacionales, Galdós nos presenta en seguida a quienes van a ser los nuevos narradores, al principal (Salvadorillo Monsalud) y a su amigo Juan Bragas; eran muy distintos en todo, pero se querían mucho y de veras (*El equipaje del rey José*, 12):

¡Oh admirable armonía y concordia sublime! Las cuerdas del arpa no exhalarían, no, su armoniosa voz, si no existiera una caja vacía y seca, una especie de ataúd oscuro que retumbase bajo ellas, y vibrase agrandando los sonos en su desnuda concavidad que podría servir de despensa.

Badajo roto de campana

El médico don Pablo Nomdedeu se ha acostumbrado, ante la escasez de comida en el sitio de Gerona, a robársela a Andrés y a Siseta, en realidad a todo quisque, pues ha de alimentar a su hija enferma Josefina; pero esta vez no encuentra nada, el cerco de la ciudad llega a su fin (*Gerona*, 523): “Estaba frenético, con

apariencias de trastorno semejante a la embriaguez o al delirio de los calenturientos, y al hablar su lengua sin fuerzas chasqueaba las palabras, entonándolas a medias, como un badajo roto que no acierta a herir de lleno la campana”.

Baile de exterminio

Juan Martín el Empecinado, harto de los franceses, pero aún más de los afrancesados tras la fuga de dos de sus colaboradores (Albuin y Trijueque), se empeña en enfrentarse a ellos y lleva a los suyos a la derrota en día infernal con lluvia y nieve (*J. M. el Empecinado*, 615): “Los movimientos eran difíciles por la falta de sueño, y más que batalla, aquello parecía un baile de exterminio en las regiones adonde por vez primera se llevaran los odios humanos”.

También el baile puede ser letal individualmente. Araceli ha entrado en Salamanca para espiar a los invasores, y algún que otro francés comienza a sospecharlo, como el llamado *Tourlourou* (*La batalla de los Arapiles*, 292): “Sabed que aquí hay unos funcionarios muy astutos que espían a los espías, y yo soy uno de ellos. ¿No habéis bailado nunca al extremo de una cuerda?”

Cantar una duda

Susana Cerezuelo está dudando si viajar a Toledo para entrevistarse y ayudar a su amado y admirado Muriel en la conspiración anti absolutista, y teje y desteje una tela infinita, oscilando entre un término y otro (*El audaz*, 801): “Si lo que pasa en el cerebro en tales ocasiones se expresara en el exterior por algo material, por algo que se viera y que sonara, se parecería al tictac de un péndulo lento y cadencioso, máquina triste que se ocupa de cantar una duda sin fin”.

Caramillo

La poetisa aficionada Pepita Sanahuja se encuentra más a gusto en el campo que en la ciudad; ahora está en la alameda central del madrileño paseo de la Florida con algunas amigas y se pregunta si algo o nada puede compararse a la hermosura de la naturaleza (*El equipaje del rey José*, 541.542): “Y eso que aquí no vemos más que un mal remedo de los prados frescos y alegres de que nos hablan Garcilaso y Villegas. Aquí ni ovejas con sus corderos saltones y tímidos, [...] ni dulce son de los caramillos repetidos por la selva, ni...”

A lo que una de ellas le espeta: “¡Pepa, por Dios, no nos aburras ahora con tus zagalas y caramillos!”

Castañuelas con los dedos

En Salamanca, Araceli está ahora en manos de los franceses, a los que espiaba, pero el apellidado *Tourlourou* quiere, antes de encarcelarle, ir a la taberna de la Zángana a beber un poco, y no es el único (*La batalla de los Arapiles*, 295): “– ¿Qué es eso de encerrar? –gritó Molichard, en tono campechano y tocando las castañuelas con los dedos”³².

³² Es lo que también se llama castañetear, castaño o castañeteo. Vid PEDRELL, Felipe: *Diccionario técnico de la Música*, Isidoro Torres, Barcelona, 2º ed., 1894?, p. 73.

Campanada histórica

Ante el primer discurso pronunciado en las Cortes de Cádiz, el de Muñoz Torrero, el narrador comenta que con él se había terminado en realidad el siglo decimooctavo, un tanto después de lo habitual (*Cádiz*, 675): “El reloj de la historia señaló con campanada, no por todos oída, su última hora, y realizose en España uno de los principales dobleces del tiempo”.

Cantos de sirena

Doña Gregoria quiere que su marido, el ‘Gran Capitán’, despache el cocidito y la botella de vino antes de volver a la pelea contra los franceses, y él lo rechaza (*Napoleón en Chamartín*, 143): “Afuera los cantos de sirena, y las seducciones del amor y los ricos manjares. No como: he dicho que no como, y basta. He dicho que no volveré a casa vencido, y no volveré. Se rendirá Madrid, pero no yo me rindo”.

Clarinete, voz de

Araceli está fugándose de la prisión en que le tienen los franceses, pero el niño *Empecinadillo*, que está allí con él, llora porque quiere que le lleve consigo (*Juan Martín el Empecinado*, 161): “Cuando le tomé en mis brazos, calló; pero desde que le abandonaba, su voz de clarinete atronaba la estancia”.

A(l) compás (de)

Es una de las imágenes musicales más utilizadas por los narradores galdosianos. He aquí algunas de las que he anotado.

El Padre Corchón, consejero de doña Bernarda, la visita a diario y repasan todos los murmullos de la vecindad (*El audaz*, 598) “al suave compás de las citas teológicas y de la devota elocuencia de uno y otro personaje”.

Susana tiene entrevista fundamental con Martín Muriel, está cansada y no acaba de comprenderle ni de entender su postura antisistema (*El audaz*, 671): “Había tomado un abanico y se daba aire lentamente, como si su epidermis calenturienta saboreara con placer la débil onda de aire movida a compás por su mano”.

Estamos ahora con Gabriel Araceli, quien va a comenzar su narración (*La corte de Carlos IV*, 174) “al compás de ciertos hechos ocurridos en el otoño de 1807, año que en la mente de los madrileños quedó marcado con el recuerdo de la famosa conspiración de El Escorial”.

Araceli nos está contando ahora el asalto del palacio de Godoy en el Aranjuez de marzo de 1808. Cuando al fin se monta la guardia, “el predestinado Pujitos” monta una paralela con una docena de hombres (*El 19 de marzo...*, 431) “con los cuales se ocupó en patrullar por las inmediaciones de la casa, mandándoles marchar a compás y supliendo él mismo con su voz la falta de tambor”.

Don Fernando Navarro (en realidad la gente le llama don Fernando Garrote) está comentando la situación bélica y, absolutista feroz, anuncia que hoy va a combatir contra los franceses, mañana contra los afrancesados y después contra

los llamados liberales (*El equipaje del rey José*, 59): “Como el cura [Respaldiza] va conmigo a la guerra, echaremos un párrafo por esos caminos y entre batalla y batalla me iré descargando de todos mis pecados y él absolviéndome, todo esto al compás de nuestras caballerías”.

Pero tanto don Fernando como el cura Respaldiza, que han salido de su pueblo para combatir a los franceses que han huido de Madrid y están en las cercanías de Vitoria, han sido hechos prisioneros; y curiosamente uno de sus guardianas es Salvador Monsalud (que aún desconoce que es hijo no reconocido del Garrote, y este no sabe aún que es él). Les mandan soplar en los fuelles de los herreros que trabajan en el patio de casa donde les han metido, don Fernando se niega pero el cura Respaldiza obedece rezongando (*El equipaje del rey José*, 103):

El caño de la fragua resonó con ardiente resoplido, como la respiración de un cíclope, y las moribundas ascuas revivieron lanzando llamas rojizas. Al compás del canto de los herreros, tiraba de la cadena el cura, afectando en su semblante cristiana humildad, pero lleno de cólera y más que de cólera de miedo.

La propia batalla de Vitoria produce tanto ruido y algazara que podríamos haber seleccionado otro párrafo para el apartado del “concierto horrísono”. Ahora lo hago en esta sección (*El equipaje del rey José*, 158): “Un chirrido de [...] cacharros de metralla que suenan unos contra otros como los cascabeles de un bufón, se mezclaba a los indescriptibles rumores de las balas que iban moviéndose dentro de las cajas, tocando infernal música al compás de la marcha”.

Restablecer el concierto / admirable concierto

Estamos en plena batalla de Bailén, parece que se resquebrajan nuestras filas, pero avanzan los batallones de reserva y restablecen el orden (*Bailén*, 715-716):

Gritaban los jefes hasta perder la voz, y todos se ponían a la cabeza de las columnas, conteniendo a los que flaqueaban y excitando con ardorosas palabras a los más valientes. Los tercios de Tejas y el regimiento de Órdenes se lanzaron al frente, mientras se restablecía el concierto en los cuerpos que hasta entonces habían sostenido el fuego.

Algunos personajes están alabando el plan de las tropas de la coalición inglesa, portuguesa y española, cuando los franceses están abandonando Madrid (*El equipaje del rey José*, 19): “¡Admirable plan! [...] Uno viene por aquí, otro por allá, con tan admirable concierto y arte como las piezas de un reloj que ordenadamente van caminando sin estorbarse una a la otra”.

Concierto de lenguas / concierto chillón

Cuando Araceli contempla por vez primera la imagen de la Virgen del Pilar (*Zaragoza*, 266), nos dice que era difícil “permanecer indiferente en medio de aquella manifestación religiosa, y no añadir una palabra al concierto de lenguas entusiastas que hablaban en distintos tonos con la Señora”.

La *señá* Damiana está riñendo con uno de los estudiantes guerrilleros porque éste interpreta que la dama ha concedido sus favores a otro, y Araceli siente la algarabía del “concierto chillón” (*J. M. el Empecinado*, 103).

El *concierto* que se produce en plena batalla de Vitoria, cuando franceses y afrancesados van perdiendo ya toda esperanza, los coches no pueden seguir, y el ruido es espantoso, es aún más chillón (*El equipaje del rey José*, 152): “Casi todos los jinetes echaron pie a tierra, y muchos viajeros arrojáronse fuera de los coches, despavoridos y aterrados. El concierto de imprecaciones y lastimosas quejas, excedía a todo encarecimiento”.

En esta danza / meterse en danza / bailar caracoleando

Martín Muriel está organizando una acción contra Godoy (en realidad, contra el absolutismo) en Toledo, y le dicen que también está implicado don Pedro Regalado, a lo que responde: “¿Conque también hay inquisidores en esta danza?” (*El audaz*, 716).

Don Alonso está tratando de convencer a su mujer para que no le obstaculice su vuelta a los barcos en vísperas de Trafalgar. Es cierto que la alianza con Francia nos está haciendo mucho daño (*Trafalgar*, 28), pero “el honor de la nación española está empeñado y, una vez metidos en danza, sería una mengua volver atrás”.

Gabrielillo Araceli vuelve a ver a Amaranta, a la que había servido antaño y de la que estuvo bastante enamorado (*La corte de Carlos IV*, 321): “Viéndola, no tardaron en encenderse dentro de mí, en los oscuros centros de la imaginación, aquellos fuegos vaporosos y tenues que se me representan como si una llama alcohólica bailase caracoleando dentro de mi cerebro”.

Eco melodioso / El son del oro (o de la plata)

Lord Gray, un inglés que anda por Cádiz cuando las Cortes, es muy crítico con sus propios paisanos, a los que aborrece (*Cádiz*, 635):

El carácter inglés es egoísta, seco, duro como el bronce, formado en el ejercicio del cálculo y refractario a la poesía, La imaginación es en aquellas cabezas una cavidad lóbrega y fría donde jamás entra un rayo de luz ni resuena un eco melodioso. [...] Yo conceptúo más compatriota mío a cualquier español, italiano, griego o francés que muestre aficiones iguales a las mías, sepa interpretar mis sentimientos y corresponder a ellos, que a un inglés áspero, seco y con un alma sorda a todo rumor que no sea el son del oro contra la plata, y de la plata contra el cobre.

Entonar / resonar el himno

El loco Sr. de la Zarza que describe a Muriel escenas imaginarias de la Revolución francesa llega a su versión del asalto de la plebe al Palacio Real (*El audaz*, 526):

La multitud no podía expresar lo que sentía al ver reproducidas en los espejos del palacio de los reyes de Francia sus hambrientas caras, sus

desnudos miembros fortalecidos por el trabajo, al oír repetido en la concavidad de las suntuosas salas el eco de su ruda e imponente voz, que entonaba en discordante algarabía el himno informe de sus agravios satisfechos, de su secular injuria vengada.

Era más plácido, de momento, el himno que entonaban los treinta y dos navíos, cinco fragatas y dos bergantines, entre españoles y franceses, que en una mañana hermosa, la del 19 de octubre de 1805, salían hacia la mar para combatir a los ingleses (*Trafalgar*, 70):

No andaban todos a igual paso. [...] La lentitud de su marcha; la altura de su aparejo, cubierto de lona; cierta misteriosa armonía que mis oídos de niño percibían como saliendo de aquellos gloriosos cascos, especie de himno que sin duda resonaba dentro de mí mismo; la claridad del día [...], la belleza del mar [...] formaban el más imponente cuadro que pueda imaginarse.

Y más hiriente el que resuena cuando, arracimada la multitud en los alrededores de la Puerta del Sol el 2 de mayo de 1808, Pujitos quiere impedir el paso a la Primorosa, la maja le da un terrible guantazo en la cara (*El 19 de marzo...*, 481) y: “y el carrillo de este resonó con tremendo chasquido. Una risotada general fue el himno con que los circunstantes celebraron la desgracia de Pujitos”.

La Fama y su trompeta

Ante el primer discurso pronunciado en las Cortes de Cádiz, el de don Diego Muñoz Torrero, el narrador Araceli se felicita por haberlo podido escuchar (*Cádiz*, 675): “¡Oh, quién hubiera sido la Fama, para difundirlo con sonora trompeta por todo el mundo!”

Música de los aplausos

En el segundo y terrible sitio de Zaragoza brilla con luz propia Palafox, aunque casi más como actor que como general, por lo que (*Zaragoza*, 370): “siempre se presentaba con todos sus arreos de gala, entorchados, plumas y veneras, y la atronadora música de los aplausos y los vivas le halagaban en extremo”.

Picotería música / Música encantadora

Además de las imágenes que la mera música le proporciona al narrador galdosiano, y las que luego veremos, están estas otras.

Las dos niñas de doña María, Presentación y Asunción, están junto a su amiga Inés y, aprovechando la ausencia de su madre, juegan, ríen, cantan, bailan... (*Cádiz*, 704): “La libertad, permitiéndoles una alegre y bulliciosa agitación, había impreso en sus mejillas bellos y risueños colores, y las lenguas charlatanas de las dos hermanitas llenaban con dulce y picotería música el ámbito de la estancia”.

Ahora es Lord Gray quien le habla a Gabriel Araceli de una de estas niñas, a quien ama pero cuyo nombre oculta (*Cádiz*, 728): “¡Oh, amada mía! ¿Dónde

estás, que no te veo? Este perfume de flores, esta música, me anuncian que no estás lejos. Señor de Araceli, ¿no la oye usted? // –Sí, una música encantadora”.

Música sobrenatural

En plena fuga de la prisión francesa, Araceli y el niño *Empecinadillo* son sorprendidos por el centinela Plobertin, enamorado del pequeño porque le recuerda a su hijito muerto. Gabriel se inventa una historia (*J. M. el Empecinado*, 164):

Yo estaba durmiendo cuando me despertó una música sobrenatural. Vi al pequeño Claudio delante de mí, rodeado de otros ángeles de su tamaño y todos inundados en una celeste luz. [...] Corrieron todos a la reja y el pequeño Claudio, con sus manecitas delicadas, rompió los hierros cual si fueran de cera.

En los últimos tramos de la batalla de los Arapiles nuestro narrador Araceli es herido, y cuando recobra el conocimiento encuentra a miss Fly cuidándole muy enamorada. Pero él le confiesa que sigue amando a su Inés, y cree que la ha visto, tal vez soñando (*La batalla de los Arapiles*, 449): “He creído oír no sé palabras dulces y claras, mezcladas con otras que no comprendía... He creído escuchar tan pronto una música del cielo, tan pronto el fragor de cien tempestades que bramaban dentro de un corazón... Nada puedo precisar...”

Al fin, en el tramo final de la primera serie de los Episodios nacionales, nuestro narrador Gabriel Araceli consigue que Amaranta le pregunte a su hija Inés si quiere casarse con él. Cuando le dice que sí (*La batalla de los Arapiles*, 474), “ambos nos miramos. Un cielo lleno de luz divina, y de inexplicable música de ángeles flotaba entre uno y otro semblante...”

Notas cristalinas

Mariquilla charla con su amado Agustín en noche un poco más tranquila de lo habitual durante el sitio (*Zaragoza*, 328): “El encanto especial de su voz no es descriptible, y sus palabras semejantes a una vibración de notas cristalinas dejaban eco armonioso en el alma”.

La matraca

Gabriel Araceli va al Pardo, contrariando las ‘órdenes’ de Amaranta para que se aleje definitivamente de Inés, y con el diplomático a quien hacen pasar por su padre se acercan hasta el lugar donde está Napoleón comiendo con el futuro rey José. Pero el diplomático no cesa de parlotear (*Napoleón en Chamartín*, 203): “Aquel insensato me quitaba la palabra de la boca, ávido y hambriento de hablárselo él todo, y con sus gesticulaciones, su cotorreo sempiterno, semejante al son de una matraca, me tenía aturdido, colérico, nervioso”.

Muy distinta es la que las niñas de doña María ‘oyen’ en el Congreso Nacional que celebra las primeras cortes en Cádiz cuando comentan la aparición de los diputados, sobre todo si los conocen. Por ejemplo, Presentación exclama (*Cádiz*, 745): “Pero si es Ostolaza... ¿No ve usted su cara redonda y encarnada...? Si su voz parece una matraca... ¡y qué gestos, qué miradas...!”

También tiene ese tipo de voz alguno de los que presencian las sesiones, y recibe alguna que otra queja (*Cádiz*, 751), pues “Con su voz de matraca no nos deja oír los excursos”.

Mozart y la guerra

Va a comenzar el segundo sitio de Zaragoza, y el narrador nos presenta a Agustín Montoria, que ha salido del seminario para ayudar en la defensa de la ciudad. Pero el precoz teólogo no tenía la menor vocación de permanecer en la Iglesia (*Zaragoza*, 251): “no tenía más vocación para el sacerdocio que la que tuvo Mozart para la guerra, Rafael para las matemáticas o Napoleón para el baile”.

Pautadas por el arado

Se describen las inmensas llanuras, propiedad de la casa del conde de Cerezuelo en Alcalá de Henares, que se extendían hacia el Norte en dirección a la sierra; las rayas uniformes del arado ha trazado en ellas una pauta, como un pentagrama (*El audaz*, 564): “Sobre aquellas tierras, pautadas simétricamente por el arado, llanas, sin árboles, alguna vez recorridas por un macilento rebaño, se espaciaban todas las mañanas los aburridos ojos del conde”.

La tecla de la risa

El siniestro don Mauro Requejo está ya decidido a casarse con Inesilla, y está tratando de convencer a su no menos repugnante hermana doña Restituta, quien es partidaria de no decírselo tan pronto; a lo que él responde (*El 19 de marzo...*, 465): “-¿Y por qué no he de decírselo desde luego? -contestó Requejo riendo, es decir, moviendo la tecla de la risa en su brutal organismo”.

Tono / darse tono

Es sinónimo de darse importancia, presumir. Los hermanos Requejo, don Mauro y doña Restituta, tratan de convencer a don Celestino del Malvar para que les ceda a su sobrina Inesilla, prometiendo el oro y el moro. Es ella, doña Restituta, la que afirma (*El 19 de marzo...*, 388):

A fe mía que nuestra casa no es un guiñapo, y cuando pongamos en la sala las cortinas de sarga verde con ramos amarillos, y aquellos pájaros color de pensamiento que parecen vivos, no estará de mal ver para recibir en ella a todos los señores del Consejo Real. Pues poco tono se va a dar la niñita en su gran casa.

Gente tónica: gente de tono, gente importante

Los franceses van a salir de Madrid, la gente se arremolina y Salvadorillo Monsalud, que ha tenido un empleo con ellos y les va a acompañar por coherencia, ordena que se disuelvan; y se marchan (*El equipaje del rey José*, 8) “cuál a su oficina, cuál a su tienda, este a la escribanía, aquel al convento, quien a la tertulia de la botica, quien a los estrados de las damas y a las reuniones de gente tónica”.

Ronquidos acordados

Gabriel Araceli es tentado para abandonar al Empecinado por mosén Antón y, cuando éste se marcha, nuestro narrador quiere refugiarse en un partidario fiel

al gran guerrillero; pero el llamado Orejitas ha bebido de más (*J. M. el Empecinado*, 102-103) y le encuentra “sobre un montón de pajas, donde sus ronquidos se acordaban musicalmente con el del respirar de los caballos y el mugido de un par de becerros flacos y medio enfermos”.

Tambores rotos / Cornetas y tambores

Juan Martín el Empecinado está harto de los franceses, pero aún más de los afrancesados, sobre todo de los que se han fugado de su propia guerrilla (*J. M. el Empecinado*, 108): “—De ésta, amigo don Vicente, o me dejo matar por ellos, o cazo a los renegados en alguna parte. El pellejo de Albuín y de Trijueque me parecerán poco para componer los tambores rotos”.

Gabriel Araceli ha sido hecho prisionero por los franceses, y es encerrado junto al niño *Empecinadillo*, de quien se enamora el carcelero francés pues tiene un hijo de su misma edad. De vez en cuando le come a besos, le oprime demasiado, y el niño llora (*J. M. el Empecinado*, 122):

No llores, mi amor. Hagamos ejercicio... tum, turum, tum... ¡Marchen! ¡Armas al hombro! // Y marcando vivamente el paso, recorrió el descomunal soldado la habitación, imitando el ruido de cornetas y tambores. Viéndole con el niño en brazos, recordaba yo las imágenes de San Cristóbal que había visto en algunas catedrales.

Otros tambores, los de verdad, podían ser más tristes, como los de los Arapiles, incluso cuando los franceses empezaban a retirarse y la batalla estaba siendo ganada por Wellington. Caía la tarde, y los desparramados grupos del enemigo francés (*La batalla de los Arapiles*, 436) “se desvanecían absorbidos por la tierra y los bosques, entre la triste música de los roncós tambores. Estos y la algazara cercana y el ruido del cañón, que aún cantaba las últimas lúgubres estrofas del poema, producían un estrépito loco que desvanecía el cerebro”.

Trompas de la Ilíada

Estamos en los dos Arapiles, donde al día siguiente va a desarrollarse la gran batalla (*La batalla de los Arapiles*, 416), “uno de los más sangrientos dramas del siglo, el verdadero prefacio de Waterloo, donde sonaron por última vez las trompas de la Ilíada del Imperio”, el francés, naturalmente.

Son de cajas y trompetas / Trompetero

Comienza la relación de los sitios gerundenses el ahora narrador Andresillo Marijuán presentándonos a los cuatro huérfanos Congat, es decir, a la mayor Siseta que con sus veinte años hará de madre, a Badoret (apenas con diez), Manalet (seis) y Gasparó (que empezaba a vivir); cuando Marijuán iba de guardia (*Gerona*, 443), “los tres, incluso Gasparó, me seguían con sendas cañas al hombro remedando con la boca el son de cajas y trompetas o relinchando al modo de caballos”.

También pequeño, pues no ha cumplido aún los tres años, es el niño que llaman el *Empecinadillo*, quien pide la teta con chillido prolongado, a lo que el guerrillero mosén Antón Trijueque exclama sin piedad (*J. M. el Empecinado*,

32): “–¡Arrojarle al barranco! ¿No hay quien le tape la boca a ese trompetero de mil demonios?”

Y también *trompetean* los diarios de Cádiz según el mencionado clérigo, pero no para los humildes y harapientos guerrilleros, sino para los que como Juan Martín (*J. M. el Empecinado*, 64) ya “se han llenado de cruces y fajas y galones y entorchados como un generalote de los de Madrid”.

Trompetas del Juicio final

Don Fernando Garrote ha sabido al fin quién es su carcelero en Ariñez, cerca de Vitoria y muy próxima la gran batalla; y nos recuerda que aunque no lo ha reconocido nunca, es hijo suyo, que está arrepentido de haberle ignorado tanto tiempo y que merece vivir después de lo que ha visto (*El equipaje del rey José*, 109):

Las facciones de este muchacho han producido en mí incomprensible turbación; su nombre, pronunciado por él mismo, ha caído sobre mí como un rayo celeste. Ya sé cómo suenan las trompetas del Juicio. Dios mío, estoy humillado, vencido, y me arrastro por el suelo como un insecto miserable, buscando tu pie soberano para que me aplaste.

Palitroque de violín

Don Diego de Rumblar se reúne en Cádiz con tipos que están en contra de la religión y el absolutismo, y Gabriel Araceli le acompaña; allí reina el insigne Bartolomé José Gallardo, bibliotecario de las Cortes, y explica un poco lo que luego publicaría más tarde con el rótulo de *Diccionario crítico burlesco*, o bien *Diccionario razonado manual*. Uno de los contertulios le requiere (*Cádiz*, 784): “Bartolillo, ¿y no le has contestado nada a aquello de que el alma es un *huesecillo o ternilla que hay en el cerebro, o según otros en el diafragma, colocado así como el palitroquillo que se pone dentro de los violines?*”

Refranes, dichos y frases proverbiales

Además de las imágenes musicales, el narrador galdosiano echa manos de refranes y proverbios. He aquí unos cuantos.

Al son que me tocan, bailo

Es decir, adaptarse a la situación. ‘Mano de Mortero’ afirma que el señor de Mañara es un traidor, aunque él no lo sabe con certeza (*Napoleón en Chamartín*, 116): “Lo dicen por ahí. A mí no me consta; pero al son que tocan bailo. Pues dicen que hay traidores, ¡abajo los traidores!”

Don Diego del Rumblar le está contando a Araceli que Santorcaz es ahora “jefe de la policía menuda, cuyo cargo desempeña a las mil maravillas”. Le critican mucho, pero él defiende que no hay mejor rey que José, y que los españoles son unos animales (*Napoleón en Chamartín*, 197-198): “Esto al principio me enfadaba mucho, pero ya me he acostumbrado a oírsele decir, y yo mismo, que era antes más español que Fernando VII, ya no doy dos higos por España y al son que me tocan bailo”.

Bailar el pelao

Es decir, quedar ocioso, sin hacer nada de provecho. La tropa, mientras esperaba la batalla de Bailén, baila, canta, juega... También eran constantes en el charlotear y en el discutir. Por ejemplo, hay quien no está de acuerdo en que lo herede todo el primogénito y los demás tengan que aprender a ganarse la vida (*Bailén*, 681): “Pues yo que no he leído ningún libro –afirmó al fin uno de los circunstantes– digo que Dios tiene que volver a hacer el mundo, porque eso de que se lo lleve todo el que primero salió del vientre de la madre y los demás se queden bailando el pelao, no está bien”.

El abad de lo que canta yanta

Es decir, disponer de autosuficiencia, y también de conformidad. El refrán viene, con variantes en *La Celestina* y en *El Quijote*.

Lo dice el tío Genillo hablando a Martín Muriel de su hermano Pablillo, que ha huido de la casa del conde de Cerezuelo (*El audaz*, 593): “Yo arriba y abajo con estas mulas, sin salir de pobre en treinta años. ¿Y qué remedio?... De esto vivimos, que el abad de lo que canta yanta”.

Ahora lo dice ‘Mano de Mortero’, a quien Pujitos acusa de no tomar fusil ni rogar por la libertad de nuestro amado Monarca; él le contesta que tomará diez fusiles y que quiere y reverencia al rey (*Napoleón en Chamartín*, 86): “Hijo, dame pan y llámame tonto, y como dijo el otro, el abad de lo que canta yanta”.

Si bien canta el cura, no le va en zaga el monaguillo

Es decir, alguien ha tenido un buen maestro, o le imita muy bien. Araceli está espionando a los franceses en Salamanca fingiéndose aldeano, y ensartando muchos refranes a la manera del pueblo; pero el francés Molichard, que conoce a Cipérez el Rico, comienza a sospechar, a lo que Gabriel responde tratando de despistar (*La batalla de los Arapiles*, 294): “Si bien canta el cura, no le va en zaga el monaguillo”.

Teólogo y con cascabeles

Variante negativa de “poner el cascabel al gato”, es decir, de hacer algo con mucha dificultad. Uno de los alojados en la casa de Santiago Fernández, el ‘Gran Capitán’, es don Roque, gran lector de semanarios. Ante sus comentarios a las noticias, Fernández echa de menos al P. Salmón para que le contestase con las “palabrillas que se usan en las disputas de los tiólogos”, ante lo que don Roque exclama: “–¡Teólogos a mí! ¡A mí teólogos y con cascabeles...!” (*Napoleón en Chamartín*, 21)

A cencerros tapados

Es decir, hacer algo de manera oculta, sigilosa. Hasta cuatro veces es utilizado por Galdós en esta primera aproximación a su obra.

Martín Muriel es recomendado por el P. Jerónimo de Matamala a don Buenaventura Rotondo y Valdecabras (*El audaz*, 495): “Es persona, como te he

dicho, modesta, pero de gran poder. Su nombre no resuena como el de otros; pero a cencerros tapados...”

El tío Genillo habla a Martín Muriel de su hermano Pablillo Muriel, que ha huido de la casa del conde de Cerezuelo por los malos tratos e insultos de la tía Colasa y del mayordomo don Lorenzo (*El audaz*, 592): “Si el amo no tuviera la seseras cuajadas, ya vería las artimañas de ese hormiguilla. Como que, según dicen, al amo le ciega los ojos, y allá a cencerros tapados hace él su negocio”.

El anciano don Alonso y el viejo Marcial andan preparando su embarque a espaldas de doña Paquita, en vísperas de la acción de Gibraltar; aún no se clarean ante el narrador Gabrielito Araceli, pero el jovenzuelo no es tonto (*Trafalgar*, 39): “y aunque no dijeron claramente su propósito, sin duda por estar yo delante, comprendí por algunas palabras sueltas que trataban de ponerlo en ejecución a cencerros tapados, marchándose de la casa lindamente una mañana, sin que mi ama lo advirtiese”.

Ahora lo dice el P. Salmón cuando le ofrece a Araceli el refugio de su convento al ser perseguido por los afrancesados (*Napoleón en Chamartín*, 157): “Yo sé que andan por Madrid emisarios del Emperador que nos hacen la mamola a cencerros tapados para que le rindamos pleito homenaje y transijamos con él”.

En menos que canta un gallo

Es decir, con rapidez, celeridad, en un decir amén. Es también un dicho muy utilizado por los narradores galdosianos. He aquí algunos ejemplos.

Conversan don Anatolio y doña Ambrosia sobre el ‘arrepentimiento’ del príncipe Fernando una vez descubierto su complot de El Escorial (*La corte de Carlos IV*, 317): “Bien claro es que [Napoleón] ya tiene decidido quitar del trono a los Reyes padres, para ponernos en él a nuestro Príncipe querido. Si... que no sabrá hacerlo en menos que canta un gallo el buen señor”.

Ahora estamos en Aranjuez, la noche en que las turbas asaltan el palacio de Godoy, y Lopito le dice a Gabrielillo Araceli que no se vaya a descansar, que aún falta lo mejor (*El 19 de marzo...*, 431): “Ya habrá visto el Rey si se puede o no se puede. Pónganos otra vez ministros malos y verá cómo en menos que canta un gallo los despabilamos”.

Volvemos a escuchárselo al ‘Gran Capitán’ Santiago Fernández, quien lleno de patriotismo considera que la guerra contra el francés que se está iniciando en España durará muy poco (*Bailén*, 594): “Aquellas sí que eran guerras, señores. Esto de ahora es una bobería; y si no, ya verán ustedes cómo en menos que canta un gallo se acaba todo”.

Estamos ahora a comienzos del segundo sitio de Zaragoza, y el narrador nos cuenta que los franceses están levantando la primera paralela, y que les hacen poco daño cuando los defensores les disparan sus morteros (*Zaragoza*, 272): “En cambio, si se les antojaba destacar guerrillas para un renacimiento, eran despachadas por las nuestras en menos que canta un gallo”.

Los franceses ya se han marchado de Madrid; Salvadorillo Monsalud, con el uniforme de jurado al servicio del francés, es atacado por la plebe y ha de echar mano al sable (*El equipaje del rey José*, 27): “Repartió de plano con seguro puño algunos golpes, y sin ser Papa creó gran número de cardenales en menos que canta un gallo”.

Levantar el gallo

Es decir, replicar, contestar. El P. Salmón, en el claustro de la Trinidad Calzada, en la calle de Atocha, interviene en la disputa entre las mujeres, que quieren fusiles para la lucha, y Pujitos, que se los niega (*Napoleón en Chamartín*, 100): “Haya paz, y no me levante ninguna el gallo”.

Eso es música (celestial)

Es decir, palabras vacías, sin substancia. Doña Ambrosia de los Linos discute con el licenciado Lobo sobre las tropas francesas en España. Ella dice que meten mucho ruido, que parece que se quieren comer a los niños crudos, pero que ya les veremos correr cuando los españoles se les enfrenten. A lo que el licenciado Lobo, que cree que todo se arreglará cuando vuelvan a Madrid el Rey y el Emperador, le espeta: “Eso es música” (*El 19 de marzo...*, 496).

Otras veces podremos leer en este mismo sentido: “Eso es música celestial”.

Venirle a uno con músicas

Es decir, venirle con cuentos chinos, tratar de engañarle. Al ‘Gran Capitán’ tratan de persuadirle sobre dónde están en realidad los franceses contra quienes combaten: no están en Chamberí, sino hacia la Fuente Castellana (*Napoleón en Chamartín*, 133): “—A mí que no me vengan con músicas —exclamó el Gran Capitán, preparando su arma—. Favorecidos de la niebla, esos miserables quieren engañarnos. Haré fuego mientras me quede un cartucho”.

También emplea expresión parecida Lord Gray cuando Gabriel Araceli le reprocha que esté chicoleando con Asuncita Rumblar, lo que está perjudicando a otros como a su hermana, a su amiga Inés y a él mismo; a lo que el inglés le espeta (*Cádiz*, 845): “En fin, Araceli, ¿en qué viene a parar toda esa música?”

Basta de músicas

Es decir, no más engaños, pasemos a otro tema. Montoria está reprochando al tío Candiola el precio que ha puesto a la ciudad sitiada por la harina que guarda en su almacén y justificando “el odio general que por esta vil conducta has merecido”, ante lo cual el usurero contesta: “Basta de músicas y déjenme en paz” (*Zaragoza*, 310).

Dar música

O lo que es igual, insultar, agredir verbalmente. Algunos anti absolutistas intentan agredir físicamente en Cádiz a diputados como Teneyro y Ostolaza, pero el gobernador Villavicencio se lo impide (*Cádiz*, 751): “Mas con la agudeza de sus silbidos y el mugir de sus insultos, fueron dando música a ambos personajes por largo trecho de la calle”.

Música o palabrillas vanas

O lo que es similar, actitud insuficiente. Salvador Monsalud quiere ser consecuente y le dice a su amigo Juan Bragas que se va de Madrid con las tropas francesas; cuando el de Pipaón comienza a denostar a los franchutes, su amigo le recuerda que su puesto en la covachuela se lo debía a los afrancesados, que había alabado por escrito a los franceses, y más aún (*El equipaje del rey José*, 23): “Para que todo no fuera música y palabrillas vanas, te aplicaste al oficio de dar vítores y palmadas en la calle siempre que el rey [José] pasaba, y gritar: «¡Mueran los *madripáparos!*!»”.

En manos está el pandero que lo saben bien tañer

Es decir, saber hacer bien alguna cosa. Baltasar Cipérez el rico, que ayuda a Araceli para entrar disfrazado a espiar en la ciudad de Salamanca ocupada por los franceses, es amigo de refranes y los suelta uno detrás de otro; ahora le cuenta a Gabriel que él ha sido guerrillero con Julián Sánchez, que ha entrado muchas veces en la ciudad como espía... (*La batalla de los Arapiles*, 287): “Mal oficio... pero en manos está el pandero que lo saben bien tañer”.

En salvo está el que repica

Es decir, quien antes actuaba está ahora a salvo. De nuevo Baltasar el rico alardea de refranes en su charla con Araceli; le cuenta que los aldeanos ya no trabajan en los fuertes de la ciudad de Salamanca, sino los vecinos, a quienes los ocupantes franceses obligan a ello, y que estos ahorcan a los pueblerinos si sospechan que son espías (*La batalla de los Arapiles*, 287): “Que ahorquen. Al freír de los huevos lo verán, y a cada puerco le llega su San Martín... Por mí nada tema ahora, porque en salvo está el que repica”.

No tocar pito

Es decir, no tener parte en el negocio.³³ Don Lino y fray Jerónimo Matamala acompañan en Toledo a Susana Cerezuelo durante la conspiración antimonárquica de Martín Muriel, las cosas pintan mal y algunos de los levantiscos huyen. Uno de ellos exclama (*El audaz*, 833): “-Tira ese fusil, imal rayo!..., y andemos despacio figurando que no hemos tocado pito en esto”.

Darle una solfa. / Solfearle

O lo que es lo mismo, darle un cachete, una paliza. Agustín Montoria le cuenta cosas a Araceli mientras esperan a batirse contra los franceses, y le habla del avaro tío Candiola y de su hija Mariquilla; Gabriel le pregunta (*Zaragoza*, 254): “¿Y si cuando arroje la piedra a la ventana, sale el tío Candiola con un garrote y me da una solfa por hacerle chicoleos a su hija?”

De Zaragoza ahora pasamos a Gerona, donde contemplamos a los tres hermanos de Siseta tras una de sus travesuras bélicas; la moza, al oír lo que ha hecho el menor, Gasparó (*Gerona*, 469): “empezó a solfearle en cierta parte,

³³ CASARES, Julio: *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973. Me da la pista el minucioso trabajo de FERNÁNDEZ SAN EMETERIO, Gerardo: “«Tú que pitas, pitarás», de frase proverbial a chiste de isidros”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LX, 2 (2005), pp. 165-179, en la que cita otros muchos ejemplos de Galdós (además de Pereda, Clarín, Varela y otros escritores hasta hoy mismo), pero no éste.

encareciéndole con enérgicas palabras la conveniencia de que no tomase parte en las obras de fortificación”.

La cosa va a ser sonada

Es decir, la cosa dará que hablar, será muy conocida. El viejo marino don Alonso Gutiérrez de Cisniega trata de convencer a su mujer doña Francisca para poder regresar a los barcos en vísperas de la batalla de Trafalgar (*Trafalgar*, 172-173): “Necesito ir, Paquita. [...] De todos modos, la cosa va a ser sonada”.

Lo que fuere, sonará

Consecuencias de una situación. Don Celestino y Gabrielillo Araceli comentan en el Aranjuez de marzo de 1808 la invasión española por parte del ejército francés. Hay algunos, afirma Araceli, que creen que vienen a poner en el trono al príncipe Fernando: “Tontos, mentecatos, imbéciles”, exclama don Celestino, partidario de Godoy. Y Gabriel reitera (*El 19 de marzo...*, 175): “Lo que fuere sonará. Si vienen con buen fin esos caballeros, ¿por qué se apoderan por sorpresa de las principales plazas y fortalezas”.

Sin ton ni son

Sin motivo, ocasión o causa, o fuera de orden ni medida (DRAE). En la refriega que se arma entre chorizos y polacos durante el estreno de *El sí de las niñas* de Leandro Moratín en los Caños del Peral, a uno de los silbantes le hunden el sombrero de una puñada y le dejan sin visión; y es que no era un sombrero cualquiera, sino (*La corte de Carlos IV*, 172)

un sombrero tripico (¿de tres picos?), de dimensiones harto mayores que las proporcionadas a su cabeza. [...] En esta actitud estuvo el infeliz manoteando un rato sin ton ni son, incapaz de sacar a luz su cabeza del tenebroso recinto en que había quedado sepultada.

Escrituras del espacio y la memoria: el cuarteto de cuerda como *locus amoenus*¹

José M. Sánchez-Verdú
Compositor

Robert Schumann Hochschule Dusseldorf /
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

Resumen. En este texto trazo un recorrido sobre los últimos cuartetos de cuerda que compuse entre 2005 y 2015. Me centro en varios intereses que son intrínsecos a mi música y que vinculan estos trabajos con la idea del jardín, tanto como *chronos tropos* y constante referencia a la Naturaleza con sus procesos y estructuras, así como también con otros aspectos relacionados con perspectivas poéticas, filosóficas, literarias y místicas del arte y de la espiritualidad.

Palabras clave. Sánchez-Verdú, música contemporánea, cuarteto de cuerda, jardín, naturaleza, humanismo, San Agustín, Soto de Rojas, Ibn ‘Arabî, Björn Kuhligk.

Abstract. In this essay I illustrate my approach to the latest string quartets I wrote between 2005 and 2015. I focus on some of the various interests which are intrinsic to my music and which conflate into the idea of the garden viewed both as *chronos tropos* and as a constant reference to Nature with its processes and structures, as well as to some human aspects linked to the poetic, philosophical, literary, and mystic perspectives of art and spirituality.

Keywords. Sánchez-Verdú, Contemporary Music, String Quartet, garden, nature, humanism, Saint Augustine, Soto de Rojas, Ibn ‘Arabî, Björn Kuhligk.

El cuarteto de cuerda es un género vivo. El *corpus* de nuevos cuartetos en el siglo XX y XXI, y en especial en los últimos cincuenta años, es enorme. Al interés por parte de los compositores hay que unir la labor de varios cuartetos de cuerda estables muy vinculados a la música actual y a festivales, ciclos e instituciones que han apoyado este campo de creación. El cuarteto de cuerda es, además, uno de los géneros de música de cámara más unidos a la tradición.

* Fecha de recepción: 18-1-2020 / Fecha de aceptación: 17-2-2020.

¹ Artículo publicado originalmente en 2016 en inglés. Véase SÁNCHEZ-VERDÚ, José María: “Writings of Space and Memory: The String Quartet as *locus amoenus*”, en HEINE, Christina; GONZÁLEZ, Juan Miguel (edit.): *The String Quartet in Spain (“Varia musicológica”)*, Peter Lang, Berna, 2016, pp. 595-619.

Al haber llegado al cuarteto número diez en mi catálogo querría destacar dos aspectos: uno primero es el interés y atracción que este género ha tenido en mi trabajo hasta ahora; y un segundo es constatar el perfil y el marco en que se han desarrollado estos cuartetos, en especial a partir del séptimo: todos ellos han abierto y buscado espacios interrelacionados con otras realidades del conocimiento, como cartografías de otros dominios no musicales a partir del coto cerrado que articula esta formación de cuatro instrumentos musicales. En los interiores de estos marcos o recintos, que vengo a definir como jardines creativos, es donde voy a proponer un pequeño viaje. El *jardín* se constituye, pues, como un auténtico espacio para pasear y es la imagen en la que integraría estas obras. ¿Cómo he llegado a esta percepción?

El jardín como espacio-tiempo

El jardín articula un fragmento acotado de tiempo y espacio; constituye una demarcación, un *cronotopo* que en diferentes culturas ha buscado objetivos concretos. Se ha constatado y estudiado la realidad de determinados jardines ya en las antiguas culturas mesopotámicas o en el Egipto Antiguo. El jardín, estudiado desde la arqueología, la botánica o la agricultura, ofrece también aspectos destacados dentro de los campos de la espiritualidad, la religión, la geometría o el arte.

Entre el siglo XVI y XVIII, el estudio del jardín entra definitivamente en el territorio de lo artístico, como obra de arte,² ofreciendo una transversalidad que se me antoja impresionante: aúna la arquitectura con la literatura, con la simbología, con el paisajismo o la misma acústica. Y va más allá de estos dominios en muchas ocasiones, como podré apuntar más adelante.

El jardín se convierte en trasunto de una visión interdisciplinar, y pocos campos quedan fuera de su territorio aunque sean como alegoría. En el propio Leibniz los jardines de Herrenhausen en Hannover alcanzan un estatus propio en la historia de la filosofía: algunos principios fundamentales de su filosofía nacieron de la experiencia en este jardín.³ El “jardinero” se constituye en artista, y algunos jardineros comienzan a adquirir la notoriedad que sus creaciones destilan en la personalidad del jardín en la Europa del Barroco, como es el caso por ejemplo de André le Notre en el arte del jardín francés⁴.

El jardín, como obra artística, como contenedor y transmisor de significados, “como la pintura, representa un lugar y, como la literatura, narra acciones y describe escenas. Por eso, cada cultura ha desarrollado un tipo de jardín que corresponde a su particular visión vital y emocional del mundo”⁵. El jardín es,

² Véase SCHWEIZER, Stefan: *Die Erfindung der Gartenkunst. Gattungsautonomie – Diskursgeschichte – Kunstwerksanspruch*, Deutscher Kunstverlag, Munich, 2013 (en especial p. 58ss.).

³ BREDEKAMP, Horst: *Leibniz und die Revolution der Gartenkunst*, Wagenbach, Berlín, 2012, p. 73.

⁴ SCHWEIZER, Stefan: *André le Notre und die Erfindung der französischen Gartenkunst*, Wagenbach, Berlín, 2013.

⁵ MADERUELO, Javier: *El jardín como arte*, Diputación de Huesca, Huesca, 1997, pp. 11-12.

además, una forma de *heterotopía*, tal como señaló Foucault⁶, y puede entrar también en la categoría de los *no-lugares* expuesta por Augé⁷.

El jardín como *locus amoenus*, como lugar de felicidad, recogimiento o contemplación, es evocado de forma destacada en la literatura y en la pintura entre los siglos IX y XVI: se convierte en un auténtico *topos*⁸. Al final de la Europa medieval, esta figura del *locus amoenus* evoluciona hacia una visión platónica por excelencia que definirá la visión del jardín del Renacimiento; será el *locus amoenus* como espacio-tiempo de belleza en la Tierra unido al mundo de las ideas y del conocimiento. El jardín deviene también laberinto, espacio de recreo o del saber. En el Humanismo italiano la ideación del jardín alcanza un punto álgido: el conocimiento, la búsqueda de la sabiduría y la estructuración de recorridos llenos de símbolos y pruebas es una constante. El jardín es la metáfora de toda una plasmación del conocimiento humano. *Le Roman de la Rose* (Guillaume de Lorris y Jean de Meun, s. XIII) en la literatura o *El jardín de las delicias* de El Bosco en pintura (en torno a 1500) son algunos testimonios de primera magnitud del valor del jardín y sus distintas visiones como referencia alegórica para el arte y el pensamiento en la Cultura europea de esos siglos.

La *Hypnerotomachia Poliphili*⁹ es, en este sentido, uno de los más grandes ejemplos de esta visión en el Renacimiento. En su planteamiento y desarrollo traza un viaje iniciático a través de distintos jardines que en lo literario y en la imaginación crean un laberíntico itinerario del peregrino Polífilo en busca del saber, que está reencarnado en la figura simbólica de Polia, la amada y a la vez la sabiduría. Las alegorías de Polífilo son realmente “auténticos S.O.S lanzados por aquellos naufragos de la libertad intelectual que fueron los humanistas [...]”¹⁰. Polífilo es el aventurero y peregrino que recorre los vericuetos, pruebas y esquinas de este jardín en busca de la amada¹¹.

⁶ FOUCAULT, Michel: “Dits et écrits 1984, Des espaces autres”, en *Architecture, Mouvement, Continuité*, núm. 5, 1984, S. 46-49.

⁷ AUGÉ, Marc: *Non-lieux. Introduction á une anthropologie de la surmodernité*, Edition de Seuil, Paris, 1992.

⁸ ZUMTHOR, Paul: *La medida del mundo*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 105.

⁹ Libro fascinante atribuido a Francesco Colonna y publicado en Venecia en 1499.

¹⁰ KRETZULESCO-QUARANTA, Emanuela: *Los jardines del sueño. Polífilo y la mística del Renacimiento*, Siruela, Madrid, 1996, p. 61.

¹¹ Véase SÁNCHEZ-VERDÚ, José María: “El jardín silencioso”, en *Música y Naturaleza*, Orquesta y Coros Nacionales de España, 2009, pp. 181-209.



Ejemplo 1. *Hypnerotomachia Poliphili* (1499)

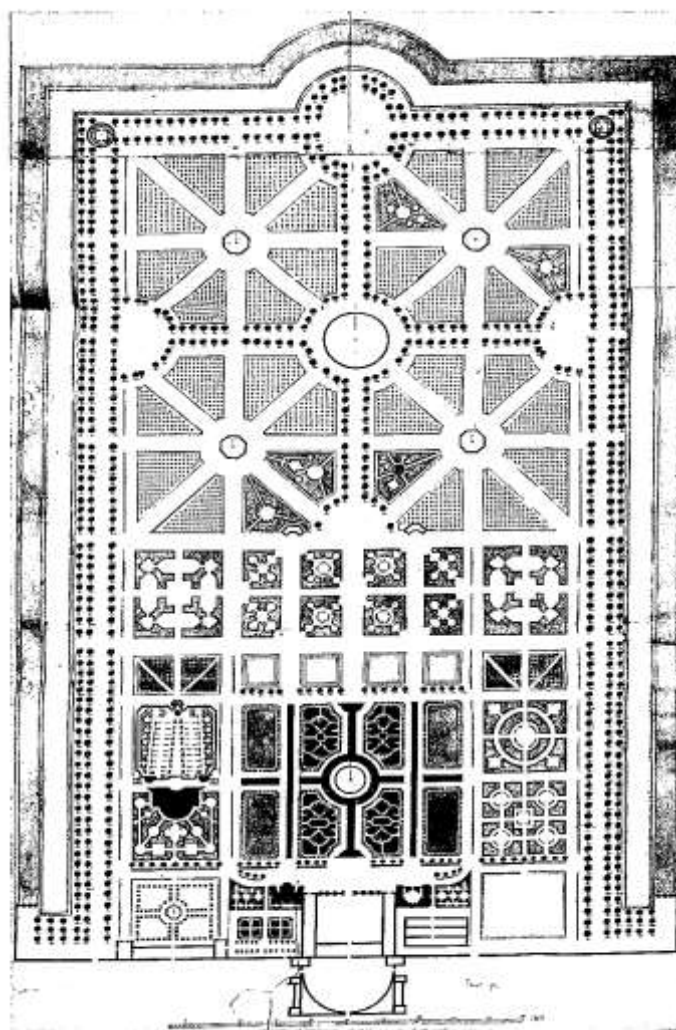
El jardín articula un espacio dominado por el hombre, que hace de aquél un espejo de su propio mundo, de sus necesidades, búsquedas e intereses, especialmente en los territorios de la abstracción. El jardín ha sido a lo largo de la historia una forma de domesticar y estilizar la naturaleza. En muchas culturas el jardín constituye una forma artística de parcelar la naturaleza acercándola al ámbito humano, a sus proporciones, espacios e ideas. El jardín es la más hermosa alegoría/metáfora que se puede hacer del arte en relación a la naturaleza. Los ideales y las utopías del conocimiento humano quedan expresados en el recinto de un jardín, en sus itinerarios, en sus símbolos, en sus luces y en sus tiempos.

La geografía y la orografía juegan, además, un papel destacadísimo en la ideación y plasmación del jardín; no sólo han marcado la construcción y recreación artificial de la propia naturaleza en sus diversos contextos sino también las formas y relaciones que el propio hombre ha constituido con ese espacio-tiempo. El jardín occidental busca la estilización de la naturaleza a través de la geometría, de la simetría, de la estructuración y del laberinto racional. Esta *constructio*, desde Roma y especialmente en los jardines del Humanismo italiano, ha sometido y doblegado a la naturaleza. En Oriente, en cambio, el maestro del jardín japonés realiza la operación contraria: “Para poner orden artificialmente en la naturaleza no hay que poner sobre la naturaleza lo artificial, sino someter lo artificial a la naturaleza”¹². Tetsuro señala, ante esta concepción del jardín japonés, que el hombre “toma como modelo la armonía que se manifiesta casualmente en la naturaleza, en un valle o en una colina, y la incorpora a una totalidad que ya no es casual. Toda esta

¹² TETSURO, Watsuji: *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*, Ed. Sígueme, Salamanca, 2006, p. 229.

composición complicada no se logra por medio de la regularidad geométrica”¹³. La naturaleza es la que determina su esencia. La violencia, la imposición, la imitación o la estilización son, pues, distintas formas de privilegiar aspectos diferentes en esta relación tan intensa entre naturaleza y arte.

La estructura espacial y temporal del jardín ofrece la primera percepción de un jardín. En el plano de los jardines de Herrenhausen las posibilidades de recorrido y el enfrentamiento a diferentes articulaciones de su arquitectura, materiales, elementos botánicos y símbolos articulan una cartografía que además matiza la percepción de la luz, de las proporciones y del tiempo a través de los sentidos de la vista, el oído, el olfato, el gusto o el tacto (la *atmósfera*, en palabras del arquitecto Peter Zumthor)¹⁴.



Ejemplo 2. Jardines de Herrenhausen (Hannover).
Reproducción de una acuarela anónima (en torno a 1710)

¹³ *Ibíd.*, p. 231.

¹⁴ ZUMTHOR, Peter: *Atmosphères*, Birkhäuser, Basilea, 2005.

Dios invirtió seis días en la creación del mundo; el séptimo día lo santificó, y descansó observando su creación. El jardín del Paraíso nació con la creación del tiempo, de su tiempo, con el inicio del reloj que mide la historia de la humanidad (sea el hálito de Elohim o el *big bang* inicial del que habla Hawking). La naturaleza es tiempo: esto para un compositor constituye una observación de gran trascendencia. La naturaleza se articula en periodos, en ciclos, en estructuras y procesos que parten de la repetición, de los ritmos y de las proporciones dentro del tiempo. Las estaciones crean mundos distintos de color, de sonido, de vida. Los anillos de crecimiento de los árboles nos hablan de largos periodos de tiempo; algunas flores nos marcan en cambio con su existencia periodos brevísimos de tiempo.

El jardín de este artículo –que es uno y todos a la vez- es símbolo, alegoría e imagen abstracta, y el tiempo empapa su presencia. La percepción de su esencia corre paralela a los cambios y mutaciones de sus colores, de sus aromas, de las luces y sombras que lo recorren. El jardín es una partitura musical; por eso mis partituras son como jardines abstractos. La música nos llega sin más materialidad que esas ondas que se esparcen por el espacio, creando y recorriendo el tiempo y nuestra memoria/olvido. Esta percepción del sonido crea un itinerario de estancias en la memoria que, tanto en la partitura/escucha como en el jardín, son asidas en nuestra mente creando un conjunto de diagramas, figuras musicales o estancias de sonido/silencio. Me recuerdan a las estancias de la retórica de Marco Fabio Quintiliano, a las imágenes del teatro de la memoria de Giulio Camillo o a los diagramas de Raimundo Lulio. Es, a la postre, un viaje en tiempo, y ese tiempo está acotado en espacios. Por eso el jardín se constituye en un auténtico sustituto del viaje: aúna el espacio y el tiempo en una sola dimensión.

El compositor, como el pájaro que habita en el desierto o el que lo hace en la jungla, adaptándose a su entorno, también presenta una dimensión íntimamente conectada con un espacio-tiempo acotado. En el siglo XX los ejemplos de compositores vinculados a diversas visiones del jardín han sido especialmente significativos (Schönberg, Ives, Messiaen, Lutoslawski, Takemitsu, Maderna, Cage, Saariaho, Hosokawa, etc.)¹⁵. El jardín, en mi propio trabajo compositivo, es un polo fundamental de interés, y se ha presentado en perspectivas distintas en obras como *Paisajes del placer y de la culpa* (gran orquesta, 2003), *GRAMMA –Jardines de la escritura* (ópera-instalación, 2006), *Libro de las estancias* (contratenor, voz árabe, piano, dos coros, dos grupos de cuerdas, dos grupos de metales, auraphon, electrónica en vivo y dramaturgia de luces, 2009), *Jardí blau* (barítono, clarinete, coro, orquesta y dramaturgia de luces, 2010), *ATLAS –Islas de utopía* (obra escénica para solistas vocales, doce instrumentistas, grabaciones, auraphon, tres espacios arquitectónicos “obbligati” y dramaturgia de luces, 2013), *El jardín de las delicias* (para cinco solistas vocales, siete instrumentos antiguos, auraphon y

¹⁵ RUSSOMANNO, Stefano: “Los jardineros de la tradición: música sobre jardines en el siglo XX”, en ARACIL, Alfredo (Ed.): *Música y jardines*, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, Granada, 2008, p. 177.

electrónica en varios espacios sucesivos, 2015), etcétera. El espacio, en todas ellas, se articula mediante formas distintas, integrando la libertad de desplazamiento del público, el movimiento de determinadas fuentes sonoras (*procesiones*) en espacios resonantes, auráticos, virtuales o la superposición de espacios y acústicas diferentes, etc. El paseo, en el sentido de la visita de un jardín (o una exposición en un museo) es parte integrante de estas dramaturgias¹⁶.

Mis cuartetos de cuerda se articulan precisamente así: son pequeños jardines que invitan a recorrer en su pluridimensionalidad de tiempos y espacios, en su abstracción y en la posible pluralidad de lecturas/escuchas sus aromas, recodos, geometrías y espacios del conocimiento humano.

El cuarteto de cuerda como jardín

Los cuartetos números 7, 8, 9 y 10 de mi catálogo son los que mejor representan esta visión de espacios acotados referidos a realidades concretas del pensamiento humano. Los cuartetos 1 a 4 los considero obras de juventud, de mi periodo de formación como estudiante. El Cuarteto nº 5, “Cuarteto nazari”, abría ya la perspectiva a un mundo sonoro más cercano, aunque todavía considere su material como antiguo y fruto de un proceso de búsqueda de un lenguaje personal. El Cuarteto de cuerda nº 6 “Plaine de dueil”, en cambio, ofrece una perspectiva muy cercana, y como “jardín” ya ofrece un espacio sonoro interesante y especial que busca además una relación intertextual clara con la *chanson* del mismo título de Josquin Desprez.

Sin embargo, en estas líneas considero que los cuatro últimos cuartetos de mi producción hasta hoy sí aúnan elementos consistentes que me permiten trazar un vuelo más interesante sobre algunos aspectos de estas obras y esa vinculación con la realidad espacio-temporal del jardín. En las siguientes líneas propongo un pequeño viaje a través de algunos de sus principales aspectos.

Arquitecturas de la memoria (Cuarteto de cuerda nº 7)

Esta obra¹⁷ traza en sus once minutos de duración un periplo a través de varias reflexiones de San Agustín sobre la memoria y el olvido, temáticas fascinantes puestas en juego por este autor en sus *Confesiones*. La parte del recitador de los textos puede ser realizada o no, es *ad libitum*. Con todo, en cualquiera de las dos versiones, el material musical reflexiona y se articula en torno a esta temática, destacando lo escritural, la complejidad y los diversos niveles de percepción como aspecto básico, todo ello en el ámbito de la memoria como temática central.

¹⁶ Véase SÁNCHEZ-VERDÚ, José María: “Composing in New Synaesthetic and Interdisciplinary Spaces: *Libro de las estancias* (Book of Abodes) as a Musical, Architectural and Visual Installation Proposal”, in PÉREZ, J. Héctor (Ed.): *Opera and Video. Technology and Spectatorship*, Edition Peter Lang, Berna, 2012, pp. 149-173.

¹⁷ Este cuarteto fue encargo del ciclo Liceo de Cámara de Madrid y se estrenó el 24 de febrero de 2005, por el Cuarteto Belcea, en el Auditorio Nacional de Música. Editado por Breitkopf & Härtel (2005).

El material musical transita pasajes de alta rarefacción y complejidad en sus contornos junto a otros en los que una destacada reducción de aquél se impone, creando una búsqueda de diversas capas de percepción entre lo oído, lo no percibido, la cantidad de información, los límites de lo audible, etc. y todas las potencialidades abiertas en el discurso sonoro. Los diversos procesos puestos en juego confluyen con frecuencia en movimientos de tipo extático, de paralización del tiempo y de percepción en una cierta búsqueda del lado místico de una escucha poética (repetición, disolución, silencio...). San Agustín colabora en ello, y las diferentes secciones alternan materiales contrastantes articulados por diversos fragmentos de los textos de este autor sobre la memoria, el olvido, la complejidad, la luz, etc.

La pieza, en su versión con recitador, forma parte como tercera escena de la ya citada ópera *GRAMMA –Jardines de la escritura*, obra encargada de la Münchener Biennale de 2006, y cuya temática giraba en torno a la escritura y al jardín.

Los textos, tomados de las *Confesiones*, son los siguientes:

*Ergo cum memoriam memini,
per se ipsam sibi praesto est ipsa memoria;
cum vero memini oblivionem, et memoria
praesto est et oblivio, memoria, ex qua meminere,
oblivio, quam meminere. [Confessiones, Liber X, 16, 24]*

[Cuando recuerdo la memoria, es mi memoria la que se me hace presente por su propia fuerza. Pero cuando recuerdo el olvido, se me presentan los dos, memoria y olvido: la memoria por la que recuerdo y el olvido, que es lo que recuerdo.]

*Quo pacto dicam imaginem oblivionis teneri memoria mea, non ipsam
oblivionem, cum eam memini? [Liber X, 16, 25]*

[Como decir que cuando recuerdo el olvido, es su imagen la que queda retenida en mi memoria, no la cosa en sí.]

*Magna vis est memoriae, nescio quid horrendum, deus meus, profunda et
infinita multiplicitas; ed hoc animus est, et hoc ego ipse sum. Quid ergo sum,
deus meus? Quae natura sum? Varia, multimoda vita et inmensa vehementer.
[Liber X, 17, 26]*

[Grande es el poder de la memoria. Algo que me horroriza, Dios mío, en su profunda e infinita complejidad. Y esto es el alma. Y esto soy yo mismo. ¿Qué soy, pues, Dios mío? ¿Cuál es mi naturaleza? Una vida siempre cambiante, multiforme e inabarcable.]

*Quod igitur agam, tu vera mea vita, deus meus? Transibo et hanc vim meam,
quae memoria vocatur, transibo eam, ut pertendam ad te, dulce lumen. Quid*

dicis mihi? Ecce ego ascendens per animun meum ad te, qui desuper mihi manes, transibo et istam vim meam, quae memoria vocatur, volens te attingere, unde attingi potes, et inhaerere tibi, unde inhaereri tibi potest [Liber X, 17,26]

[¿Qué hacer, pues, Dios mío, mi auténtica vida? Transcenderé, pues, esta fuerza que hay y que llamamos memoria. Sí, la trascenderé para poder llegar a ti, mi dulzura y mi luz. ¿Qué me dices? Subiré hasta ti, que estás sobre mí, trascendiendo a través de mi alma esta potencia mía que se llama memoria. Y quiero tocarte por el único medio que tengo a mi alcance y deseo unirme a ti por donde es posible unirse a ti.]

La escritura instrumental de este quarteto presenta texturas y procesos de compleja interpretación, sea por las técnicas instrumentales puestas en juego como por el balance que debe buscarse al crear superposiciones realmente densas en cuanto a refinados procedimientos tímbricos. La necesidad de una escucha especial subyace por debajo de estos complejos procesos rítmicos, tímbricos y de interrelaciones.

Este quarteto es, pues, un jardín de la memoria y la escritura, una reflexión mística y en los límites de la percepción a partir del pensamiento de San Agustín.

vi. I

vi. II

vi. a

vc.

Speaker/realizador

Me- mo- ria

vi. I

vi. II

vi. a

vc.

Speaker/real.

Me-

Ejemplo 3. *Arquitecturas de la memoria* (Cuarteto de cuerda n.º 7)
© Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)

Blau (Cuarteto de cuerda nº 8)

Este cuarteto,¹⁸ basado en un poema de Björn Kuhligk (1975)¹⁹, desarrolla un continuo paralelismo entre el lenguaje poético recitado, con su propia calidad sonora (las cualidades de la voz y la lengua), y los materiales musicales. El idioma poético alemán y el ambiente de asociaciones que despierta el texto en mi imaginación (en términos de ambientes, iluminación, colores, etc.) es trasladado o “traducido” en el material sonoro del cuarteto de cuerda. El poema base del trabajo musical es el siguiente:

*Das ist frühmorgens das Wasser
im Freibad und der wolkenfreie Himmel
der sich darin spiegelt, das ist die Stunde
des Wolfes, die Stunde zwischen
Soll und Haben, man sagt auch: du
bist ja, sagt man vorwurfsvoll, wenn es
dem Andern durch die Adern rauscht
manchmal auch ein Bluterguß, die Treue
muß dafür herhalten und ihre Pupillen
die weder so noch so*

El poema es presentado en la voz de un barítono que compagina la recitación con el canto. La obra presenta por tanto una dramaturgia doble y paralela entre el sonido musical y la palabra poética. En opinión de poetas como Antonio Gamoneda (1931) “La música es el estado original del pensamiento poético.”²⁰ Para el mismo autor “la palabra poética es escultura en el tiempo en modo muy semejante al de la música, diferenciándose de ésta en que los sonidos (la palabra física, la oralidad) cargan significados”²¹. *Blau (Cuarteto de cuerda nº 8)* es una breve propuesta que aúna ambas “formas esculturales” (poesía y música) en el tiempo con la creación de un ambiente de resonancias y asociaciones nacidas de esa carga de significados.

¹⁸ Fue escrito como encargo del Literaturwerkstatt Festival de Berlín en 2008, y fue estrenado el día 23 de agosto de 2005 en el Konzerthaus de Berlín. Intérpretes fueron el Kairos Quarett y el barítono Dietrich Henschel. Editado por Breitkopf & Härtel (2005).

¹⁹ KUHLLIGK, Björn: *Von der Oberfläche der Erde*, Berlin Verlag, Berlín, 2009, p. 63.

²⁰ GAMONEDA, Antonio: *El cuerpo de los símbolos*, Huerga y Fierro, Madrid, 1997, p. 36.

²¹ *Ibíd.*, p. 193.

Dietrich Henschel und dem Kairos-Quartett gewidmet

Streichquartett Nr. 8

José M. Sánchez-Verdú, 2005

The image shows a page of a musical score for a string quartet. It contains five staves, each with a different instrument: Violin I (vl. I), Violin II (vl. II), Viola (vln), Violoncello (vc.), and Contrabasso (baxitono). The music is in 3/4 time and has a tempo of approximately 56 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'pp' and 'ppp'. There are also performance instructions like 'al dolo' and 'Des [-5]'. The score is for measures 56-60.

Ejemplo 4. *Blau* (Cuarteto de cuerda nº 8)
© Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)

* Dinámica arcaica/antigua dinámica
 vl. I = vc. = vl. II = vla.
 "p" = pp

der wol-ken-stein e

EJEMPLO 5. *Blau* (Cuarteto de cuerda nº 8)
 © Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)

Paraíso cerrado (Cuarteto de cuerda nº 9)

Esta composición²² está dedicada a mi primer referente como maestro en la composición: el compositor y organista de la Catedral de Granada Juan Alfonso García (1935-2015).

La obra está formada por varios jardines o “mansiones” (en el sentido de espacios o habitaciones de un palacio o un castillo)²³. Está inspirado en el libro del mismo título *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* de Pedro Soto de Rojas (1584-1658)²⁴: el jardín/paraíso del Barroco como representación de una *peregrinatio* a través de un paraíso terrenal en busca de ese otro paraíso celeste. En ciertos momentos de la partitura las estructuras rítmicas de la “silva” (estrofa poética que Soto de Rojas y Góngora llevaron a su punto culminante en el Siglo de Oro español) son presentadas y desarrolladas musicalmente.

El enfrentamiento de los instrumentistas con el material y a la forma musical se asemeja a un paseo a través de un jardín: determinadas técnicas notacionales ofrecen a los instrumentistas una cierta libertad en este *paseo* a través de la partitura-jardín mediante procesos abiertos de repeticiones y variaciones en las duraciones en ese deambular por la forma musical. Es decir: diversos procesos temporales pueden variar en el mismo momento de la interpretación a voluntad de los instrumentistas, que reaccionarían a todos los estímulos externos que consideren. Este alejamiento de una forma cerrada en su temporalidad “reacciona” a partir del tempo musical, la acústica, la energía del espacio y el sonido y a la percepción del público: es, como señalo antes, pura decisión tomada por los instrumentistas ante el devenir de su forma musical. Todo está extremadamente fijado en la notación musical, pero la reflexión sobre el jardín como estructura, como marco y como espacio de tiempo se refleja en el desarrollo de esta forma musical. ¿Debe tener un paseo a través de un jardín un itinerario determinado? ¿Tiene que desarrollarse en un marco concreto temporal? Así es el enfrentamiento entre tiempo, material, recuerdo y linealidad en *Paraíso cerrado*. Posiblemente no hay ni principio ni fin: en su estructuración el laberinto y la arquitectura son sus fuentes de inspiración.

Las estructuras rítmicas del inicio del primer jardín de la obra se acogen a la propia estructura de la silva poética como base, articulando la flexibilidad de la recitación poética con el propio material rítmico de los instrumentistas. El material es sujeto a especiales transformaciones de su timbre sonoro, y en su

²² Este cuarteto fue encargo de la Sociedad de Música Contemporánea de Hannover por sus 25 años. Fue estrenado por el Zymanowski Quartett en la Orangerie de los jardines de Herrenhausen, dentro del Festival MusikFestSpielen Herrenhausen de Hannover, el 6 de junio de 2012. La figura de Leibniz no dejaba de estar también presente. Será próximamente editado por Breitkopf & Härtel.

²³ Este concepto de “moradas” no puede dejar de inscribirse en la tradición de Al-Nuri de Bagdad (*Moradas de los corazones*, siglo IX), o posteriormente en Santa Teresa de Jesús (*Castillo interior*).

²⁴ SOTO DE ROJAS, Pedro: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, Granada, 1652.

desarrollo crea una red de estructuras y procesos que cuidan del balance entre un material casi geométrico con otros de especial configuración orgánica: los dos polos presentes en el jardín: el mundo mineral y el mundo vegetal.

a Juan Alfonso García

PARAÍSO CERRADO

(Cuarteto de cuerda N° 9)

José M. SÁNCHEZ-VERDÚ
2012

* halber Druck (firme Hand), geschmeidig, wenig Bogen / mucha presión (mano firme), con arco, poco arco
 * poco accelerando: alle zusammen / tutti insieme
 * poco vibrato, delisísimo

Ejemplo 6. *Paraíso cerrado* (Cuarteto de cuerda n° 9)
 © Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)

El jardín granadino (en ese paraíso en la tierra que es el *carmen* como construcción arquitectónica propia de esta ciudad, que incluye un jardín) está presente en la ideación de este cuarteto, recordando, además, a Soto de Rojas y al granadino por adopción que fue mi maestro Juan Alfonso García, autor de

otra obra de amplias dimensiones que tiene como título también *Paraíso cerrado*²⁵.

barzaj (Cuarteto de cuerda nº 10)

Este nuevo cuarteto²⁶, y último por ahora en mi catálogo, supone una vez más la utilización de este género tan particular y tan vinculado a la tradición occidental para crear un espacio sonoro y de pensamiento, una especie de “jardín” o *locus amoenus* en el que diferentes ideas y aspectos de la cultura se dan cita. Si en mis cuartetos 6, 7, 8 y 9 ofrecía, respectivamente, acercamientos a Josquin des Prez, a San Agustín y la memoria, a la poesía del alemán Björn Kuhligk o al mundo del jardín granadino a partir de Soto de Rojas, en este nuevo “jardín” es la figura del filósofo, poeta y místico de Al-Andalus Ibn ‘Arabî (1165-1240) la que se constituye como espacio de reflexión y de referencia. No es la primera vez que este mundo islámico, sobre todo a partir de su poesía, su arquitectura o su versión mística (sufismo), ilumina mi búsqueda artística, como apuntaré en seguida.

El concepto de *barzaj* es la base del planteamiento del cuarteto. Esta idea ya aparecía en mi ópera *El viaje a Simorgh* (2007)²⁷ en una de sus escenas de la mano de Farid Uddin Attar y Juan Goytisolo. El *barzaj*, “istmo”, “intermundo”, ofrece una visión enormemente especial y única dentro del pensamiento de Ibn ‘Arabî, y ha sido tratada por numerosos autores, entre ellos el gran estudioso y autor de referencia Henry Corbin²⁸. Pero es especialmente en los últimos años el trabajo de Pablo Beneito, uno de los mayores especialistas a nivel internacional en la figura de Ibn ‘Arabî, el que me ha interesado muy destacadamente, sobre todo en su más reciente estudio sobre la perspectiva de la creación artística y la ambivalencia “como procedimiento hermenéutico y fundamento del arte genuinamente islámico”²⁹, arte como espejo del *barzaj* en el que “el artista [...] tiende a remontarse al mundo de los prototipos de la Naturaleza [...]”,³⁰ y no a imitar el mundo físico. Su artículo “El viaje hermenéutico por las ínsulas de la imaginación: reflexiones acerca del intermundo (*barzaj*) y la polivalencia de la imagen-símbolo a partir del pensamiento de Ibn ‘Arabî” fue seguramente el gran pistoletazo de salida que me impulsó a trazar el vuelo del cuarteto de cuerda señalado.

²⁵ Obra para soprano, coro y orquesta estrenada en el Festival de Música y Danza de Granada en 1982.

²⁶ *barzaj* (cuarteto de cuerda núm. 10) fue estrenado en el Auditorio Nacional de Música de Madrid por el Pacífica Quartet el 15 de marzo de 2015 como encargo del Centro Nacional de Difusión Musical. Será próximamente editado por Breitkopf & Härtel. La obra está dedicada a Pablo Beneito, arabista y gran especialista en la obra de Ibn ‘Arabî.

²⁷ Ópera en dos actos estrenada en 2007 en el Teatro real de Madrid (Editada por Breitkopf & Härtel, 2007).

²⁸ CORBIN, Henri: *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*, Ediciones Siruela, Madrid, 1996.

²⁹ BENEITO, Pablo: “El viaje hermenéutico por las ínsulas de la imaginación: reflexiones acerca del intermundo (*barzaj*) y la polivalencia de la imagen-símbolo a partir del pensamiento de Ibn ‘Arabî”, en LÓPEZ-BARALT, Luce: *Repensando la experiencia mística desde las ínsulas extrañas*, Editorial Trotta, Madrid, 2013, p. 363.

³⁰ *Ibid.*, p. 375.

El arte árabe tiende a lo ilimitado a través de la continua fragmentación de elementos (teselas, líneas, azulejos, textos caligráficos...). Esta visión de la realidad, de la Naturaleza, a través de perspectivas como el uso de la luz, la ocultación y el velo, la abstracción, la geometría y la estilización, etc. ha sido referencia en mi trabajo como compositor desde hace muchos años, a veces a partir de esta visión islámica de la creación, a veces a través de figuras colindantes que me han sido muy importantes, como el pintor y escultor Pablo Palazuelo (1916-2007).

El desarrollo de este cuarteto tiene un aspecto fundamental: la disposición de los instrumentistas sobre el espacio es esencial. Así, las distintas posiciones sobre un entramado de siete posiciones fijas de atriles crea una abstracta cartografía que va destinada sobre todo a la percepción y a la respiración del espacio como elemento fundamental. Se crea una extraña simbología secreta sobre el espacio de la interpretación, y se insiste especialmente en la percepción del espacio como elemento insustituible junto al material musical de esta obra. Una constelación de puntos articula un universo simbólico y abstracto ante nuestra percepción auditiva y visual. Nos hace pensar el espacio y el sonido de forma paralela.

El cuarteto nº 10, *barzaj*, se articula en tres movimientos.

1. *nur*
[*Nizam*]
2. *ruh*

nur significa “luz” en árabe. El despliegue musical y escénico-espacial confiere al material el mismo juego abstracto y de contornos lumínicos que despliega e irradia una celosía islámica: la luz se filtra a través del espacio, y se oculta y mueve a través de innumerables velos y vanos abiertos, elementos que ofrecen una perspectiva múltiple de conformaciones al movimiento espacial del sonido y al relieve en su percepción. La señalada disposición de los cuatro instrumentistas sobre el espacio, creando distancias mucho mayores de lo normal, colabora en la creación de esta perspectiva o *relieve* en la percepción acústica de un material musical enormemente extremo en sus dinámicas en *pianissimo*.

El inicio del cuarteto es ya representativo de la importancia de la línea como elemento de construcción: una red de líneas se despliega por el marco del cuarteto creando continuas situaciones de heterofonías, unísonos, sorpresas superpuestas, filtrajes y transformaciones del sonido convencional..., un auténtico laberinto de líneas que nos conducen por un espacio-tiempo de percepción extremo. Este “elogio de la línea”³¹, cada vez más presente en algunos aspectos de mi trabajo, conduce a una escucha enormemente horizontal que en la percepción despierta un seguimiento especialmente destacado de la evolución del tiempo y el material. Todo ello está, además, vinculado a la línea en las estructuras infinitas y enormemente complejas de los azulejos y

³¹ INGOLD, Tim: *Lines. A brief history*, Routledge, Londres-Nueva York, 2007.

alicatados del arte islámico: las líneas son en muchos casos símbolos inacabables desplegados en el espacio que aúnan la cuestión de lo infinito (son líneas sin inicio o final...) con el sentido de la existencia de un solo Dios, Alá... En este doble sentido, teológico y teleológico, las líneas de *barzaj* son un nuevo presupuesto en mi música a partir de este cuarteto.

Ejemplo 7. *barzaj* (Cuarteto de cuerda n.º 10)
© Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)

Nizam, la hermosa y virtuosa muchacha persa que describe Ibn ‘Arabî en su gran obra *El intérprete de los deseos*³² significa en árabe “armonía”, y encarna la figura de la Amada y al mismo tiempo la Sabiduría (recuerda a la Polia antes señalada: las confluencias entre diferentes culturas en cuanto a símbolos y temáticas es muy significativa a veces). En el cuarteto esta figura femenina, *Nizam*, se constituye en el istmo, el intermundo que une los movimientos externos de la obra. Su material musical se despliega como un canto que crea otra dimensión del espacio y de la escucha, nacido del relieve creado en la sala de conciertos por las posiciones de las distintas fuentes sonoras. En cada uno de los movimientos hay una disposición distinta; e incluso en el segundo aquí ahora tratado se articula un movimiento o transición de dos de los instrumentistas hacia una siguiente posición.

La palabra *ruh*, finalmente, significa “viento”, con su vínculo al espíritu (misma raíz de *rih*, “viento”, o *ruah* en hebreo). Si *nasim* significa “brisa”, Ibn ‘Arabî usa

³² ‘ARABÎ, Ibn: *Taruman Al-Aswaq* (“El intérprete de los deseos”), Editora Nacional de Murcia, Murcia, 2002.

en un verso dedicado a Nizam incluso la hermosa expresión de *nasim al-rih* (“la brisa del viento”). Este movimiento es un susurro que acaricia y contornea el paisaje sonoro del cuarteto –como un viento místico y musical a la vez–, cerrando la arquitectura de sus procesos y de su estructura a través de un viaje poético-musical.

Ejemplo 8. *barzaj* (Cuarteto de cuerda n^o 10)
© Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)

barzaj (cuarteto de cuerda n. 10) articula un contexto que discurre en torno a los límites, a ciertas fronteras y horizontes que son recorridos en este trazo poético entre sonido y pensamiento; la perspectiva, la percepción del espacio y el sonido, su relieve (tan olvidado hoy en día) son elementos integrados en una partitura que en cierto modo adquiere el contorno y trazado de la caligrafía árabe... La abstracción del material, el refinamiento en sus más mínimos detalles y el juego entre luces, sombras, celosías, figuras geométricas, etc. hacen de esta pieza, una vez más, un espacio de creación en el que la visión árabe (a través del gran Ibn ‘Arabî) se hace realidad tras un muro de velos y figuras estilizadas y solamente apuntadas, sin ser dichas totalmente.

Conclusiones

El género cuarteto de cuerda lo interpreto en mi creación musical, especialmente a partir del *Cuarteto n^o 7*, como un espacio de creación musical que dialoga con otros territorios del conocimiento humano, como reflexiones que hacen interactuar la percepción sonora con una pluralidad de lecturas que penetran en los dominios de la poesía, la filosofía, la mística, etc. El uso de los títulos, de determinadas imágenes o de los textos (San Agustín, Björn Kuhlígk) hacen más compacto este terreno de las asociaciones, que se mueven entre la intertextualidad (*Cuarteto n^o 6*) y los procesos complejos de la memoria (*Cuarteto n^o 7*), de la lengua poética (*Cuarteto n^o 8*) y de la poesía a través puramente del jardín cerrado barroco (*Cuarteto n^o 9*) o la mística de la poesía y

la filosofía de un Ibn ‘Arabî (*Cuarteto nº 10*). Todos ellos conforman un territorio de interrelaciones que se multiplican en cada posibilidad de acercamiento para el auditor, lector, contemplador. Por eso la metáfora del jardín subyace debajo de este corpus y por eso el jardín es el espacio-tiempo en el que ahora puedo incardinar todas estas propuestas musicales.

Esta breve visita a mis cuartetos-jardines mediante las líneas de este artículo pretende destacar la inseparabilidad que contemplo entre la ideación del material, su forma musical y esos espacios del conocimiento humano citados. La música no es más que una forma de conocimiento. La búsqueda incansable de la expresión y de ese conocimiento a través de estos “paraísos cerrados” ha sido la base y la esencia de una propuesta musical propia y ya persistente en mi trabajo.

TERRITORIOS PARA EL ARTE

Territorios para la Creación

Literatura

La posible consolación de la música

Antoni Pizà
Musicólogo
Director Foundation for Iberian Music
The City University of New York

Resumen. La música, y por extensión el arte en general, no ofrece remedios terapéuticos adecuados frente al dolor provocado por situaciones de desespero personal. Sin embargo, esto no ha evitado que muchos oyentes y músicos profesionales intentaran usar la música como terapia. Este ensayo presenta una amplia muestra de composiciones, de J. S. Bach a Terry Riley, que se han usado como terapia de superación personal. Como puede preverse y a pesar de notables excepciones, el lenguaje de los clásicos, sobre todo si está basado en la armonía funcional, tiende a alcanzar esta misión mejor que las formas angulares e imprevisibles de las partituras vanguardistas.

Palabras clave. Música como terapia, Thomas Bernhard, *Alte Meisters*, David Harrington, Kronos Quartet, James Rhodes, Philip Kennicott, J. S. Bach, *Goldberg Variations*, *Chaconne*, Fritz Kreisler, *Liebeslied*, Terry Riley, *Requiem for Adam* (1998), George Rochberg, *Cuarteto de cuerda núm. 3* (1972), *Cuarteto de cuerda núm. 6* (1978), Pachelbel, *Canon in D*.

Abstract. Music, and by extension art, does not provide adequate therapeutic remedy for personal loss or despair. However, this fact has not prevented many listeners and professional musicians to attempt such a use of the arts as therapy. This essay surveys a wide spectrum of music, from J. S. Bach to Terry Riley, that has been used as therapy and personal growth. As it could be predicted, the well-established and familiar language of the classics, especially when based on functional harmony, tends to fulfill this mission in a better way than the angular, unpredictable shapes of avant-garde scores.

Keywords. Music as therapy, Thomas Bernhard, *Alte Meisters*, David Harrington, Kronos Quartet, James Rhodes, Philip Kennicott, J. S. Bach, *Goldberg Variations*, *Chaconne*, Fritz Kreisler, *Liebeslied*, Terry Riley, *Requiem for Adam* (1998), George Rochberg, *Cuarteto de cuerda núm. 3* (1972), *Cuarteto de cuerda núm. 6* (1978), Pachelbel, *Canon in D*.

(...) am Ende sind wir vor allem von diesen sogenannten großen Geistern und von diesen sogenannten Alten Meistern alleingelassen und wir sehen, dass wir von diesen großen Geistern und Alten Meistern auch noch auf die gemeinste Weise verhöhnt werden (...)

Thomas Bernhard, *Alte Meister*

Al final estos supuestos Grandes Genios y estos supuestos Maestros Antiguos nos abandonan, y vemos que estos Grandes Genios y Maestros Antiguos también se burlan de nosotros de la manera más mezquina (...)

Thomas Bernhard, *Maestros antiguos*

Casi al final de *Maestros antiguos*, la novela polifónica de Thomas Bernhard, hay un episodio que plantea la poca capacidad que tiene el arte para hacernos superar los fracasos de la vida, sus bofetadas, quizás. En la novela se narran las elucubraciones de Reger, un musicólogo trastornado –y quizás genial-, sobre el Arte, el Estado y la Iglesia, entre otros muchos temas. En el fragmento en cuestión, citado anteriormente y que representa la culminación de la narración, casi como el *stretto* de una fuga, en donde se intensifican todos los temas planteados anteriormente, Reger relata cómo la muerte de su mujer le sumió en un estado anímico deplorable y buscó consuelo en el arte, sobre todo en los grandes genios establecidos, esos “Grandes Genios y Maestros Antiguos” que para Reger incluyen entre muchos otros Kant, Schopenhauer y Tintoretto. (Bernhard, en cambio, ridiculiza sin piedad a Bruckner y Heidegger). ¡Y cuál es la sorpresa de Reger al descubrir que el arte no puede hacer nada frente a una tragedia personal, y que esos “supuestos” Grandes Genios y Maestros Antiguos nos abandonan y se burlan de nosotros en los momentos más cruciales cuando más los necesitamos!

Boecio, abandonado, humillado y acusado de traición, también buscó alivio en la vida interior y escribió en prisión, mientras esperaba su ejecución, su tratado *La consolación de la filosofía*, texto que incluye muchas canciones recientemente grabadas por el grupo Sequentia. Igualmente, quizás con un instinto algo pueril, todos en algún momento hemos buscado desahogo en una obra de arte, sea una canción o un cuadro. No todo el arte, sin embargo, parece cumplir esta misión redentora con igual eficacia. Los clásicos, pese a las dudas de Bernhard, suelen ser el mejor bálsamo para las heridas. El regreso a territorios conocidos, a obras y autores que ya han labrado un surco en nuestra subjetividad –a Maestros Antiguos, por así decirlo- suele tener un efecto benigno e inmediato. La tradición y solidez de compositores, artistas y literatos establecidos son con frecuencia los mejores portadores de la calidez espiritual que se busca en el arte en un momento difícil. Y por la misma lógica, lo nuevo, lo desconocido y todo aquello que no se adapte a un marco de referencia conocido, nos deja desorientados precisamente en un

período en que necesitábamos, esperábamos y hasta exigíamos dirección y sentido de la obra de arte y de sus creadores.

El conocido autor y pianista James Rhodes, por ejemplo, ha labrado toda una carrera alrededor del bálsamo que suponen los clásicos. Rhodes ha contado su experiencia como víctima del abuso sexual en varios volúmenes autobiográficos y estrictamente verídicos. En declaraciones a la prensa, el músico también ha sido un defensor de otras víctimas y ha abogado por instituciones y leyes que defiendan a los menores de posibles abusos futuros. Su perfil como músico está marcado sobre todo por su experiencia como víctima y por las consecuencias que le han supuesto el abuso sexual, las secuelas psíquicas, por ejemplo, que lo han tenido internado a temporadas. Frente a ese telón de fondo que es su terrible experiencia personal, su mensaje como músico es todo lo contrario. Rhodes, con su repertorio, nos regresa a la estabilidad de la infancia y primera juventud, a las clases de piano semanales siempre a la misma hora y siempre con la misma profesora.

Rhodes siempre toca en concierto y en grabaciones las obras por las que han pasado todos los pianistas aficionados y profesionales: el *Preludio* en do mayor de *El clave bien temperado* de Bach; el arreglo de Bach del *Concierto en re menor* de Alessandro Marcello; el *Preludio en mi menor*, op. 28 de Chopin y un largo etcétera. Son piezas bellas, relativamente fáciles y, lo que es lo más importante, son el vocabulario básico de todo pianista, tanto de su técnica como de su sensibilidad. Como se sabe, Rhodes no solo toca esas obras maravillosas del repertorio pianístico juvenil, sino que en sus vídeos y libros anima a los adultos que de niños ya las tocaron a que vuelvan a ellas y no solo a su sonoridad, a su indudable belleza, sino por lo que significan: un viaje nostálgico al mundo de la niñez, con valores sólidos, certeros, incuestionados, inequívocos, con padre, madre, hermanos y lecciones de piano. El repertorio de Rhodes es, en definitiva, un regreso a la infancia que en su caso fue tristemente truncada, destruida. La nostalgia (etimológicamente, la vuela al hogar) por ese mundo es una terapia para superar los vaivenes inevitables de la vida.

Acaba de publicarse un libro en Estados Unidos que toca estos mismos temas. Hace un par de años, Philip Kennicott, el crítico de música y arquitectura del *Washington Post*, perdió a su madre. *Counterpoint: A Memoir of Bach and Mourning* (Norton, 2020), como su título indica, es un relato autobiográfico en contrapunto a dos voces: su amor por Bach y el duelo por la muerte de su madre. El autor explica con prosa ágil pero sobria que su madre, en su juventud, albergó aspiraciones, quizás sueños, de llegar a ser violinista concertista. Al casarse y tener cuatro hijos, su quimera disminuyó, primero, y se esfumó, después. La madre tuvo que resignarse a ser ama de casa en aquellos movidos años sesenta y setenta, cuando tantas mujeres empezaban a independizarse de los constreñimientos de la familia. Ese sacrificio, dice Kennicott, la dejó herida, frustrada, rencorosa, resentida y permanentemente malhumorada. Cuando el futuro crítico musical estudiaba

su Bach, su Beethoven, su Chopin, la madre lo interrumpía, le regañaba y gritaba.

Pasaron los años, esa madre tuvo hijos y nietos. Un día le diagnosticaron un cáncer, ya casi a los ochenta años, y murió rodeada de los suyos, bien cuidada por su hijo crítico y querida por mucha gente. Pero murió, a decir de Kennicott, infeliz, amargada, aún con la herida de haber echado a perder su posible carrera musical. Un día, poco antes de morir, la madre le pidió a Kennicott que le pusiera algo de música. El crítico debatió durante un rato si Wagner o Beethoven, pero al final le puso el *Liebesleid* de Kreisler. Kennicott, siendo un crítico sesudo, tenía sus dudas acerca de si esa obra tan tocada y edulcorada tendría algún efecto, pero al momento oyó a su madre decir: “Sigue, no lo quites”. Murió al día siguiente. Para superar el duelo, Kennicott decidió volver al piano y concretamente a las *Variaciones Goldberg* y la *Chacona* de Bach. Durante meses, estudió las partituras hasta llegarlas a tocar aceptablemente. La madre murió más o menos plácidamente gracias a Kreisler y Kennicott superó el duelo gracias a Bach.

Sin duda, los clásicos nunca fallan, sean Bach o Kreisler. Pero, y las vanguardias, ¿cuál es su papel en la consolación del espíritu? En 1972, con el estreno de su *Cuarteto de cuerda* núm. 3¹, la música de George Rochberg (1918–2005), compositor norteamericano poco conocido en España, tomó un giro inesperado. Después de décadas de ser un importante adalid de la vanguardia musical norteamericana –ese modernismo angloamericano basado principalmente en la disonancia-, su música comenzó a abrirse tímidamente a los poderes expresivos de la antigua y corroborada tonalidad (o sea, la gramática musical occidental), a la belleza desvergonzada de la melodía y al soporte algodónado de la armonía. En su momento se dijo que ese viraje estético –de la dureza angular de la atonalidad, que hace que el discurso musical sea imprevisible y por tanto desorienta al oyente, al confort de la melodía y la armonía convencionales, que garantizan la direccionalidad del discurso sonoro- fue motivado por una tragedia personal. Efectivamente, diez años antes, su hijo había sido diagnosticado con un tumor cerebral. Cuando murió tres años más tarde, Rochberg buscó consuelo en la composición, utilizando el estilo que le era habitual, un lenguaje y técnica principalmente inspirados por la atonalidad de Anton Webern². Pero algo fallaba, la creatividad no fluía y los trucos del oficio, después de haber compuesto durante muchos años, parecían insuficientes para expresar la magnitud de sus sentimientos. ¿Cómo era posible que la creatividad le abandonara en momentos tan trágicos? ¿Era el arte en general lo que le fallaba o solo su idioma vanguardista?

En honor a la verdad, hay que decir que Rochberg reconoció posteriormente que hacía tiempo que le rondaban dudas sobre la expresividad de las vanguardias musicales y que sus razones personales trágicas fueron solo la gota que colmó el vaso. En su ensayo “Guston and me: Digression and

¹ https://www.youtube.com/watch?v=7n_HKbyeVbE

² <https://www.youtube.com/watch?v=ELAKF8ZxDmg>

Return” (1984) (publicado en *Aesthetics of Survival: A Composer's View of the Twentieth Century*, 2009), Rochberg traza una evolución paralela entre su trayectoria artística y la del pintor Philip Guston (1913–1980). Ambos fueron vanguardistas; uno abandonó la figuración y se volcó a la abstracción; el otro abandonó la tonalidad y se dejó seducir por el dodecafonismo, el serialismo y otras formas de organización musical que, a falta de mejor término, caen en la categoría de la atonalidad. Y al final, ambos regresaron con la humildad del hijo pródigo a la figuración y la tonalidad respectivamente. La vanguardia fue solo una “digresión” en sus respectivas carreras, como indica el título del ensayo.

Las consecuencias de ese retorno fueron claras para Rochberg: al principio, sus colegas ridiculizaron y criticaron duramente su deserción de las filas del modernismo, pero con el tiempo quedó claro que su voz de disidente no era la única. Los minimalistas (Steve Reich, Philip Glass y Terry Riley) habían vuelto a la sencillez de los acordes triádicos (el do mayor de toda la vida, vamos) y John Corigliano, David del Tredici y John Adams habían rescatado los arrebatos del romanticismo en sus recientes piezas de entonces, mientras los europeos Henryk Górecki y Arvo Pärt recuperaban paralelamente la devoción religiosa y la tonalidad, en un mundo que hasta el momento había sido principalmente laico y atonal. Había nacido el postmodernismo musical.

Rochberg, por su parte, siguió encaminando su regreso a ciertas formas de la tonalidad. Su posterior *Cuarteto de cuerda* núm. 6 (1978)³ fue otra potente vindicación del pasado. A pesar de algunos pasajes atonales, hay en esta obra guiños a Bruckner y Mahler y el tercer movimiento se basa en unas variaciones sobre el famoso *Canon en re* de Pachelbel, lugar común donde los haya del lenguaje de la música tonal. Y Rochberg sin duda sale airado del reto de reutilizar una melodía tan manoseada, que pudiera motivar alusiones no deseadas por su asociación con miles de bodas y comuniones. Como la madre del crítico del Washington Post en su lecho de muerte, el oyente lejos de rechazar el azucarado Canon, quiere decir: “sigue, no lo quites”.

La vanguardia, sin embargo, fiel a su espíritu imprevisible, a veces depara sorpresas. David Harrington, miembro fundador del Kronos Quartet, también ha reflexionado sobre cómo las tragedias personales pueden hacer tambalear ciertas posiciones estéticas de vanguardia. En 1995, su hijo de dieciséis años murió víctima de una trombosis, mientras iba de excursión por la montaña. La inusitada muerte de una persona que está empezando su vida y lo insólito de la causa de su muerte repentina hundieron a su padre en una dura crisis. Al principio decidió disolver el cuarteto y dejar de hacer música. ¿Qué consuelo podían ofrecer ante una tragedia como ésa los casi mil estrenos de composiciones vanguardistas que el Kronos había encargado durante varias décadas de carrera?

³ https://www.youtube.com/watch?v=4xf9_JYLQvA

Después de un tiempo apropiado, las nubes se disiparon y Harrington reanudó su frenética vida de conciertos ante un público agradecido de su especial repertorio –una mezcla de lo tradicional y lo moderno, lo occidental y lo oriental, el *high* y el *lowbrow*. En honor a Adam, el hijo de Harrington, al poco de su muerte, Terry Riley escribió una pieza conmovedora para el Kronos, *Requiem for Adam* (1998)⁴, en la que mezcla sonidos acústicos, electrónicos e improvisaciones inspiradas por los ragas de la India, a decir verdad, todo un repertorio de trucos vanguardistas. Y en este caso no hay duda: la música de vanguardia aquí sí que sirvió para superar una situación trágica personal. David Harrington y el Kronos Quartet continúan actuando por todo el mundo y el *Requiem* de Riley es una de sus obras más populares de su repertorio.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=mNnvKCe6qlg>

Territorios Compositoras

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)



Arquitectura y paisaje sonoro como elemento identitario en la creación musical. *Comedia sin título*, Ópera en un acto de Leticia Armijo sobre un texto de Federico García Lorca

Leticia Armijo
Compositora, musicóloga y gestora cultural
Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte

Resumen. En la presente investigación abordaré la influencia del paisaje sonoro y arquitectónico en la creación musical y construcción de la identidad. Para ello, tomaré como referente mi ópera *Comedia sin título*, ópera en un acto sobre un texto homónimo de Federico García Lorca (1998-1936). Partiendo del análisis musical de la ópera y de los elementos del paisaje sonoro y arquitectónico presentes durante la concepción de la misma, estableceré los rasgos estéticos que definen mi lenguaje en la construcción de mi identidad musical, destacando la importancia del paisaje sonoro y arquitectónico como herramienta de análisis musicológico.

Palabras clave. Música y arquitectura, Paisaje sonoro y creación musical, Música e identidad.

Abstract. In the present investigation I will address the influence of the sound and architectural landscape in the musical creation and construction of identity. For this, I will take as reference my opera *Comedy without title*, opera in an act on a homonymous text by Federico García Lorca (1998-1936). Starting from the musical analysis of the opera and the elements of the sound and architectural landscape present during its conception, I will establish the aesthetic features that define my language in the construction of my musical identity, highlighting the importance of the sound and architectural landscape as a tool of musicological analysis.

Keywords. Music and architecture, Sound landscape and musical creation, Music and identity.

Introducción

A través de la historia de la música mexicana existen escasos documentos que registren información acerca de la influencia del paisaje sonoro y arquitectónico en la creación musical, en el proceso de mutuas influencias entre la música mexicana y andaluza, en relación con las mujeres y la construcción de su identidad.

El nuevo milenio se ha caracterizado por un desarrollo exponencial de las nuevas tecnologías y la creciente participación de las mujeres en áreas que no eran consideradas propias de su condición, entre las cuales se encuentra la composición musical y la música electroacústica.

En la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI¹, comienzan a surgir algunas investigaciones en torno al tema, sin embargo, ninguna profundiza en la obra de las compositoras de música de concierto en relación con la música electroacústica y la influencia del paisaje sonoro y arquitectónico en la creación musical, influencias que abordaré en la presente investigación.

Mi primer propósito es profundizar en el proceso y la influencia del paisaje sonoro y arquitectónico en la creación musical como factores identitarios, tomando como epicentro creativo la composición de mi ópera *Comedia sin título*, para 17 solistas, coro, orquesta sinfónica y electroacústica, compuesta en Granada, la cual constituye un ejemplo de los rasgos estéticos propios de mi lenguaje y las posibles influencias sonoras, arquitectónicas y sociales adquiridas en un entorno creativo específico.

Mi segundo propósito es resaltar la importancia del paisaje sonoro y arquitectónico como herramienta creativa y de análisis musicológico.

Mi tercer propósito es el de impulsar su estreno, como una más de las acciones positivas que coadyuven al tardío reconocimiento de la obra de las compositoras, con el fin de que se le conceda el valor que merece, reconociendo también los esfuerzos de las instituciones que han apoyado el proyecto en sus diversas etapas como son la Universidad Autónoma de Querétaro, “Programa de Estancias Posdoctorales y Sabáticas para Consolidación de Grupos de Investigación” del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México, Sociedad de Autores y Compositores de México, Museo de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura y Educación de España, Universidad de Granada y Universidad Autónoma de Madrid.

El resultado de este análisis permitirá su valoración desde el punto de vista estético dentro de las corrientes musicales actuales, y contribuir al diseño de espacios arquitectónicos que faciliten el mejor desempeño de los artistas.

Comedia sin título está integrada por una Obertura y siete escenas, en las que combino elementos de la música tradicional mexicana y andaluza, con elementos de la música contemporánea y electroacústica, sintetizando lo esencial de mi lenguaje y el uso personal de las diversas técnicas de composición que delinearán mi estilo. Por lo anterior, utilizaré un análisis que me permita abordar tanto elementos de la música tradicional como contemporánea para profundizar en los aspectos estructurales, rítmicos, melódicos, armónicos,

¹ ARMIJO, Leticia: *Graciela Agudelo, una compositora del siglo XXI*, Tesis inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2007.

dinámicos, vocales, instrumentales, orquestales, del paisaje sonoro y arquitectónico que sintetizan mi lenguaje musical.

Para contextualizar mi ópera *Comedia sin título* sobre un texto homónimo de Federico García Lorca, comenzaré por presentar un panorama de la composición musical del México de finales del siglo XX y principios del XXI, continuaré con la creación musical femenina; seguiré con los aspectos relevantes del paisaje sonoro y arquitectónico de Granada, España, lugar emblemático donde concebí la obra, para seguir con el aspecto literario y análisis del libreto, continuar con el análisis musical de la *Comedia sin título* y las conclusiones generales.

Panorama de la música mexicana en el nuevo milenio

Para comprender la esencia de la música mexicana en el nuevo milenio, es fundamental descifrar los orígenes que antecedieron al complejo proceso de un México sumergido en la búsqueda de su propia identidad emergido de un complejo mestizaje.

La música mexicana de concierto, de principios del siglo XIX, se caracterizó por la búsqueda de una identidad nacional inspirada en los ideales liberales acuñados durante la Independencia de México.

En la última década del siglo XX y del nuevo milenio, la principal tendencia apunta hacia una mayor complejidad. Recordemos que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX diversos compositores extranjeros visitaron de forma regular nuestro país ampliando el panorama compositivo². Junto a ello, compositores mexicanos en periodo de formación viajaron a países extranjeros europeos y americanos con la aspiración de empaparse de las últimas vanguardias. El serialismo integral se convirtió en uno de los marcos referentes a nivel internacional, mientras que en México fue mayor la adscripción a otras corrientes que intentan recuperar la simplicidad. Tal es el caso del minimalismo, el regreso de algunos compositores a la tonalidad y la recuperación de otras músicas³. Estas tres últimas tendencias se pueden encontrar en las obras de Marcela Rodríguez (1951), Lucía Álvarez (1948) y Arturo Márquez (1950), respectivamente.

Las últimas generaciones en su mayoría prefieren componer música con líneas melódicas y estructuras perceptibles⁴. Tal es el caso de Samuel Zyman (1958), quien inicia un retorno a los estilos del siglo XIX; de Roberto Medina (1955-

² A modo de ejemplo recordar que en 1993 recibimos al compositor italiano Franco Donatoni (1927-2000) para dictar un curso sobre serialismo integral a través del Curso de Composición, de la Cátedra Extraordinaria “Manuel M. Ponce”, coordinado por el compositor y director de orquesta Víctor Rasgado, (1959) en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, curso al que tuve la oportunidad de asistir.

³ CALVA, José Rafael: “La consagración del neoromanticismo”, en el periódico *La Jornada*, México, Sábado 13 de abril de 1984, p. 25.

⁴ MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. Cit.*, p. 98.

2013), cuya obra es ajena a la experiencia de vanguardia⁵; de Max Lichitz (1948), que igualmente se desenvuelve dentro de la tonalidad y Daniel Catán (1949-2011), quien recrea atmósferas neo-impresionistas.

Otras tendencias integran el elemento indígena, el misticismo esotérico y la recuperación de la naturaleza, en busca de un nuevo nacionalismo, alejado de las influencias europeas y estadounidenses, surgido de la “fuerza de la tierra”⁶. Sus principales representantes son Francisco Álvarez del Toro (1956), quien plasma su concepción del sentido mágico de la realidad en *El espíritu de la tierra* (1984).

Finalmente, quisiera señalar que durante la última década han surgido diversas investigaciones en torno a la historia de la música mexicana, que dan cuenta de compositores, intérpretes e investigadores cuya labor fue soslayada en su momento. Tal es el caso del mencionado Julián Carrillo, Gonzalo Curiel y Colon Nacarrow, entre muchos otros que, en los albores del nuevo milenio, continúan ausentes en las fuentes documentales, en algunos casos por desconocimiento y, en otros, por políticas culturales que han intentado limitar el curso del arte musical, arte que por fortuna apunta hoy hacia la pluralidad.

Dichas omisiones probablemente reflejan la marginación de la que han sido objeto no sólo las mujeres compositoras sino también compositores varones, quienes han sido olvidados debido a su pensamiento musical, nacionalidad, género, orientación política, situación económica, preferencia sexual y la falta de difusión de su propia producción musical.

Después de este puntual panorama de la historia de la música mexicana en el nuevo milenio, paso a desarrollar una breve visión de la labor de las compositoras mexicanas.

Las mujeres en la composición musical

Antes de abordar la labor de la mujer en la música mexicana de concierto me parece importante introducir algunos elementos generales de los estudios de género.

Comenzaré por definir el concepto de género como una categoría útil en el análisis histórico y sociológico de las relaciones sociales basado en las diferencias que distinguen a los sexos⁷.

Ante la necesidad de enriquecer el campo de las ciencias sociales con una perspectiva de género ha sido necesario crear nuevas categorías de análisis en

⁵ *Ibíd.*, p. 102.

⁶ MORENO RIVAS, Yolanda: *La composición en...*, *Op. Cit.*, p. 104.

⁷ DOMÍNGUEZ PRAZ, Pilar: *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939-1950*, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, Dirección General de la Mujer, Madrid, 1986, p 23.

todas las áreas del conocimiento humano⁸. Dichas categorías surgen de la experiencia emanada de las primeras luchas de las mujeres por su derecho al voto iniciada por las sufragistas inglesas durante la segunda mitad del siglo XIX, del movimiento feminista en sus diversas manifestaciones y de las minorías en la conquista de sus derechos políticos y sexuales desarrolladas durante el siglo XX a nivel mundial⁹.

En el caso específico de la música, sería imposible imaginar que la condición social y económica de la mujer no haya sido determinante en el desarrollo de su creatividad. Por ello es importante tener en cuenta las aportaciones de los estudios de género como elemento de valoración del quehacer musical de las mujeres.

La música hecha por mujeres ha sido olvidada fundamentalmente por causas externas que tienen que ver más con la marginación de la que ésta ha sido objeto a través de la historia que por causas internas como la calidad musical de su obra.

Uno de los avances reconocidos internacionalmente durante estos encuentros es el hecho de que las instituciones de México, España y Cuba se hayan sumado de forma decidida a los encuentros que además de difundir la obra de las creadoras, quienes han sido históricamente marginadas, se ha propuesto la transformación de su realidad analizando su problemática desde un punto de vista académico. Lo anterior confirma la importancia de los grupos autónomos los cuales han contribuido a la internacionalización de un movimiento de mujeres en la música el cual ha rebasado las fronteras ideológicas y políticas de los países.

Estas últimas publicaciones nos confirman que el reconocimiento a la actividad de las compositoras ha ido en aumento en los últimos años y que recientemente se ha producido un cambio generalizado dentro de la comunidad de músicos de concierto que ha favorecido tanto la participación de las compositoras dentro de la vida cultural de nuestro país, como la difusión de sus obras. En este proceso intervienen varios factores: en primer lugar, la creciente participación de las mujeres en áreas que no eran consideradas propias de su condición¹⁰, como es la composición musical, participación en la que ha influido de forma determinante el movimiento feminista mexicano de los últimos años, facilitando la integración de las mujeres en todas las áreas del conocimiento humano; en segundo, la calidad de sus obras ganó aceptación en el medio musical y, en tercero, la preocupación de las propias compositoras no sólo por componer sino también por difundir su trabajo.

El movimiento de Mujeres en la Música, como el feminismo, ha dejado al descubierto que la misoginia no es un mal privativo de los varones, ya que

⁸ ARAUJO CAMACHO, Hilda: *Op. Cit.*, p. 14.

⁹ MILLETT, Kate: *Política sexual*, Editorial Aguilar, México, 1975, p. 31.

¹⁰ ARMIJO TORRES, Leticia Araceli: *La mujer en...*, *Op. Cit.*, p. 15.

existen compositoras que aseguran que la discriminación no existe para ellas como lo hemos visto en los testimonios recogidos por la musicóloga Clara Meierovich, poniéndose en contra de sus propias colegas como señala Anna Bofill: “Estas mujeres, según Judit Feterry, han sufrido un proceso de “inmasculinisation” (masculinización), es decir, que han adoptado el punto de vista de los hombres y se han identificado en contra de las mujeres”¹¹.

Esta marginación, también ha sido padecida por gran parte de los propios compositores latinoamericanos quienes, en su mayoría, están ausentes de las fuentes documentales siendo su obra apreciada escasamente, como documento exótico.

Dentro de la estética de las compositoras de fin de siglo podemos identificar dos corrientes: la primera, marcada por un eclecticismo polifacético en la búsqueda de un lenguaje propio creado a través de la expansión de la tonalidad, la elaboración de materiales, la integración de elementos de otras músicas como la tradicional de México, Latinoamérica, del Caribe y de géneros como el *Jazz*, la *Cumbia*, la *Samba Brasileña* y el *Tango*, técnicas que se encuentran presentes en la música de Graciela Agudelo, Ana Lara, Hilda Paredes, Lilia Vázquez, Lucía Álvarez, Leticia Armijo, María Granillo, Gabriela Ortiz, Alejandra Odgers y la obra minimalista de Marcela Rodríguez, destacando en el campo de la cinematografía la obra continuamente galardonada de Lucía Álvarez. Esta preocupación por la integración del elemento latinoamericano en opinión del compositor chileno Juan Orrego-Salas, es una constante preocupación por la recuperación de elementos relacionados con sus propios ambientes culturales y costumbres musicales nativas, rasgo que define la música latinoamericana en la actualidad¹².

En la segunda corriente, que apunta hacia la complejidad derivada del serialismo, se encuentra parte de la obra de Rosa Guraieb, Gloria Tapia y algunas obras de María Granillo. Más adelante, el serialismo integral introducido por Franco Donatoni y Juan Trigos en México es retomado por Cecilia Medina en la elaboración de su lenguaje compositivo. Otra vertiente de la complejidad con principios derivados del serialismo es representado por la obra de Claudia Herrerías.

Después de este puntual panorama de las compositoras mexicanas del siglo XX, nos aproximaremos a describir los elementos relevantes del paisaje sonoro y arquitectónico de Granada, España, como centro de la creación de mi ópera *Comedia sin título*.

¹¹ BOFILL, Ana: “Apuntes para una reflexión”, en *Cuadernos de Veruela*, No. 4, Zaragoza, 2003, pp. 53-66.

¹² ORREGO-SALAS, Juan: “Traditions, Experiments, and Change in Contemporary Latina America”, en *Latin American Music Review*, University of Texas, vol. 6, nº 2, Austin, Texas, Fall/Winter, 1985, p. 164.

Música, arquitectura e identidad

La identidad comprende la capacidad reflexiva de un sujeto surgida de la interacción con su entorno en un contexto determinado, además de existir la identidad como imaginario colectivo en una sociedad¹³.

En la música de todos los países existen géneros musicales, instrumentos y repertorios que constituyen el símbolo de lo nacional y determinan la percepción colectiva de la identidad¹⁴.

En el caso de Andalucía, el musicólogo Miguel Ángel Berlanga define las características de la música flamenca:

El flamenco sigue cultivando las formas líricas tradicionales, la canción estrófica sin estribillo, las formas fijas, las modulantes frías, como el modo frigio, el modo de do y la y aún el mixolidio, casi desaparecido en el folklore español, aunque este sea por el fenómeno de ida y vuelta americano.¹⁵

Estos rasgos musicales, heredados del flamenco andaluz, se han convertido en un referente identitario y símbolo de lo español¹⁶, que ha trascendido sus fronteras.

Por su parte, el musicólogo Cristóbal García Gallardo (1966) define la cadencia andaluza (I, VII, VI, V7)¹⁷, como uno de los pocos ejemplos musicales que nos remiten a la geografía de un lugar, la cual ha sido ampliamente difundida por la música flamenca y utilizada tanto en la música de concierto como en la música popular, constituyendo un símbolo de identidad.

Esta cadencia la encontramos presente en las *Canciones antiguas españolas*¹⁸, transcritas y arregladas por el propio Federico García Lorca, como podemos observar en “VIII. Nana sevillana”.

¹³ PÉREZ LUGO, Denisse: *Las redes civiles de organización social feminista como agente de cambio internacional a través de la constitución de identidades, el caso de: El Colectivo Mujeres en la Música A.C.*, tesis inédita México, 2016.

¹⁴ WONG CRUZ, Ketty: *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*, Fondo Editorial de la casa de las Américas, La Habana, Cuba, 2012.

¹⁵ BERLANGA, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁷ GARCÍA GALLARDO, Cristóbal L.: “La imagen de Andalucía en la teoría de la música: la cadencia andaluza”, en GARCÍA GALLARDO, Francisco José; ARREDONDO PÉREZ, Herminia (Coords.): *Andalucía en la música. Expresión de comunidad. Construcción de identidad*, Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la presidencia, Sevilla, 2014, pp. 108-109.

¹⁸ GARCÍA LORCA, Federico: *Canciones españolas antiguas*, Unión musical de ediciones S. L., Madrid, 1992.



Figura 1. Cadencia andaluza en “VIII. Nana sevillana”

Otro rasgo característico de la música flamenco andaluza son los giros melódicos al finalizar las frases que podemos observar en el mismo ejemplo.



Figura 2. Giros melódicos al final de frase en “VIII. Nana sevillana”

Estos giros melódicos también están presentes en la música incidental, que Federico García Lorca compuso para sus obras teatrales, como la Nana del primer acto de su obra teatral *Yerma*¹⁹.

¹⁹ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, 1ª Ed. Editorial Aguilar, Madrid, 1954.



Figura 3. Giros melódicos al final de frase en *Yerma*

La misma cadencia también se encuentra presente en la cadencia armónica de la *Petenera*²⁰, que cuenta con múltiples variantes tanto en la música flamenca, como en los sones de diversas regiones de México, que seguramente, tal y como afirma el musicólogo Miguel Ángel Berlanga, son parte del fenómeno de ida y vuelta.

En el caso concreto de la Alhambra, hay que decir que el monumento forma parte del imaginario colectivo que alimentó una corriente cultural diversa llamada Alhambrismo²¹, cuyas características musicales denotan la utilización sistemática de la cadencia andaluza o tetracordio menor natural descendente, por grados conjuntos, desde la tónica a la dominante, dentro de un modo menor; giros melódicos que contienen el intervalo de segunda aumentada, típico de la música árabe; utilización de numerosos melismas en la melodía; estructura poliseccional de las piezas; empleo alternativo de los modos menor y mayor y de la tonalidad de *La*. En la música cantada, temática de ambiente orientalista basado en lugares o personajes de la Alhambra.

En cuanto al paisaje arquitectónico, debemos señalar que la identidad de los lugares determina la identidad de los seres que los habitan²², como podemos observar en la ciudad de Granada, donde converge la cultura musulmana y española tras su conquista en 1492. A partir de entonces las mezquitas musulmanas fueron substituidas en su mayoría por iglesias católicas, sin

²⁰ REYES ZÚÑIGA, Lénica: *La petenera en México. Hacia un sistema de transformaciones*. Tesis inédita de maestría, Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 13.

²¹ SOBRINO, Ramón: *El pintoresquismo musical- El alhambrismo sinfónico*, Booklet, Sevilla y Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1993.

²² CASAKIN, Hernan: "Diseño arquitectónico y su relación con la identidad", en *Actas de diseño*, Universidad de Palermo, Argentina, 2017.

embargo, aún en la actualidad, el principal hito arquitectónico de la ciudad es la Alhambra y el segundo, la Catedral²³.

El Palacio Rojo de la Alhambra y sus jardines rodeados de fuentes y canalejas por donde el correr del agua, el canto de las aves y el viento, se unen para crear un ambiente de éxtasis y fuente de inspiración de artistas destacados, que han adoptado a Granada como centro de creación, dando como frutos obras monumentales, como la literaria del escritor estadounidense Washington Irving (1783-1859) *Cuentos de la Alhambra*, o la musical del compositor Manuel de Falla (1876-1946), *En el Generalife*.

Por otra parte, los espacios urbanos de las calles de Granada, donde se desarrollan actividades comunitarias que van desde procesiones religiosas, ferias y fiestas de vendimia, hasta la protesta social y las más variadas expresiones de solidaridad, invitan amablemente a la integración social y al disfrute del entorno.

Son abundantes los autores que comienzan la caracterización unitaria de Andalucía por su caracterización paisajística, por el entorno o hábitat, concepto éste que trasciende lo estrictamente geográfico, aunque está muy en relación a él²⁴.

En cuanto al entorno social, en Granada existe un ambiente social que invita a la integración: “En Andalucía nunca han prendido, ni parece fácil que prendan los nacionalismos excluyentes”²⁵.

Paisaje sonoro de Granada

Los aspectos del paisaje sonoro que llamaron mi atención, refieren la acústica de la naturaleza, el entorno urbano y las expresiones musicales propias de la ciudad.

Primeramente, me referiré a los sonidos de la naturaleza como el trinar de las golondrinas al amanecer, el canto de las palomas y los tordos que se reúnen en las copas de los árboles para comentar el día, acompañados de los sonidos del viento y el discurso del agua.

²³ FERNÁNDEZ TORRES, Francisco José; MARQUEZ GARCÍA, M. Luisa; RAMÍREZ MÁRQUEZ, Victoria: *La ciudad de Granada, análisis urbanístico a través de hitos y nodos de contexto histórico*, Universidad de Granada, Granada, 2009.

²⁴ BERLANGA, Miguel Ángel: “El arte flamenco: un referente simbólico más de ‘lo andaluz’”, en *Lo andaluz popular símbolo de lo nacional*, Universidad de Granada, Granada (España), 2009.

²⁵ BERLANGA, Miguel Ángel: *Op. Cit.*, p. 22.



Figura 4. Borbotones de agua de los jardines de la Alhambra

Hay que decir que desde sus inicios la cultura de al-Ándalus giró en torno al agua²⁶, como lo muestran las fuentes, albercas, estanques y canalejas que habitan la ciudad creando un discurso acústico, descrito en el poema de Francisco Villaespesa *Las fuentes de Granada*²⁷.

Las fuentes de Granada

¿Habéis sentido
en la noche de estrellas perfumada
algo más doloroso que su triste gemido?

Todo reposa en vago encantamiento
en la plata fluida de la luna.

Dentro de las expresiones musicales urbanas, escuché percusionistas de *handapan*, improvisando secuencias cromáticas con ritmos orientales.



Figura 5. Motivos del *handapan*

Llamativos también los cantos del trabajo, como el del afilador de cuchillos, improvisando con un chiflo, secuencias cromáticas sobre la escala menor.

²⁶ HAMMAN AL ANDALUS, GRANADA, Folleto 1998.

²⁷ Disponible en

https://www.palabravirtual.com/index.php?ir=ver_voz.php&wid=2700&t=Las+fuentes+de+Granada&p=Francisco+Villaespesa&o=Nuria+Espert, 19 de junio, 11:58.



Figura 6. Motivos del afilador de cuchillos

En las calles también podemos escuchar guitarristas interpretando la emblemática obra *Recuerdos de la Alhambra* del compositor español Francisco Tárrega, Cuartetos de cuerda desde el *Canon* del alemán Pachelbel hasta *Adios nonino* del argentino Astor Piazzola, y, desde luego, decenas de cantaores de flamenco especialmente durante el atardecer desde el mirador del Albaicín que cuenta con una vista privilegiada del Palacio Rojo y la ciudad.



Figura 7. Cuarteto de cuerdas de estudiantes

Debo destacar el canto de las mezquitas haciendo un llamado a la oración *Al-adhan*²⁸, crea un contraste con los cantos religiosos de las misas dominicales de las decenas de iglesias católicas que rodean la Ciudad.

Antes de referirme a las expresiones urbanas de Granada, es necesario decir que la ciudad es un importante centro de peregrinaje donde acontecen diversas celebraciones religiosas organizadas por hermandades y cofradías entre las que destaca la Semana Santa, a la que acuden miles de devotos, conmemorando la

²⁸ Disponible en http://revista.legadoandalusi.es/n42_revista_el_legado_andalusi/las_artes_y_los_dias/el_canto_del_almuedano_la_llamada_a_la_oracion.html, 27 de mayo 12:01 am.

Pasión de Cristo entre la lluvia, responsorios y el toque fúnebre de la Banda de alientos.

Otra fiesta emblemática es la de la Virgen de las Angustias, patrona de Granada, celebrada en el mes de septiembre. Durante la procesión participa una banda de alientos y cientos de devotos. Al llegar a la iglesia, repican las campanas, queman cohetes y desde su interior canta el coro para dar la bienvenida a la virgen ataviada con la capa que mandó hacer para ella Isabel II.

Musicalmente, la banda municipal que participa en las fiestas y celebraciones antes mencionadas, está integrada por alientos (trompetas, clarinetes, oboes, trombón y tuba) y percusiones (tambor militar, bombo, tarola y castañuelas). En las obras que interpretan por nota durante la procesión, pude distinguir el uso reiterado de la cadencia andaluza (I, VII, VI, V7)²⁹ y de bordados cromáticos al finalizar las frases, propios de la música flamenca.



Figura 8. Banda de alientos

Otro aspecto sonoro y visual que atrapé mi atención, fueron las marchas de protesta convocadas por diversos colectivos agrupados en el movimiento 15 M, también llamado de los indignados, en busca de la democracia participativa y en contra del dominio de los bancos y de los partidos hegemónicos. A partir de estos movimientos surgieron en España nuevos partidos políticos y colectivos temáticos³⁰.

²⁹ GARCIA GALLARDO, Cristóbal L.: “La imagen de Andalucía en la teoría de la música: la cadencia andaluza” en GARCÍA GALLARDO, Francisco José; ARREDONDO PÉREZ, Herminia (Coords.): *Andalucía en la música. Expresión de comunidad. Construcción de identidad*, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la presidencia, Sevilla, 2014, pp. 108-109.

³⁰ https://es.wikipedia.org/wiki/Movimiento_15-M, 27 de mayo 11:40 am.



Figura 9. Volante de la marcha de inconformes

En estas marchas destaca la participación de una banda de mujeres, dotada de tambores y percusiones afro-brasileñas.



Figura 10. Banda de mujeres inconformes

Dentro de estos colectivos temáticos destaca la asociación granadina Agua de coco, que trabaja en apoyo a las comunidades más desfavorecidas. Durante mi estancia fui testigo de una marcha organizada por ellas en las calles de Granada, donde participó una banda musical formado por niñas y adolescentes de Madagascar. Las consignas giraron en torno al derecho a una educación inclusiva y al mejoramiento de su entorno. Los instrumentos que utilizaron fueron tambores y percusiones afro-brasileñas.

Tanto la participación de la banda de mujeres en las marchas del movimiento 15M como la banda de niñas de Madagascar, habla de la creciente participación organizada de las mujeres que con su música y consignas participan de los movimientos sociales en la actualidad en busca de la transformación de sus sociedades.

Paisaje arquitectónico

A mi llegada a Granada me hospedé en el Realejo, frente a la primera construcción árabe que antecedió a la Alhambra.

Lo primero que hice fue visitar la Alhambra, subiendo desde el Realejo, desde donde me encontré con las hermosas vistas de Sierra Nevada hasta el Hotel Alhambra Palace, construido en 1910 por Alfonso XIII, por el arquitecto Juan José Santa Cruz, bajo el auspicio del Duque de San Pedro de Galatino. Su estilo arquitectónico se enmarca dentro del orientalismo alhambrista, adoptando en su construcción el estilo neonazarí y neoalmudéjar³¹.

El lugar poseía un teatro, sala de reuniones y un cinematógrafo, en el que se realizaban actividades culturales de las que participó Federico García Lorca y Manuel de Falla, entre muchos otros. Durante la guerra civil, fue donado a la Guardia civil y sirvió de Hospital militar.

Desde sus balcones se puede observar la Ciudad de Granada y Sierra Nevada, así como los jardines que rodean al conjunto arquitectónico andalusí, poseedores de acequias, fuentes y canalejas.

En el conjunto monumental de la Alhambra y el Generalife, convergen oriente y occidente, creando un imaginario arquitectónico desde su nacimiento³². Destacan por su belleza, los Palacios Nazaríes, la escalera de Agua, el Alcazaba y los baños de la mezquita, además del Palacio de Carlos V y el Carmen de los Mártires, dotado de jardines, laberintos, albercas y numerosas esculturas.

³¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Hotel_Alhambra_Palace, 14 de junio 12:26 am.

³² CALATRAVA ESCOBAR, Juan: “La Alhambra y el orientalismo arquitectónico”, en ISAAK, Ángel (Ed.): *Monografías 01, El manifiesto de la Alhambra, 50 años después. El monumento y su arquitectura*, Junta de Andalucía, 2003.



Figura 11. La Alhambra desde el Albaicín

La casa Museo de Manuel de Falla, frecuentemente visitada por Lorca, me brindó la oportunidad de conocer el espacio creativo que habitó el compositor durante 18 años, en el que escribió *El retablo de Maese Pedro* y, como él, enamorarme de Granada como centro de creación.

Para el compositor, Granada era un importante centro cultural al que llamaba su pequeño París, donde organizó, al lado de Lorca, el primer concurso de Cante Jondo, semilla del actual Festival de Música y Danza de Granada.

En la casa, además de su piano, podemos ver algunos dibujos de la autoría del poeta granadino y conmovernos con la alacena en la que se escondió durante la Guerra Civil Española. Al compositor le afectó mucho la muerte de Federico y que intentó, sin éxito alguno, detener su fusilamiento, razón por la cual abandonó España, temiendo un destino semejante.

Otro lugar emblemático para la composición de mi ópera fue la Casa de Federico García Lorca, conocida como la Huerta de San Vicente, finca de veraneo de la familia desde 1926 hasta 1936, recuperada por el Ayuntamiento de Granada e Isabel García Lorca, para convertirla en un museo. En la huerta pude percibir los destellos de la vida cotidiana del autor y su entorno, así como observar el piano donde transcribió y armonizó las *Canciones antiguas españolas* y el escritorio desde donde escribió obras monumentales como *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*.

No puedo dejar de mencionar la importancia del Conservatorio Superior de Granada y la Universidad de Granada donde me facilitaron un cubículo con piano para componer, además de la biblioteca donde tuve acceso a la obra literaria y musical del autor.

Es importante mencionar que como habitante de la Ciudad de Granada, tuve la oportunidad de asistir a interesantes actividades culturales, entre las que destaca la puesta en escena de la *Comedia sin título*, de la que hablaré más

tarde, y al estreno de la ópera *Aindamar*, sobre la muerte de Federico García Lorca del compositor argentino Osvaldo Golijov, con la escenografía del mexicano Luis de Tavira, en el marco del Festival de Música y Danza, que como he dicho ya, fue fundado por el autor. Al respecto, indicamos que el autor fue representado por la mezzosoprano estadounidense Kelly O'Connor, en franca alusión a la homosexualidad del autor, además de introducir bailarines, músicos e instrumentos propios de la música flamenca como es la caja de tapeo y la guitarra. En cuanto a la escenografía, a cargo del mexicano Luis de Tavira, debemos señalar que introdujo elementos de la celebración del día de muertos en México³³.

Una vez vistos los aspectos relevantes del paisaje sonoro y arquitectónico determinantes en la creación de mi ópera, continuaré con el análisis de la obra que conforma el epicentro de la presente publicación.

Comedia sin título

Primeramente, me parece importante exaltar algunos datos biográficos del autor del texto literario.

Federico García Lorca fue un escritor, poeta, músico y dibujante granadino. Estudió Filosofía y letras y Derecho en la Universidad de Granada, donde funda el grupo de teatro La Barraca, con el propósito de acercar el Teatro al pueblo. Realizó estancias académicas en la Casa de estudiantes de Madrid donde tuvo contacto con importantes artistas como Salvador Dalí (1904-1958).

En Granada, conoció al compositor Manuel de Falla, además de formar parte de los círculos de intelectuales con los que funda la Revista Gallo. En 1929, viajó a Nueva York y en 1933 a Argentina. De regreso a España, fue fusilado por sus ideas republicanas, teniendo una muerte especialmente trágica atribuida a su homosexualidad la cual nunca hizo pública.

El biógrafo del poeta Ian Gibson (1939), comenta: “Juan Luis Tres Castro anunció en el Bar `La pajarera´: Acabamos de matar a Federico García Lorca, Yo le metí dos tiros en el culo, por maricón”³⁴.

Rafael Ramírez Contreras, exclamó: “Yo he sido uno de los que hemos sacado a García Lorca de la Casa de los Rosales. Es que estábamos hartos de maricones en Granada. A él por maricón y a “La Zapatera” por puta”³⁵. Se refiere a la fundadora del partido Eterno humanista Amalia Agustín González Barranco.

Sus restos mortales no han sido encontrados hasta el momento, esto se debe a que la familia, ha decidido no reclamar los restos, lo cual hace imposible su búsqueda. Al respecto, el biógrafo de Federico García Lorca, Ian Gibson, sugiere que un colectivo, como el movimiento gay en España podría reclamar sus restos,

³³ *Aindamar*. Programa del estreno, 25 de junio de 2011. Festival de Música y Danza de Granada.

³⁴ GIBSON, Ian: *Op. Cit.*, p. 142.

³⁵ *Ibid.*, p. 143.

pero hasta el momento eso no ha sucedido. En la actualidad es el poeta más leído.

En sus primeras etapas, su obra literaria se ubica dentro del modernismo, en cuanto a lo teatral, emplea rasgos líricos, míticos y simbólicos, derivados de las canciones populares y del teatro de títeres, predominando lo visual y el dramatismo³⁶.

Dentro de su producción literaria destacan *La casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre*, *Poeta en New York*, *El Público* y *Comedia sin título*.

En cuanto a su faceta como músico, como he mencionado con anterioridad, es autor de la transcripción y armonización de las *Canciones antiguas españolas*, para canto y piano y de la música incidental de sus obras teatrales como *Yerma*, *Mariana Pineda* y de *Bodas de sangre*, entre otras, recopiladas en sus obras completas.

Libreto

El libreto de la ópera está basado en la obra homónima de Federico García Lorca y es el único acto terminado de una trilogía de dramas de contenido social y de denuncia donde participa el público, el autor y gente de la calle, estalla la revolución y muere el autor.

Encontrada en los archivos de la familia Lorca, fue uno de sus últimos escritos, terminado en enero de 1936. Por su contenido y diversos testimonios como el de la actriz catalana Margarita Xirgu, refleja la situación de España en los últimos días de vida del poeta y un presentimiento de su propia muerte³⁷. También es una muestra de la línea estética y trayectoria dramática del poeta. Federico García Lorca quería llevar al teatro los problemas que la gente tenía miedo de abordar, verdades inquietantes y acusadoras³⁸.

Inspirada en la genialidad, talento y compromiso social de Federico García Lorca en el 80 aniversario de su muerte, mi ópera constituye una ofrenda musical dedicada a su amada ciudad de Granada y a los exiliados españoles en México.

Musicalmente, he combinado elementos de la música española, andaluza y mexicana, fruto de mi experiencia como intérprete y compositora egresada del Instituto Luis Vives, fundado por los refugiados españoles en México, el contacto establecido con España durante mis estudios de Maestría y Doctorado en la Universidad Autónoma de Madrid, de sendas estancias académicas en el

³⁶ Disponible en

https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/tokio_federico_garcia_lorca.htm 17 de julio de 2019, 12:03.

³⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *El Público y Comedia sin título*, Marie Laffranque, Introducción, transcripción y versión depurada, Seix Barral, Madrid, 1978. pp. 270-365.

³⁸ *Idem*, p. 293.

Laboratorio de Música y Electrónica Musical del Museo de Arte Reina Sofía y estancias posdoctorales en la Universidad de Granada y Universidad Autónoma de Madrid, las cuales me han permitido además establecer un vínculo académico, siguiendo los pasos del poeta para crear una gramática propia donde se amalgaman los exilios.

Mi gramática compositiva pretende restablecer el fracturado puente entre la música contemporánea y el público que participa en el drama.

Como he dicho ya, curiosamente a mi llegada a Granada, *Comedia sin título* estaba en la cartelera de los Teatros del Canal, con lo cual pude asistir como espectadora y conocer otros puntos de vista de la puesta en escena y establecer una comparación.

Pawel Nowicki, director de la compañía teatral, explica en las notas al programa:

Lo que sucedió con la *Comedia sin título* y *El público*, publicados en su totalidad 40 años después de su muerte, pasa con la mayoría de las obras de vanguardia.

La guerra contra la estética burguesa hoy, cuando todo está permitido, perdió sentido...

Estos dos dramas brillan por su atemporal y universal belleza...

A Lorca lo han tratado como un exponente popular gitano, un poeta light, un autor melodramático que conmueve sobre todo a exaltados adolescentes; con estos dos dramas se confirma que no es así...significa que seguramente tiene un gran sentido del humor.³⁹

Al respecto, desde mi punto de vista, *Comedia sin título* es un texto dramático, que de cómico no tiene nada.



Figura 11. *Comedia sin título*

³⁹ *Comedia sin título y El Público*, Programa de mano, del 26 al 29 de enero de 2012, Teatros del Canal.

Una vez vistos los aspectos generales del contenido de la obra, pasaré a detallar el contenido literario del libreto.

Los personajes principales son: el autor, la actriz del *Sueño de una noche de verano*, Titania y los espectadores 1 y 2. Los personajes secundarios son: dos mujeres, los actores de la obra entre los que se encuentran una hada y un silfo, Nik Botton, y, los trabajadores del teatro entre los que se encuentra un traspunte, el tramoyista, un criado, un obrero y el coro de inconformes, que representa al pueblo.

Para su adaptación musical y elaboración del libreto, me he basado en las principales escenas del texto original inconcluso de Federico García Lorca, sintetizando su contenido en siete escenas, agregando una obertura y epílogo ausentes del texto original. Este último, basado en el texto del Himno de la Virgen de las Angustias de Granada.

La obertura se desarrolla en los jardines de la Alhambra, donde el autor realiza sus acostumbradas caminatas. Las escenas se desarrollan como en la obra original, en los interiores de un Teatro al que acude el autor a ensayar el *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare.

La primera escena da inicio con un monólogo a través del cual, el autor, desea conmover al público mostrando las simplísimas verdades que nos rodean.

En la segunda escena el autor pregunta al público: ¿por qué hemos de ir al teatro a ver lo que pasa y no lo que nos pasa?

En la tercera, el autor continúa su sermón, describiendo escenas aterradoras de la vida cotidiana, entre las que destaca una premonición: ...la madera de los ataúdes está cortada y uno de nosotros la ocupará esta madrugada.

Conviene recordar que el poeta fue asesinado a las 4:45 de la madrugada, el 8 de agosto de 1936.

Otra escena importante, basada en la vida real y documentada por la prensa madrileña, es la de una mujer que murió de hambre en pleno invierno, con sus hijos abrazados a sus pechos, quienes se alimentaban de una caja de betún.

Aparecen en escena un criado que lleva el café al autor y un personaje de la próxima representación del *Sueño de una noche de verano*. Se trata de un hombre de leotardo rojo con una cabeza de lobo en las manos.

Tras bambalinas, se escucha la voz de la actriz llamando al autor, de nombre Lorenzo.

Una pareja de espectadores de la aristocracia interpela al autor, reclamando su derecho a juzgar el contenido de la obra, el cual ha sido adquirido tras el pago de su entrada, reclamo cuestionado por el autor.

La escena concluye con la salida de los espectadores, quienes no desean continuar escuchando las verdades aterradoras descritas por el autor y salen del Teatro.

En la cuarta, desde la platea del teatro, un joven previene al autor de las consecuencias de su discurso aterrador.

Un criado llega a escena desorientado, se ha perdido y le han causado miedo las cosas irreales que encierra el interior del teatro.

En la quinta, el autor analiza el argumento del *Sueño de una noche de verano*, concluyendo que el amor no depende de nosotros, y esa es una verdad triste. El autor hace una reflexión en torno a la verdad, con un alto contenido humano:

...una verdad destructora puede llevar al suicidio y lo que el mundo necesita son verdades consoladoras, verdades que construyan. Se necesita no pensar en uno sino pensar en los demás.

El autor acusa a la actriz de ser una mentirosa, porque sus emociones están sacadas de las obras que ha representado, él quiere hombres y mujeres de carne que hablen con la verdad.

En la última escena, se escuchan disparos desde fuera, están a punto de ser bombardeados. Afuera el pueblo, adentro el autor exigiendo que se abran las puertas del teatro, que es la escuela del pueblo.

El propietario del teatro y la alta aristocracia se niegan a ello, criminalizando a la clase obrera. La espectadora 2 grita por sus hijos pequeños y la actriz la calla para explicarle cómo debe gritar para que sus lamentos parezcan verdaderos.

Un obrero logra entrar, pero es inmediatamente abatido por las balas del arma que lleva uno de los espectadores. Dos mujeres y dos actrices de la obra corren a socorrerlo.

El autor quiere salir a ver lo que sucede afuera, la actriz intenta detenerlo, suplicando que no arriesgue su talento.

Se oyen disparos, la actriz grita anunciando la muerte del autor.

Desde mi imaginario, he añadido una escena donde el pueblo y la actriz se unen en procesión suplicando a la virgen de las Angustias, patrona de Granada, que reciba en sus brazos a su hijo, que al igual que Jesucristo, ha sido asesinado por sus ideales.

La obra concluye con un grito aterrador de la actriz anunciando su muerte.

Como podemos observar, en la obra se encuentran representadas las clases sociales. El autor representa el pensamiento político revolucionario y humanista de los intelectuales y del propio Federico García Lorca, quien simpatizaba con los ideales republicanos. En contraposición, la alta aristocracia es representada por los espectadores, el dueño del teatro y la actriz, defendiendo un concepto de arte ornamental que la burguesía ha construido a base de mentiras y artificios, con la finalidad de entretener y mantener en un sueño veraniego a una sociedad dormida que ignora la realidad de millones de seres humanos.

Afuera, la pobreza del pueblo ignorado y la clase obrera históricamente estigmatizada, junto con los intelectuales representados por el actor, actrices y trabajadoras del teatro quienes, desde dentro, lucharán por un cambio que será reprimido por las fuerzas del estado.

La obra sugiere elementos surrealistas como la participación de los actores, personal del teatro y el público, en un ambiente mágico y ficticio, siendo ésta una de las principales aportaciones de Federico García Lorca al teatro de vanguardia.

Una vez concluida mi apreciación del contenido literario del libreto, continuaré con el análisis musical.

Análisis musical

Como he dicho ya, la *Comedia sin título* está integrada por una obertura y siete escenas con las siguientes duraciones:

Obertura	Andante		4' 36''
I.	Escena	Largo	1' 34''
II.	Escena	Allegro	13' 25''
III.	Escena	Largo	13' 15''
IV.	Escena	Andante	3' 40''
V.	Escena	Allegro	5' 36''
VI.	Escena	Andante	4' 43''
VII.	Escena	Andante	12' 02''
Duración total aproximada			53' 35''

Para la selección del timbre del autor, tomé en cuenta las categorías de género cuestionadas por Susan Maclary, ya que como hemos visto en el estreno referido de la ópera *Aindamar*, del compositor argentino Osvaldo Golijov, el papel de Federico García Lorca fue representado por una soprano en alusión a la homosexualidad del poeta.

Desde mi punto de vista, la homosexualidad ha sido estigmatizada, ya que la tesitura de las voces no define la preferencia sexual de las personas, y es por ello

que opté por darle al autor, que a mis ojos es el mismo Federico García Lorca, su tesitura original de tenor.

Seguidamente, continuaré con el análisis musical, recordando el argumento del libreto de cada una de las escenas para su mejor comprensión:

Obertura

La escena se desarrolla en los jardines de la Alhambra donde se encuentra el autor meditativo, realizando su acostumbrada caminata.

Comedia sin título
Obertura
Leticia Armijo

Figura 12. Primer grupo de ideas de la “Obertura”

En el compás 32 y 33, flautas, oboes, *piccolo* y timbales, presentan *glissandos* y cromatismos, que tienen el propósito de evocar el discurso perenne de las fuentes, canalejas y borbotones de agua que se asientan en los jardines que rodean al Palacio Rojo de la Alhambra y a toda la ciudad.

The image displays a page of a musical score for the opera 'Comedia sin título'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flute I and II (Fl. I y II), Oboe I and II (OB. I y II), Cor Anglais (Coc. A.), Clarinet I and II (Cl. I y II), Clarinet B (Cl. B.), Bassoon I and II (Fgt. I y II), Bassoon in C (CFgt.), Cor Anglais I and II (Coc. I y II), Cor Anglais III and IV (Coc. III y IV), Trumpet I and II (Tromp. I y II), Trumpet III (Tromp. III), Trombone I and II (Tromb. I y II), Tuba (Tba.), Trombone (Tp.), Gong (Gong), Percussion (Perc.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Via.), Cello (Cello), and Double Bass (Cb.). The score shows a sequence of measures with various musical notations, including dynamics such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte), and specific performance instructions like 'Glissando' written above the notes. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Figura 13. *Glissandi* y cromatismos

I Escena

La escena se desarrolla en el teatro del Hotel Alhambra Palace de la ciudad de Granada de 1936, donde está a punto de comenzar la representación del *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare.

En la segunda, el coro de inconformes y el autor, presentan el motivo principal de la ópera.

The image displays a musical score for a scene in an opera. It features several staves: vocal parts (A, S, C, T, B, Tp) and instrumental parts (VI I, VI II, Vla, Cello, Ob). The vocal parts include lyrics in Spanish. The instrumental parts include dynamics like *mp*, *p*, *f*, and *pp*. The score is marked with *mf*, *mp ff*, and *f*. The vocal parts are marked with *ff* and *Glorioso*. The instrumental parts are marked with *f* and *mf*. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat.

Figura 14. Tema principal

Melódicamente en la primera sección A, la voz principal del tenor está construida con escalas mayores y menores, modo frigio y bordados propios de la música flamenco-andaluza al final de las frases cantadas.

III Escena

El autor continúa con el sermón y el público crea una polémica en torno a la función del teatro y el derecho de los espectadores a opinar. Tras bambalinas se escucha por primera vez el tema de la actriz. En dicho tema, del compás 37 al 40, podemos observar los ornamentos melódicos propios de la música flamenco andaluza al finalizar las frases, desde mi punto de vista, inspiradas en la majestuosidad plasmada en la yesería de los Palacios Nazaríes.



Figura 16. Ornamentos en el tema de la actriz

Las melodías combinan el uso de escalas propias, modo frigio, mayor y menores, escalas cromáticas y elementos de la música tradicional española, como son el canto jondo andaluz y de la música tradicional mexicana, como es el son jarocho.



Figura 17. Uso de intervalos alusivos a los instrumentos tradicionales de México

Escena IV

Tras bambalinas, se escucha el tema de la actriz llamando al autor de nombre Lorenzo.

Desde una platea, un joven le advierte al autor las consecuencias de su peligroso discurso.

Aparece la actriz vestida de Titania, representando su enamoramiento, suplica al autor que asista al ensayo.

El autor pide un café al criado, se pierde entre la utilería del teatro y regresa atemorizado con el café frío.

Escena V

El apuntador pregunta al autor si va a asistir al ensayo del *Sueño de una noche de verano*. El autor revela la verdad terrible que encierra su argumento.

Melódicamente, los temas introducen en la conclusión de las frases elementos ornamentales derivados de la música flamenco-andaluza, como podemos observar en el bordado a final de la frase de la voz del autor en el compás 34.



Figura 18. Ornamentos al final de frases

Retoma dos de los temas principales de la obertura, como podemos observar en el compás 27, donde los violines retoman el tema acuático.

Escena VII

Estalla la revolución, el pueblo irrumpe en el teatro para cubrirse del bombardeo. El autor sale a ver lo que sucede y es asesinado.

Melódicamente combina los tres temas principales de la ópera, es decir, el tema de la obertura, el tema de la actriz y el tema del autor, agregando un nuevo tema alusivo a la Virgen de las Angustias, como marcha fúnebre previa al final de la ópera. Para la elaboración de esta parte, me he inspirado en el ritmo de las procesiones de Semana Santa y de la Virgen de las Angustias: he imaginado al pueblo de Granada llorando la muerte del poeta en procesión y a la Virgen de las Angustias que abraza el cuerpo de su hijo asesinado que yace en sus piernas.

Armónicamente hace uso de acordes de tres y cuatro sonidos, modulación cromática, por intervalos de cuarta, quinta, tercera y sexta, como podemos observar a continuación.

Destaca el uso de *culster* en el compás 83, la superposición de planos armónicos, como lo podemos observar en el compás 48.

Destaca el uso de la cadencia flamenco andaluza, compás 119.



Figura 19. Cadencia andaluza en el contrabajo

En cuanto a las partes electroacústicas, que intervienen en la II, III, V y VII escena, fueron compuestas en el Laboratorio de Informática Musical del Museo de Arte Reina Sofía, siendo galardonadas por el Ministerio de Cultura y Educación en España y el Centro de Difusión de la Música Contemporánea en España. Técnicamente hago uso del sistema de multidifusión en 22 canales *surround*, utilizando como elemento primordial la grabación de las voces habladas de algunos fragmentos del texto de *Comedia sin título*, tratadas a través de diversos programas informáticos. Su función es la de crear texturas, superposición de planos acústicos y recitativos electroacústicos.

Conclusiones

La presente investigación tuvo como objetivo determinar la influencia del paisaje sonoro y arquitectónico en la creación musical y construcción de la identidad, tomando como referente mi ópera *Comedia sin título*, ópera en un acto para orquesta sinfónica, sobre un texto homónimo de Federico García Lorca.

La obra inacabada de alto contenido social, incluye en escena al público, actores y trabajadores del teatro siendo ello un rasgo vanguardista de actualidad y que, como he dicho, conocí por primera vez en el Instituto Luis Vives, colegio fundado por los españoles exiliados en México, junto con sus ideales.

Para contextualizar la obra en la creación musical de México, hicimos una revisión del panorama de la música mexicana de la segunda mitad del siglo XX y principios del nuevo milenio, los cuales perfilan la evolución de la identidad nacional, la cual transitó desde la idealización del elemento indígena nacional hasta la interiorización de un sentido más amplio de integración latinoamericana.

El espíritu de la música de finales del siglo XX y principios del nuevo milenio se enmarca en una dualidad conformada por la complejidad representada por el serialismo y el serialismo integral, y la simplicidad manifiesta en la expansión de a la tonalidad, el minimalismo y la recuperación de otras músicas o de estilos del pasado, tendencias que integran el elemento indígena, el misticismo esotérico y la recuperación de la naturaleza en busca de un nuevo concepto de identidad expresado a través de un lenguaje técnicamente accesible.

Comedia sin título retoma diversos elementos de las técnicas tradicionales y de la música electroacústica para crear su propia gramática sobre estructuras más libres, libertad que ha sido conquistada también por nuestras sociedades en los últimos años.

Dentro de la estética de los compositores mexicanos de fin de siglo, identificamos dos corrientes: la primera marcada por un eclecticismo polifacético, en la búsqueda de un lenguaje propio creado a través de la expansión de la tonalidad, la elaboración de materiales, la integración de elementos de otras músicas como la tradicional de México y España, técnicas que se encontrarán presentes en *Comedia sin título*. La segunda, derivada del serialismo, serialismo integral, microtonalidad y electroacústica, desde donde se ha despertado el interés por el paisaje sonoro y arquitectónico como elementos identitarios, que apuntan hacia la complejidad también presente en *Comedia sin título*.

Hemos visto que la identidad surge de la capacidad reflexiva del ser con su entorno social considerando al paisaje sonoro y arquitectónico como un elemento creativo. Como he dicho ya, para la concepción de la obra, me dirigí a Granada, tras los pasos del poeta donde tuve contacto con su entorno, destaco los icónicos lugares visitados por él, como son el Palacio Rojo de la Alhambra y

sus jardines. Este contacto privilegiado con el entorno del poeta asesinado, determinó las características de los temas y la escenografía de la puesta en escena que considera dos lugares icónicos: los jardines de la Alhambra y el Teatro del Hotel Alhambra Palace donde Federico García Lorca ensayó algunas veces.

Para determinar la influencia del paisaje sonoro de Granada, hemos descrito las expresiones urbanas de inconformidad, cantos del trabajo del afilador de cuchillos y conmemoraciones tradicionales, donde se encuentran presentes las características musicales propias de la música flamenco-andaluza, como la cadencia andaluza y los giros ornamentales, como símbolo de lo nacional español, que ha trascendido sus fronteras para viajar de ida y vuelta de España a México, presentes también en la música de los compositores Alhambristas, en las *Canciones antiguas españolas*, en la música incidental de *Yerma* de Federico García Lorca y en *Comedia sin título*.

En cuanto a los aspectos musicales de la ópera, la estructura general y la de las partes son formas libres derivadas de la estructura del texto lorquiano, agregando a una un epílogo, en el que he usado el texto del Himno a la Virgen de las Angustias, siendo esta una influencia del paisaje sonoro como es el carácter de las procesiones que presencié en Granada durante la Semana Santa.

Rítmicamente, he establecido contrastes de *tempo* y compás, así como secciones que carecen de los mismos, por tratarse de partes habladas o electroacústicas que no encajan en compases convencionales.

En cuanto a la actividad rítmica de las escenas, los *tempi* de todas ellas presentan un incremento de la actividad rítmica como elemento dramático y enfatizan así el contenido del texto lorquiano al fluctuar del *adagio* al *presto*, alcanzando su clímax en base al texto dramático del autor.

Destaca el tratamiento rítmico de algunos instrumentos derivados de la música tradicional mexicana, como el son jarocho.

Melódicamente, he hecho uso de *glissandi*, cromatismos, trinos y *clusters*, para la elaboración de evocaciones acuáticas, inspirados en el eterno discurso del agua de las fuentes de la ciudad y jardines del Palacio Rojo de la Alhambra, como ejemplo, el tema principal de la obertura.

También he introducido giros ornamentales al final de las frases, propios de la música flamenco andaluza, los cuales hemos observado en el tema de la actriz y del autor, propios de la música andaluza y presentes también en las *Canciones antiguas españolas* y en la música incidental compuesta por el poeta, para diversas obras teatrales de su autoría como *Yerma*.

Desde mi punto de vista, dichos giros ornamentales imitan el diseño de los encajes mocárabes de las cúpulas de los Palacios Nazaríes.

El plan armónico está construido sobre acordes tradicionales de tercera, séptima, novena, notas agregadas, permutación de funciones tonales, modo frigio, cadencia andaluza y acordes propios, que transitan por intervalo de cuarta, quinta, tercera, sexta, superposición de acordes, utilización de diversos planos, texturas, electroacústica y expansión de la tonalidad; sin embargo, las relaciones armónicas establecidas entre dichos acordes no es tradicional, ya que no responde al esquema de la música tonal que establece como principales centros en la Tónica, Dominante, Subdominante, relativos menores y tonalidades vecinas. *Comedia sin título* crea su propia gramática siendo la expansión de la tonalidad el centro del discurso. Por lo anteriormente dicho, podemos concluir que la armonía construida para *Comedia sin título*, es una armonía compleja construida sobre las bases de la armonía tradicional, la cual se expande cromáticamente a otras tonalidades, sin establecerse en ninguna, con la intención de retomar lugares comunes de encuentro e identificación con el público.

Como ya he dicho, he seleccionado la tesitura de tenor para la representación de la voz de Federico García Lorca, teniendo en cuenta una visión crítica proporcionada desde los estudios de género y mi militancia feminista; y es por ello, que he seleccionado la tesitura de tenor para la representación de la voz de Federico García Lorca, a diferencia de compositores como Golijov, quien en su ópera *Aindamar*, representa al poeta con la voz de la mezzosoprano estadounidense Kelly O'Connor, en franca alusión a su homosexualidad. En mi opinión, la homosexualidad ha sido estigmatizada y el timbre de la voz de las personas no determina su preferencia sexual. Federico García Lorca, no era una mujer, su voz era la de un hombre y cambiar el timbre de su voz en base a su preferencia sexual es una forma más de discriminación.

Las dinámicas delinean el matiz sonoro del inicio y fin de las frases. Cada una de ellas se inicia con un matiz diferente creando planos acústicos cuya función es enfatizar la estructura de las frases y establecer un contraste entre las secciones.

El tratamiento orquestal ha sido determinante para el contenido dramático del texto, donde he evocado el timbre de los instrumentos orientales y el tratamiento instrumental heredado de mi labor interpretativa en la ejecución de diversos instrumentos de la música tradicional mexicana y latinoamericana.

Un rasgo destacable es el uso de las nuevas tecnologías como es la música electroacústica, como parte de la plantilla orquestal, la cual me ha permitido crear la superposición de planos acústicos, tomando como base la voz humana y el texto original de *Comedia sin título*.

Como hemos visto, en la gramática musical de *Comedia sin título* toma mayor importancia la expansión de la tonalidad y la revisión de la música tradicional de México y España⁴⁰, siendo representativa de la música de concierto de México del nuevo milenio, para crear, a su vez, una propuesta propia donde

⁴⁰ ORREGO-SALAS, Juan: *Op. Cit.*, p. 164.

simpleza y complejidad se tocan.

Comedia sin título encierra los ideales humanistas y republicanos del exilio español, que fueron acallados en su momento y que hoy vuelven a resurgir como humilde tributo de quienes tuvimos la fortuna de recibir su educación en el exilio, y cuyos ideales individuales y colectivos florecen hoy en nuestra sociedad, en la eterna búsqueda de la justicia y la paz social con rasgos de hispanidad.

En las últimas dos décadas del siglo XX los compositores mexicanos, además de manejar una técnica determinada dentro de las principales corrientes compositivas, se han interesado por diseñar una propia con el fin de encontrar un lenguaje personal y de establecer sus propias convenciones. Lo anterior ha dado como resultado la multiplicidad en el lenguaje, cuyas principales tendencias apuntan hacia una mayor complejidad como son el serialismo integral y la música electroacústica, en contraposición con la búsqueda de la sencillez representada por el minimalismo, la expansión de la tonalidad y la recuperación de estilos musicales del pasado. También han mostrado un especial interés por incorporar en su discurso musical elementos derivados de la música tradicional mexicana, latinoamericana, andaluza y de otras músicas como el *Rock*.

Por lo antes expuesto, podemos decir que el concepto de nacionalismo, que a principios y durante el siglo XIX se plasmó en los libretos de temas nacionales y la recreación de temas de melodías tradicionales, bajo la influencia de las formas musicales europeas al estilo romántico e impresionista, y que a principio del siglo XX cultivó una visión del nacionalismo mexicano derivada de la idealización del elemento indígena, fue entendido desde muy diversos ángulos dependiendo de la visión de la ideológica y política. Las compositoras latinoamericanas hemos buscado la renovación del discurso musical al adoptar las técnicas vanguardistas en franca proliferación, considerando nuevos paradigmas, como el del paisaje sonoro y arquitectónico como elemento creativo, una visión crítica y la perspectiva social que nos ofrecen los estudios de género en la música. De esta forma, el concepto de identidad ha evolucionado hacia la adquisición de una conciencia colectiva que ha borrado las fronteras, viajando de ida y vuelta, de exilio en exilio, para integrar su diversidad e integración ecléctica reflejada en *Comedia sin título*, la cual ofrece una interesante retrospectiva del mosaico musical latinoamericano enriquecido, a través de un lenguaje personal y sintético, siendo un buen ejemplo del despertar de la música de concierto en el nuevo milenio y un humilde tributo a los españoles refugiados que en México continuarán recogiendo sus frutos.

Musique à l'image, musique pour chœur, musique du cœur

Madeleine Clair
Compositrice
Freelance
www.madeleine-clair.com

J'ai commencé mon parcours musical en tant que pianiste.

Pour moi, composer était un rêve.

J'ai suivi des études d'écriture qui m'ont permis d'apprendre à écrire "à la manière de"...

Toutefois, à la fin de ces études, je n'avais toujours pas sauté le pas, et rien composé de réellement personnel.

En effet, aujourd'hui, quand on écrit quelque chose, on a une conscience aiguë de l'histoire de la musique dans laquelle on s'inscrit, on se mesure aux compositeurs de génie comme Bach, Mozart, Chopin, Ravel... Et on se demande ce qu'on pourrait apporter à la musique à côté d'eux.

On cherche la différence, on cherche son originalité en faisant ce qui n'a pas déjà été fait.

Souvent, la réponse apportée est de changer de langage musical et d'abandonner un langage qui soit fonctionnel ou tonal...

Au final, nous sommes selon moi depuis de nombreuses années dans une impasse qui écarte le public de la musique "contemporaine" car elle est devenue avant tout conceptuelle. Elle s'adresse à l'intellect et non pas au cœur et à la sensibilité.

Personnellement, je ne crois pas au progrès, et je n'ai pas la prétention de faire avancer la musique dans quelque direction que ce soit.

Par contre j'avais - et j'ai - envie de composer une musique qui me corresponde et que je prendrais plaisir à jouer et à écouter.

Pour sauter le pas et composer ma première pièce, il m'aura fallu l'aide de l'image : c'est en composant des musiques de films, notamment les musiques de mes propres films, que j'ai réellement composé quelque chose de personnel.

En effet, je suis passionnée de cinéma et ai écrit et réalisé deux courts métrages. Pour les mettre en musique, j'ai simplement cherché à soutenir l'image, à servir l'histoire racontée dans les courts métrages du mieux possible.

En le faisant, sans en avoir conscience, je développais une manière personnelle d'écrire.

Par la suite, on m'a proposé un concert qui mêlerai une projection de mes films et de la musique « pure ». J'ai accepté le challenge, et j'ai commencé à écrire de la musique qui ne soit pas destinée à l'image. J'ai commencé par de la musique vocale, car je me suis toujours sentie très proche des voix, et j'ai enchaîné avec l'écriture d'un trio pour piano violon et violoncelle, ainsi que d'autres pièces instrumentales et vocales.

Ubi caritas

Voici un exemple de mon écriture, avec une pièce qui me tient particulièrement à cœur : « Ubi Caritas », une pièce religieuse pour chœur mixte à 6 voix, sur le texte de l'hymne du Jeudi Saint, appelé encore hymne de la réconciliation.

« Ubi caritas et amor, Deus ibi est.

// *Là où sont la charité et l'amour, Dieu est présent* ».

Cette prière, que Maurice Duruflé et Ola Gjeilo ont auparavant magnifiquement mise en musique, m'a beaucoup parlé, et j'ai eu l'envie de composer à mon tour une musique sur ce texte.

J'ai un amour particulier pour la musique contrapuntique, et c'est de manière contrapuntique que j'ai abordé cette composition.

Le motif principal est le suivant :



C'est donc un motif modal, très simple, rappelant presque une antienne grégorienne, quoique sans rapport direct avec une antienne existante, à la différence de la composition de Duruflé.

Ma pièce est construite en deux parties principales. Une première partie fuguée sur un sujet directement issu du motif principal.

Ici le sujet à la sous dominante :



Le fugato se développe, jusqu'à la polyphonie à 6 voix qui aboutira, par contraste, à un épisode homorythmique et modulant par homonymie, ouvrant sur un stretto final aboutissant sur un premier climax marquant la fin de cette première fugue.

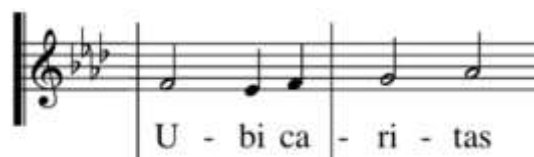
Après une courte transition, une deuxième fugue s'expose, plus lumineuse que la première, avec une touche lydienne, sur un nouveau sujet :



Elle se développe selon le même schéma que la première fugue : l'entrée des voix fait petit à petit grandir la masse sonore, nourrir l'harmonie de manière plus pleine, jusqu'à la strette de ce sujet, puis à un nouvel épisode homorythmique, pendant de celui de la première fugue, construit sur le même principe de modulations par homonymie.

À la fin de cet épisode homorythmique, la basse se pose sur une longue pédale de tonique qui durera jusqu'à la fin du morceau, et qui va accueillir un nouvel épisode de strettes. Cette fois ci, ce sont les deux sujets (et le contresujet de la seconde fugue) qui vont se superposer.

Enfin, après un decrescendo global, les voix se retirent puis rentrent une à une sur le motif principal,



Les voix se rejoignent et, dans un dernier climax, font comme résonner les cloches d'une église.

Après quoi l'écriture se fait plus lente, plus dense, et offre une fin de pièce très lumineuse, sur la beauté simple d'un accord parfait majeur, qui résonne d'autant plus qu'il a été précédé d'harmonies riches et complexes.

Ici, les « cloches » qui résonnent à la fin de la pièce :

The image shows a musical score for the piece 'U - bi ca ri - tas'. It consists of six staves, each with a vocal line and a corresponding line of lyrics. The lyrics are: 'U - bi ca ri - tas, U - bi ca ri - tas, U - bi ca ri - tas, U - bi ca ri - tas, U - bi ca ri - tas, U - bi ca ri - tas'. The music is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The score is divided into two systems of four measures each. The first system contains the first four measures, and the second system contains the last four measures. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece concludes with a final cadence in the sixth measure.

Cette pièce montre à la fois mon attachement à des styles d'écriture passés et à la fois un traitement plus moderne de la modalité.

Elle a été créée le 30 novembre 2019 à l'église St Merry à Paris, accompagnée d'autres pièces de ma composition.

J'ai réalisé mon premier court métrage en décembre 2017, le second en mars 2018. Depuis, j'ai donc composé de la musique instrumentale et vocale, mais j'ai également des scénarios en cours d'écriture (courts et longs métrages), ainsi qu'un scénario terminé pour lequel je suis actuellement en discussions avec des sociétés de production.

J'aimerais avancer dans cette direction-là, et avancer dans l'art de la composition, lié ou non à l'image et à l'art cinématographique.

Vous pouvez vous rendre sur mon site où vous pourrez visionner mes deux courts métrages, et écouter certaines de mes compositions : www.madeleineclair.com



{Adina.ar}.play;

Adina Izarra
Compositora/Docente
Universidad de las Artes, Guayaquil, Ecuador
<https://prof.usb.ve/aizarra/>

Mi nombre es Adina Izarra, compositora venezolana nacida en Caracas. Mi formación inicial fue como pianista y luego comencé a interesarme en la composición contemporánea.

Tengo un PhD en composición de la Universidad de York, Inglaterra, donde me inicié en las áreas electrónicas y electroacústicas.

He escrito diversidad de repertorio, desde lo acústico hasta lo electrónico puro y video, favoreciendo elementos de interactividad.

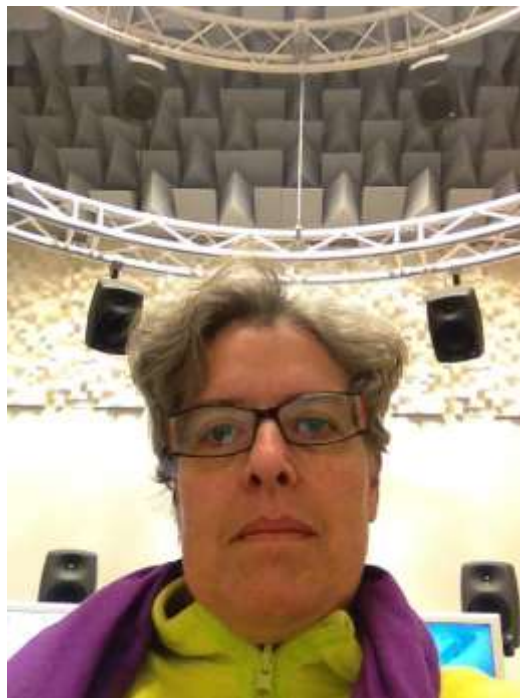


Imagen 1. En el estudio SPIRAL en una residencia de composición de la Universidad de Huddersfield, Inglaterra, 2014

Desde el punto de vista profesional me apasiona el trabajo con los intérpretes, directo, para ellos y considero un honor poder contar con su sabiduría musical para integrarlo a mis obras.

He trabajado con los venezolanos, Luis Julio Toro (flauta), Rubén Riera (guitarra), Marisela González (arpa clásica), Luis Rossi (Argentina, clarinete), para todos ellos he realizado conciertos con orquesta y una variedad de obras de cámara y solistas. Generaciones posteriores de sus propios alumnos han seguido esta trayectoria y se interesan por mi repertorio.



Imagen 2. Afiche con Luis Rossi en el estreno del concierto de clarinete, Caracas, 2010

Cada intérprete me lleva de la mano hacia áreas de su interés, unos hacia la música con cantos de pájaros, otros hacia las músicas antiguas. Puedo decir que estas dos influencias han marcado mucho de mi desempeño. Ambas tendencias las he trabajado tanto en mi música acústica como en la electrónica, donde los pájaros y el paisaje sonoro tienden a ser mis preferidos. Recientemente, he escrito para Cate Hummel, del Chicago Flute Club una obra utilizando el canto del Cardenal de Norte y electrónicos: “Cardinal Songs”. Son ya muchos años con el tema de pájaros en mi música. Gente maravillosa como Manuela Wiesler (flautista) me tomó de la mano en muchos aspectos y me abrió muchas puertas.



Imagen 3. Yo con Loro desde pequeña, c. 1967



Imagen 4. Carátula de mi cd DESDE UNA VENTANA CON LOROS, 1993

La influencia de la música antigua, me ha llevado a utilizar desde armonías medievales integradas a mi propio lenguaje, así como a componer para los propios instrumentos antiguos: la tiorba, la vihuela, el archiluto, “Primer Zibaldone”¹ aprovechando sus sonoridades características y a la vez mezclando y transformando sus sonidos con lo electrónico.



Imagen 5. Concierto con Tiorba (Rubén Riera) en Mérida, Venezuela, ca 2008

Para la música electrónica mayormente utilizo Supercollider y Max/msp. Uno de mis trabajos recientes es “Guinguiringongo”, para guitarra y electrónicos en vivo. Este nombre es el término que se utiliza en Guayaquil, Ecuador, donde actualmente resido, para el sube y baja infantil de los parques. Me encantó la sonoridad de la palabra y el concepto de subir y bajar que transformé con diversas escaleras de Risset en la guitarra.

Tenemos un dúo con Rubén Riera, mi esposo, tocamos diversidad de repertorio electrónico con instrumentos pulsados modernos o antiguos. Algunas son mis propias producciones y otras son suyas. Versionamos o remezclamos algunas obras de repertorio tradicional², improvisando sobre ellas con los electrónicos, modificándolas en vivo. Otras obras he escrito especialmente para el dúo, como Ciclos Circadianos³. La idea central es el instrumento expandido, a veces estoy

¹ <https://youtu.be/s-AgOfU5Yt8>

² <https://youtu.be/o-FJrmop9J4>

³ <https://youtu.be/yKBTj4VewgA>

detrás de la cámaras, a veces en dúo sobre el escenario, También me desempeño en el video arte. Actualmente completo una maestría de Postproducción audiovisual den la Universidad ESPOL en Guayaquil, tratando de formalizar mi manejo empírico del video como tal.

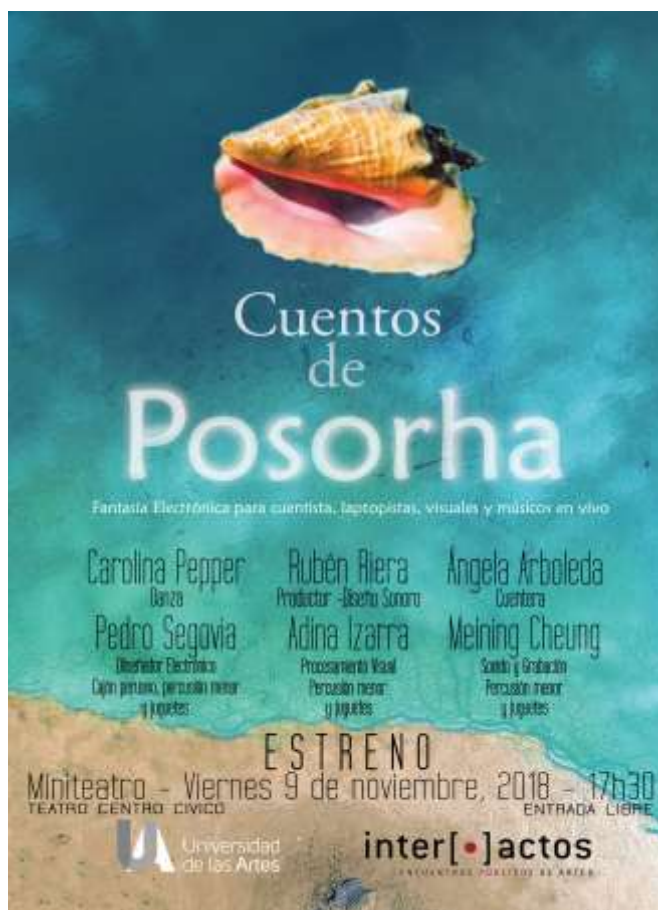


Imagen 6. Afiche de la obra interactiva Posorha, Guayaquil, 2018

Durante muchos años, trabajé en la Universidad Simón Bolívar de Caracas y me involucré con todo tipo de organizaciones nacionales e internacionales para la música contemporánea, actualmente sólo conservo mi afiliación al Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte, ya que fui invitada a ingresar hace años y lo considero un honor⁴.

Desde 2017, trabajo para la Universidad de las Artes en Ecuador, donde pertenezco a un hermoso proyecto de la enseñanza de la música a través de la creación y composición con las nuevas tecnologías: Directo a componer, todos los estudiantes componen, una manera de desterrar esos conceptos de torre de marfil de los creadores del siglo XVII al XX. Todos podemos!

⁴ <http://www.colegiocompositores-la.org/>

Estas ideas las venía desarrollando desde Caracas, donde impartía clases de *Supercollider* a grupos de estudiantes de ciencias, ingeniería, no-músicos y les enseñaba conceptos básicos de música y sonido a través del código del programa. Saltándose la muralla de los largos años de práctica instrumental y permitiendo desarrollos creativos importantes a través del software.

Mi amor por la sabiduría instrumental del intérprete profesional siempre me ha acompañado, he tenido talleres diversos con estudiantes avanzados de instrumentos (principalmente del Sistema de Orquesta Juveniles de Venezuela) para el manejo de la tecnología, de la misma manera acercándolos a la creatividad, no muy presente en la tradición instrumental clásica, e invitándolos a la improvisación con electrónicos.

Me encanta el trabajo colectivo con otros artistas. Realicé una ópera-video con mis amigas más cercanas: *Toledana*⁵.



Imagen 7. Grabaciones para mi ópera electrónica *Toledana*, 2009

⁵ <https://youtu.be/3wNa1gKs8sU>



Imagen 8. Carátula de *Toledana*, 2009

y he participado en trabajos de este género en Sistema Poliedro⁶, Proyecto NorteSouth⁷, y con la Fundación Telefónica de Venezuela⁸.

¿Qué espero hoy en día? Amo poder seguir estudiando y seguir experimentando. Cada vez estoy trabajando más la improvisación con electrónicos, en vivo, quizás más que escribir la partitura con todos sus detalles para otros. Ya no me preocupan temas como ser moderna y mucho menos ser atonal o tonal o para el caso ser comercial -que nunca lo fui. Reconozco que el acceso al conocimiento musical tiene caminos diversos, más acelerados que antes, aunque a veces les presento el estudio del contrapunto antiguo a mis estudiantes tecnológicos como técnica y sienten que se les abren puertas diferentes. Siento que el joven músico debe conocer mucha más tecnología, y producirse rápidamente. El compositor quizás deba saber más de secuenciar que de un programa de notación, más de midi que de orquestación, sin embargo en lo personal, con mi formación ultra tradicional-clásica a veces encuentro soluciones en lo electrónico que sólo vienen de allí. Pero nadie puede tener la verdad plena, cada experiencia es única. Yo? Sigo amando la música clásica! El año pasado escribí para Yael Weiss (USA) una variación sobre una variación del op. 111 de Beethoven. Ahorita voy a homenajear a Ludwig con algo para piano de juguete y electrónicos para Meining Cheung (Ecuador). Lo clásico es mi raíz. Alguien preguntaría: más que lo latinoamericano? Bueno, me temo que sí. El uso de

⁶ <http://sistemapoliedro.blogspot.com>

⁷ <http://www.nortesouth.blogspot.com.ar>

⁸ <https://www.fundaciontelefonica.com/cultura-digital/publicaciones/181/>

elementos autóctonos vino posteriormente, el clásico problema de identidad cuando uno se va a Europa a estudiar. Primero toqué a Mozart y después me enamoré de Inti Illimani.

Sobre el tema de género y tecnología yo he sido muy afortunada, inclusive en mi vida académica muchos me han ayudado y abierto puertas, pero reconozco que aún mis clases de síntesis, por ejemplo, tienen 90% de hombres y sólo 2 o 3 mujeres. A veces los muchachos se sorprenden de tener como profesora a una “señora”. Anécdotas en este sentido tengo muchas, frases que he acuñado en la vida diaria, como llegar de productora técnica a un concierto y que los trabajadores de la compañía de audio se sorprendan y digan “¡¡esa señora sabe su cosa!!”



Imagen 9. Ponencia en México junto a Gabriela Ortiz, Tania León y Pilar Jurado, 2012

Me contenta mucho cuando mis obras se tocan, siempre estoy dispuesta a contestar preguntas de los ejecutantes, llegan por *WhatsApp* a media noche, o por correo, por *Facebook*, todos preguntan, a veces no les tengo respuesta!! Ahora con el dúo con Rubén la presentación es mucho más ágil, compongo más rápido, dejo cosas para resolver en vivo y estoy menos apegada a la formalidad de la partitura en sí. Puede funcionar de una manera o a lo mejor en vivo se me ocurre de otra, la desventaja es que quedan pocos *records* de la obra! No hay partitura que distribuir, sólo nosotros la podemos tocar. Aquí en Ecuador hemos tocado un montón en Festivales y en conciertos locales dentro y fuera de la Universidad de las Artes. Eso me contenta mucho.



Imagen 10. Familia Fernando y Rubén, 2019

Adina Izarra




LAFI Publishers, Ltd.
Latin American Frontiers International Publishers, Ltd.
www.lafipublishers.com

Imagen 11. Tapa de la edición de Cardinal songs, 2019

Composer à l'encontre du silence

Pascale Jakubowski
Compositrice
Professeure de composition
Responsable du département Création
Conservatoire à Rayonnement Régional de Saint-Étienne
Chargée de cours dans le Master Rim-Ran
Université Jean Monnet de Saint-Étienne
pascalejakubowski.com

Je suis née à Sétif au terme d'une « Guerre sans nom », celle d'Algérie, héritant d'un patronyme tout autant polonais qu'hébraïque. Sur « Les événements d'Algérie » ainsi que sur la Shoah, régnait au sein de ma famille un silence lourd de sens, de souvenirs, de secrets si tragiques, si radieux et si vivants qu'ils déchiraient parfois subrepticement le voile les étouffant. Plus généralement les pensées des enfants se développaient bien souvent dans l'isolement.

À l'âge de sept ans, mes parents et ma professeure de piano me laissent un instant avec mes deux frères dans un salon de musique en bois, au fond du jardin d'une maison bourgeoise des Landes. M'asseyant sur le tabouret, mes doigts se mettent à courir impérativement et irrésistiblement sur le clavier. Dans cette profusion d'énergie, d'enthousiasme et de gravité, semble se dessiner le désir d'une invention musicale qui ne peut encore être nommée.

Elle est catégoriquement réprimée par l'enseignante pourtant compositrice.



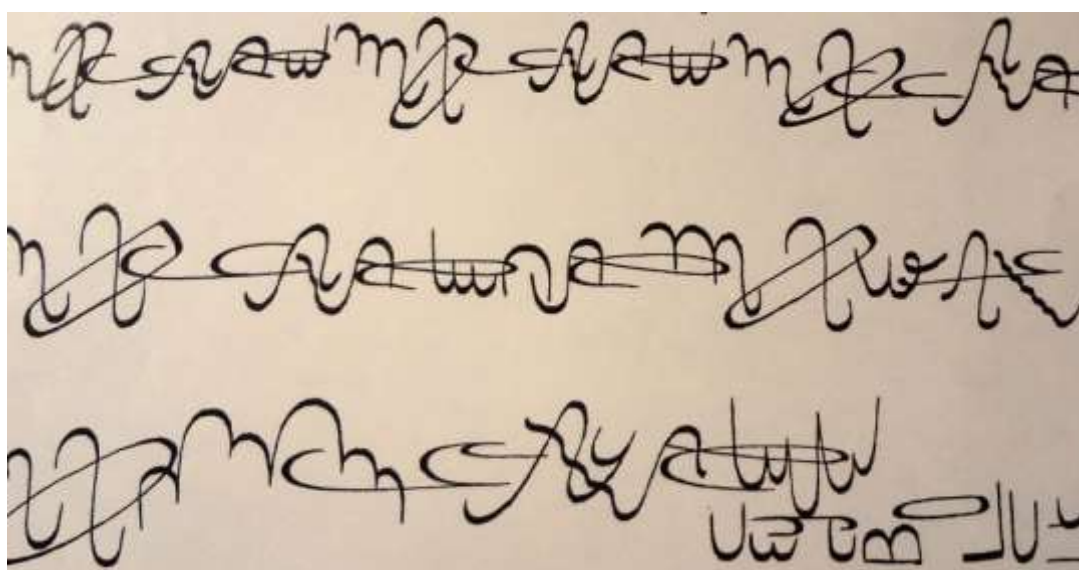
Pascale Jakubowski

Il faut attendre plusieurs années d'apprentissage musical et la conquête d'une autonomie estudiantine à Bordeaux, en philosophie, pour renouer avec une improvisation musicale qui se développe au sein de groupes éclectiques navigant entre rock et free jazz. Aux côtés de Lol Coxhill, Louis Sclavis, Michel Portal, des tambours de Doudou N'dyaye Rose, du chanteur indien Rangunath Panigrahi, de Tamia Valmont ou de Martine Viard, l'imaginaire comble les vides laissés par une histoire confisquée. Une mythologie personnelle se dessine, empruntant la voie d'un langage respectueux du silence initial puisqu'elle ne peut s'ancrer dans le verbe, la musique étant en quelque sorte décontextualisée, détachée de la narration d'évènements particuliers.

Puis, lassée par la fragmentation imposée de longues pages de compositions personnelles pour convenir au format des boucles répétitives étayant une liberté limitée, je me dirige vers le Conservatoire, l'étude de l'écriture, de la composition, de la musique électroacoustique et de l'analyse musicale. Cette exploration se poursuit au Studio de création et de recherche en informatique et musiques expérimentales de l'université puis à l'Ircam à Paris. La rencontre avec le compositeur Michel Decoust, sa lecture attentive de mes partitions, son respect, ses conseils éloignés de toute velléité d'influer sur mes choix esthétiques constituent un soutien durable et précieux. Quelques échanges épistolaires avec Henri Dutilleux, des conversations passionnées avec Hugues Dufourt et une rencontre brève mais pleine d'humanité avec Pierre Boulez appuient une démarche transversale. Combiner le verbe, le visuel et le sonore, la connaissance des musiques savantes occidentales et l'intérêt pour les musiques du monde, me permet d'inventer un cheminement, de créer des passerelles au-dessus des vides, des péripéties de la grande et de la petite histoire.

Des cultures qui s'enracinent les unes dans les autres

Quelques œuvres écrites entre 1996 et 1999 témoignent d'un désir de tisser des liens entre un pays natal et un pays d'adoption, puis d'ouvrir cette recherche à d'autres cultures.



L'enchantement face à l'architecture, la langue, l'écriture et la musique arabes m'a conduite à traduire, dans *Concertino pour saxophone et octuor de violoncelles*, les émotions et tensions créées par les intervalles particuliers des maqâms, par les longs mélismes sur les voyelles de poèmes classiques ou populaires, par le vibrato, la manière de placer la voix, les inflexions subtiles, par une liberté liée à une part d'improvisation et qui crée une attente, l'attente d'être à nouveau comblé. Le « tarab », « paroxysme de l'émotion, de l'amour dans la jouissance de la beauté » selon Naguib Mahfouz, est un mot absent du vocabulaire occidental. C'est dire comme la perte peut être grande dans l'expatriation, puisqu'elle réduit au silence une partie essentielle de notre être.

Suivant le fil des migrations intellectuelles, je me suis aventurée en Afrique de l'Ouest, chez les Yorubas. *Ibéji II* et *Ibéji III*, pour violon et piano puis pour violoncelle et piano, évoquent le culte des naissances gémellaires, les représentations sculpturales de ces enfants messagers de divinités dont le second né envoie le premier goûter le monde pour voir si la vie vaut la peine d'être vécue.

Un voyage bien réel en côte d'Ivoire, d'Abidjan à Man, Niofoin, Korhogo, Katiola, Bouaké, Yamoussoukro... et la rencontre avec l'artiste Bruly Bouabré ont suscité un hommage, témoignage sonore des paysages et des êtres rencontrés, *l'Araignée folle par volonté*, œuvre électroacoustique.

Au terme de ce périple initiatique, *Grand-Bassam* pour violoncelle solo, a été pensée comme une dernière salutation sur les plages de cette ville côtière, face à l'océan.

Dans *Sur la lune, deux cils gris* pour clarinette solo et *Sous tes pieds les étoiles* pour piano solo, aux antipodes du continent africain, je me suis laissée envoûter par le mystère des haïku, ces brefs poèmes japonais où l'auteur ne dépasse pas le seuil de la suggestion, nous laissant ainsi face à notre propre imaginaire, face à une appréhension multiple du sens de ces quelques mots. J'ai exploré cet espace de liberté où les sons se glissent dans l'aura de la poésie plutôt que de l'illustrer.

Quant à *Exil*, c'est une œuvre plus tardive conçue en 2010 en songeant aux itinérances du dédicataire, Roberto Aussel, un éminent guitariste d'origine argentine.

Des images au sonore

Au moment de concrétiser son œuvre, un artiste plasticien ne peut fermer les yeux. Inévitablement ancrés dans le réel, nombre d'entre eux étudient le contexte et l'investissent par des installations, des actions polysémiques en écho avec des enjeux sociaux, politiques, philosophiques. Un compositeur peut et doit au contraire s'abstraire du monde, s'isoler dans le silence pour pouvoir entendre ce qu'il imagine. La réalisation de sa partition ne dépend pas d'un environnement mais d'interprètes qui suivent une formation exigeante, de haute voltige, dans des institutions dont la vocation est de sauvegarder un

patrimoine musical. C'est certainement la contradiction fertile entre ces deux mondes qui m'a attirée très tôt vers les arts visuels. Ils ont favorisé mon abord de la musique électroacoustique, accentué mon intérêt pour de grands penseurs, ravivé le lien avec la judéité et la polonité, la conscience de mon inscription dans un pan tragique du cheminement de l'humanité.

En 1988, aux pieds des murailles d'une petite ville médiévale de France, Castelmoron d'Albret, des artistes et des scientifiques décident de croiser leurs expériences et leurs réflexions.

Francis Proudhom, artiste plasticien, vidéaste et performeur –préoccupé par l'idée que les sons concrets provoquent des images mentales contrairement aux images vidéo qui les empêchent- me suggère d'effectuer des enregistrements divers dans cet environnement champêtre.

Ainsi la puissance de réflexion de John Cage et de sa performance emblématique, *4mn33*, m'atteignent par le biais de cette situation qui bouscule les frontières de l'« œuvre ». Dans ce mouvement d'une puissance extraordinaire, la palette sonore est projetée dans un espace illimité. Alors naît *Transfigurations* dont les timbres de l'ensemble instrumental sont prolongés par des captations métamorphosées au moyen des traitements de l'électroacoustique. Cette aventure se poursuivra en 2005 par *Le destin des petits riens*, œuvre électroacoustique diffusée dans une installation traversée par des actions.



Un peu plus tôt, Jean-Paul Thibeau, artiste plasticien, souhaitait associer une création musicale à une lecture-performance à propos de ses réflexions sur la pensée nietzschéenne.

La lecture de différentes lettres du philosophe et d'un extrait de *Ecce Homo* m'ont conduite à l'écriture de *huit petites pièces pour piano*. La septième, *La dématérialisation*, fait plus particulièrement écho à la dépersonnalisation. J'ai cherché des cailloux que j'ai posés sur les cordes et qui,

lorsqu'on leur donne une impulsion, continuent d'osciller seul. La musique se crée ainsi hors de soi. J'ai utilisé des gommages pour révéler les spectres harmoniques habituellement discrets. J'ai joué avec un plectre pour transformer le piano en un instrument insolite...

En 2004, EUTERPE-Forum femmes et musique au Cid-femmes du Luxembourg me commande une œuvre pour violon et violoncelle autour du thème de l'autoportrait. Je me remémore « Look at me » de Ben Vautier écrit avec de belles lettres blanches sur fond noir. Légèrement hors champ, je remplace ce moi narcissique par une note polaire, mi, ou la lettre E dans la notation allemande et anglaise (« *Look at mi* »). Ce « e » imprononçable qui clôt si joliment mon prénom androgyne pour s'élancer vers mon nom sera la première pierre de l'édifice. Puis j'effacerai le « beau son » comme on efface une ride, pour s'extraire du poids de l'histoire, atteindre une autre esthétique, amorcer la métamorphose, exposer la fragilité, le dénudé tout comme l'impétuosité, prolonger les effets de miroir pour affronter l'être et ses vertiges.

En 2019, *Translations* pour orchestre naît de la rencontre avec Miroslaw Balka, artiste plasticien polonais dont certaines œuvres témoignent de la Shoah. Les spirales translucides de son installation, Heaven, suspendues entre ciel et terre, m'ont invitées à suivre leurs trajectoires contraires, à explorer l'immensité des espaces s'y réfléchissant, à révéler l'infinitésimal s'y lovant. J'ai entendu la vibration de la lumière et les vols d'oiseaux en nuées, des sons ancrés dans la terre, des introspections spectrales oniriques. Puis l'artiste m'a accompagnée au bord de la Vistule traversée de courants tourbillonnants le fascinant. J'ai traduit la puissance de ces vortex et de leurs échos, évoqué l'exil imposé par les méandres sombres de l'histoire, imaginé des consolations créatives pour redessiner la mémoire, relier le destin des migrants avec l'audace des veilleurs.



©Philippe Daval

Des œuvres passerelles

Nous sommes souvent sollicités pour partager avec le plus grand nombre nos créations artistiques. Évitant l'écueil de la simplification, j'ai élaboré lors de résidences en Bretagne et dans les Alpes de Haute Provence, des partitions fédérant des musiciens d'horizons divers.

En 2000, *Une échelle contre un pan de ciel* réunissait à Rennes des orchestres, des chœurs, des guitares et des bagadou. En 2005, *Les délibérations des nomades*, fût le lieu de rencontre, aux pieds des cités de Manosque, du groupe de musiques des Balkans et du Moyen-Orient « Aksak », du trio de percussionnistes iraniens « Chémirani » et de l'Orchestre des Alpes du sud, « Opus ». Le prolongement de ces utopies donna lieu, dans la cathédrale de Digne-les-Bains, à « Hautes-Terres » pour violon, voix de mezzo-soprano, saxophone ténor, cor, hautbois, orchestre d'harmonie et ensemble d'accordéons. On peut aussi compter parmi ces œuvres, lieu de participation aux dimensions considérables, tant sur le plan de la partition que sur celui du nombre de musiciens sur scène et associant des professionnels, des amateurs et des interprètes des musiques du monde :

- *Les Paupières des dormeurs* pour voix de mezzo-soprano et chœur féminin sur un poème de Vénus Khoury-Ghata,
- *La voie des ailes* pour trio de saxophones et orchestre symphonique,
- *Imram* pour saxophone, bagad et harmonie,
- *Le prochain pas* pour chœurs, harmonies, batteries fanfares, steel band et bagad,
- *Sous les pierres plates* pour deux clarinettes et orchestre symphonique,
- *Aux pieds des grands arbres* et *Entre toi et tout* pour Orchestres d'harmonie sur des poèmes d'Isabelle Bournat et de Sheymous Dagtekin.

L'intimité de la poésie et la musique de chambre comme écrins de nos recherches

La voix appelle la poésie, une poésie qui puisse accueillir ses ondoiemens sensibles, le champ considérable de ses possibles, l'ampleur de ses audaces.

Dans *Les délibérations des fissures* pour piano, voix et violoncelle, les perspectives impossibles que Vénus Khoury-Ghata explore dans ses poèmes, ont ouvert des espaces de jeux polysémiques sur les phonèmes, une exploration poussée du timbre, avant de renouer avec le fil des images surréalistes.

Dans le même esprit, *Les Trois pièces pour voix et piano* se déploient sur l'évocation du désert de Joyce Mansour et sur l'amour qui foudroie André Velter lorsqu'il perd Chantal Mauduit.

L'amitié et le talent du chanteur Thomas Dolié, lors de la composition de *D-li*, pour voix de baryton et piano, m'a incitée à m'aventurer au-delà du musical. J'ai écrit ces quelques mots qui portent en eux le témoignage d'une admiration envers le dédicataire et une appétence à la mise en sons.

« Son désir se lève avec le soleil
Il nourrit des espoirs
se ride et délie
son désert
le soir.

Lent
si lent
le silence creusé
bruit
se ment
s'ourdit
l'assourdit puis s'étend.

Ses longues ailes froissées
sur les pavés humides et glissants
s'ébrouent puissamment
s'aimant
rire de tout.

Des larmes muettes s'élancent en une folle spirale
happant le corps qui se tord
et choit.

Ses cris rassemblés font frissonner les murs.
Il nourrit des espoirs
se rit des écueils et délie les linceuls
certains soirs.

Ses pieds prennent appui sur les portes closes.
L'empreinte de ses pas se déchiffre à l'aube
de bas en haut ».

Ces rencontres avec des interprètes tournés vers l'excellence et possédant un talent remarquablement inspirant se sont prolongées, encourageant cette quête d'univers sonores singuliers.

Le 28 janvier 2013 j'entendis, sous les doigts de Florent Boffard, la deuxième sonate pour piano de Pierre Boulez. Cette œuvre d'une grande difficulté prenait sens sous les doigts du pianiste avec une puissance et une clarté telles que le champ des possibles dans le domaine de la création m'apparaissait sans limite. Cet évènement me projetait immédiatement vers l'écriture d'*En aucun lieu* pour piano. À la deuxième sonate de Pierre Boulez se joignaient d'autres partitions, d'autres compositeurs qui m'accompagnaient, qui nourrissaient ma réflexion, estompant ainsi une forme de solitude inhérente à la composition.



Puis ce fût la grande pianiste russe Elena Tarasova qui m'impressionna, notamment avec l'interprétation époustouflante de la « Sonate en si mineur » de Liszt. Elle suscita l'écriture du recueil *Ellipses* dont les cinq pièces oscillent entre la traduction de l'émotion dense, du ravissement que j'éprouve depuis l'enfance pour Frédéric Chopin et l'affirmation de mon propre univers.

XBB, pour guitare et électroacoustique, commande d'Olivier Pelmoine, est une exploration de modes de jeu singuliers, explorations encouragées par la richesse de la palette sonore de l'interprète. Le développement des résonances des couleurs harmoniques est lié au choix des doigtés qui favorisent la vibration des cordes. En faisant glisser un bottleneck sur les cordes avec la main gauche, des images sonores reconnaissables se déforment comme prises par un objectif dont la vitesse d'obturation serait faible. Cette recherche entrait en résonance avec des souvenirs de tableaux de Francis Bacon. De grands accords arpégés sont prolongés par des partiels révélés, amplifiés et projetés dans de lentes volutes. Des sons de guitare préparée sont sculptés et assemblés de manière à initier une prise de parole à la fois virtuose, expressive, émouvante et généreuse de l'interprète. Il arrive que quelques sons de percussions et de souffle se mêlent à une texture musicale en tapping nous projetant sans doute vers d'autres lieux, d'autres cultures.

Pour clore l'évocation de ces rencontres essentielles, je choisis de partager avec vous une analyse succincte de *Migration de la Belle-Dame* pour violon et environnement électroacoustique, commande de la violoniste Sara Chenal qui n'a eu d'autre exigence que de m'offrir une totale liberté.

Après une introduction constituée de frémissements entre fondamentales et partiels, diffractions timbrales accompagnées de l'exploration de leur spectre sonore dans l'environnement électroacoustique, des bariolages associant modalité, atonalité, couleurs harmoniques diversifiés à une vitesse variable, l'électroacoustique se substitue à l'entrée du piano. Il s'agit de sons de piano parfois préparé, sons transformés soutenant des effets sonores bruiteux (cordes écrasées), des plaintes véhémentes ascendantes en quarts et huitièmes de tons, des battements, des rappels de bariolages tournoyants, et une chute vers l'épisode suivant : Le piano est transformé en sons de cloches et chœurs improbables déclenchant trois vagues atonales se lançant à la conquête d'un espace plus éthéré, aérien, à la vocalité parfois ludique. Ensuite, sur une rythmique faite de clochettes, de gouttes de pluie, d'instruments à cordes

chimériques rappelant des rituels ancestraux, le violon devient chant chuchoté avec force et dont les repères sur le plan des hauteurs sont effacés.

La Belle-Dame termine ainsi son périple, revenant, comme il se doit en hiver sur un continent africain mythique après s'être transformée en flamme, avoir évoqué les pages les plus captivantes de l'histoire de cet instrument, s'être métamorphosée en soleil noir, avoir décrit des volutes aériennes jusqu'au plus haut dans les airs, pour enfin chanter son retour ... et son nouveau départ.



Conclusion, perspectives

À nouveau envoutée par le désir de créer, par ces moments hors du réel et du temps durant lesquels des espaces acoustiques d'élection se déploient de manière intangible, je prospecte actuellement l'univers du théorbe de Caroline Delume. J'associe la lutherie informatique à cette instrument ancien pour amplifier, augmenter, initier des modes de jeu inédits. Ainsi je m'attache à offrir en partage un métissage de cultures au-delà des échéances séculières, créant des passages entre des poésies sonores hétéroclites.

Dans cette lyre, la voix sera bientôt convoquée pour assembler la force de toutes les esquisses jusqu'ici façonnées, pour envisager un opéra actuel ancré dans ses principes originels. Témoigner d'évènements traversant l'humanité en mêlant différentes formes d'art gardant chacune toute la force de sa singularité est certes un projet ambitieux. S'inscrire dans une utopie dont le sens grec premier est « en aucun lieu », peut même recéler quelques dangers de dissolution. Mais dans un monde où la dimension catastrophique se déploie et se déclare quotidiennement, c'est la réalisation d'une part de cette utopie que je choisis.

Sobre mi obra Pensamientos en torno a la creación

Pilar Jurado
Compositora, Soprano, Directora de Orquesta
Presidenta de la SGAE

Siempre me ha resultado extraño que el siglo XX nos llevase a una atomización del conocimiento y de la actividad creativa, a través de una especialización cada vez más estricta y definida.

Mi posición como ser humano al que le ha tocado vivir una determinada época, con sus específicas circunstancias, siempre ha sido poliédrica y trescientos sesenta grados. He participado abiertamente, y partiendo de la música culta (clásica, sinfónica o como quieran definirla), de todo el universo socio-cultural y político que me ha rodeado, porque he sido muy consciente en todo momento de lo importante que era hacer oír la voz de los generadores y difusores de Cultura, en una sociedad que cada vez se aleja más del mundo de las ideas y se hace cómplice del cortoplacismo al que la tecnocracia nos somete.

Si bien el “arte por el arte” nace con el creador en esa necesidad interior que le instó a diseñar su propio universo, cuando ese creador es consciente, en su evolución, de la poderosa herramienta que es el Arte, adquiere un nuevo compromiso uniendo su universo al de los que le rodean y así convierte su creación en un espejo de la realidad, cuyo reflejo está implementado por su propia utopía como arquitecto de realidades. Y es esa parte, en la que el compositor transmuta el intrincado tejido musical en un altavoz de lo que amamos, sufrimos, evitamos, dudamos o queremos juzgar –de lo que vivimos, en resumidas cuentas-, lo que quiero sucintamente mostrar a través de este artículo, explicando cómo la realidad que estoy viviendo se introduce en muchas de mis obras y se transforma a través de mi creación.

Si hago un repaso de mi propio catálogo, son muchos los títulos que me remiten a situaciones que han contribuido de forma muy precisa a la creación de determinadas obras. Una de ellas es la pieza para flauta travesera *Homo sum*, escrita en abril de 2003, en plena invasión de Irak, que fue el inicio de una terrible guerra que pudimos ver retransmitida en televisión en tiempo real y contra la que muchas personas del mundo de la Cultura nos habíamos pronunciado públicamente, encabezando históricas manifestaciones en las calles de mi país.

A Manolo

Homo sum

para flauta traviesa

Pilar Jurado

Flute

Con intensidad contenida

ppp

p

lungo

pp

mp

f

mp

p

fp

ff

ff

f

ff

Meno Mosso

p

f

ff

mp

f

frull.

accr.

Ah!

labios abiertos y completamente
relajados
acento fuerte sin ataque de lengua

La rabia contenida y el grito desesperado son parte de la obra, a través de dinámicas extremas que van desde lo casi inaudible hasta los sonidos saturados, *growls*, multifónicos, interjecciones, *frullati*, trinos atemperados y un “¡basta!” gritado dentro de la embocadura. Todos esos elementos, combinados con continuos y recurrentes fragmentos, integrados por interválicas que se construyen y deconstruyen a lo largo de la pieza, en una ascendente progresión al *ffff*, para acabar con el mismo giro melódico con el que comienza la composición.

Otra obra muy ligada a un momento impactante para mí, es mi *Stabat Mater*. Recibí el encargo del Festival de Música Religiosa de Cuenca, pocos días

después del atentado terrorista que tuvo lugar en la estación de Atocha, el 11 de marzo de 2004. El encargo consistía en escribir un *Stabat Mater* que sería estrenado un año después junto al *Stabat Mater* de Luigi Boccherini y la *Giovanna d'Arco* de Gioachino Rossini.

Andate, las madres que sufren

Stabat Mater
para Soprano, Mezzosoprano y Orquesta

Pilar Jurado



The image displays a page of a musical score for the piece 'Stabat Mater' by Pilar Jurado. At the top left, there is a small instruction: 'Andate, las madres que sufren'. The title 'Stabat Mater' is centered in a large, bold font, with the instrumentation 'para Soprano, Mezzosoprano y Orquesta' written below it. The composer's name, 'Pilar Jurado', is positioned to the right of the title. The score itself is laid out in a traditional format with multiple staves. The upper section contains vocal lines for Soprano and Mezzosoprano, with lyrics written below the notes. The lower section contains the orchestral accompaniment, including staves for various instruments such as strings, woodwinds, and brass. The notation includes notes, rests, and other musical symbols typical of a score.

Junto al entusiasmo que me produjo recibir el encargo de este *Stabat Mater*, también sentí el peso histórico que recae en cualquier compositor que se enfrente a una creación musical de estas características y la responsabilidad de cómo afrontar una obra nueva sobre una pieza tantas veces recreada.

Finalmente, decidí hacer una lectura mucho más personal, vinculándola a tantos acontecimientos recientes caracterizados por el sufrimiento, y utilizar el texto latino íntegro intercalando textos que hacen referencia a las madres dolorosas de nuestro tiempo: las madres de las víctimas del 11 de marzo (a través de las palabras de Pilar Manjón), las madres de la Plaza de Mayo, las mujeres de negro de Irak. De esta manera, mi *Stabat Mater* estaría dedicado a todas las madres que sufren y reivindicaría su derecho a ser escuchadas.



Escrita en un solo movimiento, la estructura de la obra viene dada por el propio texto latino y la alternancia entre partes estrictamente instrumentales, los efectos corales de los miembros de la orquesta –que deben recitar algunos textos, como si del corifeo griego se tratase- y los solos y dúos protagonizados por la soprano y la mezzosoprano que, sin embargo, no aparecen con la definición de los materiales clásicos, encadenándose los diferentes procesos que los sustentan y confiriéndole una unidad que huye de la fragmentación con la que el pasado ha tratado al oratorio en general y al *Stabat Mater* en particular.

La orquestación que propone esta obra estaría próxima a una orquesta clásica a la que se ha reforzado la sección de metales (2 trompas, 3 trompetas y 3 trombones) y añadido una celesta, junto a una moderada pero protagonista percusión. La propuesta proviene de la necesidad de potenciar los registros más dramáticos de la orquesta, así como las sonoridades ligadas al repertorio religioso.

The image shows a page of a musical score, page 17. At the top left, there are markings for 'S' (Soprano) and 'T' (Tenor) with a 'Mezzo soprano' label. A large number '4' is centered at the top. The score consists of numerous staves. A significant portion of the score is obscured by a large, dark, vertical graphic element that spans several staves, possibly representing a specific performance instruction or a section of the score that is not clearly legible. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings, visible on the staves. The page number '17' is centered at the bottom.

La escritura orquestal, como se puede observar en el anterior fragmento, posee el tratamiento más arriesgado de la obra, en una búsqueda continua por conciliar tradición y vanguardia.

Existe un especial interés en la elaboración tímbrica de los elementos sonoros de la orquesta y un tratamiento contrapuntístico de las células de las que se derivan los giros melódicos, las texturas orquestales y los agregados sonoros, bajo los que se perciben en muy determinadas ocasiones fragmentos del *Stabat Mater* de Palestrina.

En cuanto a la parte vocal de las solistas (soprano y mezzosoprano) posee un tratamiento melódico que pretende desarrollar toda la capacidad expresiva de las cantantes, incorporando algunos efectos vocales que ayudan a incrementar el dramatismo de la pieza.



Fragmento de la primera intervención de la soprano en la obra

La Eternidad del Instante, obra encargo del Festival Internacional de Música de Canarias que fue estrenada el 23 de enero de 2007 por la Filarmónica de Helsinki, dirigida por el gran director danés Michael Schönwandt. La obra está construida por una sucesión de instantes cada uno de los cuales contiene una energía latente que lo hace único y eterno. Instantes que marcan un final y un principio, que más allá de que se prolonguen en el tiempo marcarán para siempre un antes y un después en tu existencia. En esta obra recogí esos instantes eternos de mi vida y los evoqué musicalmente a partir de referencias de obras anteriores ligadas a ellos.



Junto a Michael Schönwandt en el estreno de *La Eternidad del Instante*

La parte reivindicativa, en lo que tiene que ver con la Igualdad Real entre hombres y mujeres, queda muy de manifiesto en *XtrYngs*, obra para cuarteto de cuerda que fue estrenada en 2016, en el Festival de Música Española de Cádiz y para cuyo estreno escribí el siguiente comentario:

Modificar las letras S por X e I por Y en la palabra STRINGS (cuerdas) conlleva un acto de rebeldía contra lo preestablecido y un guiño al par cromosómico y al sistema de coordenadas. *XtrYngs* gravita en un universo en el que hombres y mujeres deben encontrar sus coordenadas, una ubicación que les permita, en igualdad y sin violencia, construir juntos un futuro.

Score

XtrYngs
Cuarteto de Cuerda

Pilar Jurado

Energico 2 = 120

Violin I
Violin II
Viola
Cello

Viol. I
Viol. II
Vla.
Vcl.

© Pilar Jurado, 2016

En esta obra planteo juegos de acentos no coincidentes, que acaban encontrándose para diluirse en otro plano tímbrico que, como en *La persistencia de la memoria* de Dalí, se licúa entre los armónicos del cuarteto.

4 XirYngi

The image shows a musical score for 'XirYngi' by XirYngi. It consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is divided into two main sections. The first section is marked 'cresc.' and ends with a fortissimo (*fp*) dynamic. The second section is marked 'Largo' and begins with a piano (*pp*) dynamic. This section features extensive use of pizzicato (*pizz.*) and pizzicato Bartok (*pizz. Bartok*) techniques, along with arco glissando (*arco gliss. lento*). Dynamic markings range from *pp* to *ppp*, with some *p* and *mf* markings. The Viola and Cello parts show a descending line towards the end.

Tras un solo del primer violín sobre una textura del resto de los instrumentos en *Senza Tempo*, que nos lleva a una suerte de cadencia, se llega a una parte homofónica en la que los acentos se hacen más incisivos mediante *pizzicati* y su forma más agresiva, los *pizz. Bartok*, para llevarnos a un final dominado por los trémolos y una coda descendente que concluye con el *sffz* de las notas más graves de viola y violoncello.

Energico ♩ = 120

The image shows a musical score for 'Energico' by XirYngi. It consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is marked 'Energico' with a tempo of ♩ = 120. The score begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a dense texture of pizzicato (*pizz.*) and pizzicato Bartok (*pizz. Bartok*) techniques. The dynamics range from *f* to *ffz*. The Viola and Cello parts show a descending line towards the end.

Sobre el tema de la Igualdad también cabe destacar el ciclo de canciones *Únicas e Iguales* para voz y piano, para la que encargué los textos a algunas de las escritoras más importantes de lengua castellana. Y contra la violencia de género hay dos obras muy significativas para mí: *Rompe techos de cristal* para soprano,

coro y orquesta, y *Saquen mi cuerpo de la guerra*, para voz y piano, dedicada a todo un referente de la lucha contra esta terrible lacra, la colombiana Jineth Bedoya y su movimiento “no es hora de callar”, cuyo lema da título a la obra.

Otro de los temas que de una forma u otra me ha atraído siempre es la idea fundamental de la “esencia” como algo no tangible pero presente en el ser humano de forma perpetua mientras existimos. Ese concepto que está presente en todas las religiones, es representado por un Dios sempiterno que era "en un principio, ahora y siempre". De aquí surge una de las obras corales más estructuradas que he compuesto: *In principio et nunc et semper*.

Participando de esa idea, la obra está construida a partir de la nota Sol, aludiendo a *Ra* el "Gran Dios" de los egipcios, Dios del Cielo, del sol y del origen de la vida, responsable del ciclo de la muerte y la resurrección.

Con una clara polarización sobre esta nota Sol, se van construyendo agregados móviles que se transforman creando diversas texturas hasta convertirse en una clara polifonía que reproduce, primero de forma velada y después literalmente, un pequeño fragmento del *Magnificat primi toni*, de Tomás Luis de Victoria. A partir de este punto, la obra se retrograda, volviendo al punto de partida y cerrando el círculo con la reexposición de la primera sección a la que se añade una pequeña coda final.

8

SECCIÓN 4 In principio et nunc et semper

Moderato (♩ = c. 100)

"MAGNIFICAT PRIMI TONI" de T. L. de Victoria
He modificado las armonías y sólo se presenta en su original hacia lo cadencioso, aunque ésta se rompe.

et sem - per et

He ordenado la sección del "MAGNIFICAT PRIMI TONI" en la que aparece el título de la obra.

También he añadido ornamentación para diferenciar más la interpretación de este pasaje del resto de la pieza.

Territorios Compositoras
Pilar Jurado

El texto tomado del “Gloria Patri”, utiliza *Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in sæcula sæculorum. Amen*, y lo muestra fraccionado a lo largo de la pieza.

Mi primera ópera *La página en blanco*, encargo del Teatro Real de Madrid, acabó convirtiéndose en toda una declaración de principios y en una abierta manifestación de mi preocupación por el futuro, cada vez más incierto, del ser humano y su mirada al otro como única vía para superar los retos que se nos presentan. Con ella me convertí en la primera mujer compositora que estrenaba una ópera en el coliseo madrileño.

Score

La página en blanco

Opera en 2 actos

Pilar Jurado

PRÓLOGO

© Pilar Jurado, 2010

Al conocer la noticia de que el Teatro Real me encargaba la creación de una ópera, a mediados de 2008, mi primera preocupación –porque es el primer paso para comenzar a escribir sobre esa “página en blanco”, que encuentra todo creador ante sí en el inicio de su trabajo compositivo- era la historia sobre la que construir un libreto. Tenía muy claro desde un principio que mi ópera debería ser ágil, albergar sorpresas y girar en torno a las cuestiones fundamentales del siglo XXI, que es el que me ha tocado vivir, con sus “pro” y sus “contra”.

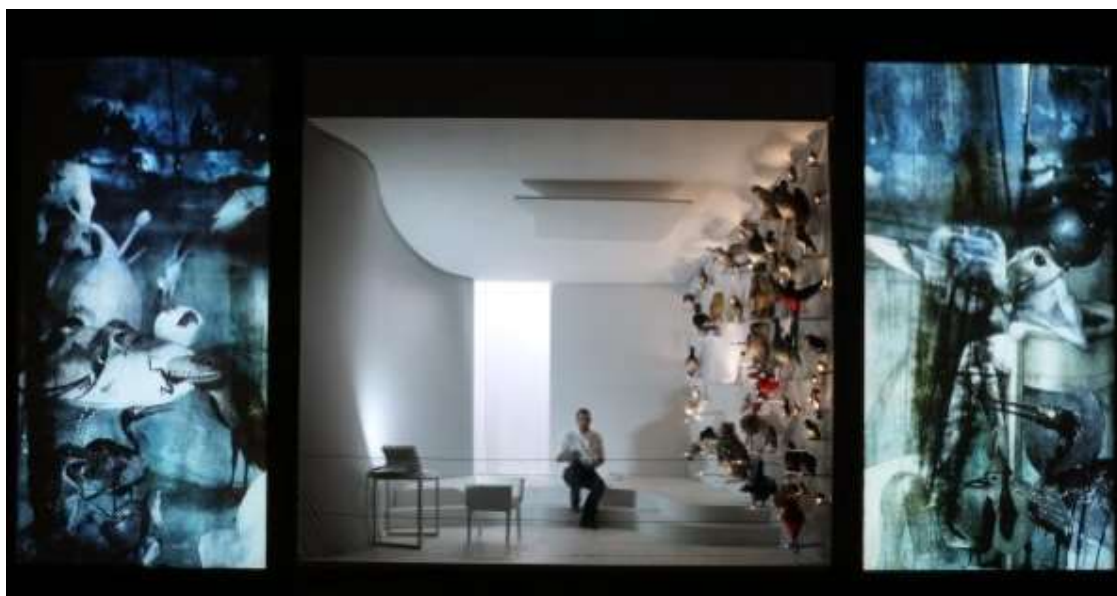
Acercar mi ópera al público era también un objetivo prioritario porque considero que el espectador debe ser conmovido, porque la capacidad del Arte para amplificar y hacer aflorar las emociones sigue teniendo que estar vigente incluso en este periodo de aparente frivolidad y pasiva aceptación. Fundamentalmente, porque el creador (dentro de mi apreciación estrictamente personal) tiene la responsabilidad moral de poner su mirada sobre las cosas que le atañen y comunicar, sobre todo y por encima de todo, comunicar.

Muchos eran los temas que flotaban en mis pensamientos y muchas las diferentes miradas que sobre ellos ponía mi propia mente: las pasiones humanas (amor, egoísmo, despecho, angustia, miedo...); la soledad y la paranoia del individuo actual, sometido a peligros y riesgos de los que desconoce la fuente; las nuevas tecnologías y cómo modifican nuestra conducta en dirección a un post-humanismo del que aún desconocemos sus consecuencias y esa *second life* en la que algunos ya viven a través de sus ordenadores, cambiando esta realidad por otra virtual. Y la muerte, a la que intentamos burlar pero que es inherente a la vida, así como la encrucijada a la que el ser humano se enfrenta ante la decisión de imponerle fecha cuando esta última pierde su dignidad.



Meter todo esto en una coctelera y construir una historia en la que ese todo fluyese con naturalidad fue mi primer cometido. Una vez decidida la historia, los personajes, el desarrollo de la trama y su desenlace, comenzaba la parte que más consideraba mía: cómo crear el mundo sonoro en el que se desenvolvería.

Como compositora suelo ser muy práctica, quizás porque mi condición de intérprete me hace estar muy ligada a la realidad y a los problemas cotidianos de la música. Por ello, elegí una plantilla orquestal no demasiado grande y rechacé la idea de utilizar instrumentos poco usuales.



Existe, en esta ópera, un discurso continuo musical con la aparición de arias claramente definidas insertadas en él, con una orquesta adaptada a las características de cada uno de los personajes, pero con más elementos vanguardistas en su escritura que en la vocal. En cuanto al coro, de gran importancia en esta ópera, sus voces no siempre son utilizadas en el formato más habitual y hay algún momento en el que se les requieren diferentes tipos de emisión.

Aquí podéis ver el trailer que el Teatro Real hizo para presentar al público esta nueva ópera:

https://www.youtube.com/watch?v=akRBz_q7eNo

Son muchas las obras que han trasladado mi realidad a ese universo paralelo que es la creación. Sirva esta primera toma de contacto para dejar abierta la puerta de futuras exposiciones, más en detalle, de cada una de ellas.

Muchas veces me preguntan sobre mis técnicas creativas y me gusta responder a ello con las elucubraciones matemáticas y argumentales con las que elaboro los primeros esbozos en papel y cómo los desarrollo posteriormente en el ordenador. Del análisis de mis obras, cualquier avezado musicólogo podría llegar a conclusiones más o menos coherentes con la estructura, el uso de agregados y las decisiones técnicas que las sustentan. Pero sólo el autor, en este caso la autora, puede hablar de lo que desechó, de su proyecto y de los motivos que le llevaron a él, de cómo tomó todas esas decisiones, de las reglas de juego que se impuso y de cuándo decidió ampliarlas o no seguirlas más. Si la página en blanco del futuro me lo permite, estaré encantada de escribir sobre todo ello. Quedamos emplazados...

Al borde del abismo

Ana Lara
Compositora
Radio UNAM (www.radiounam.unam.mx)
www.analara.net

Marguerite Duras encontró a Lol V. Stein, durante un baile en un hospital psiquiátrico. Lol actuaba normalmente, pero había algo extraño en ella. Duras pasó mucho tiempo tratando de hacerla hablar de lo que la había llevado allí, de “el baile”, pero de eso Lol nunca habló.

¿Por qué el interés de Marguerite Duras en esa mujer ajena a ella misma? En la entrevista que le hiciera Pierre Dumayet¹, Duras le cuenta que cuando escribió este libro estaba en un período de abstinencia, y tenía terror de no ser suficientemente buena escritora sobria, como lo era cuando estaba bajo la influencia del alcohol.

El silencio

-Cuando digo que dejé de amarlo quiero decir que no puedes imaginar hasta dónde se puede llegar en la ausencia del amor.
-Dime una palabra para decirlo.
-No la conozco.²

El miedo a perder la palabra es el miedo del artista a perder la posibilidad de reencontrar el tiempo sin tiempo de la creación. El miedo a ya no poder conectarse con la fuerza creativa. Así es que Duras tiene miedo, miedo de no encontrar la palabra que *curiosamente* es también la causa de la locura de Lol:

No dispone de ningún recuerdo, ni siquiera imaginario, de ese desconocimiento, no tiene noción alguna. Pero cree que debía penetrar en él, que era lo que tenía que hacer, que hubiera resultado definitivo para su cabeza y para su cuerpo, su dolor más grande y su más grande alegría confundidos hasta en su definición, única pero inencontrable a falta de una palabra. Me gusta creer, como creo, que si Lol es silenciosa en la vida es porque ha creído, durante la brevedad de un relámpago, que esa palabra podía existir. Carente de su existencia, calla.³

¹ Entrevista : « Marguerite Duras à propos du *Ravissement de Lol V. Stein* », en *ina.fr*, Video. Disponible en : <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I04257861/marguerite-duras-a-propos-du-ravissement-de-lol-v-stein.fr.html>

² DURAS, Marguerite: *El arrebatado de Lol V. Stein*, Tusquets editores, Barcelona, 1987.

³ *Ibid.*, p. 145.

Lol vio durante el baile cómo su prometido la abandona por otra mujer y en lugar de conectarse con sus sentimientos, al no encontrar la palabra para lo que estaba viviendo, se despersonaliza.

Pero ¿dónde habla el habla como tal habla? Habla curiosamente allí donde no encontramos la palabra adecuada, cuando algo nos concierne, nos arrastra, nos oprime o nos anima. Dejamos entonces lo que tenemos en mente en lo inhablado y vivimos, sin apenas reparar en ello, unos instantes en los que el habla misma nos ha rozado fugazmente y desde lejos con su esencia.⁴

Si solamente la palabra *confiere el ser* a la cosa (Heidegger) Duras la encuentra y nos presenta a un personaje vacío de sí mismo, que no se deja conectar por ninguna otra intensidad. Está en su silencio de emociones, en su silencio de intensidades y sin embargo nosotros, los lectores sentimos el desasosiego, el profundo desamparo de Lol que siempre estará sola, porque ha dejado de existir por sí sola, sólo puede existir a través de otra mujer que la suplante en el amor. Repite así lo sucedido en el baile, repite así el dolor impronunciado, el dolor que no encuentra su palabra. No hay transformación posible. “La palabra no es, da. La palabra: la donante. La palabra del ser. La palabra como la donante misma sin estar ella jamás dada”⁵.

Duras, a través del narrador, reflexiona sobre esto:

Sería una palabra-ausencia, una palabra-agujero, con un agujero cavado en su centro, ese agujero donde se enterrarían todas las demás palabras. No se habría podido pronunciarla, pero se habría podido hacerla resonar. Inmensa, sin fin, un gong vacío, habría retenido a los que querían partir, les habría convencido de lo imposible, les habría hecho sordos a cualquier otro vocablo distinto, de una sola vez los habría nombrado, a ellos, al futuro y al instante. Faltando, esa palabra estropea a todas las demás por el hecho de faltar, las contamina, es también el perro muerto en la playa en pleno mediodía, ese agujero de carne. ¿Cómo han sido halladas las otras? Desprendidas de algunas aventuras paralelas a la de Lol V. Stein, abortadas, pisoteadas y las masacres, ¡oh!, cuántas hay, cuántas historias inacabadas sangrientas a lo largo del horizonte, amontonadas, y, entre ellas, esta palabra, que no existe, está ahí sin embargo: os espera a la vuelta del lenguaje, os desafía, indómita, a levantarla, a hacerla surgir fuera de su reino horadado por todas partes a través del cual fluye el mar, la arena, la eternidad del baile en el cine de Lol V. Stein.⁶

Es como si Lol no hubiera podido sobreponerse a su pérdida, precisamente porque no encontró la palabra que la hubiera ayudado a cruzar el camino de la experiencia, que hubiera podido ayudarla a comprender lo que le había

⁴ HEIDEGGER, Martin: “La esencia del habla”, en HEIDEGGER, Martin: *De camino al habla*, Serbal, Barcelona, 1980, pp. 141-194, p. 2. Traducción de Yves Zimmermann. Publicado en: Heidegger en castellano: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/esencia_habla.htm

⁵ *Ibid*, p. 19.

⁶ DURAS, Marguerite : *Le ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, Paris, 1964, p. 146.

sucedido y trascenderlo. El tiempo para Lol se detuvo en el momento en el que su prometido y la otra mujer salieron del baile y la dejaron sola.

Deleuze dice que buscar la verdad es “interpretar, descifrar, explicar”, a través de la violencia del pensamiento, una violencia que implica movimiento y que nunca es a priori. Si no se llega a este punto, nos quedamos en lo que llama el tiempo perdido. Este sería el tiempo perdido deleuziano/proustiano, el tiempo en el que no se aprende, al contrario del otro tiempo, el recobrado, el tiempo del aprendizaje. Lol se queda clavada en el tiempo pasado, pasmada. Nunca recobra el tiempo del aprendizaje, sólo lo repite hasta la locura.

Sobre el tiempo del aprendizaje, que es el tiempo de todos y el tiempo de Lol donde nada pasa, donde no hay deseos, ni decisiones, donde no hay nada, Duras escribe lo siguiente haciendo énfasis en que la pareja *ha visto*, ellos saben que no son los únicos que están solos y, por tanto, no lo están. Lol, en cambio, no ha visto nada y está sola.

Entre ellos hay una armonía sorprendente que no procede de un conocimiento mutuo sino, precisamente al contrario, de su desprecio. Ambos tienen la misma expresión de consternación silenciosa, de miedo, de profunda indiferencia. Al acercarse, van más deprisa. Lol V. Stein acecha, los incuba, fabrica a esos amantes. Su aspecto no la engaña. No se aman. ¿Qué tiene que decir al respecto? Otros lo dirían, al menos. Ella, en cambio, no habla. Les unen otros lazos que no son los del sentimiento, ni los de la felicidad, se trata de otra cosa que no prodiga ni pena ni gloria. No son felices ni infelices. Su unión está hecha de insensibilidad, de un modo generalizado y que aprehenden momentáneamente, cualquier preferencia está proscrita. Están juntos, dos trenes que se cruzan muy de cerca, el paisaje carnal y vegetal es parecido a su alrededor, lo ven, no están solos. Se puede pactar con ellos. Por caminos contrarios han llegado al mismo resultado que Lol V. Stein, ellos a fuerza de deshacer, de decir, de probar, de equivocarse, de irse y de volver, de mentir, de perder, de ganar, de avanzar, de volver otra vez, y Lol a fuerza de nada.⁷

En este terrible pasaje, podemos ver más claramente cómo Lol se ha convertido en un ser vacío, perdido para sí mismo, un Cuerpo sin Órganos, como dirían Deleuze/Guattari, que no se deja tocar por ningún otro. Lol desea a un hombre que a su vez, desea a otra mujer. Su deseo la lleva a recrear el triángulo amoroso donde ella está siempre excluida. El deseo es carencia del objeto real, su propia realidad forma parte de una “esencia de la carencia” que produce el objeto fantasmático; producción de fantasmas que no es otra cosa que un simulacro de la realidad, ya que el deseo sólo puede serlo *en* la realidad. Es a través de la recreación del triángulo amoroso que Lol cree poder llenar su vacío interior, que nunca podrá llenarse porque su objeto fantasmático está integrado por seres tan vacíos como ella misma, máquinas deseantes que no pueden tocarse más que a través del triángulo amoroso. Aquí y sólo aquí es donde Lol puede restablecer el contacto precisamente con aquéllos que son como ella, aunque hayan llegado al

⁷ DURAS, Marguerite : *Le ravissement... Op. Cit.*, pp. 59-60.

mismo punto por distintos caminos: el de la pareja por los vasos comunicantes de otros CsO, por el tiempo recobrado, por el aprendizaje y Lol por su propio vacío, su propio silencio.

Al regresar a S. Tahla, resurge en Lol el recuerdo y la reconstrucción del baile y con él, el deseo. “Lo que reconstruye es el fin del mundo”⁸. Ese momento fue el principio de la abolición del sentimiento y por eso lo que Lol buscará hacer en el nuevo triángulo amoroso será, esta vez sí, retenerlos. Este triángulo está destinado a repetirse *ad infinitum*, porque Lol los ha creado como signos que es incapaz de descifrar, por eso no puede aprender de ellos.

El tiempo y la memoria

En la misma entrevista con Pierre Dumayet, Marguerite Duras dice: “No ha sufrido de amor sino de haber sido separada de...”⁹.

En una conversación con Tatiana Kral, Lol le pregunta si había sufrido. Tatiana le dice que no, que les sonreía. En otro momento le confiesa a Tatiana que todos se han equivocado con respecto a lo que ella sintió, cuando Michael la abandonó. Le dice que mintió, que lo único que ella quería era verles. Efectivamente, Lol vio en qué momento desaparecía para Michael, en qué momento fue separada del amor de Michael que la investía de existencia; existía gracias al amor de Michael. Por eso es tan doloroso para Lol que termine el baile, porque al desaparecer los amantes, ella también desaparece.

Lol no ha conseguido nunca llevar a término ese despojamiento, muy lento, del vestido de Anne-Marie Stretter, esa extracción de terciopelos de su propia persona.¹⁰

Después del baile y de una primera crisis, Lol está como perdida y la encuentra un hombre que ama a las mujeres jóvenes y perdidas. Sin voz, como ella. Lol se ha casado con Bedford sin haberlo deseado y sin haber tomado ninguna decisión. Los diez años de ausencia de S. Tahla no han existido para ella, ha sido como una autómatas: no deseaba nada, no buscaba nada.

Es sólo a su regreso y al encuentro con Tatiana y su amante que Lol vuelve a tener deseos. Deseos de verlos en el olvido absoluto de ella misma. Una vida parasitaria como diría Duras¹¹. Ella se borra en el cuerpo de la otra, en el deseo de revivir el triángulo. Ella es invisible para ella y para ellos, pero ellos le dan sentido a su vida.

Duras, sobria, está inmersa en el tiempo sin tiempo del artista. El tiempo que define Blanchot como el tiempo donde

⁸ *Ibíd.*, p. 47.

⁹ Entrevista : « Marguerite Duras à propos du "Ravissement de Lol V.Stein », *Op. Cit.*

¹⁰ DURAS, Marguerite : *Le ravissement... Op. Cit.*, p. 146.

¹¹ *Ibíd.*

[...] todo se torna imagen y la esencia de la imagen es estar toda ella fuera, carecer de intimidad y no obstante, ser más inaccesible y más misteriosa que el pensamiento del fuero interno, sin significación pero reclamando la profundidad de todo sentido posible; irreveleada y sin embargo manifiesta con esa presencia-ausencia que constituye el atractivo, la fascinación de las Sirenas.¹²

En cambio Lol, que vive el tiempo sin tiempo del psicótico, el del abismo temporal y el embudo temporal, marcado por un suceso que no olvida, que no puede olvidar, pero que tampoco recuerda, sólo lo pospone. La ausencia de la palabra articulada hace imposible para Lol encontrar la significación del tiempo.

¿Podemos hablar de memoria u olvido si Lol eligió la amnesia? Lol sabe lo que sucedió, lo que *le* sucedió. Deleuze dice que los signos mundanos y amorosos intervienen en la memoria voluntaria. En la novela, hay signos mundanos (el baile, el encuentro en casa de Tatiana y luego en la de Lol) y amorosos (Richardson, Jacques Hold), pero no hay memoria voluntaria. La memoria voluntaria va del presente a un presente que ya dejó de ser y que recompone: el ser en sí del pasado, el pasado coexistiendo con el presente, pero sin tener la conciencia de ello. Lol en realidad está siempre viviendo el baile, porque lo ha evitado siempre y sin embargo, lo necesita. Busca el pasado en el presente, se busca en el presente a través del pasado.

Tiempo puro sin acontecimientos, vacante inestable, distancia agitada, espacio interior en transferencia, donde los éxtasis del tiempo se sitúan como una simultaneidad fascinante. ¿Qué es pues todo esto? Es el tiempo mismo del relato, el tiempo que no está fuera del tiempo, sino que se experimenta como afuera, en la forma de un espacio, ese espacio imaginario donde el arte encuentra y sitúa sus recursos.¹³

La eternidad a falta de la palabra. Lol ha entrado en ese tiempo sin tiempo para huir de un momento, por haber escapado a un tiempo específico: la salida del baile de la pareja formada por Richardson y Stretter. Así, siguiendo el pensamiento de Blanchot, las cosas han perdido su primer aspecto y se tornan reflejantes: “Todas las cosas se dibujan ahí pero por medio del reflejo, sin alterar su sustancia homogénea. Todo lo que era diferente ha sido convertido y absorbido”¹⁴.

En ese mundo transparente, reflejante, en el tiempo sin tiempo en el que vive Lol, yace latente el deseo de reencontrar el momento del baile pero para lograrlo necesita crear a sus fantasmas.

Dice Blanchot:

¹² BLANCHOT, Maurice: “La experiencia de Proust” (pp. 31-45), de *El Canto de las Sirenas*, en *El libro que vendrá*, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1996, pp. 34-35.

¹³ *Ibíd.*, p. 33.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 37.

Como metamorfosis del tiempo, ésta metamorfosea primero el presente en el que parece producirse, atrayéndolo hacia la profundidad indefinida donde el “presente” da inicio de nuevo al “pasado”, pero donde el pasado se abre al porvenir que repite, para que lo que viene siempre retorne, y así de nuevo, de nuevo.

En ese movimiento vertiginoso, parece detenerse en un instante del pasado real uniéndolo, en una relación de centelleante identidad, con aquel otro instante presente, es asimismo para atraer el presente fuera del presente y el pasado fuera de su realidad determinada: arrastrándonos con esa relación abierta, siempre más lejos, en todas las direcciones, exponiéndonos a lo lejano y brindándonos lo lejano donde todo se da siempre y todo se retira constantemente.¹⁵

Duras nos va llevando del punto de origen a la orilla, girando lentamente hasta lo que sería el imposible regreso al punto de partida. Del baile real, en un tiempo real, al baile pasado-presente, en el tiempo pasado y presente. Un mismo momento con 10 años de diferencia, con personajes reales distintos pero simbólicamente iguales: Richardson y Stretter son actuados ahora por Tatiana y Jacques Hold. El único personaje que aparentemente no cambia es Lol. Pero ¿por qué quiere o necesita Lol revivir ese momento? ¿Es únicamente por un impulso masoquista? ¿Es para resolver algo, o simplemente para intentar nombrar lo que no pudo nombrar hace diez años? ¿Estaría buscando la *verdad*?

Existen dos caminos para resumir este movimiento vital:

1.- Los puntos de disyunción sobre el cuerpo sin órganos forman círculos de convergencia alrededor de las máquinas deseantes; entonces el sujeto producido como residuo al lado de la máquina, apéndice o pieza adyacente de la máquina pasa por todos los estados del círculo y pasa de un círculo a otro. No está en el centro, pues lo ocupa la máquina, sino en la orilla, sin identidad fija, siempre descentrado, *deducido* de los estados por los que pasa.

2.- A través de la máquina paranoica y la máquina milagrosa, las proporciones de repulsión y de atracción sobre el cuerpo sin órganos producen en la máquina célibe una serie de estados a partir de 0; y el sujeto nace de cada estado de la serie, renace siempre del estado siguiente que le determina en un momento, consumiendo y consumando todos estos estados que le hacen nacer y renacer (el estado vivido es primero con respecto al sujeto que lo vive). El sujeto se extiende sobre el contorno del círculo cuyo centro abandonó el yo. En el centro está la máquina del deseo, la máquina célibe del eterno retorno.¹⁶

Lol gira, entonces, en torno a su deseo. El deseo de regresar al baile que ella nunca quiso dejar. Lol le dice a Jacques que ella dejó de amar a su novio desde el momento en que la mujer entró. Lo que ella sintió fue la ausencia total del amor, dado y recibido. Sintió la palabra-hueco, el vacío sin nombre. Lol reconoce ante Jacques que Tatiana es una sustitución de Stretter, lo que ella

¹⁵ BLANCHOT, Maurice: “La experiencia de Proust”, *Op. Cit.*, pp. 37-38.

¹⁶ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix: *Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1985, Cap. 1. “Las máquinas deseantes”, pp. 430.

está buscando es la metáfora de la pareja original. Lo que ella quiere es recobrar a ella misma porque “Ellos se me llevaron”¹⁷, dice Lol.

El tiempo que regresa, no como recuerdo, sino como un hecho real, un nuevo momento del tiempo. Es ese el tiempo que busca Lol a través de Tatiana y su amante; no es el tiempo recobrado, es el verdadero momento. Revisitar el momento del dolor. Y en ese dolor está incluido el miedo de que “eso vuelva a empezar”¹⁸. *Eso*, qué significa ¿la locura, que la vuelvan a encerrar, el dolor inconmensurable, el tiempo sin tiempo de la psicosis?

De cualquier manera, como diría Blanchot, uno no es ya, “en el momento de la atestación, el mismo testigo que vivió aquello y que permanece irremplazable”¹⁹. Lol está condenada a repetir una escena que es y no es la misma, porque ella es y no es la misma, el propio recuerdo ha ido cambiando con el tiempo.

La mirada/ la no mirada

La palabra que no existe para Lol tampoco existe para su entorno: nadie quiere hablar con ella sobre lo sucedido en aquel baile y en gran medida, nadie quiere ver a Lol porque tendrían que nombrar lo innombrable. Duras es, como dice Lacan, la no-mirada del relato. La mirada o la carencia de ella, tiene una gran importancia en la novela. Por eso el narrador está afuera, reporta lo que los otros le han dicho sobre el asunto pero siempre desde la distancia, sólo podrá identificarse con Lol cuando esté bajo su hechizo, bajo su mirada.

Así como otros la miran, cuando ella no puede mirarse, Lol se ve en la mujer que la suplantó. Está atrapada en otro tiempo, desterritorializada y despersonalizada por lo que necesita depositar su ser y su mirada en la otra.

... la otra mujer, sólo entrevista, pero adivinada de cierta manera, tiene un sentido en la vida de Lol.²⁰

Irónicamente Lol tampoco puede ver la mirada de Michael buscándola al amanecer. Lol ya no lo miraba, sólo quedaba su reflejo y para recobrarlo necesitaría a Tatiana, o más bien, al amante de Tatiana. Es por él que Lol la busca.

Así, el narrador empieza a ver lo que Lol debió ver, en la medida en que Lol se empieza a ver en Tatiana. Se acerca a Lol hasta que finalmente sabemos que quien narra es Jacques Hold. Él quien no tenía ni idea del papel que jugaba en la vida de Lol y que es el único en sucumbir a su mirada.

¹⁷ DURAS, Marguerite: *Le ravissement... Op. Cit.*, pp. 195.

¹⁸ *Ibid.*, p. 89.

¹⁹ BLANCHOT, Maurice: *L'Instant de ma mort*, Fata Morgana, Saint Clément, 1994. Trad. A. Ruiz de Samaniego en Tecnos, Madrid, 1999.

²⁰ DURAS, Marguerite: *Le ravissement... Op. Cit.*, p. 53.

Enlazadas, ascienden los peldaños de la escalera. Tatiana le presenta a Pierre Beugner, su marido, y Jacques Hold, uno de sus amigos, la distancia se ha salvado, yo.²¹

Pero Lol parece no mirarlo:

Desde que Lol ha entrado en la casa no ha tenido ninguna mirada para mí.²²

Lol no quiere mirar a Hold porque sabe que en realidad es a él a quien busca a través de Tatiana.

Ha sucedido. Mientras Tatiana se arregla una vez más el peinado me acuerdo de ayer -Lol la mira-, me acuerdo de mi cabeza pegada a sus senos, ayer. Ignoro que Lol lo ha visto y sin embargo la clase de mirada que dirige hacia Tatiana provoca mi recuerdo. Lo que ignoro menos, creo, es lo que puede ocurrirle a Tatiana cuando vuelva a peinarse, desnuda, en la habitación del Hôtel des Bois.²³

Lacan dice: “no es Lol quien mira, porque ella no mira nada”²⁴ y aunque Lol no mire a Jacques, él está bajo su hechizo (ha sido arrebatado por ella). Esto implica que Lol sustituirá a Tatiana en la mirada de Jacques. Lo que no sabe Jacques es que Lol no puede sustituir a Tatiana, es Tatiana la que tiene que sustituir a Lol. Según Lacan, al entrar Lol en el triángulo de Tatiana y Jacques Hold, termina la relación narcisística de los amantes y es a partir de ese momento que ambos se convierten cada vez más en los fantasmas de Lol y menos en ellos mismos. Y aunque Tatiana sea imprescindible en los fantasmas de Lol, no será ella sino Jacques quien la acompañe en su peregrinaje al lugar del baile, al origen. Hold se convertirá en el mensajero de los deseos inhablados de Lol, estará a su servicio, sucumbirá a sus deseos y contribuirá a su fin.

Conozco a Lol V. Stein a través del único medio del que dispongo: el amor. En razón de este conocimiento he llegado a creer lo siguiente: de los múltiples aspectos del baile de T. Beach, es el final el que retiene a Lol.²⁵

Al final Tatiana ve también el amor que le tiene Jacques a Lol: “mi amor ha sido visto, lo he sentido visible y visto, a pesar mío, por Tatiana Karl. Pero Tatiana aún ha dudado”²⁶.

El devenir y el deseo

¿Qué fue lo que realmente transformó a Lol? Tatiana no está segura. En realidad nadie está seguro. Lacan reflexiona al respecto y dice que no es suficiente con lo que se nos revela a partir de lo que le ha ocurrido a Lol y lo que nos dice del

²¹ LACAN, Jacques : *Homage to Marguerite Duras, on Le ravissement de Lol V. Stein*, 1965, en Marguerite Duras, *Marguerite Duras: 1987*, City Light Books, San Francisco CA., pp. 122-129. Traducción: Peter Connor.

²² DURAS, Marguerite: *Le ravissement... Op. Cit.*, p. 75.

²³ *Ibid.*, pp. 79-80.

²⁴ LACAN, Jacques : *Homage to Marguerite Duras, Op. Cit.*

²⁵ DURAS, Marguerite: *Le ravissement... Op. Cit.*, p. 46.

²⁶ *Ibid.*, p. 144.

amor; es decir, de la propia imagen con la que el otro la viste y de la cual es despojada. Sólo queda lo que de ella decían cuando era niña: “que nunca estuvo realmente allí”²⁷.

El encuentro con Tatiana y Jacques funciona como línea de fuga que hace reaccionar al cuerpo sin órganos de Lol. Por primera vez siente deseo, algo la motiva, sale de su inercia. Si en el primer triángulo Lol ha sido excluida forzosamente, en el segundo lo es por elección. No está buscando entender lo que sucedió, sino volver a vivirlo.

En Lol se encuentran abiertamente el deseo y el no-deseo. El no-deseo a causa de haber elegido la amnesia sobre el olvido²⁸ y el deseo masoquista y por tanto liberador, de recordar sólo cuando ha encontrado en quién proyectarse. Como CsO, Lol no puede ser poblada más que de “ondas dolorosas”²⁹. “El cuerpo esquizofrénico, accediendo a una lucha interior activa que libra contra los órganos y cuyo precio es la catatonia”³⁰ esta es Lol antes de su regreso a T. Tahla. Es aquí en donde realmente comienza un intercambio de intensidades. Es el dolor lo que va a transmitirle la fuerza que ella cree que se encuentra en el triángulo amoroso del que siempre estará excluida. Su fuerza innata es reemplazada por la fuerza de lo que ella cree. “Axioma de la doma –destruir las fuerzas instintivas para sustituirlas por las fuerzas transmitidas...”³¹. Es a través de la recreación del triángulo amoroso que Lol aspira a satisfacer su deseo.

La renuncia al placer externo, o su aplazamiento, su alejamiento al infinito, indica, por el contrario, un estado conquistado en el que el deseo ya no carece de nada, se satisface de sí mismo y construye su campo de inmanencia. El placer es la afección de una persona o de un sujeto, el único medio que tiene una persona para “volver a encontrarse a sí misma” en el proceso del deseo que la desborda; los placeres, incluso los más artificiales, son reterritorializaciones.³²

Lol dice durante la conversación que tiene con Tatiana en su casa:

-No pude elegir mi vida. Era mejor para mí, decían, ¿qué habría hecho yo? Pero ahora imagino otra que hubiera podido poseer en lugar de ésta. Tatiana, esta noche soy muy feliz.³³

Es la primera vez en toda la novela que Lol expresa un sentimiento y sobre todo de felicidad. Su felicidad radica en haber encontrado a sus fantasmas y en haber puesto en movimiento la máquina del deseo.

²⁷ LACAN, Jacques : *Homage to Marguerite Duras, Op. Cit.*, p. 18.

²⁸ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, p. 509. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta (p. 159).

²⁹ *Ibid.*, p. 158.

³⁰ *Ibid.*, p. 156.

³¹ *Ibid.*, p. 161.

³² *Ibid.*

³³ DURAS, Marguerite: *Le ravissement... Op. Cit.*, p. 170.

Es como si Lol hubiera estado en total reposo hasta que llegaron a moverla Tatiana y Jacques. “Haecceidades, afectos, individuaciones sin sujeto, que constituyen agenciamientos colectivos”³⁴. Intensidades que no evolucionan pero que liberan tiempos y velocidades. Como si, efectivamente, Lol lo hubiera planeado. Como si hubiera esperado el momento para revivir el baile con sus fantasmas. Pero el plan sólo puede fallar, y esto es también parte del plan³⁵.

Devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de movimiento y reposo, de velocidad y de lentitud, las más *próximas* a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene. En ese sentido, el devenir es el proceso del deseo.³⁶

Lol deviene mujer a través de otras mujeres; deviene amante a través de mirar a otras amantes. No las imita, no se transforma en ellas, *se deposita en ellas*.

Si el devenir-mujer es el primer quantum o segmento molecular, y luego vienen los devenires animales que se encadenan con él, ¿hacia dónde se precipitan todos ellos? Sin duda, hacia un devenir-imperceptible. Lo imperceptible es el final inmanente del devenir, su fórmula cósmica pasa a través de los reinos, circula entre las moléculas hasta devenir una partícula que medita hasta el infinito sobre el infinito.³⁷

Para Lacan, lo que es encontrado es buscado, dice Lacan, pero en las vías del significativo. La función del principio del placer sería llevar al sujeto de significativo en significativo. De triángulo en triángulo para Lol. Ella necesita estas mujeres para mantener lo más bajo posible el nivel de tensión de su psique, para no perderse totalmente.

El secreto y la mentira.

El secreto de Lol, la palabra inhablada, empieza a irrumpir en su inconsciente. El secreto tiene su devenir en el retorno del deseo. Secreto del secreto. Lenguaje secreto que sin saberlo emplea Lol para manipular a sus fantasmas. El secreto necesita expresarse.

Cuanto más se lo convierte en forma organizadora estructurante, más insignificante y extendido por todas partes deviene el secreto, más molecular deviene su contenido, al mismo tiempo que su forma se disuelve.³⁸

Tatiana y Jacques ven la locura de Lol, la temen, pero no hablan de ella. Son cómplices de su locura. Tatiana ve, sabe, que Jacques la ha dejado por Lol pero también se miente. Jacques ama a Lol pero sabe que ella no puede amarlo. Lol miente porque no sabe.

³⁴ DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, p. 269.

³⁵ *Ibid.*, p. 329.

³⁶ *Ibid.*, p. 275.

³⁷ *Ibid.*, pp. 280-281.

³⁸ *Ibid.*, p. 289.

Él habla con Lol V. Stein perdida para siempre, la consuela de una desdicha inexistente y que ella ignora. Así transcurre el tiempo. Llega el olvido. Llama a Tatiana, le pide ayuda.³⁹

Así como Tatiana y Jacques liberan el deseo de Lol y ponen en movimiento su deseo, Lol ha puesto en movimiento también a los CsO, seres vacíos de Tatiana y Jacques antes de su encuentro con ella. Lol los ha transformado no solamente como individuos, sino también como pareja.

La mirada del Otro, transforma a los individuos. Tatiana obliga a Lol a mirarse en el espejo, pero Tatiana es ya también el propio reflejo de Lol. Tatiana es metafóricamente Anne-Marie Stretter porque es la amante de Jacques, pero también es Lol porque Lol la ha suplantado en el mundo de deseo de Jacques. La diferencia entre ambas es su reacción ante el mismo hecho porque Tatiana es capaz de expresar su enojo, su dolor, su humillación.

Otros reflejos nos hacen pensar en los opuestos: Lol tiene una familia, marido e hijos; sin embargo tiene un vacío que no puede llenar. Tatiana tiene un marido y la falta de hijos parece, al menos, una de las causas de su vacío que la lleva a buscar el amor de otros hombres, un amor que ninguno puede colmar. Son dos mujeres en el fondo perdidas en el mundo del amor.

Se reflejan también con respecto a sus maridos: para Tatiana el suyo es la piedra (por eso Pierre) al que siempre puede regresar y el de Lol es hacia el que nunca regresa. Jacques (Hold: retener, unir) es quien las une en el triángulo.

Los dos maridos prefieren retirarse. Beugner haciendo como que no ve y Bedford sumergiéndose en la música. No quiere oír. Lol dice que su marido está cada vez más ensimismado en la música. Es su coraza, su manera de aislarse y de entrar en el mundo del arte, su manera de bordar en el vacío.

Lol no quería provocar dolor ni en Tatiana ni en Jacques, pero no sabía que era inevitable si quería continuar con el impulso de su deseo. Lol le dice a Jacques: “La vida de Tatiana ya no cuenta, para mí, más que la de una desconocida, lejana, de la que ni siquiera supiera el nombre”⁴⁰.

Esta frase terrible pone en evidencia que para Lol las personas solo tienen valor en cuanto que le sirven para continuar la sustitución de los personajes originales. Cuando Lol habla de la ausencia del amor, no sólo se refiere al amor que dejó de sentir hacia Richardson, sino también al que dejó de sentir por todo el mundo, incluida ella misma.

La sublimación

Podemos entender a Lol a partir de su creación, de la realidad del significante que crea en este mundo a partir de una imagen real, imposible de imaginar

³⁹ DURAS, Marguerite: *Le ravissement... Op. Cit.*, p. 208.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 195.

porque existe y por eso puede sublimarla. Igualmente Duras crea al personaje de Lol y sublima sus propias angustias. Ambas creaciones tienen un trasfondo artístico y como tal poseen su propia belleza bordada alrededor del vacío.

Lacan dice que al sublimar un objeto se crea la Cosa que en principio no tiene ninguna relación con la cosa real, sino sólo con la sublimada. En el texto de Duras vemos claramente cómo el triángulo amoroso, la pareja que Lol necesita observar no es ya la verdadera (la Cosa) sino su sublimación.

Esta cosa, todas cuyas formas creadas por el hombre son del registro de la sublimación, será siempre de algún modo representada por un vacío precisamente porque no puede ser representada por otra cosa. O más exactamente, que sólo puede ser representada por otra cosa. Pero en toda forma de sublimación, el vacío será determinante.⁴¹

Buscamos lo que nunca se había perdido y podríamos decir que efectivamente Lol tenía “dormido” su sentimiento de abandono, no perdido y vuelve a tomar fuerza cuando “encuentra” a los personajes que pueden revivir el momento por ella sublimado.

Si, como dice Lacan, según las leyes del principio del placer, el significante se proyecta en un más allá para buscar la homeostasis, para llevar al sujeto de significante en significante para mantener lo más bajo posible el nivel de tensión que regula el sistema psíquico, entonces Lol necesitaría encontrar eternamente a ese hombre que la sustituye por otra mujer y que ella necesita presenciar en el amor.

No podemos saber qué fue lo que hizo que Lol creara en el triángulo amoroso un significante que le causa placer porque le causa dolor. Aun cuando en la novela Lol dice que no sufrió cuando vio que Richardson la dejaba por la otra mujer y Tatiana confirma que no sufrió por eso; Lol confiesa que el dolor fue cuando se fueron, cuando ella quedó fuera del triángulo. El objeto encontrado es entonces no una forma de evitar o de “solucionar” un conflicto sino más bien de representarlo, de representar a la pareja que la excluye, para que no desaparezca ante sus ojos, para que no la haga desaparecer. Por eso y para eso fue creado; hay una identidad entre la formación del significante y la introducción en lo real del vacío. Lol sería entonces, tomando la figura del vaso Heideggeriano, el vaso vacío que sólo se llena con otro vacío.

El arrebató

El título nos llevaría a pensar, que el arrebató de Lol es un arrebató múltiple: por un lado es el que ella sufre al verse abandonada por su prometido y al final al regresar al lugar del baile; es el de Richardson al irse repentinamente con Anne-Marie Stretter; es el de Jacques Hold por Lol y el de Tatiana por Hold. Para Lacan, Duras es la que nos arrebató, nosotros los arrebatados. Lol no

⁴¹ LACAN, Jacques: I Seminario 7. Clase 10, Breves comentarios al margen, 3 de febrero de 1960, p. 69.

puede conectarse con otros pero nosotros estamos conectados a ella a través de la palabra de Marguerite Duras y hemos sido transformados por ella.

Bibliografía

- BLANCHOT, Maurice: "La experiencia de Proust" en *El libro que vendrá*, 1996.
- ___ Entrevista : « Marguerite Duras à propos du "Ravissement de Lol V. Stein" », en *ina.fr*, Video. Disponible en:
<http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I04257861/marguerite-duras-a-propos-du-ravissement-de-lol-v-stein.fr.html>
- DELEUZE, Gilles : *Proust et les signes*, Quadrige/PUF, Paris, 1964.
- ___ *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- ___ *L'anti-Edipe*, Éditions de Minuit, Paris, 1972.
- ___ *El anti-Edipo*, Paidós, Barcelona, 1985.
- ___ *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- ___ *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2000.
- DURAS, Marguerite : *Le ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, Paris, 1964.
- ___ *El arrebató de Lol V. Stein*, Tusquets Editores, Barcelona, 1987.
- HEIDEGGER, Martin: *De camino al habla*, Serbal, Barcelona, 1980.
- LACAN, Jacques: *Aun 1972-1973. El Seminario de Jacques Lacan*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001.
- ___ *La ética del psicoanálisis. Seminario 7. Clase 10, Breves comentarios al margen*, 3 de febrero de 1960.
- ___ *Homage to Marguerite Duras, on Le ravissement de Lol V. Stein*, 1965, en Marguerite Duras, *Marguerite Duras: 1987*, City Light Books, San Francisco CA., pp. 122-129. Traducción: Peter Connor.

Reflexiones

Marisa Manchado Torres
Compositora
Freelance

<https://www.marisamanchadotorres.com/>

*A fast sweep of the audio range by a tone generator can produce a click¹.
(...)*

*Many music departments are more concerned with analysis than communication.
Pauline Oliveros²*

Empecé estas reflexiones acerca de mi obra hablando de la última partitura estrenada, ya que esto sucedió el pasado 16 de diciembre de 2019.

No es la última que compuse, pues data de la primavera de 2018 y a lo largo de 2019 realicé otras dos obras, una breve obra para piano *Dunas* y otra, encargo del “Festival 3Cantos”, para el dúo de voz y piano, Elena Gragera-Antón Cardó, *Tríptico Las Edades*, en tres secciones, con textos propios pero inspirados en poetas amigos como José Ramón Ripoll y José del Saz Orozco, las dos primeras, y la última con texto del maestro Antonio Machado.

Pensé en hablar exclusivamente de mi quinto cuarteto de cuerda, formación a la que me acerqué tardíamente, pero con mucho entusiasmo. Sin embargo, nada más comenzar a escribir, mi cabeza empezó a bullir en preguntas.

Podía reflexionar sobre si la música electroacústica es opuesta a la instrumental, porque en mi caso, que empecé prácticamente haciendo electrónica, poco a poco me fui desencantando hasta abandonarla del todo y quedarme solo con la partitura instrumental... es más, de ahí, últimamente me interesa casi más la improvisación y las mixturas con otras disciplinas, especialmente si la improvisación la realizo yo con mi instrumento de formación y profesión, el piano.

Así pues, Música Electroacústica vs. Música instrumental... es una pregunta que me hago...

En paralelo, también la “eterna” duda y controversia: la intuición me guía, me sirve, me es útil... más preguntas, pero ¿está en oposición a la especulación, a la

¹ Un barrido rápido de la gama de audio por un generador de tonos puede producir un clic (trad. M. Manchado).

² OLIVEROS, Pauline: *Software for people. Collected writings 1963-80*. Smith Publications, Baltimore, 1984, p. 26.

conjetura? En suma, ¿el pensamiento intuitivo se opone al pensamiento especulativo?

Y la tercera pata de la mesa: la improvisación y las mixturas estéticas.

¿Es la improvisación la composición en tiempo real como hay quien así la define?, o ¿acaso es lo imprevisto convertido en necesidad?, que diría Baudelaire, aunque no precisamente referido a la improvisación, sino al Arte.

En la música occidental, la improvisación ha sido históricamente el patrón mediante el cual se podía medir y discernir al artista del virtuoso –el técnico, el mecánico.

Good for business, good for the Romantic soul, it was common for public concerts to end with an improvisation, often on themes provided by members of the audience.⁸ In addition to Liszt, Johann Nepomuk Hummel, Ignaz Moscheles, Clara Wieck, and many other celebrated pianists of the era included this popular feature in their concerts.³

Sin embargo, toda esta tradición improvisatoria, que adquiere su máximo esplendor con el movimiento romántico, irá desapareciendo a medida que termina el siglo XIX y avanza el XX. Hasta tal punto ha triunfado lo que yo llamo “falsa racionalidad”, que la improvisación ha quedado, en la actualidad, prácticamente fuera de juego hasta en las músicas populares, de hecho se considera una expresión menor.

Bueno, pues yo definiendo la improvisación como el arte de lo efímero, el arte de la espontaneidad, el arte de la intuición, el arte de lo irreplicable, de lo inasible... Pienso que la improvisación nos muestra como lo que somos en realidad, sin engaños “técnicos” ni artificios sofisticados, muy a menudo engañosos y tramposos; saca lo mejor de nosotros mismos, en la mayoría de las ocasiones, aunque a veces también mostremos partes que no nos gustaría tanto... y desde luego, el poder expresivo de la improvisación es contundente y veraz.

Pero quiero volver al punto de partida, ese 5^o *cuarteto de cuerda*, en tiempos turbulentos, para el Cuarteto Quiroga.

Cuartetos de cuerda para tiempos turbulentos

Este quinto cuarteto fue escrito con muchos condicionantes.

Unos fueron de índole técnica, desde el momento en que era un cuarteto encargado por el Ministerio de Cultura para una agrupación muy especial, el “Cuarteto Quiroga”. Me podía permitir escribir prácticamente todo lo que se me pasara por la cabeza, pues sabía que lo iban a poder interpretar y que, además,

³ Véase SÁNCHO VELÁZQUEZ, Ángeles: “Virtuosos, Improvisers, and the Politics of Seriousness in Western Classical Music”, en *Müzik-Bilim Dergisi (Journal of Musicology)* No. 6, Spring, Mimar Sinan Fine Arts University Publications, Istanbul, 2015, p. 5.

previo al estudio, íbamos a tener reuniones que aclarasen dudas y donde yo podría explicar qué había pretendido hacer.

El segundo condicionante, que no menos importante, pues de hecho corría en paralelo, era el sociopolítico, es decir, el ambiente que se respiraba en la ciudad (Madrid) y en el país (España). Era 2017 cuando recibí este encargo y lo primero que se me vino a la cabeza fue un retrato del “ruido” ambiental, un ruido agobiante sobre todo y su bálsamo, el silencio. En esta bipolaridad ruido-silenció, construí los cuatro movimientos de este 5^o *Cuarteto: en tiempos turbulentos*:

Cuarteto n^o 5, en tiempos turbulentos

I.- VITAL

II.- DELICADO

III.- BARTÓKIANA

IV.- MIXTURAS - IN SILENCE

El cuarteto arranca con una cita de Bertolt Brecht, que es toda una declaración de intenciones:

*En los tiempos sombríos, ¿se cantará también?
También se cantará sobre los tiempos sombríos.*

Declaración de intenciones en cuanto al optimismo y la esperanza: a pesar de las sombras, cantaremos, pero sobre todo, los tiempos sombríos no terminan con la historia y se hablará de ellos y se cantará sobre ello... posiblemente para no volver a repetirlos, pero la humanidad no es una especie que parezca aprender de sus errores... aunque ese es otro cantar.

Así pues, este quinto cuarteto fue una idea acariciada por mí durante largo tiempo, fundamentalmente, porque sus dedicatarios fueron desde sus orígenes los magníficos “Quiroga”, intérpretes por los que siento un profundo respeto, admiración y cariño.

La estructura “clásica” en cuatro movimientos, en realidad es más una configuración bipartita ruido-silenció /ruido-silenció; o, si se prefiere, caos-luz. El proceso compositivo fue muy largo y en cierta medida arduo y difícil. Tanto por los momentos históricos que se sucedían como, quizá, por mis propias expectativas –es el número 5 de mis cuartetos de cuerda- o, quizá, sencillamente, porque escribir un cuarteto de cuerda nunca es tarea sencilla.

Desde un punto de vista estilístico y expresivo, cada movimiento tiene su propia idiosincrasia, es contrastante y se diferencia del Todo como Parte.

El primer movimiento, como su propio enunciado indica, “Vital”, es muy expresivo, contrastante y vivo, incluso violento y desgarrado. De hecho, dudé entre titularlo violento o vital, último nombre con el que se quedó al fin.

El segundo movimiento (con elementos en común con el cuarto) trabaja sobre el silencio, “la más preciada de las músicas”, sobre lo imposible, en *pizzicati* rapidísimos y apenas audibles, sobre ese límite instrumental inasible que se produce entre el efecto, el ruido, la nota afinada *vs.* desafinada, el ataque y el aire. Aunque no sean instrumentos de viento, el aire se respira.

Cuarteto nº 5
En Tiempos Turbulentos II- Delicado

19

The image shows a musical score for a string quartet. The title is 'Cuarteto nº 5 En Tiempos Turbulentos II- Delicado' and the page number is 19. The score is for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. It features rapid pizzicato passages in all instruments, with dynamic markings ranging from *mf* to *ppppp*. The tempo is marked 'poco più animato e accel' and 'poco a poco a molto veloce'. The score is divided into three systems, each starting with a double bar line and a repeat sign.

Imagen 3. II Movimiento, *Delicado*, p.19

The image shows a page of a musical score for a quartet. It consists of four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is for the second movement, 'Delicado', of the fifth quartet. The tempo is 'En Tiempos Turbulentos'. The page number is 21. The score features a complex rhythmic pattern in the strings, with the Viola playing a sustained note marked 'apenas audible'. The Violoncello part includes dynamic markings like 'p' and 'pppp'. The score is written in a modern style with many accidentals and dynamic markings.

Imagen 4. II Movimiento, *Delicado*, p.21

Y así termina este *Delicado* segundo movimiento:

Cuarteto n° 5
En Tiempos Turbulentos II- Delicado

27

arco $\delta^{(w)}$ 50

Vln. I *pppp* rasgueado como si fuera una guitarra, DP las 4 cuerdas arpeggiadas (abajo, arriba, etc.)

Vln. II *pppp* arco

Vla. arco *pppp*

Vc. arco *ppppp*

gliss. armónicos sobre 3ª cuerda

Vln. I *pppp* continuar gliss

Vln. II gliss. armónicos sobre 4ª cuerda *pppp* continuar gliss

Vla. molto sul ponte *ppppp*

Vc. molto sul ponte *ppppp*

Tempo primo (Adagio molto)

Vln. I a niente ruido *pppp*

Vln. II a niente ruido *pppp*

Vla. molto sul ponte a veces a veces poco a poco *pppp* a niente ruido *pppp*

Vc. a niente ruido *pppp*

Imagen 5. Final del II Movimiento, *Delicado*, p.27

Con un largo calderón sobre la barra final, precedido de un regulador *a niente*, recreando y disfrutando ese silencio largo y profundo, tomándose el tiempo de respirar, escuchar, sentir...

El tercer movimiento es un homenaje al Maestro de Cuartetos, Béla Bartók, pues desde mi punto de vista su obra condensa el *Todo* de esta exquisita estructura tímbrica –que es el cuarteto de cuerda- en seis joyas sonoras únicas.

Crecí con los cuartetos de Bartók, ya no sé si analizándolos con mi maestro Carmelo Bernaola, o en las clases con Luis de Pablo, o en reuniones autogestionadas de estudiantes de composición... o simplemente yo solita por mi cuenta... no lo recuerdo. Lo que sí recuerdo es haber convivido con sus cuartetos años, mientras tocaba su música para piano y leía todo lo que caía en mis manos sobre él y su música, los análisis, su vida, que hablaba diez lenguas y murió hablando en inglés... El caso es que sus seis cuartetos convivieron conmigo largo tiempo, hasta situar tan alto el listón que, aparte del cuarteto obligado en la carrera de composición (era obligado en el 3º curso en el Plan Antiguo, del 66) no me atreví hasta 2004 a escribir mi primer cuarteto. Fue por encargo para el extinto festival Internacional de Música de Alicante y una formación bien interesante, el cuarteto noruego *Vertavo*, que trabaja desde 1984 y se formó en su origen por cuatro mujeres amigas. En fin, el caso es que desde entonces el cuarteto de cuerda es un reto “recurrente”. Habitualmente, he escrito todos por encargo, quizá por la barrera psicológica con la que parto: Bartók.

En resumen, he querido divertirme escribiendo esta música, alegre y rítmica, y he querido homenajear, sin grandes expectativas, más bien de una manera jocosa, al Maestro húngaro.

“Bartókiana” es breve, ligera, alegre, un alto en el camino, un divertimento, un guiño, un juego... y nos enlaza de nuevo con los límites, el silencio, lo imperfecto, el ruido-sonido-efecto... En fin, ese concepto tan a la moda y tan mal expresado en un anglicismo literal: las *técnicas extendidas*. ¿Técnicas ampliadas, como dicen los franceses, no sería más correcto? Es lo mismo que el término *sampler*, los franceses lo denominan *muestreador*, que es lo que efectivamente hace esta herramienta tecnológica utilizada en electroacústica.

Cuarteto nº 5
En Tiempos Turbulentos

III- Bartókiana

Enérgico ♩ = 160 (♩ = 80)

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

Imagen 6. Arranque del III Movimiento, *Bartókiana*, p. 28

En resumen, terminado el guiño musical o la broma musical, nos sumergimos de nuevo, sin solución de continuidad y ya para despedirnos, en este universo expandido pero limitado que es la construcción sonora de este final, de estas *mixturas-in silence*.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically the final section of 'Bartókiana' and the beginning of 'Atacca Mixturas'. The score is arranged in two systems, each with four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The first system shows the initial part of the piece, with dynamics ranging from *f* to *ff*. The second system, marked 'Atacca IV Mixturas', shows the final part of the piece, with dynamics ranging from *f* to *ffff* and a 'cresc.' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Imagen 7. Final de Bartókiana y Atacca Mixturas, p. 35

Mixturas-In silence, así es el título de este cuarto movimiento, *sin sonido, abre poco a poco y cierra a niente... Las 4 cuerdas arpegiato, dietro il ponte, presionando con mucho ruido más que sonido... y con estas indicaciones arranca...*

40

Cuarteto n° 5
En Tiempos Turbulentos. IV - Mixturas - In silence

Tempo primo (♩ = 60)

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

ppppp

ppppp

ppppp

ppppp

ppppp

hasta extinguirse el sonido y escuchar el silencio con nitidez

hasta extinguirse el sonido y escuchar el silencio con nitidez

hasta extinguirse el sonido y escuchar el silencio con nitidez

hasta extinguirse el sonido y escuchar el silencio con nitidez

ppppp

50

Madrid, mayo de 2018

Imagen 9. Final del Cuarteto, p. 40

Referencias

OLIVEROS, Pauline: *Software for people. Collected writings 1963-80*. Smith Publications, Baltimore, 1984.

SANCHO-VELÁZQUEZ, Ángeles: "Virtuosos, Improvisers, and the Politics of Seriousness in Western Classical Music", en *Müzik-Bilim Dergisi (Journal of Musicology)* No. 6, Spring. Mimar Sinan Fine Arts University Publications, Istanbul, 2015.

FERNÁNDEZ GUERRA, Jorge: "Navegar las turbulencias de lo contemporáneo". Disponible en https://elpais.com/cultura/2019/12/17/actualidad/1576580619_081528.html

CUARTETO QUIROGA. Disponible en

<https://www.museoreinasofia.es/actividades/cuarteto-quiroya-0>

CNDM 16 de diciembre 2019 sala 400, Cuarteto Quiroga. Disponible en

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:5Wm5VQvyJ38J:www.cndm.mcu.es/node/21256+&cd=12&hl=es&ct=clnk&gl=es>

Portrait d'une compositrice

Julie Mansion-Vaquié
Compositrice et MCF Musicologie
Université Côte d'Azur, laboratoire CTEL
<https://soundcloud.com/julie-m-v>
<https://www.facebook.com/julie.mansionvaquie>

Ma formation musicale est assez classique, tournée vers les instruments à vent (flûte baroque, hautbois, basson), et s'est déroulée principalement au Conservatoire de Bordeaux, ville dont je suis originaire. Parallèlement, j'ai entrepris des études en musicologie qui m'ont permis une première prise de contact avec l'esthétique électroacoustique (cours assuré par Christian Eloy). Engagée dans une cotutelle, je suis partie vivre un an au Québec, année pendant laquelle je n'ai pas eu l'occasion de pratiquer d'instruments. A mon retour en France, j'ai commencé par prendre des cours de MAO avec Patrick Mellé au conservatoire puis de composition électroacoustique avec Christian Eloy et Christophe Havel, et plus tard de composition instrumentale avec Jean-Louis Agobet. Dans un premier temps je voyais l'opportunité de m'inscrire en électroacoustique comme une occasion de me former d'un point de vue technique (prise de son, maîtrise du matériel audio, etc.) mais je ne me voyais pas continuer dans cette esthétique, car ce que j'en avais entendu ne me parlait pas. Et pourtant...

L'expérience et l'expérimentation du son m'ont ouvert des contrées inattendues et surtout des possibles inimaginés : un terrain d'expression insolite qui m'a permis une grande liberté et qui, avec le recul, m'ont réellement permis d'exposer des choses personnelles, essentielles et profondes.

Mon doctorat portait sur un champ très différent : les *Popular Music*, champ qui m'a toujours paru sous-étudié, en France du moins. Les liens ne paraissent pas toujours évidents entre l'électroacoustique et ces genres de musique, pourtant la question du son est bien au centre des préoccupations pour l'un comme pour l'autre, ainsi que le lien à la technologie et particulièrement à l'enregistrement.

Quoiqu'il en soit, il existe pour moi une frontière que je ne souhaite pas franchir. Si mes recherches concernent les *Popular Music*, les rapports entre supports (phonographique, scénique), l'interprétation, la performance, les notions de re-création et de création mais aussi plus récemment les rapports du son à l'image, je n'ai jamais voulu être spécialiste du domaine pour lequel je fais de la création. Pour moi, il s'agit de deux mondes différents que je ne désire pas mélanger. Pour préserver ce jardin me permettant une liberté de création sans

réflexes analytiques, pour préserver une certaine spontanéité. Cela n'exclut évidemment pas le travail inhérent à la composition et les questionnements sur la forme, le timbre, le spectre, la morphologie, le montage, le mixage, etc.

Composer devient une nécessité quand j'ai des choses à exprimer, quelque que soit le type de musique. Pendant longtemps j'ai fait une différence entre mes compositions "contemporaines savantes" (acousmatique, pièce mixte, pièce instrumentale...) et la musique que j'ai l'habitude de nommer "ambient", qui se rapproche, par certains aspects, des codes de la musique tonale et qui utilise des procédés de production de musique électronique. Aujourd'hui, je considère ces expériences musicales comme un tout qui vient enrichir les différentes œuvres et les modes de composition. Probablement ce qui a décomplexé cette approche est le rapport à l'image animée (tous genres confondus) via une pratique de composition à l'image pour des courts-métrages narratifs non-expérimentaux¹. Mon expérience de professeur de sound-design au sein d'une école m'a permis la rencontre avec le milieu du court-métrage et la mise en place d'une collaboration entre mes étudiants et une association de cinéma à Bordeaux. Les liens entre musique électroacoustique et sound-design sont assez évidents d'une certaine manière : la pensée de la prise de son, de sa transformation et de l'imaginaire dans le but de créer des sons qui soient le plus réels possible ou qui en aient la saveur (je pense ici à des mondes ou des créatures imaginaires par exemple).

La première expérience de video-musique est une collaboration fructueuse avec Krunoslav Pticar (*Phare Away*- 2011) avec lequel l'entente esthétique et imaginaire était très forte. Entente assez rare qui m'a poussée à réaliser mes propres vidéos dans le cadre expérimental² : *Muldumarec 2.0* (2018), *Hathor's Mirror* (2019) et *OXO* (2020). Ce travail de l'image m'a permis d'une certaine façon d'ajouter une couche d'abstraction supplémentaire, même si ce qui est montré peut paraître très concret.

¹ Comme par exemple, « Année 1 » de Yann Branov.

² J'ai réalisé d'autres vidéos dans une esthétique "ambient" sur des formats sans paroles (ex. *Muldumarec* – 2017 ; *Yours* – 2019), sous ce même format pour d'autres réalisateurs (ex. *Free the Beast*, Clément Garritey – 2017).



Illustration 1 : affiches des vidéos-musique *OXO* (2020-VM) et *Hathor's Mirror* (2019-VM)

La création d'une vidéo-musique tourne toujours autour d'une idée visuelle. Si je prends l'exemple de *OXO*, mon intention était d'utiliser des images macro et particulièrement les éléments liquides, des bulles notamment et du feu ou des flammes, je souhaitais avoir une couleur bleue prédominante et une animation en stop-motion que j'avais expérimentée pour la vidéo *Kao Nashi* (2019). Pour les deux dernières pièces j'ai travaillé avec deux chefs opérateurs (Arnaud Trapani et Antoine Haineur) qui m'ont permis d'obtenir les images que je souhaitais. Une fois les images tournées, je réalise le montage vidéo de la même

façon que mes pièces musicales. D'ailleurs, la démarche de création d'images est finalement assez proche de la démarche de création sonore (découpage, montage, effets, étalonnage...). Une fois la vidéo terminée, je m'en empare et je compose la musique correspondante. En réalité, je crois que le travail sur les images précédent a déjà permis, inconsciemment ou non, d'avoir des idées sonores et musicales sur le résultat global, même si, une fois la vidéo terminée, la musique correspondante n'est pas une évidence.

Dans le cas de courts-métrages de forme « clip » avec une musique ambient comme *Yours* (2019-CM), la démarche est souvent inversée : je compose souvent d'abord la musique puis je monte la vidéo. Ce type de musique possède un potentiel émotionnel très différent des musiques électroacoustiques, et est d'ailleurs une expression nécessaire pour moi dans un registre tout à fait différent des pièces appartenant à un genre "savant". Je n'y exprime pas tout à fait la même chose. En termes de composition, il s'agit d'un processus assez long pour arriver au résultat final, mais il est nécessaire qu'une bonne partie du déroulement mélodico-harmonique soit présent dès le début.



Illustration 2 : affiche du court-métrage *Yours* (2019-CM)

De manière générale, je raconte toujours une histoire dans mes compositions...et j'aime ne pas trop en dire pour laisser à l'auditeur la possibilité de se l'approprier, de voyager, de ressentir. Le partage d'une émotion est plus important pour moi que celui du concept. Ce dernier est contenu dans l'œuvre mais ne doit pas être au premier plan. Ainsi, même si les images lors de la composition sont pour moi précises, une part de mystère doit être gardée pour que l'imaginaire de chacun puisse s'épanouir. L'essentiel étant que l'idée

globale, les ressentis soient efficaces pour les auditeurs. Ce qui, jusqu'à présent dans les retours que j'ai pu avoir, fonctionne.

Le choix des thèmes peut faire référence à diverses mythologies comme la mythologie persane (*Sîmorgh*-2012, PE), chinoise (*Pangu*-2013, PM), nordique (*Le Mythe de K*-2014, PE), égyptienne (*Hathor's Mirror*-2019, VM), bretonne (*La danse du Korrigan*-2013, PI). Mythes ou figures mythologiques qui sont souvent revisités, ré-interprétés librement. Par exemple, Hathor, déesse égyptienne de la danse et de la création artistique (entre autres) possède aussi un côté sombre et dangereux (Sekhmet). Ce qui m'intéressait ici, était d'exploiter le concept de dualité, présent en chacun de nous. D'autres pièces traitent de cosmologie à l'instar de *Chionosphéréphilis* (2011-PE) dans laquelle la métaphore de la boule à neige comme galaxie est utilisée comme métaphore de la place qu'occupe l'humain dans l'infini de l'univers ; de la place de l'humain face à la technologie (*A.I.* – 2015, PM), du doute existentiel (*Pyrrhonisme*-2012, PE), ou sont liés à des cycles naturels et philosophiques comme *Palingénésie* (2017, PE). La pièce *Solaris* (2016-PE) possède un statut un peu particulier, car il s'agit d'une commande d'Audior³ dont le thème était une catastrophe. Thème qui m'a tout de suite parlé. *Solaris* projette une déferlante d'éruptions solaires sur la Terre perturbant l'ensemble des installations électriques, mais aussi les êtres vivants. Ainsi, cette pièce est construite sur des allers-retours entre l'espace et la Terre.

La construction des pièces électroacoustiques se base en premier lieu sur la préparation de matériau sonore via des prises de son mais aussi l'utilisation de sons synthétiques divers. Souvent cette opération se répète quand je change de parties structurelles. Il arrive fréquemment que je ré-enregistre des sons manquants ou que je retourne chercher des sons dans diverses banques créées auparavant. Les sons utilisés peuvent avoir toutes sortes de provenance et de fonctions inhérentes que je détourne souvent, mais qui parfois sont efficaces (à l'instar des woosh par exemple, des sons de sound design de manière générale très cinématographiques). Une fois que j'ai sélectionné un son (concret ou synthétique), je le triture, lui ajoute des effets, le découpe jusqu'à ce qu'il me plaise et corresponde à ce que je veux entendre. Une pièce électroacoustique me demande souvent plusieurs sessions pour des parties différentes. Ainsi je commence la pièce sur une session du logiciel, puis continue ou travaille en parallèle sur une autre session qui représente une autre partie. Le montage final s'effectue souvent sur la première session ouverte. Quand le montage d'une partie est terminé (placements, effets et mixage des volumes) vient la phase de spatialisation sonore des différentes pistes pendant laquelle je choisis le mouvement des sons piste par piste. En termes de contenus sonores, je suis attentive particulièrement attentive à l'équilibre du spectre sonore, la gestion des basses et infrabasses que j'affectionne mais aussi des aigus et suraigus.

La forme d'une pièce est toujours un travail de réflexion important. J'aime me laisser des possibilités de changer de plan en live via des ruptures importantes tout en ayant une pièce qui soit optimale en stéréo sur un système audio ou sur

³ "Catastrophe", Audior, Obs modern electroacoustics, 2016.

un casque. De la même façon, il existe toujours un fil rouge sonore plus ou moins perceptible d'emblée qui assure la cohérence de la pièce.

On me fait régulièrement des remarques sur l'utilisation de la voix dans un grand nombre de pièce, matériau ayant un statut particulier dans la musique électroacoustique. Pour moi la voix amène une part d'organique, mais aussi une certaine familiarité ou proximité. Il est rare que j'utilise une voix dont on comprenne le sens de mots prononcés, quand il y a des mots..., elle peut être chuchotée, criée, parlée, chantée... il s'agit d'une présence. Elle symbolise aussi une certaine plénitude dans certaines pièces. J'affectionne aussi les sons de battements de cœur et de respiration.

Dans le cadre de mes études au conservatoire de Bordeaux, j'ai eu l'opportunité de réaliser une installation qui me tenait à cœur : des tableaux sonores. La démarche proposée était de présenter une musique en lien avec une œuvre picturale. Ce lien ne doit pas être compris comme l'illustration de l'un par l'autre, mais plutôt comme une symbiose. Se perdre dans l'observation guidée par le son, s'abandonner aux sons au cœur du visuel. Le temps d'une musique pour le temps d'une contemplation. Ainsi, cette installation, appelée *Introspection* propose quatre univers sonores et picturaux sur le thème de l'introspection liant l'intime, le rêve voire le cauchemar. L'installation se doit d'être en lien avec le thème, ainsi il est nécessaire d'isoler au maximum l'auditeur. D'un point de vue logistique cela se traduit par l'utilisation d'un casque par œuvre. Auteure de ces tableaux en acryliques sur carton, certains ont été réalisés avant la musique, d'autres en parallèle. Cette installation, qui possède une version vidéo, a été présentée deux fois à Bordeaux et fait suite à une première expérience du même type dans le cadre de mon diplôme de MAO. Sur le même principe, l'œuvre s'appelait *Narcisse*, et le tableau comportait logiquement en son centre un miroir.

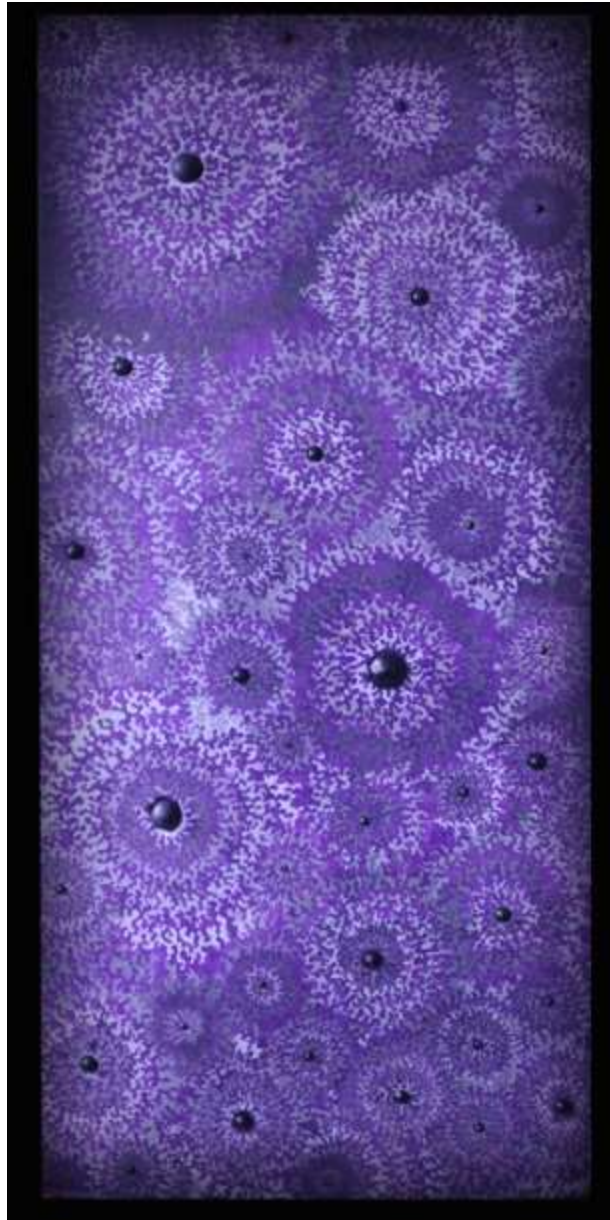


Illustration 3 : Photographie du tableau 3 de l'installation *Introspection*

Issue de la composition électroacoustique, bien qu'instrumentiste, je me suis rapprochée des pièces mixtes dans un mélange de contrainte et d'appréhension de la composition instrumentale. Le temps réel ne m'intéresse pas pour des raisons principalement esthétiques ainsi que l'assujétissement à l'événement instrumental. S'ajoute à celles-ci des contraintes techniques et technologiques que je juge trop importantes pour une expression créative durable. Ainsi, mes compositions mixtes utilisent une "bande". Ce que je trouve intéressant dans ce type de pièce est la phase exploratoire de l'instrument (ou le cas échéant des instruments), mais aussi souvent la relation créée avec l'instrumentiste, quand on a la chance de pouvoir le faire. Ainsi, au-delà des techniques de jeu, des modes d'émissions et de productions du son, d'appréhension de l'instrument, des phases de recherches sonores, l'ouverture de l'instrumentiste à une

démarche créative et d'investigation est très enrichissante et plaisante pour le compositeur.

Dans un premier temps, ces phases de recherches sont indispensables et nécessitent pour moi des enregistrements, car j'aime utiliser des sons issus des instruments pour lesquels je compose. Soit dans un but de brouillage des repères (*A.I.*- 2015, basson), soit dans une logique de cohérence sonore (*Pangu*-2013, 3 percussions). Une des complexités de ce genre de pièce est l'équilibre à trouver entre électroacoustique et instruments, l'autre, plus triviale est celle de la réalisation de la partition.

A.I.
Part 5 Julie Mansion-Vaquié

♩ = 60

Bassoon

EA

Bsn.

EA

Bsn.

EA

EA

©JMV 2015

Illustration 4 : Extrait de la partition *A.I. partie 5* (dernière partie)

Pour moi, l'acousmonium, pratique française, permet la projection sonore sur un orchestre de haut-parleurs d'une œuvre d'abord pensée pour un format stéréo. Bien que je prévoie souvent des possibilités de jeu de plan lors de la composition, en particulier grâce à des ruptures (parfois radicales), je suis un peu partagée sur la pratique du concert. Dans des conditions optimales pour le compositeur qui soit lui-même interprète (ou plutôt intrapète⁴) de sa pièce, il faudrait connaître le mieux possible l'acousmonium (soit l'instrument) sur lequel on joue ainsi que le lieu. Même si dans la pratique, il existe une possibilité de faire des répétitions, elles sont souvent trop courtes pour maîtriser vraiment le rendu final, surtout sur des grandes installations. Si les conditions sont bonnes, le concert est une expérience vraiment intense pour le compositeur, mais l'inverse peut aussi être tout à fait frustrant. Finalement, je préfère jouer sur de petits acousmoniums qui permettent dans les conditions de répétitions et de concert qui sont la norme à l'époque actuelle, de réaliser au mieux sa performance. Actuellement, se multiplie la démarche d'interprétation des musiques électroacoustiques, question qui s'est posée suite à la disparition de certains compositeurs. Cette pratique devrait nous pousser, nous compositeur de musique électroacoustique et vidéo-musique, à expliquer et laisser des traces de nos volontés de projection et de spatialisation. Car en effet, parfois je préfère laisser l'interprétation d'une de mes pièces à un interprète qui connaît bien l'acousmonium et l'œuvre, que la diffuser moi-même si je trouve que les conditions de ne sont pas réunies pour le faire (temps de répétition, matériel et sa réaction à l'acoustique du lieu).

Dernièrement, il m'a été donnée de jouer des pièces dans des lieux très divers et en particulier en plein air (parc de Chapultepec à Mexico). Circonstance que je trouve très intéressante. Par ailleurs, je pense que les musiques électroacoustiques doivent sortir des salles de concert plus souvent et être jouée plus régulièrement, même sur de petits systèmes pour une diffusion auprès d'un public plus large. Il me semble que dans les pratiques cinématographiques actuelles et dans les productions audiovisuelles plus généralement, l'accentuation du sonore parfois expérimental est une occasion pour les musiques électroacoustiques de trouver un nouveau public.

⁴ Cette notion d'intrapète a été développée dans ma thèse (*Le passage sur scène, vers une re-création musicale ? L'exemple du groupe Noir Désir*). L'idée de ce concept est de considérer qu'il n'existe pas d'intermédiaire, comme c'est le cas dans l'interprétation, entre le compositeur et le public lors de la performance de l'œuvre.

Sonidos para la Alhambra: *Soledad a dos*, para arpa y violín

Rosa María Rodríguez Hernández
Compositora e investigadora
Universitat de València
www.rosamariarodriguezhernandez.net

Resumen. *Soledad a dos*, para arpa y violín, es una obra creada bajo la inspiración dada por el Mirador de Daraxa o Lindaraja de la Alhambra de Granada, junto con su Jardín de Daraxa. Ambos lugares forman la estructura de la obra. Examinamos en este artículo los principales temas que le han dado forma, tales como la soledad, la luz, el color, la poesía, el interior y el exterior.

Palabras clave. La Alhambra, soledad, luz, color, poesía, jardín, mirador.

Abstract. *Soledad a dos*, for harp and violin, is a work created under the inspiration given by the Mirador de Daraxa or Lindaraja of the Alhambra in Granada, along with its Daraxa Garden. Both places form the structure of the work. We examine in this article the main themes that have shaped it, such as loneliness, light, color, poetry, interior and exterior.

Keywords. The Alhambra, loneliness, light, color, poetry, garden, viewpoint.

¡Cuánto recreo aquí para los ojos!
Ibn Zamrak¹

Una es allí la luz, muchos los colores,
Ibn Zamrak

*Soledad a dos*² es una obra de encargo del Patronato de la Alhambra y el Generalife de Granada, para arpa y violín. Fue estrenada el 24-03-2019, interpretada por Cristina Montes Mateo y Cecilia Bercovich³.

¹ Ibn Zamrak (1333-h.1393) realizó una intensa labor como panegirista de Muhammad V, logrando ser el mayor poeta de este monumento.

² La partitura y cd de la obra pueden adquirirse en <https://www.alhambratienda.es/es/busqueda/listaLibros.php?tipoBus=full&palabrasBusqueda=la+alhambra+interpretada&boton=Buscar>



Imagen 1. Mirador de Daraxa⁴

El lugar de la Alhambra que sirve de motivación para esta obra es el Mirador de Daraxa⁵ y su patio, también llamado jardín de los Naranjos y de los Mármoles, con sus formas geométricas. Veremos, en este artículo, los principales temas que inspiran la obra desde el mirador: soledad, luz, color, poesía, jardín, interior, exterior, misterio...

³ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “La Alhambra interpretada: sonidos, imágenes y palabras”, en *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, nº 5, Año 2019, Universitat de València, pp. 376-382.

⁴ alhambradegranada.org [última visita 26-01-2020]

⁵ Es una habitación tocador. Su nombre proviene del árabe “Ain-dar-Aixa” (los ojos de la casa de Aisha) en alusión a Aisha esposa de Muley Hacén y madre de Boabdil. Actualmente, se conoce indistintamente por Daraxa o Lindaraja. Para saber más sobre la influyente y poderosa figura de Aisha al-Hurra y el contexto, véanse: MERNISSI, Fatema: *Las sultanas olvidadas. La historia silenciada de las reinas del Islam*, Ediciones Península, Barcelona, 2014. MARÍN, Manuela: “Las Mujeres en al-Andalus: Fuentes e Historiografía”, en DEL MORAL, Celia (Edit.): *Árabes, judías y cristianas: Mujeres en la Europa medieval*, Universidad de Granada, Granada, 1993, pp. 35-52. Para conocer las características especiales para los espacios femeninos de la Alhambra y las relaciones establecidas entre estancias femeninas y masculinas, Véase DÍEZ JORGE, Elena: “Reflexiones sobre la estética de los espacios femeninos en la Alhambra”, en *Arenal: Revista de historia de mujeres*, Vol. 5, nº2, 1998, pp. 341-359. El papel político de las mujeres de la dinastía nazarí es estudiado por BOLOIX GALLARDO, Bárbara: “El rostro femenino del poder. Influencia y función de la mujer nazarí en la política cortesana de la Alhambra (siglos XIII-XV)”, en *Cuadernos del CEMyR*, 23, 2015, pp. 49-64.



Imagen 2. Patio de Daraxa⁶

Son muchos los compositores que a lo largo de la historia de la Alhambra han compuesto inspirados en ella⁷. Para Ramón Sobrino, el alhambrismo surge “del culto a lo exótico promovido por los viajeros que visitan nuestro país, difundiendo la imagen de la España romántica, se convierte en recurso para una nueva práctica artística que genera gran cantidad de obras arquitectónicas, pictóricas y escultóricas en toda Europa”⁸. Sobrino profundiza en los diferentes periodos o fechas del fenómeno del alhambrismo musical, su lenguaje y sus técnicas.

Algunos de los compositores más significativos bajo esta tendencia alhambrista fueron Isaac Albéniz⁹, Manuel de Falla¹⁰, Ángel Barrios¹¹, Tomás Bretón,

⁶ alhambradegranada.org [última visita 26-01-2020]

⁷ Véase GIMÉNEZ-RODRÍGUEZ, Francisco J.: “De la música en la Alhambra (1884-85, 1898-1924): hacia una micro historia de la música española contemporánea”, en LOLO, Begoña; PRESAS, Adela (eds.): *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 2018. pp. 1989-2011.

⁸ SOBRINO, Ramón: “El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla”, en *Manuel de Falla*, JAMBOU, Louis (Ed.), Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1999, pp. 33-45.

⁹ Véase CLARCK, Walter Aaron: *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic*, Oxford University Press, Oxford, 2002.

¹⁰ Véase CHRISTOFORIDIS, Michael: *Manuel de Falla and Visions of Spanish Music*, Ed. Routledge, New York, 2018.

Ruperto Chapí, Jesús de Monasterio¹², Francisco Asenjo Barbieri¹³, entre otros. Citamos dos casos concretos cuya obra está dedicada al Mirador de Daraxa o Lindaraja: Claude Debussy¹⁴ escribió *Lindaraja*, para dos pianos¹⁵ y Eduardo Morales-Caso, su fantasía para guitarra *El jardín de Lindaraja*¹⁶.

Stefano Russomanno relaciona las actitudes musicales de los compositores del siglo XX ante el jardín. Establece diferencias entre el jardín urbano, con una dimensión más humana; y el jardín oriental, idealizado y cargado de resonancias místicas. Es aquí, en esta poetización donde se sitúa el jardín de *Lindaraja* de Debussy, “con sus sonoridades voluptuosas y plenas, que traducen los efluvios perfumados, la vegetación pujante y los colores vivos”¹⁷.

Al adentrarnos en *Soledad a dos* y apoyados en Bachelard¹⁸, apreciamos que en el Mirador de Daraxa resuenan ecos de un pasado lejano, desde la mirada actualizada de Rosa M^a Rodríguez se crea una nueva imagen poética, una nueva forma de ser. Dicho Mirador actúa como resonancia desde su multiplicidad, es en la obra *Soledad a dos* donde se opera un cambio, una repercusión que nos permite hacerla nuestra y experimentar nuevos ecos, sentimientos, recuerdos. La obra se muestra como devenir de la expresión, su contenido son espacios de sonido. La música, en su acontecer, tiene siempre movimiento, la imagen poética se vierte en la melodía, ritmos y armonías para arrastrar la imaginación.

¹¹ Véase FERNÁNDEZ MANZANO, Reynaldo: “La música de la Alhambra”, en *Pensar la Alhambra*, GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio; MALPICA CUELLO, Antonio (Eds.), Ed. Anthropos, Granada, 2001, pp. 277-291.

¹² Véase GARCÍA VELASCO, Mónica: *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*, Tesis Doctoral dirigida por Ramón Sobrino, Dto de Historia del Arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2003. Para profundizar en la obra de Monasterio *Adiós a la Alhambra; En la Alhambra*, de Bretón y *Los gnomos de la Alhambra* de Chapí véase SOBRINO, Ramón: *Música Sinfónica Alhambrista*, ICCMU, Madrid, 1992.

¹³ Véase CORTIZO, M. Encina: “La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)”, en CASARES RODICIO, Emilio; ALONSO GONZÁLEZ, Celsa: *La música española en el siglo XIX*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, Gijón, 1995, pp. 161-194.

¹⁴ Véanse BELLMAN, Jonathan (ed.): *The Exotic in Western Music*, Northeastern University Press, Boston, 1998. HOWAT, Roy: *The Art of French Piano Music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*, Yale Universe Press, 2009. LESURE, François: «Debussy et le syndrome de Grenade», in *Revue de Musicologie*, nº 68/1-2, pp. 101-109.

¹⁵ Otras dos obras mantienen el mismo tema, es decir, la Alhambra: *La puerta del vino* y *Soirée dans Granade*. Véase OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: “Imágenes de España en la música de Debussy”, en *Littérature, langages et arts: rencontres et création*, BONNET, Dominique; CHAVES GARCÍA, María José; DUCHÊNE, Nadia (Eds.), 2007, pp. 40-52.

¹⁶ Véase MORALES FLORES, Iván César: “Del Alhambrismo romántico de «Lindaraja» al mito velazqueño de «Vulcano»: la obra para guitarra de Eduardo Morales-Caso, un compositor de la diáspora cubana del siglo XXI”, en *Revista de Musicología*, Vol. 41, Nº 2 (Julio-Diciembre 2018), pp. 629-660.

¹⁷ RUSSOMANNO, Stefano: “Los jardineros de la imaginación: música sobre jardines en el siglo XX”, en ARACIL, Alfredo (Ed.): *Música y jardines*, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, Granada, 2003, p. 192.

¹⁸ Véase BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, 3^a reimpresión España, 2000.

Bachelard expone: “Es preciso *desocializar* nuestros grandes recuerdos y llegar al plano de los ensueños que teníamos en los *espacios de nuestras soledades*”¹⁹. En el Mirador de Daraxa podemos recuperar desde los ensueños nuestros recuerdos; desde la soledad, sabernos acogidos como en aquellos espacios vividos que, aunque en el presente no recordemos, sí amamos y abrazamos con cariño. La soledad acrecienta nuestro mundo interior, nos permite crear y enriquecer nuevas realidades. Los *espacios de nuestras soledades* privilegian la reflexión última.

Otro de los temas inspiradores de *Soledad a dos* es la luz. Ésta queda proyectada en los mocárabes que producen numerosos tonos causantes del tratamiento alegórico que convierte toda materia en luminosa. La idea de que la luz se hace visible a través del color, es portadora de un significado místico en el que los colores participan de la divinidad. Esta creencia sugiere que el color unifica todo lo creado²⁰. La luminosidad ofrecida por el color y revestida de divinidad cubre las paredes de la Alhambra, con su irisación y sus razones veladas.

El Mirador de Daraxa nos obsequia con un espectáculo de infinitas mutaciones. “Las implicaciones matemáticas de los diseños geométricos ofrecen una riqueza visual llena de armonías que provocan al observador una variedad de interpretaciones que supera ampliamente las lecturas imaginadas por sus constructores”²¹. Posibilita un caudal de plasticidades basado en juegos de luces y colores, con abundantes matices. El paso del tiempo, con sus días y estaciones anuales, nos regala los cromatismos como artífices inequívocos de las mutaciones de la naturaleza. “Los artistas islámicos observaron la naturaleza fielmente, reproduciéndola con exactitud; plantas y flores aparecen en esquemas repetitivos en grandes y pequeñas composiciones, usando trazados geométricos como base”²².

El reflejo de estos cromatismos se produce, en *Soledad a dos*, a través de dos escalas fundamentales: la escala cromática, dispuesta en grupos de valoración especial del violín en los compases 32 y 36. Y, la escala Arábigo-andaluza en MI, en los compases 1-17; 24-25; 39-54; 55-56. Vemos ésta última en el ejemplo que sigue:



“La Alhambra es probablemente el más famoso de los edificios islámicos que llevan escrita su propia glosa. Es éste un edificio cubierto de textos, un libro

¹⁹ *Ibíd.*, p. 39.

²⁰ Véase GARCÍA GÓMEZ, Emilio: *Ibn Zamrak. El poeta de la Alhambra*, Patronato de la Alhambra, Granada, 1975.

²¹ GÁMIZ GORDO, Antonio: *La Alhambra nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 98.

²² *Ibíd.*, p. 157.

habitables”²³. La memoria de la comunidad, entre los árabes, era preservada por el poeta. Pronto se sintió la necesidad de que la sagrada palabra del Corán quedara custodiada visualmente. Pervive la antigua creencia en la que Dios crea la escritura revelada al primer hombre para que éste ilustre al profeta, siendo así como a finales del siglo VII la escritura se implanta en todo el mundo musulmán.

Al situarnos de nuevo en la Alhambra, en el Mirador de Daraxa o Sala del Trono, sobre los zócalos de las paredes, revestidos de escayola con arabescos o con tiras epigráficas descubrimos textos del Corán o alabanzas a príncipes, escritos Ibn Zamrak. Puerta Vílchez estima dos ejes poéticos en la Alhambra: el poético-áulico del Gran Alcázar y el poético del Jardín Feliz, iniciándose este último en el Mirador de Lindaraja²⁴:

El poema-cabecera del eje, el del Mirador de Lindaraja, donde se situaba el trono de Muhammad V, comienza con la autodescripción del lugar como el punto más sensible del jardín-palacio, «Yo soy de este jardín (*rawd*) el ojo fresco...», y acaba aplicando el vocabulario coránico del Jardín de Inmortalidad (*ʿyannat juld*) a estas estancias. También se relaciona el lugar con los astros y el firmamento: «Tal límite alcanzo en toda clase de belleza / que de la misma la toman, en su alto cielo, las estrellas» (v.2), «El cielo de cristal allí muestra maravillas... (v. 11)».²⁵

La estructura ternaria de *Soledad a dos* (A-B-A) viene determinada por las dos partes que forman el conjunto arquitectónico: el Mirador (A), escenifica lo material y el Jardín (B), que encarna lo espiritual. De la integración y diálogo de ambos lugares emerge una nueva visión.

“El amor por los jardines parte del temor y antipatía que siente el oriental por la naturaleza hostil del desierto que representa para él la aridez, la muerte y la morada de ogros y genios maléficos”²⁶. El jardín islámico debe evaluarse desde el punto de vista simbólico. Existen menciones de la presencia metafórica del jardín como paraíso antes del periodo preislámico. Sin embargo, es el Islam quien le otorga la categoría de simbólico. Cada uno de los componentes del jardín tienen su significación: el muro encuadra los límites del paraíso. La fuente es lo más trascendental puesto que es guardiana de las relaciones entre el mundo material con el espiritual. Representa el centro del mundo, de las gotas que emanan de ella nacen círculos concéntricos que deben ser descifrados como el origen de todo. Finalmente, “Il centro della composizione è individuato dai

²³ IRWIN, Robert: *Arte islámico*, Ed. Akal, Madrid, 2008, p. 123.

²⁴ Véase PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel: “La construcción poética de la Alhambra”, en *Revista de poética medieval*, 27, 2013, pp. 263-285.

²⁵ *Ibid.*, p.276.

²⁶ DICKIE, James: “Notas sobre la jardinería árabe en la España musulmana”, en *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebráicos*, XIV-XV, 1965, pp. 76-89. Para conocer los mitos del origen del jardín véase VENTURI FERRIOLO, M.: *Nel grembo della vita. Le origini dell'idea di giardino*, Guerini e Associati, Milano, 1989.

quattro canali disposti in forma di croce che simboleggiano i fiumi d'acqua, latte, miele e vino (licor purissimo) citati nel *Corano*²⁷.

Vemos, por tanto, cómo el jardín evoca al paraíso, es un reflejo de él, por ello, rebosa vida, frescor, agua, abundancia. A lo largo de la historia²⁸, el jardín, como constructo teórico ha mostrado diversos valores -sociales, políticos, éticos, estéticos- involucrados en la mejora de la humanidad²⁹. Entre otras cosas, para convidar a la meditación y reflexión, es una forma de mantenernos en un estado de calma, de claridad e introspección. Permanecer en el jardín supone una pausa, un distanciamiento, una separación. Su fuente sugiere que todo parte y todo vuelve y en ella se custodian grandes secretos que allí se vivieron, nos regala sus misterios. A la vez, simboliza el orden y la armonía del mundo en su continuo fluir.

Irving nos da cuenta de la divisa mora que puede leerse en el jardín de Lindaraja: “Cuán admirable es este jardín secreto cuyas flores disputan su esmalte á las estrellas! qué cosa mas bella que esta fuente de alabastro eternamente pura? no hay mas que la luna llena en una noche de estío!”³⁰. Desde la contemplación del jardín, las evocaciones rememorativas son abundantes. No dejamos de lado su mundo sónico que nos llega desde el rumor de las plantas con sus hojas movidas por el aire, la lejanía de una voz, el ruido de pasos, la sonoridad o silencio del agua de la fuente, su fluir rítmico.

Los ritmos inherentes a la naturaleza otorgan sensualidad a los espacios, capaces de inventar su correspondencia. Así ocurre en el juego de oposiciones entre el exterior e interior, entre lo abierto y lo cerrado, a pesar de la fácil transición de un espacio a otro. Para el paseante, una de las emociones más atractivas propias del jardín es la sensación de libertad y fluidez por el espacio. Percibe la estructura del jardín desde diversos ángulos y acotaciones, cada paseo es un nuevo acto de contemplación y deleite. El interior del mirador y el exterior guardan relación con la estructura de *Soledad a dos*, como ya hemos señalado. Es aquí donde se produce el momento de equilibrio tanto espacial como emocional. Ya nos indica Bachelard que los diferentes rincones de la casa, donde gustamos de refugio para la soledad, son un símbolo para la imaginación.

La cultura islámica se ha manifestado como la más espléndida en el uso del diseño geométrico con propósitos artísticos. Veamos, por tanto, cómo se produce en *Soledad a dos*, ese juego de ritmos y colores que han inspirados las geometrías de los zócalos del Mirador.

²⁷ VANNUCCHI, Marco: *Giardini e parchi: storia, morfologia, ambiente*, Alinea Editrice, Firenze, 2003, p. 68.

²⁸ Véase ESCOBAR ISLA, José Manuel; DÍAZ, Antonio M^a: “Hortus Conclusus. El jardín cerrado en la cultura europea”, en *Cuadernos de investigación urbanística* n^o3, Madrid, 1993, pp. 5-51.

²⁹ Véase COLMENAREJO FERNÁNDEZ, Rosa: “Aproximación a una ontología del patio. Paisajes cotidianos para comprender el siglo XXI”, en *ALFA, Revista de la Asociación Andaluza de Filosofía*, año XIII, n^o 26-27, enero-diciembre 2010, pp. 359-368.

³⁰ WASHINGTON, Irving: *Los cuentos de la Alhambra*, Madrid, 1844, p. 39.



Imagen 3: Detalle del zócalo³¹

Comenta Antonio Gámez que “Los trazados se podían extender hasta lo infinito interpretándose como demostración visual de la unicidad de Dios y su omnipresencia”³². Los zócalos que bordean las ventanas de los laterales están formados por una sucesión de ruedas de estrellas de cuatro puntas configurando cruces y estrellas de ocho puntas. La simbología de los colores es universal, sin embargo, cada cultura entiende un significado diferente.

Negro, blanco, verde, azul y melado son los colores de las formas geométricas, cada uno de ellos lleva asociado, en nuestra obra para arpa y violín, un ritmo específico:

Blanco

Es el color de la ofrenda, de la elegancia máxima³³. Queda representado por el ritmo *M'adaouer* oriental³⁴, J. Romero lo vincula a la familia de la soleá.

Soledad a dos lo presenta en el arpa, compases 4-18:

³¹ MARTÍNEZ VELA, Manuel: *La Alhambra con regla y compás. El trazado paso a paso de alicatados y yeserías*, Ed. Almuzate, Jaén, 2017, p. 164.

³² GÁMIZ GORDO, Antonio: *La Alhambra nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 152.

³³ Véase *Ibíd.*, p. 152.

³⁴ ROMERO JIMÉNEZ, José: *La otra historia del flamenco. (La tradición semítico musical andaluza)*, Consejería de Cultura. Centro Andaluz del Flamenco, Sevilla, 1996, pp. 165-166.

Moderato ♩ = 92

Violin

Harp

Do-Re-Mi-Fa-
Sol#-La-Si

misterioso

ppp

ppp

mp espress.

Negro

Es la tonalidad del amor místico³⁵. Está escrito con ritmo Saadaoi³⁶. La tribu Ouled Nail, de Algeria, ha perpetuado este ritmo mediante una danza en pareja: “The two dancers perform basically the same patterns, moving to the sounds of the (oboe-like) *ghayta* and the *bendīr* (frame-drum), without jumping or gliding”³⁷. Se muestra en el arpa, compases 31-34; 35:

Vln.

Harp

Mi

mp

³⁵ Véase GÁMIZ GORDO, Antonio: *La Alhambra nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 152.

³⁶ ROMERO JIMÉNEZ, José: *La otra historia del flamenco. (La tradición semítico musical andaluza)*, Consejería de Cultura. Centro Andaluz del Flamenco, Sevilla, 1996, p.166.

³⁷ SHILOAH, Amnon: *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*, Wayne State University Press, Detroit, 1995, p.151.

The image displays a musical score for Violin (Vln) and Harp (Hp) across four systems, numbered 32 to 35. Each system consists of two staves. The Violin part is written in a single treble clef, while the Harp part is written in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 32 shows the Violin playing a melodic line with a slur, and the Harp playing a complex rhythmic pattern with a *mf* dynamic. Measure 33 features a *pp* dynamic for the Harp. Measure 34 includes a *mp* dynamic for the Harp. Measure 35 continues the Harp's intricate texture. The score uses various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

Melado

Simboliza la sabiduría y el buen consejo³⁸. Lo exponemos asociado al ritmo Douik³⁹, en el arpa, compases 22; 24; 25:

³⁸ BECKER, Udo: *Enciclopedia de los símbolos*, Ed. Swing, Barcelona, 2008, p. 28.

³⁹ ROMERO JIMÉNEZ, José: *La otra historia del flamenco. (La tradición semítico musical andaluza)*, Consejería de Cultura. Centro Andaluz del Flamenco, Sevilla, 1996, p.176.

21

21

Do

Re₄ Fa₃ Re₄ Mi₃ Fa₃ Mi₃ Re₄ La₃#

23

23

rit.

p

ppp

Fa#

p

ppp

Azul⁴⁰

El azul es el color "frío" del cielo y el mar profundo. Representa la fidelidad. Era percibido por los árabes como el color nocivo, amenazante propio de los cristianos (y judíos) y europeos en general. Según Michel Pastoureau, el azul se convirtió en el color más valorado en Europa occidental (excepto España) desde finales del siglo XII o principios del siglo XIII en adelante hasta nuestros días. Como imagen de lo divino y símbolo del cielo, será para todo musulmán místico el color del luto⁴¹.

Se acompaña de un ritmo Mamoudi⁴², en el arpa, compases 20-21:

⁴⁰ Véase PASTOUREAU, Michel: *Azul: Historia de un color*, Espasa Libros, Madrid, 2010.

⁴¹ Véase BEAUMONT, Hervé: *Asie centrale. La route de la soie*, Ed. Marcus, Paris, 2006, p. 27.

⁴² ROMERO JIMÉNEZ, José: *La otra historia del flamenco. (La tradición semítico musical andaluza)*, Consejería de Cultura. Centro Andaluz del Flamenco, Sevilla, 1996, p. 169.

2

17 *f* *mf* *mp*

Do#-Sol Re#-Fa#

21 *mp* *mf*

Do Re Fa Mi La#

Verde

Para algunos estudiosos es el color asociado al Islam⁴³ y relacionado con la “salud material y espiritual, el color de la sabiduría y el del Profeta”⁴⁴. El Islam concede la simbología del auténtico conocimiento y de la vida después de la muerte, puesto que los moradores del Paraíso tras el Día del Juicio vestirán de verde. El Corán añade que “es el más hermoso de todos y el más refrescante para los ojos”⁴⁵. Otros estudiosos, sin embargo, consideran que el verde no fue considerado alguna vez el color del Islam⁴⁶.

Soledad a dos asocia este color al ritmo yámbico (U-); en el violín (1-4; 6-9; 14-16; 24-25; 42-43), y en el arpa (24; 27). Como puede comprobarse en algunos de los ejemplos anteriores.

⁴³ Véanse MORABIA, Alfred: “Recherches sur quelques noms de couleur en arabe classique”, en *Studia Islamica*, 21 1964, pp. 61-99; CHEBEL, Malek: *Dictionnaire des symboles musulmans*, Édition Albin Michel, París, 1995; PASTOUREAU, Michel: *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Katz editores, Buenos Aires, 2006.

⁴⁴ BECKER, Udo: *Enciclopedia de los símbolos*, José Antonio Bravo (trad.), Swing, Barcelona, 2008, p. 430.

⁴⁵ GARCÍA BRAVO, Joaquín (Trad.): *El sagrado Corán*, Ed. Brontes, Barcelona, 2019, p. 158.

⁴⁶ Véase BUENDÍA, Pedro: “¿Es el verde el color del Islam? Simbolismo religioso y connotaciones políticas del color verde en el Islam”, en *Le Museon* 125, 2012, pp. 215-240.

Antonio Gámiz comenta que “A la tendencia a la continuidad y unidad se solapa en el arte nazarí el espíritu de lo pequeño o de la división que invadiría sus espacios y ornamentos”⁴⁷. Basado en esta idea, el ritmo yámbico aporta uno de los elementos unificadores en toda la obra.

Conclusión

Hemos reconstruido los espacios que nuestra memoria ha creado en dos lugares de la Alhambra tan cargados de historia. Hemos dado sonidos a un modo de sentir, a un modo de pensar imágenes y misterio, de un lugar que ha tenido durante tan largo tiempo una importancia vital. Conocemos por los lugares, los arquitectónicos, los textuales... La Alhambra invita a apoderarse de los tesoros que ella contiene y a tomar acción, en este caso, *Soledad a dos*, nacida desde estos cimientos.

⁴⁷ GÁMIZ GORDO, Antonio: *La Alhambra nazarí: apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2001, p. 98.

Music and Astronomy

Keyna Wilkins
Composer-Musician
Freelance
keynawilkins.com

Introduction

Outer space is the next largely unexplored realm for our species, creating a wealth of possibilities for music composition through its imagery, sounds and concepts. This thesis discusses my portfolio of compositions inspired by space in the context of pre-existing space-themed works. The pieces range from solo to mixed ensemble and embody various astronomical phenomena such as craters, full moons, skies, planets and the imagined experience of being trapped in a black hole. Some works use electromagnetic waves of various astronomical phenomena as a sonic foundation including pitch material present, made audible by use of spectrograph. My compositional research process is largely intuitive and involves immersing myself in recorded and theoretical source material and experiencing the massive volume of NASA photographs, videos and audio recordings. I imagine I am there, or travelling around the subjects, abstracting the patterns and sensations into an outline of the melodic shape on the page.

I. Background and influences

History of Music and Astronomy

In the 6th century BC, Pythagoras identified that the pitch of a musical note is in proportion to the length of the string that produces it. He then expanded the idea to include the sun, moon and planets, proposing they all emit their own unique pitch in his theory known as 'Music of the Spheres'. In 380 BC Plato mused that astronomy and music are "twinned." In Plato's *Republic*¹ he wrote "As the eyes, said I, seem formed for studying astronomy, so do the ears seem formed for harmonious motions: and these seem to be twin sciences to one another, as also the Pythagoreans say". In 1619 Kepler wrote *Harmonics Mundi*, or the *Harmony of the World*, a treatise on his theory of elliptical planetary orbits and linked musical ratios to the orbital dimensions and proposed that each planet has a link with a particular musical interval. Since then astronomical objects such as the moon, sun and stars have been a popular topic for music compositions through the ages in all genres. For example, Beethoven's *Moonlight Sonata*, Holst's *Planet Suite*, Pink Floyd's *Dark Side of the Moon*, up to Björk's recent *Cosmogony* in 2015, a hymn like song about the birth of the universe.

¹ DAVIS, H.: *The Republic The Statesman of Plato*, M. W. Dunne, London, 1901, p. 252.

Many historical theories on the mathematical and philosophical connections between music and astronomy are inductive, based on the inference of general laws from a particular instance. While notable from a musicological historical perspective, they hold no strong influence on my interpretation of space and music. I have taken an experiential stance, seeking stimulus from the recordings and interpretations of space phenomena that are becoming more and more detailed as technology improves.

The influence of astronomy can also be seen in the works of contemporary Australian composers such as Michael Smetanin's *Mysterium Cosmographicum* (2005) for piano and orchestra based on Kepler's theories of planetary orbit patterns, Rosalind Page's *Courbe Dominante* for flutes and Saturnian sound spectra (2006), Ross Edwards' *Full Moon Dances* (2011) for saxophone and orchestra and Damien Ricketson's *Ptolemy's Onion* (1998) for bass flute and string quartet, to name a few.

“Space Sounds” – Recording and Interpretation

Space “sound” is, on the whole, a construct. Sound, as humans experience it, does not travel through space because there is no matter in the vacuum of space to vibrate. Recordings from space that are transformed into sound tend to be mathematical constructions based on visual or electromagnetic data. Even if the captured visual or radio frequencies are likely to be creating sounds at their point of origin, much of the time these frequencies are not within the human range of perception. “Space sound” in this thesis will; therefore, refer to real, recorded phenomena that have been transcribed and the data used as a basis to generate sound within human perception.

The first known “noises from space” occurred during the 1969 Apollo 10 lunar landing when eerie sounds were heard over the radio as the spacecraft passed over the dark side of the moon, the recording of which was released to the public by NASA in February 2016². Since then various sounds have emerged from space, especially more in the last few decades as space probes have better equipment onboard to measure electromagnetic waves and record radio emissions. Increasingly over the last fifteen years a wealth of sounds has become available, whether from NASA's Cassini mission in orbit around Saturn finding and recording radio emissions that seem to come from Saturn's rings (https://www.nasa.gov/mission_pages/cassini/main/), or NASA's solar dynamics observatory's sun sounds (<http://sdo.gsfc.nasa.gov/>).

To my ears, the space sounds are eerie, otherworldly and seem to have origins in nature. There are definite and evolving pitches, often close to the harmonic series (i.e. fifths, fourths, octaves etc.). The manner in which the pitches change and different tone colors emerge remind me of whale sounds and a deep sense of being primal and instinctual and radically detached from society.

² <http://edition.cnn.com/2016/02/21/world/far-side-moon-music/>

Dr Paul Francis' Space Sound Collection

I came across the space sounds of astronomer Dr Francis, an astronomer and lecturer at the Australian National University, during a google search and discovered his online library of mp3 files:

<http://www.mso.anu.edu.au/pfrancis/Music/>

They are the electromagnetic waves of various astronomical phenomena (eg solar flare, nebulae, passing comet) converted to audible sound with use of a spectrograph. Most of the original source waves are from NASA data. On his website he explains his method of obtaining these sounds, which consists of 9 stages³:

1. Input spectrum. You will need an observed or synthetic digital spectrum covering a wide range of wavelengths
2. Convert to frequency
3. Reduce the frequency. The frequency will thus need to be reduced by a factor of around 1.75 trillion
4. Choose the phases. A phase must be assigned to each frequency bin
5. Do the Fourier Transform. This spectrum is then converted into a discretely sampled waveform by taking its Fourier Transform
6. Output the discretely sampled waveform as an ASCII file. The first line should list the sampling rate, while subsequent lines consist of an increasing integer and the sampled flux value (in the range -1 to 1)
7. Convert the ASCII file into a ".wav" file. To make this conversion I use the freeware SoX Sound exchange utility⁴
8. Combine sounds. It may be helpful to combine different sounds, change the volume, record voice-overs etc. I use the Apple Garage-band program
9. Convert to a compressed format. The ".wav" files are large (1 MB for an 11 sec clip). Converting them to a compressed format dramatically reduces the size with little penalty in quality⁵

While over 70% of observations with most research telescopes consist of some form of spectroscopy, which is essential to researching astronomical phenomena, space pictures dominate the general public's perception of astronomy. In 2014 NASA released a Soundcloud library of space-related sounds⁵. Other astronomers, including Prof Donald Gurnett from University of Iowa as well as Dr Francis, have also presented a wide variety of sounds, including the big bang, solar and stellar oscillations and the winds on Titan. In these cases, the signals being converted to sound are acoustic pressure oscillations. When I enquired as to whether I could use Francis' sounds for my compositions, he was delighted, as the reason he made them public was in the hope of them being used and shared creatively.

³ <http://www.mso.anu.edu.au/~pfrancis/Music/>

⁴ <http://sox.sourceforge.net/>

⁵ <https://soundcloud.com/nasa>

Music Composition and Space Sounds

The earliest notated acoustic composition I can find that officially uses space sounds is Terry Riley's *Sun Rings* (2002) for string quartet, choir and pre-recorded sound. With ten movements and lasting one hour thirty minutes, it was premiered by Kronos Quartet at University of Iowa and involves celestial projections. The sounds of space came from plasma wave receivers built by Prof Gurnett and flown on a variety of Earth orbiting and planetary spacecraft over a period of 40 years. Also incorporated in the soundtrack were spoken words from astronomers and astronauts. The effect is electrifying and all-encompassing, and somewhat theatrical, with the spoken word element. The movements are: 1 - *Sun Rings Overture*, 2 - *Hero Danger*, 3 - *Beebopperismo*, 4 - *Planet Elf Sindoori*, 5 - *Earth Whistlers*, 6 - *Earth/Jupiter Kiss*, 7 - *The Electron Cyclotron Frequency Parlour*, 8 - *Prayer Central*, 9 - *Venus Upstream* and finally 10 - *One Earth, One People, One Love*.

Though I did not attend a live performance, I have examined a film of excerpts of the premiere on Kronos Quartet's website, uploaded in 2012. I was impressed by the effectiveness of the interplay between recorded space sounds and acoustic instruments. Each movement displays different and diverse musical and pre-recorded sound palettes. The opening movement, *Sun Rings Overture*, is a collection of NASA operatives' spoken radio communications accompanying sustained held string pitches, whereas Movement 2, *Hero Danger*, is more acoustically rhythmic and modal using space sounds based on spectrograph data. Movement 7, *The Electron Cyclotron Frequency Parlour*, uses sounds from plasma wave receivers on the Twin Voyager spacecraft collected over twelve years and has very sparse sustained pitches from the quartet. Movement 8, *Prayer Central*, adds choir and uses it as an instrument with frequent use of the syllable "Ahh" rather than actual words. The texture of the choir ensemble blends extremely well with spaces sounds. As is clear from the title of the movements, Riley has a spiritual approach without being specifically religious. I felt an affinity with his style of musical synthesis, his personal spirituality and his astronomical inspirations. He writes in programme notes of the original concert (2002): "Space is surely the realm of dreams and imagination and a fertile feeding ground for poets and musicians. Do the stars welcome us into their realm? Do they wish us to come in peace? I am sure of it".

There are a small number of active ensembles in Australia that have a strong astronomical theme. The Sydney based Syzygy ensemble lead by Colin Bright has performed some space themed shows with projections of live star data to notated contemporary classical pieces and improvisational passages. Melbourne based Andrea Keller and her quartet performed a series of concerts around Australia called "From Ether"⁶. This is designed as a live and visceral soundscape that accompanies a film of photographic images, tweeted down to Earth by Canadian astronaut Chris Hadfield working on the International Space Station. USA based Fabrica Music Area, made a four-song EP, titled *80UA*, named after the dimensions of the solar system as measured in astronomical

⁶ <http://www.andreakellerpiano.com.au/from-ether/> ; 2013.

units and crafted solely using NASA's original recordings from their SoundCloud library of space sounds.

In 2015 I have formed my own ensemble Ephemera⁷ to musically explore celestial landscapes such as pulsars, craters, planetary atmospheres, stars, sun and void, using the space sounds. Merging the sound worlds of jazz, classical and flamenco musicians and using original NASA space footage, the performances create an original sonic and visual experience.

NASA Space Imagery Resources

There are many sources of astronomical data, recordings and images, especially from terrestrial origins, and from space agencies such as European Space Agency or the Russian Federal Space Agency, however the National Aeronautics and Space Administration (NASA) is dominant in recordings made from space and its recent output has been compelling and of higher quality. Much of the footage, pictures and sounds are open source on NASA website and members of the public have permission to use and share providing there is acknowledgement.

II. My background and compositional process

My Background

I am a published composer, pianist, flautist and teacher based in Sydney. With international classical training at Bristol University and Bath Spa University (UK), Hildesheim University (Germany) and continuing postgraduate composition at Sydney Conservatorium, I have branched into jazz, experimental live theatre, flamenco fusion and free improvisation. My compositions weave a tapestry of unique tonal patterns and rhythms creating an original and intuitive musical voice that is a hybrid of my sonic experiences, with a particular focus on astronomical ideas. Since 2011, eight of my compositions have been published by the Australian music publishing house, Wirripang⁸.

My flamenco performing experiences have influenced my compositional style by inspiring me to use of flamenco tonalities and introducing me to other performance elements, in this case dance, creating a more total experience. My flamenco journey started while studying in Germany in 2001 when I joined a tango/flamenco ensemble Faux Pas that performed around Germany and Italy. Since then I have joined similar ensembles in UK and Australia. A highlight was opening the Adelaide Fringe Festival with Flamenco Australia and performing regularly in 2012 and 2013 with eight-piece group Pena Flamenca, at festivals such as Darling Harbour Fiesta and shows at the Basement, Venue 505 and many others. Flamenco tonality often revolves around the Phrygian mode (with flattened and sharpened 3rd) as well as other modes such as Lydian and Aeolian. These modes are prominent in my compositions. The performance aspect showed me that it is thrilling when another element is added to the music -

⁷ <http://ephemeraensemble.com>

⁸ <http://australiancomposers.com.au>

transforming it into another realm. My music theatre chamber piece *Dark Genesis* was particularly influenced by this transformative aspect.

My live theatre experiences have also influenced my compositional style by demonstrating how exciting having a full narrative with live music can be, how effective a small well-rehearsed ensemble can be and how abstract the narrative can be and still work live. In 2013 I was commissioned by Marquez Laundry Theatre Company to write music for *Fred and Ginger* at Sydney Fringe Festival. I was a character on stage, wrote the music and performed it every night for eight days at Old 505 Theatre. Alicia Gonzalez and I co-devised the piece for the two-piece ensemble. This was intense and moving as I had never acted before, but it showed me how pure music can be taken into another realm if there is a narrative skillfully executed, while also making it more accessible. There were only two of us on stage for forty-five minutes but no one talked or even hardly coughed because the show was fully engaging and exhilarating. The narrative was rather abstract, drawing from the Beckett tradition, but there was resolution of a kind by the end. The co-devising process taught me how fluid theatrical writing can be and how abstract “plots” can be and still work on stage. *Dark Genesis* is influenced by this experience in that it has a small ensemble (five instruments and two characters) and has an abstract plot.

My jazz and improvisational performances have led me to believe in the symbiotic relationship between performer and composer. In order for a musician to engage with the composition on a deep level and perform it well, they need to feel they own and can put their personal stamp on it in some way. They can put a very clear stamp on it if they are allowed to improvise. Improvisation adds immediacy, intimacy, and the sense that each playing is unique. It is also more rewarding and fulfilling as a performer. In most ensembles I have played in I frequently improvise e.g. jazz quartets, flamenco/tango fusion ensembles, free jazz duos and others. I often include improvised sections in my compositions, and if I am performing them live I will often improvise sections. *Craters of Rhea* has an extended improvised section. I wanted to also include one in *Dark Genesis* but decided that with a seven-piece ensemble it wasn't practical. My connection with improvisation is also linked to my compositional process, which is quite intuitive and often begins with improvising fragments of a melody. My jazz experience is apparent in nearly all my compositions through use of extended jazz chords i.e. ninths, elevenths and thirteenth, as a harmonic basis.

I spent my early childhood in rural Somerset, UK, born to an Australian mother and English father. The pastoral setting of south west England created an imprint of the importance of landscape, while the vivid Australian land provide a striking contrast in texture and mood. While astronomy has always fascinated me, having bought a telescope when I was thirteen with all my saved money, it is the celestial landscapes in particular that draw me in. This impression of spatial vastness reflected musically is apparent throughout my portfolio, with many specific references to astronomical terrain. Australian composers who are

deeply affected by the expansive Australian landscape and who have inspired me are Peter Sculthorpe, Anne Boyd and Ross Edwards.

My solid classical training has also nurtured a love of Debussy. Significant features of my music that can be linked to Debussy are: use of parallel chords using fifths and fourths, lyrical melodies that evade a steady beat, exploring the subtle nuances of instrumental timbre, and shifting time signatures.

My Compositional Process

My compositional process is based on improvisation and connected to my personal spirituality and meditation on extra-musical ideas. I have used a number of approaches; viewing space imagery and imagining I am present in the picture, exploring pitch material from space sounds and exploring astronomical concepts within musical textures.

Pieces in the portfolio based on viewing space imagery are *Craters of Rhea* for double bass and loop pedal, *Full Moon* for solo trumpet, *Aurorae Sinus* for flute, trumpet and double bass, *Mars* for double bass and piano and *Sky Pieces* for solo piano. I imagine the mood and vision of the place and at times mimic the landscape contour in the melodic lines.

Other works are based on exploring the pitch material from space sounds by looping the sounds meditating on the pitches and their origin. Works that arose from this approach include *Floating in Space* for solo flute and sections of *Dark Genesis* for mixed ensemble. I listen to the sources frequently and test what I have written against the sounds. The aim is not to harmonise, but to use the sounds as a stage for the piece to play across.

Always at some point in the process I go to the piano and, through improvisation, find a series of melodic shapes, fragments, chords that fit together. I then notate the score in Sibelius and start structuring the piece with practical considerations for instruments in mind. Following this I make multiple drafts and workshop the ideas with musicians to develop a coherent and effective composition.

III. Analysis of works

1. *Floating in space* for solo flute and nebulae

I wrote this piece after discovering the space sounds compiled and produced by Dr Paul Francis, discussed above. The *Nebulae* track was particularly evocative and inspired me to write a piece for myself to play, accompanied by these sounds, as a meditation on the nature of void in space using the best instrument to invoke a calm state of mind through breathing – the flute. In this sense I have been influenced by the basic tenets of Zen Buddhism, specifically the blowing technique of the Japanese end-blown bamboo flute *shakuhachi*, as a means to meditate on nothingness, or void, which is closely linked to my personal

spirituality. Musicologist Jay Keister⁹ states: “The Fuke sect of Buddhists practiced a form of shakuhachi meditation known as *suizen*, or blowing Zen”. *Suizen* is the concept of self-realisation through meditation on nothingness during improvisation. Features shakuhachi Zen improvisation include lack of steady pulse, fragmented melodies, pitch bends, wide use of sustained notes as the controlled and deep breathing is paramount in meditation, and use of a pitch collection roughly similar to the Western minor pentatonic scale, and also as that was the tone pattern built into the flute. Similarly *Floating in Space* has all these features with the addition of the backdrop of space sounds.

When listening to, for example, *Nebulae*, two main pitches can clearly be heard: Middle C, C above Middle C and F above Middle C, which is has some of the main pitches from the harmonic series starting on F as the fundamental. I have used these two pitches as tonal centres of the piece. I decided to open the piece with fifteen seconds of the nebulae sounds because they themselves are quite lyrical and calm: there is a flow of overlapping fragments of melody, which sets up the atmosphere for the piece effectively. Following this, a held low F subtly emerges with twelve slow beats of crotchet = 40 bpm with a pause and pitch bend downwards, followed by two grace notes crushed up to a held middle D, setting the tone for a theme of stillness and tranquility with occasional flurries of movement as shown in Example 1.

Keyna Wilkins
Nebulae track courtesy of Dr Paul Francis
(<http://www.mso.anu.edu.au/pfrancis/>)

Largo con rubato ♩ = 40
Play freely to "Nebulae" track on accompanying CD
commence audio

p pitch bend down

mp

Example 1: *Floating in Space*, Bars 1-11

The melody develops with fragments appearing and reappearing in various guises. For example, the accelerando semiquaver flutter tongue motif, shown in Example 1.1, returns in *Ab* then back to *Db* later in the piece.

Example 1.1: *Floating in Space*, Bar 17

⁹ KEISTER, J.: “The Shakuhachi as a Spiritual Tool: A Japanese Spiritual Instrument in the West”, in *Asian Music*, Volume XXXV, Number 2, Spring/Summer 2004.

The fragments gradually build in intensity through dynamics and faster rhythmic activity until the climax of the piece, which occurs around the middle, bar 27, as shown in Example 1.2, and builds a melodic narrative around F – Db – C. The tension around the minor sixth interval is particularly evocative and poignant, being an imperfect consonance. Sound therapist Simon Heather¹⁰, quoting composer and sound healer Kay Gardner, writes “The minor 6th creates a feeling of poignancy” Indeed, many composers have used this interval to great melancholic effect such as the opening interval in Chopin’s *Valse Op 64 No 2* or in Francis Lai’s *Love Story* main theme.



Example 1.2: *Floating in Space*, Bars 27-28

Structurally the piece is based on melodic fragments that recur and develop throughout in an improvisatory style. A large portion of the pitches are from F minor pentatonic scale (F, Ab, Bb, C and Eb) with the addition of Db and B.

2. *Craters of rhea* for solo double bass and loop pedal

Craters of Rhea was written with regular consultations with Elsen Price, a virtuosic double bass player who specializes in new music and extended techniques. We worked together as a duo and often performed entirely improvised sets together. This experience informed the composition as I knew we both believed in an integrated approach to the composer-performer relationship. Also I knew that there would be very few technical limitations, that he had a loop pedal and was keen to use it. For these reasons the piece is highly diverse musically, uses loop pedal and has a structured improvisation section.

Rhea is the second largest moon of Saturn and has been highly cratered by passing asteroids. It has an icy rocky surface made up of 25% rock and 75% water ice. From afar it looks perfectly spherical, though measurements from NASA’s Cassini mission show that its shape is triaxial, so slightly oval-shaped due to variations in liquid and gravity levels at its core. I have tried to reflect these aspects musically. The opening passage, shown in Example 2, features quintuplets and leaps of a perfect fifth, diminished sixth and augmented octave. The dissonant leaps, falling quintuplet shapes and irregular rhythms mirror the shape of Rhea’s craggy terrain shown in Image 1. Section A (bar 1-32) develops by using same rhythmic material sequentially from different pitches, adding double stops and an *accelerando* half way through.

¹⁰ HEATHER, S.: *The Healing Power of Intervals*, Self-published, London, 2005.



Example 2: *Craters of Rhea*, Bars 1-4

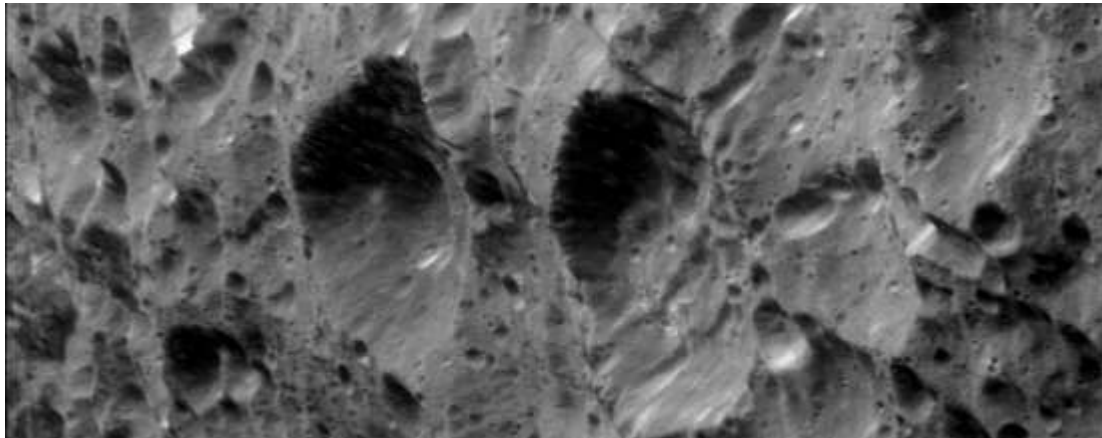


Image 1: craters on Rhea from NASA's Cassini Mission (2014)

Structurally it has a loose A-B-C-B-D-Improvisation-A-Coda form, as the opening theme A and theme B return in various guises. Section B (bar 33-41) uses glissandi in double stops of thirds, fifths and sixths shown in Example 2.1, symbolising the variations in liquid and gravity at its core, which I have musically interpreted as fluctuating sliding pitches.



Example 2.1: *Craters of Rhea*, Bars 34-35

Section C (bars 41-62) is a soulful and intense melody representing the yearning for knowledge about this icy mystery inspired by this picture from NASA's Cassini Mission, shown in Image 1.1. It marks a distinctive change in character and provides a section where the performer can really indulge in vibrato and lyrical playing, connecting with the mythological aspect of the name Rhea, who in Greek legend was the daughter of the earth goddess Gaia and the sky god Uranus.

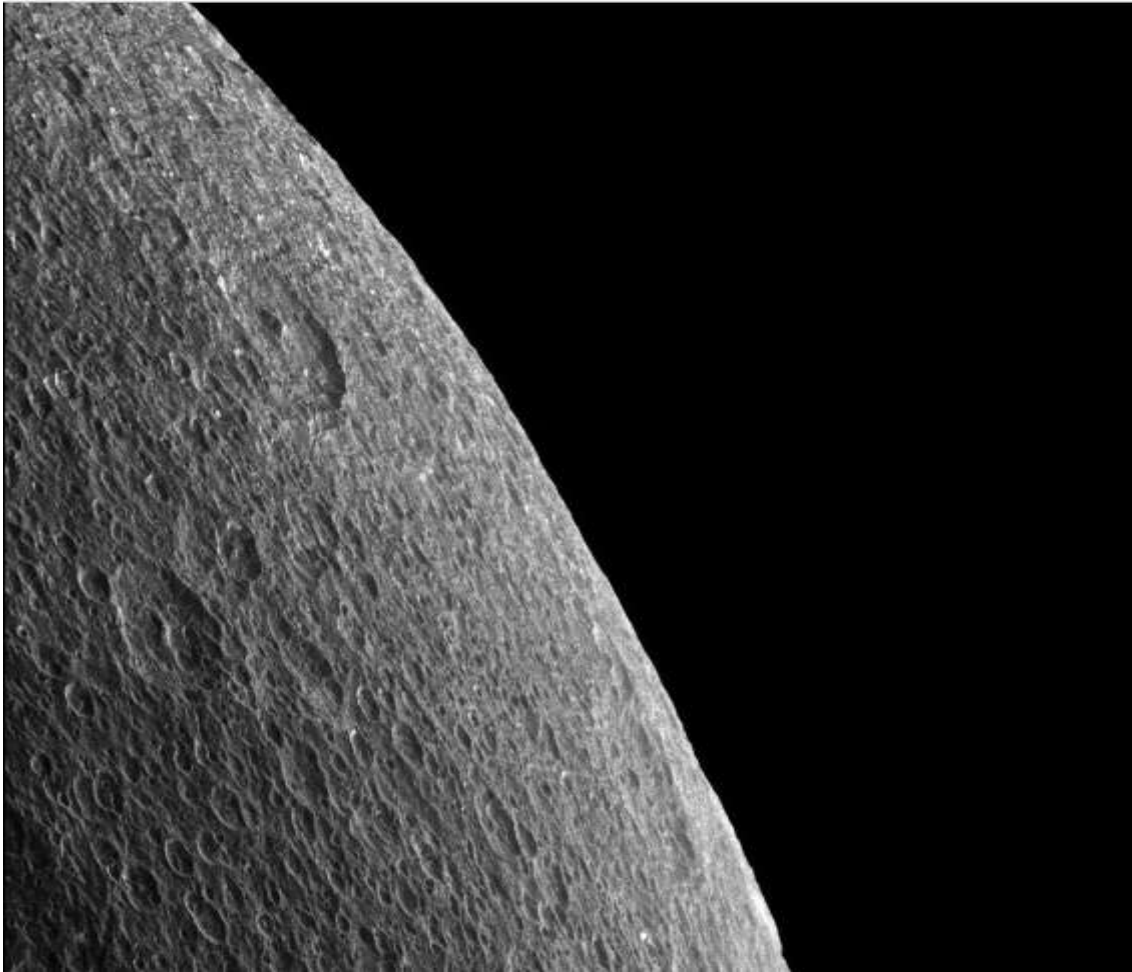


Image 1.1: Rhea's horizon from NASA's Cassini Mission (2014)

Following this Section B partially returns (bar 63-72) with a playful staccato ending. Section D (bar 73-102) marks again a striking change in style as the loop pedal is utilized with 2 different voices in parallel perfect 5ths in C Major. The open and disarming nature of the parallel fifths is what attracted me to writing them consecutively as I wanted the tension created to dissolve in some way. The performer is invited to improvise within set pitch parameters which is essentially F Lydian mode with a flattened third as shown in Example 2.2. Over these chords Section A returns in part (bar 103-118) this time a pizzicato version.

72 *arco*
mp
Loop Pedal 1 Down

77
Loop Pedal 1 Up,
Loop Pedal 2 Down

83
Loop pedal 2 Up LOOP PEDAL:

88 *Play the following notes in any order*

Example 2.2: *Craters of Rhea*, Bars 71-94

The Coda (bar 199- end) represents the resolution of anguish and struggle in the rest of the piece. It is a melody in C Major over the same parallel fifths on loop pedal as the previous section. The sound of the open fifths, for me, epitomizes nature and sunrise, and was inspired by this picture of Rhea with the light of Jupiter reflecting, as seen in Image 1.2, which puts all the anguish of the first sections into perspective and allows us to see the big picture.

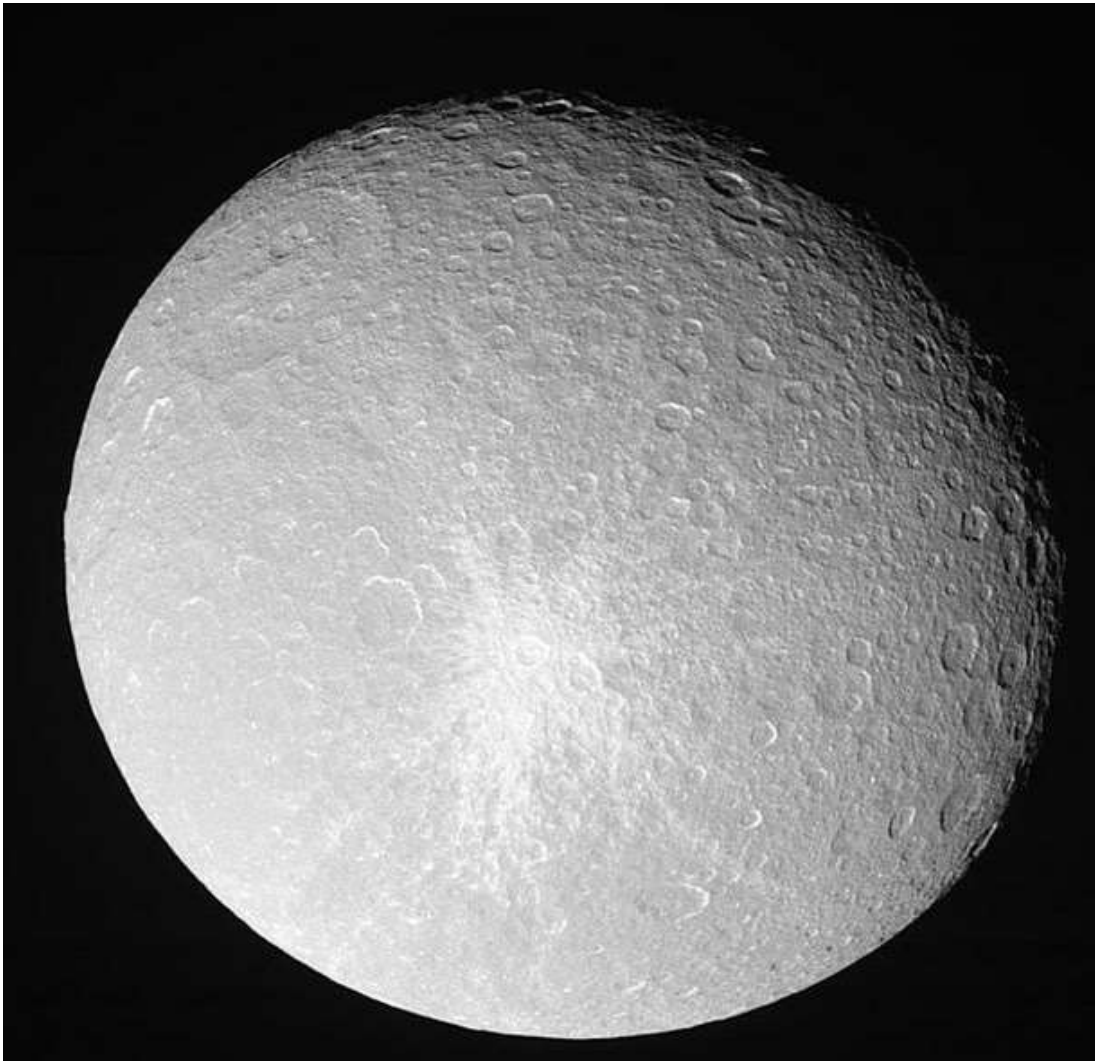


Image 1.2: Rhea from NASA's Cassini Mission (2014)

3. *Aurorae sinus* for flute, double bass and trumpet

Aurorae Sinus is a massive crater which appears as a dark feature in the southern hemisphere of Mars and forms part of a feature visible from Earth with telescopes known as the "eye of Mars". I wrote this piece imagining I was standing alone in the middle of it, trying to capture the tranquil and yet alien landscape of the enormous crater that is *Aurorae Sinus*, as shown in Example 3.

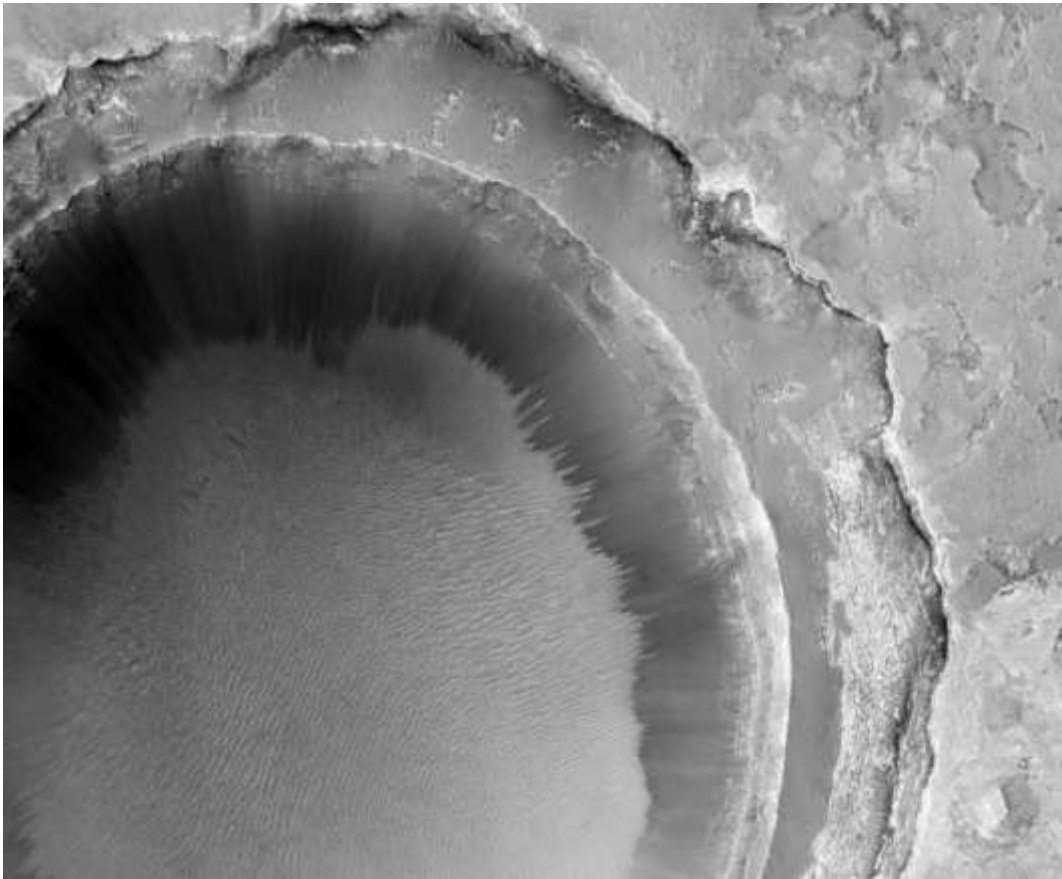


Image 2: Aurorae Sinus from NASA's Mars Rover Mission

This piece was originally conceived for string quartet but due to the instrumentation of a new ensemble I was working with, I re-devised it for flute, trumpet and double bass, discovered with a few minor changes it worked very well. The composition opens with staggered entries of all three instruments playing sustained notes and fragments often in semitone intervals, creating a sparse and enigmatic atmosphere, as shown in Example 3 focusing on the fundamental sounds of each instrument. These fragments are developed further concluding in with a crescendo three semitone cluster in bar 16.

Grave ♩ = 50 Keyna Wilkins

Flute

Trumpet in B \flat

Double Bass

sul ponticello

p *pp* *p* *pp*

Example 3: *Aurorae Sinus*, Bars 1-4

Then, as if turning around a corner of the red dust bowl and seeing the sky, the piece transforms into a haunting and somewhat lonely flute melody, roughly in C Phrygian mode with a sharpened third, bringing the human element into play. A triplet trumpet fragment enters as if in response at the end of the flute phrase, as can be seen in Example 3.1.

Example 3.1: *Aurorae Sinus*, Bars 17-19

Both of these motifs are developed using different pitch centres and different instruments for the rest of the piece. For example, the same melody outline occurs in the double bass part from bar 26, this time starting on F and ending in a double stop, with the first interval being a perfect fifth instead of perfect fourth, shown in Example 3.2. The difference between the perfect fifth and perfect fourth is significant as the space between the notes is reduced and suggests restriction and limitation, a turning away, a reclusive gesture.

Example 3.2: *Aurorae Sinus*, Bars 26-28, double bass part

The essence of this piece is about an inner dialogue confronting the possibility of being alone in the universe. It ends with a question mark.

4. *Mars* for double bass and piano

Mars was originally written and published for tuba and piano, but as I was working frequently with double bassist Elsen Price, I decided to re-imagine it for double bass and piano after the success of *Craters of Rhea*. With a few minor alterations, it worked well because the earthy and rich tone colour of the double bass seems to reflect the Martian landscape quite effectively. I was envisaging

NASA's Curiosity Mars Rover, as seen in Picture 3, driving over Martian boulders along the red plains.



Image 3: Mars Curiosity Rover 2015 (NASA's Mars Exploration website)

Part 1 is called *Red Dirt* and is in ABA form with the opening theme using bold, almost heroic ascending semiquavers. The piano part represents the red lumpy soil and the double bass part symbolises a bumpy and energetic ride along it as can be seen in Example 4.

Risoluto $\text{♩} = 92$

Double Bass

Piano

mf

mp

The image shows a musical score for the first three bars of a piece. It is in 3/2 time and marked 'Risoluto' with a tempo of quarter note = 92. The score is for Double Bass and Piano. The Double Bass part starts with a bold, ascending semiquaver figure. The Piano part has a more complex, lumpy texture. Dynamics are marked *mf* for the Double Bass and *mp* for the Piano.

Example 4: *Mars*, Bars 1-3

The piece continues developing these themes by using similar rhythmic motifs beginning on different pitches, finally resolving to the tonic C in bar 19. After a short piano interlude, the double bass returns this time with a lyrical and contemplative melody with entirely new material in the melody line, but retaining a similar piano part as seen in Example 4.1.



Figure 4.1: *Mars*, Bars 27-30

The melody builds in intensity over the piano line, as if rippling over it, as can be seen in Example 4.2.



Example 4.2: *Mars*, Bars 41-43

Following this, the initial theme returns, this time with added volume and deeper bass piano octaves, making the sound richer and fuller than the first time. The ending is grounded, full and sincere.

Part 2 is called *Red Mysteries* and has a rather different character of stillness and introspection. When writing this section, I was reflecting that Mars largely remains a mystery to humans and holds many secrets. In many ways it is a meditation on not-knowing. The cornerstones of the opening melody are A – Eb, a tritone, that leans on and explores the discord created through repetition of the interval as can be seen in Example 4.3.



Example 4.3: *Mars*, Bars 62-63

Part 3, titled *Red Children*, insists on a playful resolution to the work and is only two minutes long. I was imagining a distant future of human colonies on Mars and the aesthetic of human beings trying to colonize a place that was not designed for them. It is marked “*Agitato*” with crotchet equaling 192 with a driving repetitive piano line that stays buoyantly staccato throughout. The double bass enters with a syncopated chromatic melody at bar 93 then continues in an agitated, fragmented fashion, as if a child lumbering along in a spacesuit, as shown in Example 4.4.

Example 4.4: *Mars*, Bars 95-97

The phrase ends with a distinctive triplet crotchet motif, as shown in Example 4.5.

Example 4.5: *Mars*, Bars 98-100

This eight bar melody is developed by interchanging the lines between piano and double bass as well as changing the tonal centre. Finally, and triumphantly, the work ends with an approximate rhythmic unison rendition of the main eight bar theme between piano and double bass, ending with the distinctive triplet crotchet motif recurs on a cluster chord with D in the bass, as seen in Example 4.6.

Example 4.6: *Mars*, Bars 147-149

5. Full moon for solo trumpet

Full Moon was originally written for solo clarinet, but as I decided to re-devise it for solo trumpet as I was working regularly with William Gilbert, a Sydney based jazz trumpeter. With frequent consultations and his suggestion to add a large amount of reverb during performance, it worked very well.

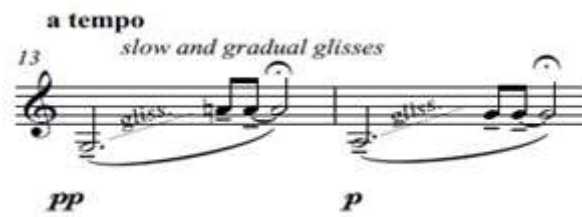
I was inspired to write this piece after seeing some footage from NASA’s Grail mission to map the moon in 2012. The moon seemed serene, ghostly, unhuman, impartial. I have tried to capture this essence in the music. The opening melody is very slow and thoughtful, meandering, featuring slow ascending septuplets shown in Example 5, as if walking and relatively weightless on the moon itself.

Example 5: *Full Moon*, Bars 1-2

The following Section B (bar 7-11) moves faster and is lighter and more optimistic using many perfect fourth intervals and using outlines of a number of extended jazz chords such as Bar 7, in Example 5.1, roughly outlining the Dm^b6b9 chord.

Example 5.1: *Full Moon*, Bar 7

Section C (Bar 13-18) uses slow sliding notes as the energy pulls back again and the flight of fancy is gone.



Example 5.2: *Full Moon*, Bar 13

Section A returns at the end, reiterating the deep stillness and void as you look beyond the horizon away from planet Earth as shown in Image 4.



Image 4: NASA image of the moon 2012

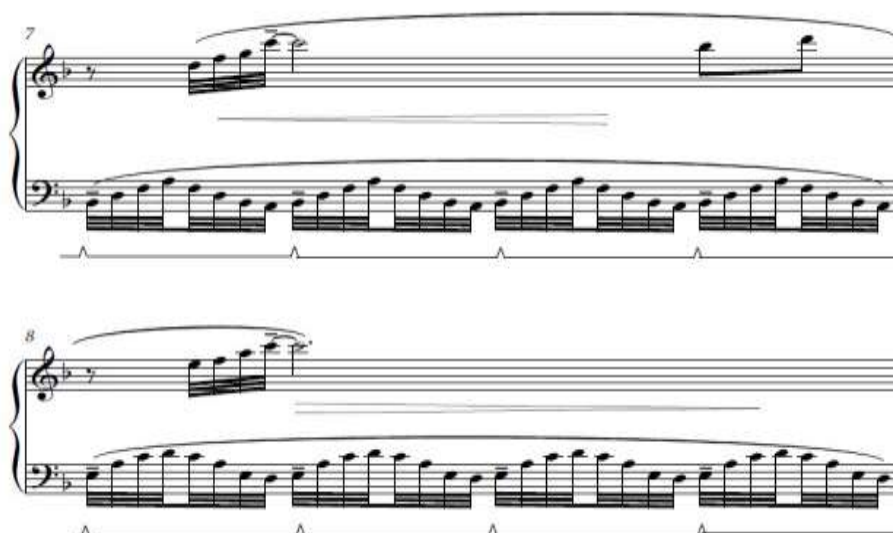
6. *Sky pieces* for solo piano

Sky Pieces is a collection of eight piano miniatures one-two minutes in length, embodying different aspects of Earth's sky such as clouds, wind and distant horizons. It was my first serious attempt at a set of pieces after being asked by Wirripang, to expand a single piano piece into a book of eight separate pieces the intermediate – advanced pianist. My inspiration for these pieces was Claude Debussy. His charismatic melodies and dream-like atmospheres in the context of modal tonalities, harmonies involving parallel sevenths/fifths/fourths and

rhythmic pulse ambiguity, is something I aspired to. *Sky Pieces* certainly has lyrical melodies, often modal in tonality, some using ostinato, with a single theme developing in an improvisatory dream-like manner.

While it is not known how strong Debussy's interest in astronomy was, he did write *Claire de Lune*, suggesting a degree of curiosity. In 2010 'Space Daily'¹¹ reported a crater on Mercury was named Claude Debussy along with nine other Mercurian craters which were named after prominent artists and composers.

The first, *Soar*, was an improvisation around Am sus4 (A minor triad with D) and Bbm7 (Bb major triad with A) which was later notated. The left hand part remains largely the same throughout, alternating between these two chords in demisemiquaver arpeggiated forms. "Soar" refers to the right hand melody soaring every higher into stratospheric piano realms over the rolling hills of the left hand part, which are indeed mountainous in shape as can be seen in Example 6.



Example 6: *Soar*, Bars 7-8

The second, *Cloud*, is the most reverie-like of the collection, drifting in and out of melody fragments briefly only for them never to return, as if daydreaming while gazing at clouds and pondering their shapes. It is based on C major chord in left hand over the C# major chord in right hand – a fleeting experiment with bitonality, exploring the dissonant semitone intervals created, shown in Example 6.1. Higher octave right hand melodies float above with a highly shifting pulse with multiple time signature changes.

¹¹ Spacedaily Online available at:

http://www.spacedaily.com/reports/Ten_Craters_On_Mercury_Receive_New_Names_999.html (accessed 5/8/2016)



Example 6.1: *Cloud*, Bar 1

Distant Horizon is the third and is a slow, contemplative and meandering piece concerned with memory and acceptance which is symbolized by the slow tempo, crotchet equals 49 bpm, and frequent pauses for thought and reflection. Parallel sus4 7 chords (mostly minor sevenths and sometimes augmented fourths) form the basis of the melodic and harmonic content as shown in Example 6.2.



Example 6.2: *Distant Horizon*, Bar 1

The subversive rhythmic effect of quintuplets, sextuplets and triplets over duplets, as well as grace notes and pauses contributes to an ambiguous pulse, shown in Example 6.3.



Example 6.3: *Distant Horizon*, Bar 5

The fourth is *Wind* and uses ostinato-like pattern in the left hand that chromatically weaves up and down perfect fifth intervals while the right hand melody is based on consecutive mostly tritone intervals shown in Example 6.4.

Example 6.4: *Wind*, Bars 1-4

The piece develops using an ostinato E Phrygian mode semiquaver pattern in the right hand and melody in the left hand using similar rhythms to the previous right hand melody. Following this, consecutive sus4 7 chords (mostly minor seventh intervals and perfect fourths) build to an optimistic ending on E sus4 7, shown in Example 6.5.

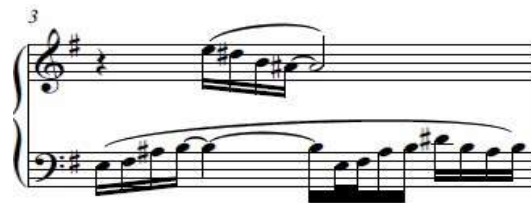
Example 6.5: *Wind*, Bars 33-36

Breeze is the fifth and opens with a floating melody over two chords Dmb6 (D minor triad with the addition of a flattened sixth) and Ab+6 (Ab augmented triad with major sixth), a rolled chord written out in demi-semi-quavers, which can be seen in Example 6.6, and evolves into left hand led melody, with similar right hand chords as the first section. What follows is an improvisatory development with a steady two chords arpeggiated in the left hand while the right hand melody soars into the next octave.



Example 6.6: *Breeze*, Bar 1

The sixth piece of the collection is *Blue Skies* and is a shamelessly optimistic piece articulating the bright blue of Earth's atmosphere. It centres around an E Lydian (with a flattened third) shaped ostinato which is developed through inversion and staggered entries between the left and right hand, shown in Example 6.7. It briefly transitions to G tonal centre midway through, quickly returning to E. Building in excitement by ascending and accelerating towards the end, this piece reflects associations with 'blue sky thinking'.



Example 6.7: *Blue Skies*, Bar 3

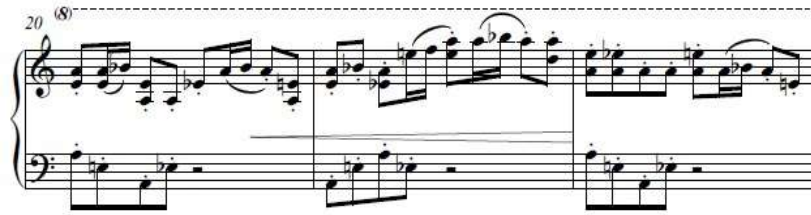
Glow in the Fog is the seventh and was written in a similar vein to *Cloud* using many rolled chords and avoids a steady pulse with many pauses. Slow and contemplative, it embodies the opaque nature of Earth's atmosphere. Based around Dm-6 rolled chord in various inversions, it uses *una corda* to add a subtler tone colour in more delicate sections, shown in Example 6.8.



Example 6.8: *Glow in the Fog*, Bars 1-2

The final piece in the collection is *Leaf in the Wind*, a highly agitated intense piece. Throughout the whole piece there is a left hand 4 quaver ostinato pattern

using the intervals of a perfect fifth and diminished fifth, seen in Example 6.9, sometimes transitioning into different tonal centres, but mostly around A.



Example 6.9: *Leaf in the Wind*, Bars 20-23

Over this ostinato the right hand initially has fragmented melodies, which increases in activity. Following this is the climax of the piece, a series of parallel seventh chords played fortissimo, shown in Example 6.91.



Example 6.91: *Leaf in the Wind*, Bar 27

Territorios para la Conversación

Pilar Jurado: “Nunca he sabido vivir pasando de puntillas por los momentos, siempre me he implicado en todo lo que he hecho en la vida”

Carmen Cecilia Piñero Gil
Murmullo de Sirenas: Arte de Mujeres
ComuArte-España

Mucho se ha escrito sobre Pilar Jurado (Madrid, 1968). Reiterar que es una mujer hecha a sí misma, polifacética –cantante, compositora, directora de orquesta, pianista, gestora, musicóloga-, enormemente preparada y comprometida socialmente, tan necesario cuando hablamos de la primera mujer que preside la SGAE o de la primera compositora que estrenó una ópera en el Teatro Real, *La página en blanco*, obra que ella misma interpretó y de la que también fue autora del libreto.

Con una excepcional voz de soprano y un reconocido y merecido prestigio como compositora, Pilar Jurado, comprometida con la lucha contra el trabajo infantil, es también la creadora del *MadWomenFest*, evento cultural con el que ha visibilizado su compromiso, y el del mudo artístico, en la lucha contra la violencia de género y con la promoción de las mujeres y las niñas por medio del arte¹.

Pero Pilar Jurado es todo eso y mucho más. Es una mujer sensible, cariñosa, amiga de sus amigos y amante de los animales. Un ser humano que desborda generosidad y energía, además de ser arrolladoramente atractiva.

Pilar nos recibe en la tarde del 10 de febrero de 2020 en su despacho de la madrileña sede de la SGAE, en el modernista Palacio Longoria, vestida de negro, dando paso, con su amplia y cálida sonrisa, a una larga entrevista acompañada de café y complicidad. No en vano nos conocemos desde hace casi cuarenta años, cuando en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, sito en ese momento en la parte trasera del Teatro Real, una chiquilla de trece años nos asombraba a todos con su voz, ingenio y dotes musicales. Era y es un fenómeno en todos los sentidos.

¹ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “*MadWomanFest*. Directora Artística y Ejecutiva: PILAR JURADO”, en *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, núm. 5, pp. 360-375.



Cecilia Piñero. Buenas tardes Pilar, muchas gracias por recibirme para esta entrevista que va a ser publicada en la revista de investigación musical *Itamar*.

Eres una persona absolutamente excepcional por muchísimas razones, entre otras, por ser la primera en haber llevado a cabo una serie de hitos que quiero que nos vayas contando a lo largo de esta conversación.

¿Cómo se inició tu “ser musical”? ¿Cómo fue tu formación (piano, canto, composición, musicología, pedagogía musical y dirección de orquesta) y qué tipo de actividades profesionales desarrollaste al comienzo de tu carrera?

Pilar Jurado. Para mí, el “ser musical” es algo que nace contigo. Desde muy pequeña cantaba, me inventaba mis propias canciones, mis cuentos, dibujaba... Creo que siempre hubo una parte absolutamente artística que estaba en mí desde muy pequeña y que necesitaba expresarse. Al final, el arte, en general, es un medio de comunicación y cuando hay una sensibilidad especial, que precisa de una comunicación más elevada, lo hace a través del arte y dentro de las artes, la música es la de más elevada expresión. De hecho, comencé a componer, a hacer música sobre una partitura, con once años. A partir del momento en que tuve herramientas para poder componer y dejar constancia documental, fui

Pilar Jurado: “Nunca he sabido vivir pasando de puntillas por los momentos, siempre me he implicado en todo lo que he hecho en la vida”

abandonando, poco a poco, las otras disciplinas artísticas muchas de las cuales, curiosamente, han regresado a mí en los últimos años. En cuanto a cómo me desarrollé profesionalmente, los primeros pasos fueron, obviamente, a través del canto, del piano y de la composición, posteriormente, también a través de la dirección de orquesta. Pero como todo en mí, fue bastante natural, y dado que siempre he creído que hay que fluir con la vida, no fui planificando cómo iba a desarrollar mi devenir, sino que fue la propia vida la que me iba llamando a determinados territorios, al tiempo que yo iba diciéndole que sí a las cosas que iban apareciendo. Si se hace un recorrido por mi vida se verá que las circunstancias, las oportunidades, las actividades se iban multiplicando, desarrollándose de forma paralela y, a veces, incluso, mezclándose entre sí. Eso es, quizás, lo que ha hecho que mi trayectoria profesional sea bastante única y multidisciplinar.

C.P. Me gustaría que nos comentaras cómo fuiste consolidando tu posición en el mundo musical español en los primeros años de tu carrera, en tus distintas facetas profesionales. De esa primera etapa ¿cuáles son los eventos que más destacarías?

P.J. Es curioso porque siento que a lo largo de mi vida me he ido formando constantemente, dado que el propio proceso de formación me tenía absolutamente emocionada. Nunca he tenido la sensación de lo duro que era el camino hasta llegar a algo, sino que era parte de ese maravilloso camino a Ítaca en el que disfrutas del aprendizaje. Soy una persona muy curiosa y el aprender es algo que me estimula muchísimo.

Al principio de este largo camino, me presenté como cantante a algunos concursos en televisión. Así, con dieciocho años, estuve en el “Francisco Viñas”, uno de los concursos internacionales de canto más importantes del mundo, convirtiéndome en aquel momento en la concursante más joven en la historia del mismo y recibiendo, además, uno de los premios. Estos primeros pasos como cantante los compaginaba con el comienzo de los estudios de Contrapunto y Fuga, al igual que de Musicología. A partir de un determinado momento, me comienzan a contratar a través del Teatro de la Zarzuela y hago unas audiciones para *La flauta mágica*.

Ya había realizado algunas actuaciones más o menos importantes, pero hay un punto en el que, como siempre ocurre a lo largo de la existencia de casi todos, confluyen varias circunstancias importantes: el 28 de enero de 1992, se inauguraba “Madrid, capital europea de la cultura”, con un concierto en la Catedral de San Isidro en el que se interpretaba *Antigua fe*, obra de Luis de Pablo escrita ex profeso para ese concierto. El cantar esta obra para soprano solista, coro masculino y orquesta supuso un punto de inflexión en mi vida. Una soprano inglesa, que hasta ese entonces había sido un referente para Luis de Pablo, se excusa de cantarla ya que la parte de soprano era absolutamente endiablada por su dificultad y exigencia. Comienza entonces la búsqueda de una soprano que pudiera afrontar la obra. En ese momento, yo estaba contratada para hacer una zarzuela barroca en abril en el Teatro de Madrid². La productora del “Madrid,

² *Viento es la dicha de amor* de José de Nebra con texto de Antonio de Zamora.

capital europea de la cultura” contactó conmigo y me preguntó si yo sería capaz de hacer una partitura muy compleja como la de la obra de Luis de Pablo. Sólo quedaban dos semanas para el concierto y acepté el reto de aprender e interpretar *Antigua fe*. Por supuesto, me temblaba todo por la gran responsabilidad que asumía, pero es este tipo de circunstancias las que, transcurrido el tiempo, te hacen darte cuenta de por qué eres quién eres y por qué has hecho lo que has hecho a lo largo de tu vida. Creo que cualquiera ante un reto tan tremendo se habría asustado y debo reconocer que, si bien el susto también lo llevaba, decidí hacerlo por diversas razones: primero, porque dentro de mí sabía que podía hacerlo y, segundo, porque también sabía que si asumía ese riesgo y conseguía superarlo suponía el entrar por la puerta grande en el mundo musical. Y así fue, aunque me recuerdo en aquellos ensayos y en el concierto temblando hasta la punta del pie ya que era una gran responsabilidad interpretar una obra tan difícilísima y a la vez bellísima. Por tanto, esta composición es importante para mí no solamente por lo que supuso profesionalmente sino por lo que emocionalmente me aportó. Fue el comienzo de la relación maravillosa que tengo con uno de los grandes, Luis de Pablo, al que adoro. También fue el convertirme de repente en la voz no solamente de Luis, sino de tantos otros grandes compositores que vieron en mí a la musa para la que escribir muchas de sus obras.

Ese mismo año de 1992, sobre mayo o junio, justo cuando acababa de terminar el cuarto curso de composición, me presenté a mi primer concurso como compositora. A propósito de esa obra, hace unos días estaba presentando aquí, en la SGAE, el libro de Pedro González Mira *Jesús Villa-Rojo a través de sus discos*. Villa-Rojo, miembro del jurado del concurso, comentó que a todos les sorprendió muchísimo la madurez de aquel cuarteto de cuerda, cuando me vieron aparecer y comprobaron que era una niña quien había ganado el *Premio iberoamericano Reina Sofía*.

Es curioso, porque todas estas circunstancias suceden a la vez, de forma que las dos facetas más importantes de mi carrera, el canto y la composición, fueron en paralelo a partir de ese momento. También por aquel entonces, me otorgaron el Premio Fin de Carrera, y de repente Pilar Jurado como compositora comienza a ser conocida por todos los grandes nombres del mundo musical de este país.

C.P. Precisamente, tú que eres de una naturaleza poliédrica, ¿qué opinas sobre desarrollar múltiples facetas musicales dentro del medio profesional? En España, ¿es una ventaja o un inconveniente?

P.J. En general, creo que teniendo en cuenta la concepción que sobre el ser humano se ha tenido en el pasado siglo, donde todo giraba en torno a la atomización absoluta del conocimiento, ha costado mucho que se me entendiera y resultaba “rara” alguien tan ecléctica, tan *open-minded*, tan abierta a todos los niveles y tan deseosa de navegar por todos los océanos. Quizás, ese espíritu renacentista que en otros se ha podido entender como algo muy positivo, como una gran gloria, en mi caso, que no provenía de familia musical y era absolutamente desconocida, se vio durante muchos años como un hándicap. Si he tenido algo muy bueno en la vida ha sido el confiar mucho en mi instinto,

Pilar Jurado: “Nunca he sabido vivir pasando de puntillas por los momentos, siempre me he implicado en todo lo que he hecho en la vida”

confiar en mí. Mi naturaleza me pedía ser todo lo que pudiera ser. Creo que ese concepto de desarrollar todas tus capacidades es algo que generalmente suelen criticar aquellos que no pueden desarrollar apenas una. En mi caso, yo no lo hacía ni por intentar ser más que nadie ni por demostrar nada a nadie. Me lo tenía que demostrar a mí misma y eso es algo que la gente no entendía.

C.P. Tenías que ser fiel a ti misma y a tu propia naturaleza que es poliédrica.

P.J. Exactamente. Yo decía “es que yo soy esto”. No soy solamente una cantante que va a pasarse toda la vida cantando Mozart. Soy una persona que tiene una necesidad inmensa de conocer, de estudiar, de crear, de divertirse realmente con lo que hace, de sentir que se está desarrollando, avanzando y creciendo. Y eso es algo difícilmente explicable para el que no tiene esa ambición personal, que no tiene nada que ver con el sentido peyorativo del término, es una necesidad de crecimiento y de desarrollo personal.

Es verdad que durante muchos años fue un hándicap, ya que todo el mundo me decía la famosa frase “el que mucho abarca poco aprieta”, frase que tuve que escuchar desde el colegio y que no entendía, porque sacaba muy buenas notas prácticamente en todas las asignaturas. Hubo un momento en el que, por fin, la propia crítica musical y quienes fueron mis maestros reconocieron que no me había equivocado en el camino que había escogido. Hace poco, Antón García Abril me dijo: “Todos nos empeñamos en que tú fueses solamente una de las cosas que eras para que pudieras desarrollarte y brillar. Tú nos has demostrado que precisamente brillabas porque eras capaz de desarrollar todas ellas y tener una capacidad para desempeñarlas con naturalidad y, sobre todo, con una lógica, con un sentido absolutamente claro, con una proyección clara. Al final nos has demostrado que tú tenías razón”. A partir de ese momento, todos empezaron a hablar de la Pilar Jurado polifacética. Recuerdo que Tomás Marco escribió mi catálogo y comentó que “Pilar Jurado no solo es canto, no solo es música, no solo es compositora sino que Pilar Jurado es Pilar Jurado”. Creo que ese fue el momento en que más orgullosa me he sentido de mí misma, porque fue cuando, por fin, supe que empezaban a entender de verdad quién era yo.

C.P. Personalmente creo que a ti no se te puede medir con los modelos, con los parámetros normales.

P.J. Lo que sucede es que nunca me han gustado las etiquetas y nunca he puesto etiquetas a los demás.

C.P. ¿Sabes quién dice también esto? Tania León: “Odio las etiquetas”. Has hablado del tema de ser mujer, ¿ha sido tu condición de mujer un aspecto positivo o negativo a la hora de desarrollar tus diversas actividades en el mundo musical?

P.J. Durante muchos años creí que no afectaba. Yo había seguido mi camino sin prestar mucha atención al tema y había estado compartiendo las aulas con hombres y mujeres. Siempre había intentado ser la número uno, daba igual donde estuviera, porque tenía ese sentido de la competitividad, de demostrar...

C.P. De la excelencia, yo creo que tú siempre has estado buscando la excelencia.

P.J. Sí, creo que para mí la excelencia no va ligada al género sino a la persona. En ese sentido, nunca tuve más problema respecto a sentir si era hombre o mujer. Quiero decir, que para mí lo importante era conseguir los retos personales, retos que no eran femeninos o masculinos. Otra cuestión es cuando empiezas a mirar hacia atrás, a reflexionar y a darte cuenta de que, efectivamente, tu proyección personal o el ímpetu que te ha hecho ir hacia delante van más allá de la realidad que estás viviendo y no te percatas de ciertas cosas. Como compositora había ganado muchos concursos en los que me presentaba con lema y, por lo tanto, sabía que el resultado no estaba relacionado con el género. Al respecto, he de decir que ni me he sentido discriminada ni tampoco beneficiada por temas de género. Sin embargo, poco a poco, en ese mirar hacia atrás y hacia lo que hay a tu alrededor, empiezas a ver cómo otras personas perciben que el hecho de ser mujer les ha podido marcar. Soy consciente de que me cargué todos los techos de cristal porque no sabía que existían, porque no contaba con ellos, con lo cual, nada se interpuso en mi camino. Y esto me hizo reflexionar mucho sobre cómo a las mujeres que tienen una cierta tradición en el mundo de la música les pesa dicha tradición. Por tanto, tengo que dar las gracias a una circunstancia personal que de partida no era algo positivo en el mundo de la música: el no tener una tradición familiar vinculada a la música, ya que esa carencia no te abre muchas puertas e implica que no conozcas quiénes son los mejores educadores, quiénes son aquellos que te pueden ayudar, quiénes son los promotores que pueden hacer que tu carrera sea más intensa. Todo ese tipo de cosas me eran desconocidas y a pesar de que mi madre hacía todo lo posible por ayudar, era un mundo ajeno a nosotras. Por tanto, y como siempre soy positiva, el desconocer cuál había sido la historia de otros no me hizo asumir que mi historia tenía que ser la misma.

C.P. No ibas con prejuicios sobre lo que es una carrera musical. No conocías ni las luces ni las sombras.

P.J. Me dediqué a hacer lo que a mí me nacía, lo que a mí me movía, lo que a mí me entusiasmaba. A partir de esa toma de conciencia, me di cuenta de que el mundo en que vivíamos quizá no era tan justo. Recuerdo, por ejemplo, que cuando creamos la Asociación Madrileña de Compositores, se produjeron discrepancias respecto a si teníamos que llamarla “de compositores y compositoras”. Fueron batallas en las que participaron compositoras como Marisa Manchado o Zulema de la Cruz. En aquel entonces, no era un tema tan importante para mí, porque había vivido en un mundo en el que utilizábamos el masculino para todo y me sentía absolutamente plena luchando en pro de la asociación de la que llegué a ser presidenta creando, además, el Festival Internacional de Música Contemporánea, COMA, y te recuerdo que estamos hablando del año 1999. A través de otros es cuando fui dándome cuenta de que, efectivamente, las cosas no eran tan fáciles para todo el mundo. Siempre la excepcionalidad, la excelencia en un determinado momento abre puertas, pero el mundo debería más ser justo y abrirle las puertas a cualquiera que quiera entrar y luego que cada cual demuestre su talento, pero por lo menos que tenga posibilidad de entrar.

C.P. Es decir, aquello de que la igualdad será real cuando las mujeres mediocres puedan estar en los puestos de mando donde están ahora los hombres mediocres...

P.J. Fíjate, yo fui más consciente respecto al tema de la igualdad al estar en contacto con asociaciones de mujeres maltratadas. Siempre he visto mi trayectoria profesional muy ligada a una trayectoria social, ya que creo que el artista debe ser un reflejo claro del momento que le está tocando vivir y debe dar voz a quienes no la tienen. En el fondo, con el arte lo que estás haciendo es sublimar tu propia realidad y esa sublimación tiene que servir para que el artista, que ve las cosas desde otra perspectiva, sea capaz de devolver especularmente esa realidad a la sociedad. Ese es el gran valor del arte, el intentar reconducir socialmente realidades que el día a día desatiende.

C.P. Tú estás comprometida con la lucha contra el trabajo infantil, contra la violencia de género... Eres una persona, una artista, una mujer comprometida socialmente.

P.J. Sí, estoy muy comprometida. La frase de Terencio *Homo sum, humani nihil a me alienum puto*, aquello de “soy humano y todo lo humano me afecta” ha vivido siempre en mí, es una cuestión de empatía y está en mi ADN. En el fondo, todos tus logros tienen que servir para que aquellas personas que no han sido capaces de atreverse a flanquear esos invisibles techos de cristal los destruyan y sean capaces de tener todavía más fuerza para derribarlos.

C.P. Quería preguntarte, ya que estamos hablando de mujeres, algo muy controvertido en cuanto a la creación: ¿crees que la mujer se expresa de forma diferente respecto al hombre en relación al contenido y a las formas, en cuanto a la creación compositiva, por ejemplo?

P.J. Creo que el arte en el ser humano es una prolongación de su esencia, de sí mismo. Si bien es cierto que hombres y mujeres tenemos un cerebro que tiene desarrolladas funciones diferentes, creo que cada persona se manifiesta de acuerdo con la sensibilidad con la que vive. Más allá de creer en una diferencia entre hombres y mujeres, creo en una diferencia entre personas con distintas sensibilidades.

C.P. En cuanto a la creación, ¿qué posición crees que ocupan actualmente los compositores españoles a nivel internacional?

P.J. Me gustaría decirte que mejor de la que de hecho ocupan. Por desgracia, en los últimos años no se ha impulsado realmente al creador español fuera de las fronteras ni desde el Ministerio de Cultura, ni desde el de Exteriores, ni por parte de las entidades que tienen competencias y capacidad para hacerlo. Si hacemos comparaciones, hay un caso que para mí es paradigmático, el de Finlandia. Cuando en este país se dan cuenta de que su proyección internacional a nivel musical se centra casi exclusivamente en Sibelius y poco más, deciden apostar por la creación musical convirtiéndose, en tan solo diez años, en una de las grandes potencias en música contemporánea y en música *rock*, puesto que son las dos vertientes en las que han invertido.



En determinadas épocas, en nuestro país, también ha habido una apuesta por la cultura y se ha notado en la forma en la que los creadores evolucionábamos, cómo salíamos de nuestro propio círculo y llegábamos a más lugares. El creador necesita ayuda, porque no puede vivir en un entorno en el que no se valore su trabajo, en el que no se le remunere su creación. Por eso es tan importante que existan entidades de gestión como la SGAE, ya que si el creador finalmente no recibe remuneración por crear, tiene que trabajar en muchas otras cosas para poder sobrevivir, quedando la creación en último lugar o en algo parcial, no pudiendo, obviamente, desarrollar lo mejor de sí mismo.

Además, la creación no es solamente sentarse a crear. La creación requiere también relacionarse con otros creadores, nutrirse de otras intelectualidades para poder crecer y así poder devolverle a la sociedad todo el mundo interior que encierra el acto de crear.

Pilar Jurado: “Nunca he sabido vivir pasando de puntillas por los momentos, siempre me he implicado en todo lo que he hecho en la vida”

C.P. Como compositora contemporánea ¿cuál es tu opinión sobre la relación entre público y compositor?

P.J. Siempre he tenido clarísimo que la creación no es nada sin la parte fundamental de la comunicación. El público, ya sea cuantitativamente mayor o menor –no estamos hablando de grandes públicos sino del público como elemento esencial para la comunicación entre seres humanos, a través del arte– es fundamental para que se produzca el efecto artístico. En ocasiones, se piensa que la acción de crear una obra artística es un hecho en sí mismo cerrado y completo. En ninguna de las artes es así, pero especialmente no lo es en la música, dado que se requiere de los intérpretes además de los que la disfrutan. Por tanto, y después de la época de manierismos en los años 60 y 70, con búsquedas de nuevos espacios y fórmulas sonoras, ahora hay un intento de acercarse al público. Por desgracia, han sido años muy definitivos para que, en algunos casos, las salas de concierto se hayan vaciado. Llenarlas otra vez con un público joven que ya no ve esos espacios como propios es muy difícil. Para mí, el mundo de la creación contemporánea pasa también por la búsqueda de otros públicos, a través de sus espacios naturales.

C.P. Me gustaría que ahora comentaras cómo haces para desarrollar simultáneamente actividades tan absorbentes como la composición, la interpretación, la gestión tanto ahora en la SGAE como previamente, ya que también te has desempeñado como gestora y promotora. Junto a ello, preguntarte cómo lo compaginas con tu compromiso con la lucha contra el trabajo infantil o la violencia de género, así como con aquellas actividades de índole social inherentes a tu profesión y, evidentemente, a tu vida privada, viviendo con entrega, generosidad y una energía impresionantes.

P.J. Viviendo, porque todo ello es parte de mí. A veces me da un poco de pudor cuando lo digo puesto que ninguna de las cosas que he hecho a lo largo de mi vida las he hecho porque quisiera lograr algo. Al contrario, son las cosas que siento que tengo que hacer las que me hacen feliz, porque soy una persona feliz haciendo felices a los demás. Es algo con lo que naces. Me acuerdo de una entrevista en la que yo decía que me bebía “la vida a chorros”³. Y es verdad. Nunca he sabido vivir pasando de puntillas por los momentos, siempre me he implicado en todo lo que he hecho en la vida. Soy una persona comprometida con los momentos que me han tocado vivir. Si no soy capaz de responder a lo que mi corazón me pregunta, si no soy capaz de ser consecuente con lo que creo que es justo, con lo que creo que merece la pena, entonces no estará mereciendo la pena mi vida.

³ ARCO, Antonio: «Me bebo la vida a chorros», en *La Verdad*. Murcia. Viernes, 26 noviembre 2010, 12:14
<https://www.laverdad.es/murcia/v/20101126/cultura/bebo-vida-chorros-20101126.html>
[Consultada el 19 de febrero de 2020].

C.P. ¿Cuáles son las contribuciones que consideras más personales, genuinas y/u originales de tu trabajo como compositora, intérprete y gestora? Como compositora ¿ves algunas etapas claras en tu trabajo?

P.J. Cuando uno vive la vida de una forma tan intensa, se crece con ella. Si observamos mi trayectoria, en determinados momentos se van viendo cambios progresivos, pero nunca he sentido que hiciese cambios radicales. Soy un ser que evoluciona y, en la medida en que evoluciono, evoluciona mi forma de ver el arte, la vida, la creación e incluso mi forma de interpretar, porque es obvio que todo va enriqueciendo tu propio mundo, tu material creador.



C.P. En este momento, y para finalizar, ¿cuáles son tus actuales proyectos?

P.J. Hace un año decidí asumir una responsabilidad que más que para conmigo era para con los autores, los creadores. Un compromiso con la SGAE, entidad a la que vine por primera vez siendo muy joven a entregar y registrar mis partituras. Recuerdo aquel día cuando salí de este edificio pensando “soy compositora”.

Sí me gustaría hacer un pequeño paréntesis y animar a las mujeres respecto a nuestra entidad. Desde que soy Presidenta de la SGAE, he sabido que sólo un 14% de los socios son autoras y estoy convencida de que hay muchísimas más mujeres que crean y estrenan, que se pueden considerar compositoras, guionistas, creadoras de teatro, coreógrafas... Sin embargo, las mujeres

Pilar Jurado: “Nunca he sabido vivir pasando de puntillas por los momentos, siempre me he implicado en todo lo que he hecho en la vida”

solamente nos sentimos profesionales cuando ya hemos demostrado sobradamente que lo somos, mientras que los hombres, el día que deciden que lo son, se ponen la etiqueta de creadores. Entonces, vistámonos de gala todas, seamos capaces de mirar al frente y decir con orgullo “soy compositora” o “quiero ser compositora”; “soy dramaturga” o “quiero ser dramaturga”; “soy mujer y puedo ser lo que quiera ser”.

En cuanto a los actuales proyectos, siempre he creído que pasamos por la vida para dejar un legado y ese legado no son solamente las obras que compongas, los discos que grabes, las orquestas que dirijas. Al final, ese legado tiene que ver con aquello que has aportado al mundo en que te ha tocado vivir.

Cuando de repente vi que querían y que existía la posibilidad de nombrarme Presidenta de la SGAE, no tuve demasiado tiempo para pensarlo. Sin embargo, sí asumí la responsabilidad que la vida me estaba ofreciendo y entendí que por alguna razón, que incluso yo misma desconocía en ese momento, debía afrontarla. Quizás, todas esas energías que había demostrado a lo largo de mi vida, todo el aprendizaje que había tenido durante tantos años, la permanencia en entidades de gestión, en los grupos del Ministerio de Cultura, en el Consejo de la Música, en el Consejo de las Artes de la Comunidad de Madrid, en la presidencia de la Asociación madrileña de compositores durante más de diez años, la decisión de tomar las riendas de mi vida profesional y ser la productora de mis propios proyectos..., todas esas experiencias constituían un bagaje que en el fondo iba haciendo porque eran parte de la reivindicación de todo un sector. Todo era, al final, parte de un puzzle maravilloso que empezaba a tener sentido en la presidencia de la SGAE. Entonces me di cuenta de que tenía que dedicarle un tiempo. No sé cuánto tiempo será ni sé de qué manera, pero sí sé que cuando me entrego a algo, me entrego en cuerpo y alma, y sé que lo que estoy haciendo ahora es muy importante para la vida de muchos de mis colegas. Así que, en este momento lo acepto como otro proyecto artístico y vital más e intento poner un poco de arte y de magia en la casa de los autores.

C.P. Muchísimas gracias, Pilar, por esta preciosa entrevista de corazón a corazón. Es un honor conocerte desde hace tanto tiempo, quererte y admirarte.

Discover your 'Inner Cello' An Interview with Stijn Kuppens

Hein Vanhee¹



Portrait of Stijn Kuppens² - credits Joris Pollers

Stijn Kuppens composes revolutionary, contemporary instrumental music with a central place for the cello. He intends to reach a broad, international public, which calls for a modern approach to his roles as producer, cellist and composer. After a brief introduction to describe the position of Stijn in the musical landscape, this interview provides a general discussion of his musical realisations, followed by his views on the benefits and dangers of music notation, his inspiration, his composition style, his use of new cello techniques, and his new composition technique of modular composing. After this, Stijn shares his views on live performance today and the importance of the concert setting for performer and public. By way of a conclusion, Stijn shares his guidelines for discovering your own 'Inner Cello.'

¹ Hein Vanhee is a Belgium based art historian and museum professional, with a particular interest in independent underground music.

Contact: heinvanhee@yahoo.com

² Stijn Kuppens is a Belgium based independent composer, cellist and producer, and a passionate cello teacher.

Check out: www.innercello.com

Contact: stijncello@gmail.com

H.V. Thank you for having accepted this interview. Could you start by briefly introducing yourself to our readers?

S.K. My full artist name is Stijn Kuppens AKA Roger Lee K. The extension 'AKA Roger Lee K', my alter ego, is a symbol for total creative liberty. I am a Belgium based independent composer-cellist-producer, bringing my contemporary, self-composed music, in which the cello has a prominent role, to the public through recordings and performances. My goal is to reach, inspire and bring musical joy to the public, with passion and authenticity. My project is small-scale, but explicitly international, set in the 21st century, and beyond genre. It cannot be defined geographically. Despite the fact that my music is composed and not improvised, I feel that I belong to the non-classical family of musicians.

With my music, I want to reach a broad audience. My music is accessible, but refined and original at the same time: I integrate recognisable elements from popular music styles, as well as complex artistic elements from classical music. I show new instrumental and musical possibilities of the cello, sometimes virtuosic, but without losing the accessibility of my music. This richness of techniques brings a continuous variety. My music is accessible from the first listening experience, but is meant to be listened to multiple times. The multi-layer aspect, both compositional as content-wise, is not necessarily explicitly shared with the public, but it creates depth, also while performing.

H.V. Since early 2019 you have released on international streaming platforms a number of carefully recorded pieces of music. Can you tell us about how you work?

S.K. Since I consider recordings, audio or video, as important as live performances, I am spending a considerably amount of time producing them. They are final products, not a recorded version of a live performance, nor just a tool to promote myself as a performing artist. Some recordings are possible to reproduce during a live performance, others not. The final result of every recording goes through a severe production process, during which I make no compromise. Recordings are only released when they have arrived at the final stage in which I feel that my music can communicate completely. Once released in the world, they will live a life of their own.

As a producer, I am constantly working on new releases. My ideal rhythm nowadays is to release new material every 6 weeks, audio or video, short or long. The first release was a piece for cello and piano in February 2019. I don't think any more in terms of albums, CDs, or concert formats. The online music business has changed the world, and the music world needs to adapt. This, of course, does not mean that one has to abandon the past completely. Having a CD or a vinyl still has great value.

Digital audio releases since February 2019

- Peace for Twins (12 min, cello & piano, digital release February 2019)
- Inner Cello (45 min, cello solo, digital release June 2019)

- Pas de deux (8 min, cello solo, digital release August 2019)
- Lines (4 min, cello solo, digital release September 2019)
- Montagnes (5 min, cello solo, digital release November 2019)
- Wild Things come and go (8 min, cello solo, digital release December 2019)
- The Heidelberg Variations (6 min, cello solo, digital release January 2020)
- The Angel of 1985 (Dialogue with violin) (6 min, violin & cello, digital release March 2020)

Until today I have been working completely independently, managing everything myself, and teaming up with top specialists in different fields: a sound engineer, musical partners for recordings, a graphic designer, a marketing advisor, a social media specialist, a copywriter. The 21st century allows independent artists to create their own path through the musical field, reaching a public through recordings and performances.

H.V. Can you tell us a bit about that remarkably long piece titled 'Inner Cello'?

S.K. In June 2019, I released 'Inner Cello', a composition of 45 minutes, composed of nine interconnected parts, which were composed separately, but which fit together perfectly as a puzzle to form a whole. With this first solo project I wanted to make a personal and unique contribution to contemporary music. The name 'Inner Cello' refers to the exteriorisation of my inner music, of the music that comes from inside myself, from an authentic source of inspiration. It also refers to a rediscovery of the cello, for which I develop new playing techniques, and which I use to make compositions that grow organically towards well balanced music. The silences in 'Inner Cello' are fundamentally part of the music. The listening experience is identical to the length of the piece. Despite the wide variety of styles, atmospheres and techniques, 'Inner Cello' is coherent and melted down to one artistic work. The single version of 'Inner Cello' has been chosen by Spotify to feature in the Editorial Playlist 'Classical New Releases' in June 2019, despite its unusual length of 45 minutes.

What is remarkable is that the different components of 'Inner Cello' can exist as independent compositions. They have a different meaning when they stand alone than when they are an integral part of 'Inner Cello', where they are influenced by the music that precedes or follows. I like to compare this to a painting that consists of different panels. Those panels can stand alone, but by bringing them together in a certain configuration they become a new entity, which has an extra dimension and gets a new meaning. Since the listening experience of 'Inner Cello' as a whole is different from listening to the parts individually, I decided to release them also separately. This is not a common practise, since the parts inside 'Inner Cello' are almost identical to their single releases.



Release tile of 'Inner Cello' - credits Joris Pollers

H.V. Is that a composition format you are applying also in new upcoming work?

S.K. There is a second cello solo project under construction, called 'Cello Souls', again consisting of a series of interconnected compositions for cello solo which will be presented to the public separately and as a whole. I am again using new self-developed playing techniques, there is the multi-layer aspect, and I make use of a big variety of style elements from different musical genres. 'Cello Souls' is, like 'Inner Cello', recorded entirely acoustic, without the use of overdubs, loops or effect pedals. In 2020 different parts of 'Cello Souls' will be released, beginning with 'The Heidelberg Variations' (released in January 2020).

In 'Dialogues', my third project, I make my music dialogue with other instruments, mostly using my self-developed composition technique which I call 'modular composing'. The first single of this project, called 'The Angel of 1985 (Dialogue with violin)', was released in March 2020. This release has been highly appreciated, featuring in Spotify's playlist 'Classical New Releases' in March 2020. There are at least three new releases planned in 2020, of which one more with violin, and two with oboe.

H.V. Let's talk about the composition process. How do you develop the musical ideas? Do you make provisional recordings, or do you use pen and paper?

S.K. My most important tool to remember a musical idea, make it possible to overlook, and to build a composition and finalize it, is music notation, whether it is on paper or on the computer. I rarely use audio or video during the composition process. From the moment that I have a new musical or instrumental idea, I try to write it down as detailed as possible in order to not lose the ‘finesse’ of it.

Each composition goes through many stages, sometimes more than 50, before I present it to the public. I keep on refining, changing, adding until nothing more asks for change. From that point on, the composition will live its own life through recordings and performances. Once a piece is finished, I learn it by heart as soon as possible, and internalise it in my memory and in my body. The score will have a practical use during recordings and will then be archived. I don't use scores any more during live performances. In my feeling scores are forming a wall between the musician and the public, not only because of their physical presence, but also because of the visual concentration of the artist on them. I have always used detailed music notation, including in my own compositions, but when I play my music I leave the scores behind. Working in this manner, I have come to the understanding that the soul, the deeper meaning of the music, does not lay in the scores. I can only communicate this essence through recordings and performances. Music notation is for me a practical and essential part of the composing process, but not of the performance.

Since I am myself developing new playing techniques and looking for new sounds and sound effects, I need to invent sporadically new ways of notation, sometimes inspired on the notations used in contemporary classical music.

H.V. By using music notation, it seems that you both align yourself with classical ways of composing while simultaneously taking distance from that as a performer of your own compositions?

S.K. Despite the importance of music notation in my composition process, I see possible dangers as a consequence of the use of scores. Our music notation system is per definition an extreme simplification of generally a much more subtle musical idea. Try to write down exactly a musical phrase played by any professional musician, and you will notice the limits of the notation system, as for parameters of tone colour, accurate musical timing, breathing, accentuation, phrasing, rhythmical interpretation, and so on. We are so used to this that we don't even see the huge discrepancy between what is on the paper and how it is translated into sound.

Within the sector of classical music, where music notation has a very important place – in contrast with most other musical styles – we are confronted with a vast majority of performers who never write down musical ideas, and thus are not confronted with the limits of the notation system. There is also a vast majority of composers who are not performers. Music notation, more and more applied through music notation software and its integrated playback function,

influences the expectations of composers and performers when transforming a score into music.

In new compositions we must avoid unnatural standardization, rhythmical quantizing and perfection, and keep finesse, nature, subtle nuance, irregularity, instability, imperfection and friction.



Excerpt of composition for cello solo 'Industrial Groove' by Stijn Kuppens - illustration of music notation

H.V. What is the starting point for a new composition?

S.K. Total artistic freedom, starting from nothing but yourself. The first motivation for a new composition can come from an unstoppable urge caused by an event, inspired by a person or a situation or because of an instrumental discovery.

There is often a worldly, concrete layer, linked with a wider social, philosophical or spiritual idea. Sometimes the title becomes clear in an early stage, and stays prominently present as a centre thought during the composing process.

Early in the process there are the basic musical motives of the composition, or a groove, a riff, a melody, a chord sequence, a musical effect or an inspiring rhythm. During the process I insert also earlier instrumental findings, mostly appearing through improvisation, natural movement or caused by an instrumental inspiration while playing on a certain cello.

When I write for other instruments I use the piano to compose. Musical imagination has then an important role. The sound of an instrument, as well as a specific musician for who I am writing, are also important sources of inspiration.

H.V. To what extent do you feel that you have developed your own style?

S.K. The most important characteristics of my compositions are in my opinion the fact that they are authentically artistic, that they were conceived from the heart and soul, and that they are accessible to a broad public. My music style integrates many musical worlds, and finds connection with modern,

contemporary styles, and cannot be easily defined geographically. Despite the fact that my music is not classical music, one can recognize elements of it in the musical structure or composition techniques. The musical form can be very easy to extremely complex. My style is influenced by travels through Europe, Asia, Northern and Southern America, and by the past, the present and the future.

Despite my immense respect for classical music, as well as for composers and performers, I feel that I belong to another world, for creation and performance. I describe my style as non-classical influenced by many genres and with a background of classical music.

Concerning my repertoire for cello solo, I like to integrate new playing techniques. There is definitely common ground with contemporary classical music, but my music does not belong to this genre.

H.V. While you play the piano as well, the cello seems to take centre stage in your developing career as a composer and performing artist. What's the magic of the cello?

S.K. In my composing activities I approach the cello as a universal instrument, with which I can express any possible musical aspect in terms of sound, rhythm, tone height, chords and counterpoint. Often I keep searching until I manage to express with the cello characteristics of totally different instruments, like percussion, wind instruments or chord instruments. I also simulate electronic effects acoustically.

By deepening my knowledge of the cello I am reaching and sometimes extending the boundaries of technical and musical possibilities, in bow technique as well as left hand technique. I combine uncommon left hand and right hand techniques and I discover new and special sounds or techniques, which I integrate artistically and musically in my compositions.

I approach the cello also from the point of view of natural, intuitive choreographies of playing movements, which can cause musical gestures or motives.

Finally, I also challenge myself to musically translate the impossible on the cello. This can be by imitating a playing technique of a totally different musical instrument, like a wind instrument, or in the expression of an abstract thought. The fascinating journey to find a way to translate this on the cello can have surprising results.

H.V. How does it work when other instruments step in to play with the cello?

S.K. In my project 'Dialogues' I have my music dialoguing with other instruments. I call this composition process 'modular composing', in which I build a new composition on top of an existing composition. I use the existing cello solo tracks, sometimes with minimal adaptations, and I compose for a second instrument on top. The meaning of the original cello voice changes

because of this dialogue, with as a result a new composition. Especially the realisation that both versions, solo and dialogue, can coexist, without competition, is very special, and a new experience for me. I applied the modular composing process on four pieces until now, of which two with violin and two with oboe. The musical experience and result were in all four cases equally strong for me, for the featuring artist and for the recording engineer.

I had the unconventional idea of not recording the dialogues with both instruments at the same time, but to use the existing cello solo recording, and recording the dialogue voice(s) in overdub. This was a huge challenge because of the high level of chamber music skills required to make this work. The result had to be perfect chamber music, with totally natural playing and phrasing of the two dialoguing instruments. But the starting point was the cello solo recording which was not recorded with the purpose of using it to overdub. I contracted a sound engineer who made manually a click track for the cello solo recordings, which was momentarily used by the featuring artist to help during the overdub. The music notation of the dialogue voices was musically very simplified in comparison to the reality, so I prepared everything until the slightest detail with the featuring artists until we reached the point that every note made sense. The overdub recording method gave a top result in every point of view.



Release tile of 'The Angel of 1985 (Dialogue with violin)' - credits Joris Pollers)

H.V. Can those intricate recordings be reproduced during live performances?

S.K. Most of the recordings actually can. All releases with cello solo have been performed live several times. The 'Dialogues' with cello and violin have been played live exactly as they were recorded. The versions with oboe, which have not yet been released, have not been played live so far. One can be played live just like recorded, the other one cannot.

Despite the fact that the cello is still very much associated with the classical scene, and given the fact that my music requires good acoustics and a silent public, I don't feel attracted to perform my music in the typical classical concert hall. The public that I am trying to reach does not require a classical background or interest, and is therefore not used to the atmosphere of a classical concert. A live performance of 'Inner Cello' requires a condition where I as well as my public feels comfortable and inspired.

The listening experience of a live performance of 'Inner Cello' is like a walk through the nature: you're walking, you look around, have a stop, but the walk is never finishing, you cannot be outside the walk. Your thoughts wander off, your attention is suddenly drawn by what you see, what you hear; you discover visually and auditory new details. From the first note, the performer goes into dialogue with the public as a whole, but also with every individual listener. The notion of time goes away, the listener accesses the parallel world of 'Inner Cello' and his or her thoughts go freely their own way, in dialogue with the music.

H.V. What are your favourite locations to play in front of an audience?

S.K. I find unusual concert locations particularly inspiring. The right atmosphere is for me as a performer essential to be able to give myself 100% to the music. The positioning of myself and the public and an adapted lighting are crucial to achieve this. I consciously try to avoid the classical concert feeling and to aim for a more modern setting. If the natural acoustics cannot guarantee a good listening experience, I sometimes use a trustworthy sound amplification system.

In ideal circumstances everybody should feel at home and at ease, to be able to relax mentally and physically, to let the music come to you. Then I can feel as a performer one with the public, even part of the public.

For the listener, attending a live performance is much more than going to a place to listen to your favourite music. It's also a visual experience, sometimes related to your appreciation for the concert place. And it's a social event, a meeting place with listeners with a common interest, or with acquaintances or friends. The atmosphere is therefore very important to influence the listening experience positively. Listening comfort is influenced by the seats, by nice, adapted or inspiring lighting, an attractive location, tasteful decoration.

Nowadays the public has access to high quality recordings and high-end speakers or headphones. The musical and sound expectations are therefore very high. Close up concerts are highly appreciated since you can experience the music even in a better and closer way than through the best recording. High quality amplification can be necessary in bigger halls, to have the music reach the listener.

H.V. How can readers discover their own 'Inner Cello'?

S.K. The starting point of your path lies inside yourself. Sharing my path with you can be at the most an inspiration. I would like to invite readers to listen to my music and to connect indeed with their own 'Inner Cello'. The guidelines I would hand out are these:

1. make your own guidelines!
2. work hard to become... yourself!
3. very simple ideas are ok, very complex ideas also
4. don't look for what's new in the world, it's ok if it's new for you
5. the starting point of your path lies inside yourself
6. look for inspiration in the world around you

H.V. Thank you very much, Stijn, for this conversation.

S.K. You are very welcome!

Intervista al Maestro Giovanni Bellucci

Giusy Caruso

Pianista Concertista e ricercatrice

Dipartimento di Musicologia, Arti, Musica e Teatro – Università di Ghent,
Belgio

Il maestro Giovanni Bellucci è considerato tra i massimi pianisti della storia, insieme a Argerich, Arrau, Brendel, Cziffra, Zimerman. Memorabili sono le sue incisioni discografiche per la Decca, Warner Classics, Accord/Universal, Brilliant Classics (in particolare le 32 Sonate di Beethoven e le 9 Sinfonie di Beethoven/Liszt in 14 cd) che hanno conquistato prestigiosi premi come l' "Editor's choice" della Gramophone. Al culmine di una serie di vittorie nei più importanti concorsi internazionali (come il "Regina Elisabetta" di Bruxelles, "Prague Spring", "Busoni" di Bolzano, Premio "A. Casella" della RAI, "C. Kahn" di Parigi) e dopo il successo alla World Piano Masters Competition di Montecarlo nel 1996, Bellucci viene definito dalla rivista *Le Monde* come colui che "ci riporta all'età d'oro del pianoforte". A seguito della sua prima tournée australiana, il Sydney Morning Herald gli ha attribuito il premio "Recital of the year".

La sua intensa attività di concertista solista nei più importanti teatri e festival internazionali, lo ha portato a collaborare con grandi orchestre come la Los Angeles Philharmonic, Dallas Symphony, BBC Philharmonic, Russian Philharmonic Moskow, Sydney Symphony, Orchestre National d'Île-de-France, Philharmonique de Monte-Carlo, Sinfonica dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, Sinfonia Varsovia, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Orchestra da Camera di Zurigo, Prague Radio Symphony Orchestra, Koninklijk Filharmonische Orkest van Vlaanderen, Orchestre Philharmonique Royal de Liège, Orchestra del Teatro Nazionale di Mannheim.

E' invitato dai più importanti teatri di tradizione e festival (dall'Hollywood Bowl –cui deve il suo debutto americano di fronte a 18.000 spettatori- alla Herkulesaal di Monaco di Baviera, dal Théâtre des Champs Elysées a Parigi alla Golden Hall del Musikverein di Vienna, dal Teatro La Fenice di Venezia al Konzerthaus di Berlino, dal Rudolfinum di Praga –nell'ambito del Prague Spring Festival- al Kennedy Center per la Performing Arts Society di Washington, dal Festival di Brescia e Bergamo.

Nel 2014 ha eseguito in 5 récital il ciclo integrale delle Sinfonie di Beethoven trascritte da Liszt presso l'Auditorio Belém di Lisbona. Ha inoltre interpretato le 19 Rapsodie Ungheresi di Liszt in due memorabili serate consecutive trasmesse in diretta dall'*Auditorium du Louvre* a Parigi da Radio France.

Il maestro Bellucci pone attenzione anche a progetti artistici che includono la fusione con il teatro e la danza, come nel tour di concerti dedicati al repertorio pianistico “shakespeariano” accompagnato dal celebre attore Giancarlo Giannini nel ruolo di voce recitante.

Maestro Giovanni Bellucci



Giusy Caruso. Come si è sviluppato nella Sua infanzia il desiderio di diventare pianista? Lo ha sempre considerato una dote innata o una passione che si è alimentata negli anni?

Giovanni Bellucci. “L'importanza delle muse nella religione greca era elevata: esse rappresentavano l'ideale supremo dell'Arte, intesa come verità del Tutto, ovvero l'eterna magnificenza del divino”. Così recita Walter Friedrich Otto, nel suo saggio “Theophania”. Esistono ancora le muse ispiratrici? Nella periferia romana ne ho probabilmente conosciuta una, mia sorella Paola, nata 5 anni prima di me. Tanto rompiscatole come compagna di giochi, quanto visionaria nell'immaginare arti e mestieri da far praticare al malcapitato fratello minore. Il passato lascia tracce inestirpabili nel presente, diceva il Freud: in questo XXI secolo mi è stata “diagnosticata” la tendenza –vagamente masochista– all'affrontare repertori concertistici e progetti discografici dal respiro ciclopico: le 32 Sonate e le 9 Sinfonie di Beethoven (queste ultime nella trascrizione pianistica di Liszt), le 19 Rapsodie dello stesso autore ungherese, i 5 Concerti per pianoforte e orchestra di Beethoven come solista e direttore, l'integrale delle Opere di Ferruccio Busoni per pianoforte e orchestra, la Symphonie Fantastique e l'Harold en Italie di Berlioz/Liszt, ecc.

Sfide utopiche, o peggio, come sentenzierebbero i saggi, imprese suicide.

Ma non è tutta mia la colpa originaria di questa sorta di megalomania pianistica! Mi spiego, e così certamente farebbe Freud: tutto è nato dalla furbizia di mia sorella. La sua scaltrezza consisteva nel provocare la vittima prescelta, denunciandone l'incapacità di realizzare un certo compito, ovvero l'impossibilità di aver successo in una data disciplina. "Giovanni, tu sai disegnare, dipingi quadri che vincono concorsi di pittura, sai scrivere e sai leggere dalla più tenera età, sei iperdotato nelle scienze, nella matematica, sai perfino cucinare" (le gratuite, subdole iperboli servivano ad indorare la letale pillola che avrei dovuto trangugiare in coda agli elogi) "ma c'è una cosa che proprio non potrai mai fare, Giovanni, MAI: suonare il pianoforte!".

Potevo esimermi dal raccogliere il guanto di siffatta singolar tenzone? Punto nell'orgoglio, fui dunque costretto a dimostrare che ero in grado –utilizzando provvidamente gli arti superiori- di far emettere suoni gradevoli e di senso compiuto ad un pianoforte. Utilizzavo tastiere di fortuna, reperite nei luoghi più improbabili, e leggevo libri di teoria musicale così come un ragazzino del 2020 leggerebbe il manuale di istruzioni di un iPhone. Pochi mesi dopo quella provocazione ero già alle prese con le Sonate di Beethoven, con gli Studi di Chopin, con la Polacca in mi maggiore di Liszt, con alcune trascrizioni pianistiche di intere opere del melodramma. Avevo una decisa predilezione per Les Huguenots, di Giacomo Meyerbeer, che suonavo –senza cantare, per la buona ventura dei vicini di casa- da capo a fondo ogni volta che potevo.

G.C. Da grande pianista virtuoso e massimo interprete beethoveniano e lisztiano, come considera l'esercizio tecnico, "fisico" sullo strumento, rispetto al controllo mentale? Quale importanza pone, ai fini esecutivi, all'analisi formale della partitura?

G.B. Ho letto un'intervista concessa dalla moglie di uno dei più grandi artisti concettuali del XX secolo, Ilya Kabakov, ucraino di nascita, moscovita di adozione. Parlando dell'isolamento culturale sperimentato –suo malgrado- dal marito, la signora Emilia diceva: "la vita in uno spazio angusto stimola la fantasia, e quella di Kabakov era un gigantesco fantasticare su cosa stesse accadendo nell'arte contemporanea occidentale. Non era l'evoluzione di una tradizione, ma la potente fantasia di un autodidatta... Tradizionalmente, in Russia, l'autodidatta agiva sulla base della fantasia. Non c'erano vendite, non c'erano collezionisti, né critici, né storici dell'arte. L'Arte era un prodotto dell'immaginazione".

So benissimo che la ripetitività del gesto fisico strumentale porta alla cosiddetta assimilazione della parte "ginnica" dell'esecuzione pianistica... Ma io credo che l'isolamento culturale da me vissuto in quegli anni romani –mi riferisco agli anni '80- abbia contribuito a nutrire la mia immaginazione, a renderla vivacemente indipendente. Ancora oggi, a trent'anni di distanza da quell'epoca felice, allorquando –suonando- il pensiero cosciente mi abbandona e riesco ad estroflettere il mio istinto più insondabile, ricorro a quell'energia primordiale, a quella forza esplosa nel primo incontro con il pianoforte, in quel Big Bang che ha sconvolto i piani di un più che probabile destino da non musicista.

G.C. L'interpretazione, come la composizione, include un processo creativo personale di ciascun artista. Può svelare ai giovani pianisti qualcuno dei Suoi segreti e tecniche di studio specifiche?

G.B. Entrerei subito nello specifico di quella particolare propensione degli storici dell'arte a catalogare le opere secondo categorie molto rigide, inducendo gli interpreti a porsi il problema dello "stile". Se affrontare Beethoven significa incontrare un Tondichter, un poeta del suono (così egli stesso si definiva), studiare Liszt equivale ad occuparsi di teatro di prosa, perché la sua musica richiede un'attiva partecipazione da parte dell'interprete, che diventa a tutti gli effetti un co-creatore dell'opera. L'ispirazione estemporanea è essenziale, nelle Rapsodie. Secondo Sigmund Freud l'ispirazione dell'artista proviene direttamente dal subconscio, ed è il frutto di un irrisolto conflitto psicologico o di traumi infantili. Prosaica spiegazione... di quali sventure si sarebbe nutrita la fantasia di Franz Liszt per plasmare la struggente melodia o per generare le voluttuose cadenze che decretano l'immortale fascino della Rapsodia Ungherese n.2?

G.C. Crede che i concorsi musicali internazionali siano gli unici trampolini di lancio per i giovani artisti?

G.B. Horowitz diceva che i concorsi non sono adatti a identificare e a premiare personalità artistiche di rilievo, poiché il processo democratico di una moltitudine di pareri espressi attraverso la votazione di una giuria, peraltro non sempre disinteressata e imparziale, non può far altro che generare un vincitore che soddisfi la locuzione latina "In medio stat virtus". Personalmente sono convinto che –per un candidato- il confronto con i giovani colleghi, prima ancora che la competizione finalizzata all'ottenimento del successo, sia molto formativo.

G.C. Da qualche anno si è avviato il processo di riforma degli ordinamenti dei Conservatori italiani, e si sta iniziando a pensare di attivare anche il terzo ciclo di studi, che in Nord Europa è già presente dagli inizi del nuovo millennio con la denominazione di dottorato artistico. Cosa pensa della riforma e di questo nuovo percorso accademico dedicato alla ricerca artistica? Crede che sia un valore aggiunto nel percorso di studi dei giovani artisti?

G.B. In latino il termine artis rappresentava un'abilità materiale o spirituale mirata a progettare o a costruire qualcosa. Il senso coincideva con quello della parola greca tékhne. In origine si trattava dell'attività umana regolata da procedimenti tecnici e fondata sullo studio e sull'esperienza. L'esperienza può trasmetterla un artista, cioè colui che ha assimilato e sperimentato concretamente le tecniche atte a dominare, nel caso del pianoforte, il recalcitrante strumento meccanico, per esempio transcendendone la natura percussiva. Spero che nessun allievo mi chiami mai usando l'appellativo "dottore".

G.C. Nella Sua intensa attività concertistica, La vediamo protagonista anche di progetti multidisciplinari che comprendono contaminazioni con il teatro, la danza e format multimediali. Come

nasce il Suo interesse per queste nuove formule performative? Crede che esse abbiano un maggiore impatto sul pubblico contemporaneo?

G.B. Non mi pongo mai nell'ottica di un supposto gusto del pubblico, non potrei essere né convincente né credibile. È la mia personale curiosità che si accende. Le mie idee nascono semplicemente dallo scorgere tra le pieghe della Storia, in un periodo circoscritto a circa quattro, cinque secoli di musica pianistica (o tastieristica), delle trame trasversali, delle connessioni tra la musica ed alcune altre forme diverse del pensiero, sia artistico che filosofico o letterario. Il format che ne consegue è soltanto il modo per "confezionare" la proposta in sede concertistica. Ma l'impulso primordiale è assolutamente irrazionale, e per questo imprevedibile.

G.C. Una curiosità. Nella Sua vita quotidiana di pianista concertista, impegnato in continue tournée internazionali, lascia spazio ad altre attività, oltre alla musica? Pratica delle discipline sportive?

G.B. Sì, cucino, per me stesso e per gli amici che –apparentemente- apprezzano le mie divagazioni tra i fornelli.

G.C. Ci parli dei suoi progetti futuri.

G.B. Ho eseguito e inciso l'integrale dei Concerti per pianoforte e orchestra da camera di Alkan, accompagnato dall'Orchestra di Padova e del Veneto (per il label Piano Classics). Sono impegnato nell'esecuzione in concerto e alla registrazione di 14 CD dedicati all'integrale delle 32 Sonate di Beethoven e delle 9 Sinfonie di Beethoven/Liszt (per l'etichetta olandese Brilliant Classics). Prossimamente ci sarà la presentazione di un cofanetto (prodotto e distribuito dall'etichetta francese Calliope) dedicato ai 5 Concerti di Beethoven corredati da 19 cadenze solistiche composte da Liszt, Brahms, Busoni, Fauré, Reinecke, Stavenhagen, Gould e da me stesso. L'utente che acquisterà i CD potrà decidere e assemblare egli stesso la versione preferita di ogni concerto di Beethoven. Sto eseguendo le Variazioni "Diabelli" di Beethoven e conto di inciderle a breve, unitamente al Concerto di Busoni op.39 per pianoforte, coro maschile e orchestra che interpreto con l'Orchestra e il Coro del Teatro Nazionale di Mannheim.

Entretien avec Marianne Schroeder

Giusy Caruso

Pianista Concertista e ricercatrice

Dipartimento di Musicologia, Arti, Musica e Teatro – Università di Ghent,
Belgio

Marianne Schroeder (Reiden - 1949 in) est pianiste et compositrice, et directrice du Festival Internationale Giacinto Scelsi in Basel. Élève de Giacinto Scelsi, elle suit les cours de Vinko Globokar et Mauricio Kagel et s'intéresse à la musique nouvelle. Elle se produit en concert et contribue à faire connaître Anthony Braxton, John Cage, Morton Feldman, Pauline Oliveiros, Karlheinz Stockhausen, Dieter Schnebel, Thomas Kessler. Elle participe aussi aux grands festivals de musique nouvelle en Europe, ex-URSS et aux USA. Son travail est gratifié de bourses et de prix. Etudie avec Klaus Linder à l'Académie de musique de Bâle et avec Eliza Hansen à l'Ecole Supérieure de musique de Hambourg.

Discographie

- Avec Garrett List : *Braxton & Stockhausen* (Klavierstücke VI–VIII) (hatART, 1984)
- Avec le Groupe Lacroix : *The Composer Group avec Moscow Rachmaninov Trio* (Creative Works Records [de] 1997)
- Avec Ensemble Sortisatio : *Paul Klee* [de] (Creative Works Records, 2003)
- Avec Anthony Braxton : *Four Compositions* (Solo, Duo & Trio) 1982/1988 (hatART, 1989)

Giusy Caruso. Quand avez-vous rencontré Giacinto Scelsi pour la première fois et comment vous êtes-vous sentie durant ce rendez-vous ?

Marianne Schroeder. J'ai rencontré Giacinto Scelsi en été 1985 ; je voyageais de Berlin Est à Rome. Je restais une semaine et je me sentais avec une grande gratitude; c'était la première fois que je sentais une telle douceur immensurable dans un homme, une douceur peut-être comme celle d'une mère. (voir Octologo). Sa musique était pour moi comme rentrer chez moi-même, et aussi, rentrer chez Mozart. N'est-ce pas, ce n'est pas du tout la pensée d'une musicienne, qui travaillait jour et nuit les piano pièces de Stockhausen et le concerto pour piano de Cage ?

G.C. Quels sont les conseils musicaux et de technique que Scelsi donnait à ses élèves ?

M.S. Scelsi n'avait pas des élèves. Il n'enseignait pas comme on compositeur, comme les grands Wladimir Vogel, Klaus Huber. J'étais là et quand il sentait la paix dans les musiciens, il commençait à écouter à mon jeu. C'était un procès

très subtile et jamais intellectuel. Il ne disait pas, ce qu'on doit faire ! Il parlait de cela il voyait quand on jouait.



Marianne Schroeder

G.C. Vous êtes une des plus grandes interprètes de Scelsi, quelles sont les difficultés de ce genre de musique et quels détails conseillez-vous de faire respecter aux jeunes musiciens ?

M.S. Premièrement je ne suis pas quelqu'un plus grande. Les difficultés sont: on ne les connaît pas. Mais on apprend à faire la connaissance de soi-même. C'est un procès assez profond, et, aussi délibérant. Alors je pouvais dire aux jeunes musiciens : délibérez-vous, travaillez si précis que possible Scelsi et si longtemps que possible. Ce n'est pas une musique pour apprendre si vite que possible. Quelque fois elle est si vite que possible, n'est-ce pas. Je conseille d'apprendre la méditation avec un Maître, et aussi : « Quand tu es arrivé au sommet, c'est alors, que tu commences à monter » (G.S.).

G.C. Comment avez-vous envisagé d'interpréter des morceaux pour piano et électroniques de Scelsi, comme par exemple l'Aitsi ? Quel est la relation entre la musique acoustique et électronique pour Scelsi, qui a eu toujours une prédilection pour des instruments comme l'ondiola ?

M.S. 'Aitsi' n'est pas une musique de piano. C'est une musique plutôt cosmique, et l'instrument, le piano, a comme un écho autour de lui-même. Le problème de l'électronique c'est le haut-parleur, où bien les haut-parleurs. Ça doit être fort, fortissimo, et cela peut commencer de faire des tons interférences. Moi-même, je trouve, c'est bien d'avoir une personne qui écoute et qui contrôle très bien l'électronique. Scelsi aimait les extrêmes, n'est-ce pas ! Un environne qui

‘contrôle’ le piano, ses sources, mais sans faire un contrôle musical ! Je ne connais pas encore des autres possibilités –mais on est maintenant dans un autre siècle... Je suis curieuse.

G.C. Vous avez aussi collaboré avec John Cage. Pouvez-vous décrire cette entente ?

M.S. John Cage je rencontrais dans la rue ou j’habite, une rue très petite... comme un accident Cagien... ; il cherchait des choses dans l’arrière d’une auto. On voyait de loin ses bluejeans assez bleu; j’étais avec un jeune peintre, et nous nous amusait très fort, beaucoup, beaucoup. On se présentait à lui, on savait depuis longtemps, qu’il venait à Bâle pour une nouvelle lecture dans la ‘Kunsthalle’, qui était guidée par Jean-Christophe Ammann, qui favorisait toute l’Avant-Garde de l’Art dans le monde, spécialement de l’Amérique. Je disais aussi à lui à la fin de ce petit discours : je joue le piano et votre musique. Le soir de ce jour, il ‘lisait’ dans la Kunsthalle. Deux heures de silence total. Le deuxième jour y avait le concert avec Grete Sultan et les ‘études Australes’, et Paul Zukofsky avec les ‘Freeman-études’. Des années plus tard, on pouvait rencontrer Betty Freeman. Je parlais avec Paul Zukofsky de ce travail, et l’année prochaine, le directeur de la Musik-Akademie Bâle, Prof. Friedhelm Döhl me demandait, si je pouvais accompagner un concert de Paul Zukofsky et aussi accompagner ses élèves dans la Semaine d’Avant-Garde. Zukofsky parlait seulement des difficultés dans les ‘Chorales’ de Cage dans ‘l’accord pure’. il était même plus passionné dans la musique de Cage que Cage lui-même. Un feu sacré. Cage lui-même était tranquille et généreux, quand il sentait le feu du musicien ! C’était le commencement d’une période de la musique de John Cage. Ce travail se composait des questions. Il me proposait de visiter lui (c’était à Bâle) et de poser toutes les questions pendant une heure. Je venais avec une grande boîte de musique. Il riait beaucoup, et disait : *Satie a dit, qu’il faut d’abord acheter une boîte pour la musique, avant qu’on devient un musicien ». Cage était étonnant : il se rappela des années plus tard, ce qu’il avait dit au gens, à moi. Une fois, on se préparait à Munique pour le concert, et dans la même salle travaillait David Tudor sa propre musique avec ses branchements électroniques. Cela nous montrait cette liberté incroyable, cette confiance à son propre travail. Et la joie de travailler simultanément. Comme c’est dans la nature. A cette époque (1986/87 env.) on découvrait la joie de faire musique contemporaine sincèrement. Pour ma pensée John Cage est comme un maître mondial.

G.C. Votre carrière internationale comme pianiste et compositeur vous a amené dans les plus grandes salles de concert, et aujourd’hui vous êtes très engagée à propager et promouvoir la musique de Scelsi à travers le Festival International que vous organisez à Basel. Pouvez-vous parler de votre direction de ce Festival et des réactions du public à ce genre de musique contemporaine qui n’est pas très facile à écouter et comprendre ?

M.S. Le festival est une nécessité pour ce visionnaire Scelsi, comme prophète de musique. Jouer et écouter est la chance de faire la connaissance de cette énergie, qui peut nous transformer immédiatement. C’est une méditation –ou, si non,

c'est trop tôt. Et on joue des autres compositions, des Premières mondiales des jeunes où des vieux compositeurs. Les réactions du public pouvaient aussi être enthousiaste- des gens nous disaient après: « Cette énergie durait plusieurs jours ». On avait la chance, que Michiko Hirayama chantait avec 90 ans tous les chants de Capricorne, avec une bronchite, et avec une vitalité d'une grande personnalité. Une énergie biblique. C'est un festival pour les musiciens, pour tous les âges, pour toutes les personnalités. ! C'est le festival, qui me donne les idées pour les programmes. Il y a cette force cosmique dans tous, que Scelsi recueillit si fort. C'est alors Scelsi qui nous aide. Il y a les 2 livres formidables de MusikTexte Köln. Ils sont traduits en allemand. Tous est dit par lui, pas des mystères, mais toujours la grande qualité de la vérité, de sa vérité aussi. Une personnalité modeste, en silence. « La vérité », il dit, « c'est comme l'art : Elle est simple, ou bien ce n'est pas d'art ». On pourrait dire : la musique de Scelsi est comme notre vie.

G.C. Vous êtes aussi compositeur. Quelles sont les inspirations esthétiques sur vos idées musicales? Est-ce que la musique de Scelsi a un rôle central sur votre technique de composer?

M.S. Composer pour moi c'est : penser aux musiciens qui vont jouer, à la nature qui est aussi autour de moi et dans moi, et écouter, écouter, écouter. « Ne pense pas, laisse penser ceux qui ont besoin de penser » (G.S.) Copier la musique des grands Maîtres, comme Ravel disait. Demander des autres, ce qu'il pense. Scelsi ne parle jamais d'une technique.

G.C. Quel est pour vous l'avenir de la musique contemporaine aujourd'hui ?

M.S. Je ne connais pas l'avenir. Je continue de travailler, d'écouter, et j'espère de devenir plus ouverte pour Le Grand, pour Le Petit.

G.C. Vos projets pour l'avenir ?

M.S. Ecouter, travailler, faire cela ce que je pense.

Marianne Schroeder avec grand merci à la jeune pianiste passionnée Giusy Caruso
Bâle, 1. mars 2020

Totem y Tabú Mujeres en la Dirección Orquestal

Marisa Manchado Torres
Compositora. Musicóloga feminista

Las luchas feministas por la autonomía, la autodeterminación y un lugar viable que las mujeres puedan ocupar, en tanto que mujeres en el universo teórico y sociopolítico, se han desarrollado en una forma con dos facetas. Por una parte, la teoría feminista ha cuestionado radicalmente e intentado minar las suposiciones, los métodos y las estructuras de disciplinas y discursos falocéntricos o patriarcales. Por otra parte, la teoría feminista ha intentado simultáneamente explorar y desarrollar alternativas a esos sistemas falocéntricos, creando perspectivas femeninas nuevas, hasta ahora inexpresadas, respecto al mundo. En otras palabras, ahora la teoría feminista está involucrada en un proyecto antisexista que implica desafiar y deconstruir discursos falocéntricos, así como un proyecto positivo de construir y desarrollar otros modelos, métodos, procedimientos, discursos...¹

Elizabeth Gross

El poder institucional ha vetado sistemáticamente el acceso de las mujeres a espacios de prestigio y toma de decisiones, y el poder canónico ha minusvalorado toda la producción cultural o intelectual realizada por mujeres: un sistema organizativo basado en lo que se denomina *patriarcado*, la organización social en la que la autoridad está en manos exclusivamente del sexo masculino.

En la estructura social patriarcal, las mujeres no pueden asumir ningún liderazgo político, ni poseer autoridad moral, ni disponen de privilegios sociales y, por supuesto, no tienen ningún control sobre la propiedad.

Gerda Lerner (1986), citada por Marta Fontela (2008), lo ha definido como “la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y niños/as de la familia y la ampliación de ese dominio sobre las mujeres en la sociedad en general”. Sus investigaciones se remontan a la Mesopotamia de los años entre 6.000 y 3.000 A.C. “En la sociedad mesopotámica, como en otras partes, el dominio patriarcal sobre la familia adoptó multiplicidad de formas: la autoridad absoluta del hombre sobre los niños, la autoridad sobre la esposa y el concubinato”².

El patriarcado se halla en el origen de nuestras civilizaciones.

¹ GROSS, Elisabeth: “¿Qué es la teoría feminista?”. Disponible en http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wpcontent/uploads/2016/03/articulos/012_11.pdf
² FONTELA, Marta: “¿Qué es el Patriarcado?”, en *MUJERES EN RED. El Periódico feminista*, 2008. Disponible en <http://www.mujiresenred.net/spip.php?article1396>

En su sentido literal significa gobierno de los padres. Históricamente el término ha sido utilizado para designar un tipo de organización social en el que la autoridad la ejerce el varón jefe de familia, dueño del patrimonio, del que formaban parte los hijos, la esposa, los esclavos y los bienes. La familia es, claro está, una de las instituciones básicas de este orden social. Los debates sobre el patriarcado tuvieron lugar en distintas épocas históricas y fueron retomados en el siglo XX por el movimiento feminista de los años sesenta, en la búsqueda de una explicación que diera cuenta de la situación de opresión y dominación de las mujeres y posibilitaran su liberación.³

La Ilustración derivaría esa autoridad del *Pater familias* hacia el Estado, “que garantiza, principalmente a través de la ley y la economía, la sujeción de las mujeres al padre, al marido y a los varones en general, impidiendo su constitución como sujetos políticos”⁴.

Por otro lado, las mujeres, a través del matrimonio y el trabajo doméstico gratuito, todas ellas mantienen en común una misma posición social, como clase social de género. Es sabido que durante la Edad Media, las mujeres que aspiraban a mayor libertad intelectual, entraban en órdenes religiosas, donde la organización jerárquica en el convento les posibilitaba mayor margen de movimiento y libertad: ahí están Hildegarda de Bingen, Teresa de Ávila o Sor Juana Inés de la Cruz... entre las ya asumidas por el “canon histórico”.

El patriarcado podría pues definirse como el sistema de relaciones sociales construido por los varones (como grupo social, como colectivo o como individuo), a partir de la división de roles y funciones en el grupo social, con respecto al sexo, según si quien actúa es varón o mujer; y todo ello articulado políticamente.

Mediante esta construcción política de la sociedad, los varones se convierten en la autoridad social dominante, ocupando el espacio común de manera imperativa.

Es por tanto una construcción social e histórica, lo cual significa que es posible cambiar hacia modelos sociales más equitativos, más igualitarios.

Esta desigualdad social –estructural, como hemos visto más arriba- desde la teoría feminista ha sido estudiada a través de dos categorías: sexo y género, utilizando el género como la categoría analítica que describe y explica los procesos de subordinación a los que son sometidas las mujeres.

La incorporación del concepto de género a la teoría feminista se atribuye a Gayle Rubin, quien en 1975 en *The traffic in women: notes on the “politicaleconomy” of sex*, va a aplicar este concepto a las estructuras sociales, no a los sujetos. El género configura el “sistema sexo-género” que organiza la sociedad a partir de la definición de dos sexos considerados

³ *Ibíd.*

⁴ *Ibíd.*

complementarios. Esta complementariedad es la base para la reproducción, pero no hay simetría entre los sexos, sino que uno domina al otro.⁵

La dirección orquestal, como algo independiente de la interpretación al instrumento, surge a partir de las revoluciones burguesas, el incremento de instrumentos dentro de las orquestas y, naturalmente, la dificultad de las propias músicas escritas para estas orquestas, cada vez mayores en volumen, y también en ejecución instrumental y diversidad tímbrica.

El director de orquesta, ¿por qué es tan importante?⁶

Las características y habilidades que los músicos de la orquesta más valoran en un director de orquesta no son solo musicales, sino que también se estiman virtudes como el liderazgo, el carisma, el magnetismo y el buen trato para con los artistas, además de su competencia profesional como músico. Los directores de orquesta no son solo necesarios, como vemos, para hacer la música, sino que con su personalidad también definen el estilo y el carácter de toda la orquesta y de sus interpretaciones musicales.

En primer lugar, es la *figura de autoridad*, es decir, quien debe coordinar a toda la orquesta. La del director de orquesta es una figura relativamente reciente, ya que hasta finales del siglo XVIII este papel lo solía tener el primer violín, que era quien marcaba el ritmo e iba guiando al resto de músicos.

Al asumir la *responsabilidad* del equipo, el director de orquesta es el que imprime su carácter a la interpretación, el representante de la misma, así como responsable de velar por una conjunción interpretativa dentro de la orquesta.

El director de orquesta, por otro lado, no solo dirige en una audición o un concierto, sino que es el encargado, tal y como lo es un director de escena de una obra de teatro, de organizar y planear *los ensayos*. Y, del mismo modo, es quien elige el repertorio y el orden en el que este será tocado⁷.

Esta larga cita, extractada de la página citada, aparece ilustrada a gran tamaño por la foto de un exuberante Gustavo Dudamel, con la boca abierta y mostrando los dientes, la viva imagen en el imaginario patriarcal, del director de orquesta: fiero, dominante, figura de autoridad, líder.

Y la pregunta viene de la mano: ¿Puede una mujer ser fiera, dominar, ser agresiva y/o emanar autoridad y liderazgo?

Naturalmente que sí, pero será tachada inmediatamente de andrógina o quizá directamente despreciada (y por lo tanto silenciada) por ser “poco femenina”, en

⁵ MARTÍN BARDERA, Sara: Concepto de género: de las teorías feministas a las políticas públicas. Tesis doctoral, Directora: Teresa López de la Vieja, Universidad de Salamanca, 2014, p. 64.

⁶ SOCIALMUSIK: “El director de orquesta: ¿por qué es tan importante?”, en *Socialmusik*, 6 de marzo, 2016. Disponible en <http://socialmusik.es/director-de-orquesta-por-que-es-importante/>

⁷ Véase *Ibid.*

suma, pagará un precio muy caro por adoptar roles masculinos cuando es una “fémica”⁸.

Pero ¿Y si esta misma mujer, directora de orquesta, se presenta con todos los atributos típicamente femeninos, dulce, suave, sonriente, complaciente, vestida haciendo resaltar sus cualidades físicas más “femeninas”, y con gestos delicados?, pues que inmediatamente vendrá descalificada como “poco profesional”, “sin técnica”, en suma, no válida.

Nos pongamos como nos pongamos, va a ser difícil para una mujer colocarse al frente de 40, 50, 80 o 120 personas, en su mayoría varones, que deberán seguir sus órdenes, su criterio musical, su forma de entender la partitura, su forma de transmitir al público un pensamiento y un concepto sonoro y expresivo. Si, como ya hemos visto, el sistema social denominado patriarcado ha institucionalizado la autoridad para los varones, que una mujer se imponga como autoridad todavía hoy en día es difícil de asumir y tolerar.

Si, como dice Alicia Miyares, “la opresión de las mujeres es el resultado, de haber nacido con el *sexo inadecuado*, niña en vez de niño, pero que además sobre la evidente diferencia biológica a las mujeres se les ha impuesto una *identidad de género*, que no es otra cosa que imposiciones normativas que las mujeres deben cumplir en la interacción social”⁹, difícil va a ser salir de este círculo vicioso, si no somos capaces de romperlo: con acción política y con teoría; con historias compensatorias y transmisión de genealogías; con acciones positivas, en suma.

Isabel López Calzada: Directora Titular y Artística

Si tenemos una directora diez, comprometida con el oficio de dirigir, comprometida con la creación de una genealogía, que nos permita construir eslabones en la cadena de la Historia y aportar un nuevo canon a la misma, y comprometida con la visibilización de la música compuesta por mujeres, esa mujer, esa directora de orquesta, es la madrileña Isabel López Calzada¹⁰.

El pasado 8 de octubre, tuve la oportunidad de poder hablar con esta gran música, y aunque se nos quedaron muchos temas en el tintero –que sin duda saldrán en otra ocasión- pudimos disfrutar de una mañana rica, inteligente, llena de complicidades, de solidaridad femenina (ese anglicismo o latinismo, según se prefiera, “sororidad”) y de conocimiento.

⁸ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Directoras de orquesta: invisibilidad *versus* motivación”, en BOTELLA NICOLÁS, Ana (coor.): *Música, mujeres y educación: composición, investigación y docencia*, Universidad de Valencia (España), 2018, pp. 63-80.

⁹ MIYARES, Alicia: “Esencialismo de ‘Género’”, en *Mujeres en red. El periódico feminista*, 2018. Disponible en <https://www.nodo50.org/mujeresred/spip.php?article2326>

¹⁰ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Directoras de Orquesta: práctica y desarrollo del liderazgo”, en *TRASN : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, n. 15, 2011, pp. 1-31. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/358/directoras-de-orquesta-practica-y-desarrollo-del-liderazgo>

La Orquesta Sinfónica de Mujeres de Madrid¹¹, la única de toda Europa formada sólo por mujeres para darles visibilidad y reconocer su talento. Gracias, Isabel, por seguir y mantener el empeño de hacer este proyecto posible en España, a pesar del desinterés institucional y la falta de ayudas. Gracias por no rendirte y no perder la esperanza de un cambio posible.¹²

En marzo de 2004, Isabel López Calzada debuta al frente de su nueva formación, única en Europa, la *Orquesta Sinfónica de Mujeres de Madrid*¹³, en el Auditorio Nacional de Madrid. López Calzada ya tenía una enorme experiencia dentro y fuera de nuestras fronteras, cuando organiza y funda esta orquesta exclusivamente femenina, que además se propone difundir la producción sinfónica de las miles de compositoras silenciadas a lo largo de la historia. La orquesta, que ya ha girado por los mejores escenarios europeos, recibiendo inmejorables críticas, hoy en día cuenta con una plantilla constituida por mujeres de los cinco continentes.



Isabel López Calzada

Sin embargo, a las dificultades propias por ser mujer directora, se añade el hecho de haber decidido estar al frente de una formación exclusivamente femenina que, por si esto no fuera suficiente, pretende recuperar del pasado a nuestras antecesoras en la composición musical. De hecho, sobreviven porque su repertorio, en la mayoría de las ocasiones, es masculino. Esta es la conversación que disfrutamos aquel día.

Preguntas para una directora diez: Isabel López Calzada

Si existe una profesión tabú todavía hoy para las mujeres es la de directora de orquesta sinfónica. La investigación, recientemente publicada y realizada por la

¹¹ Véase www.osmum.com

¹² Véase <http://livinglavidamadre.com/las-mujeres-llevar-la-batuta/>

¹³ Véase <http://www.osmum.com/inicio/>

asociación Clásicas y Modernas, AMCE Y SGAE, arroja unos datos escalofriantes¹⁴.

La directora Isabel López Calzada tuvo la generosidad de compartir conmigo una hora larga el pasado martes 8 de octubre de 2019. He aquí sus respuestas a las preguntas que realicé.

Marisa Manchado Torres. ¿Dirías que en tu familia te alentaron, te desanimaron o simplemente ignoraron tu deseo de convertirte en directora de orquesta?

Isabel López Calzada. Me alentaron y apoyaron siempre con la música: yo quería ese instrumento en el que se levantaban las manos y sonaba música. No sabían cómo orientarme porque no hay músicos en mi familia, empecé con el piano y la viola, que al final son cinco carreras: Viola, Piano, Dirección, Teoría de la Música y Composición.

M.M.T. En tu formación musical, ya en los estudios superiores, ¿te has sentido observada más como mujer “deseable sexualmente” que escuchada como directora musical? O, afinando la pregunta, ¿crees que “no se te ha tenido en cuenta profesionalmente”, durante tus estudios superiores, mientras que sí resultaba obvio que eras una mujer? ¿Te has sentido “sexualizada”?

I.L.C. Lo curioso es que de cinco alumnos cuatro éramos mujeres, con García Nieto en el Conservatorio Superior de Madrid. Sin embargo, en la *Academia Chigiana* en Siena, para trabajar la ópera con la orquesta de Sofía (Bulgaria) de 45 alumnos internacionales, en el primer año éramos solamente dos mujeres y en tercero, el último año, éramos cinco. La verdad es que me he sentido respetada siempre como ser humano, no como objeto sexual. Sin embargo, ya en los estudios de postgrado (por ejemplo el máster en Italia en la *Chigiana*, que era un curso internacional) nos exigían todo tipo de titulaciones superiores, iyo llevaba años preparándome para entrar! La primera criba eran precisamente las titulaciones, luego había que realizar una prueba técnica con orquesta. Una vez dentro del máster me percaté, que había compañeros varones que no tenían ni siquiera un instrumento terminado...

M.M.T. Ya en la vida profesional, ¿piensas que se te ha tenido en cuenta o que simplemente “eras invisible”? ¿O todavía peor, te has sentido “observada como objeto sexual”?

I.L.C. Te cuestionan desde el primer minuto, porque no es “normal” encontrar una mujer en el pódium.

M.M.T. Y ante orquestas sinfónicas integradas por hombres y mujeres ¿te has sentido cuestionada? ¿Puesta a prueba? ¿Poco o nada valorada? ¿Te has encontrado en situaciones realmente duras o

¹⁴ Véase “Estudio: ‘¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?’”, en http://www.fundacionsgae.org/es-ES/SitePages/Programacion_Noticia.aspx?i=669&s=12

difíciles? Y las mujeres ¿Te han apoyado o por el contrario te han cuestionado?

I.L.C. Paradójicamente han sido las mujeres las que más me han puesto en duda y a las que más les ha costado asumir una mujer dirigiéndolas. Es decir, al principio me sentí completamente invisible.

M.M.T. Explica qué te impulsó a crear una orquesta sinfónica integrada exclusivamente por atriles femeninos.

I.L.C. Realizando mi tesis doctoral (*La música castrense y patriótica en la guerra de la independencia*) es decir, como investigadora, descubrí que las compositoras a lo largo de la historia no se mencionaban, no “existían”, y las contemporáneas tampoco tenían visibilidad en los programas. Todo esto teniendo en cuenta que el 80% del alumnado de conservatorios es femenino. Así es cómo se me ocurrió crear una orquesta de mujeres, para dar visibilidad a esta enorme Historia, ese rico pasado y a una fuerte presencia musical en femenino en la actualidad. Además pensé que el hecho de ser solo mujeres iba a dar más poderío a cada una de esas notas escrita por sus compañeras de género.

M.M.T. Debutaste con tu orquesta realizando un programa exclusivo de compositoras. Nos puedes relatar cómo fue la experiencia: ¿se acogió bien desde el punto de vista profesional? ¿Fue una anécdota mediática? ¿Te sentiste valorada o por el contrario como una “rara-avis”?

I.L.C. En marzo de 2004, en el Auditorio Nacional, con la obra de Mercedes Zavala, *El Océano sin nombre*, de 2003 y que fue estreno; la Obertura-Fantasia de *Romeo y Julieta* de Tchaikovsky y el *Concierto para piano* en la menor op. 16 de Eduard Grieg. La crítica fue fantástica desde todos los puntos de vista, la interpretación, el repertorio elegido para la ocasión y la iniciativa de dar visibilidad a las mujeres.

M.M.T. ¿Los poderes culturales os han apoyado?

I.L.C. Un rotundo NO. Somos una empresa completamente privada, soy yo la administradora única y la que tomo las decisiones. Directora artística, titular, ejecutiva, administrativa, todo! o sea, una ruina.

M.M.T. ¿Qué necesitamos las mujeres para alcanzar una relación de equidad con nuestros compañeros varones?

I.L.C. Visibilidad, igualdad, valorarnos a nosotras mismas profesionalmente, no por el sexo. Existen pruebas de selección para instrumentistas en las orquestas, que muy a menudo se realizan tras mamparas que impiden ver a la persona que toca, solamente se escucha la interpretación. Sin embargo no existen pruebas de ningún tipo en la dirección, ni para acceder a la titularidad ni como invitada. No existen pruebas de selección para dirigir una orquesta, ni en titularidad, ni como invitación, todo se mueve en un círculo cerrado inaccesible y opaco. Estoy muy contenta de ver a través de las redes sociales, cómo hay mujeres en Europa y América del Norte, que sí tienen acceso a las orquestas ¡Las tengo guardadas! Da gusto verlas, con la Sinfónica de Londres, la Sinfónica

de Viena ¡ojo no la filarmónica!, la Sinfónica de Boston...y poco más, pero me alegra mucho y es un buen comienzo...

M.M.T. ¿Qué más podrías añadir?

I.L.C. Que me ha encantado hablar contigo, porque me he sentido comprendida y apoyada, no quedan en el vacío las cuestiones, que es lo que parece que sucede cada vez que hablamos de nuestra situación en la profesión musical.

M.M.T. Y para mí ha sido un placer estar con Isabel López Calzada, una mujer inteligente, fuerte, valiente, brillante... Se nos quedó una pregunta importante en el tintero, referente a si había o no renunciado a ofrecer programas exclusivamente femeninos y cuáles eran las dificultades de estos programas. Para otra ocasión.

El feminismo no se resuelve en un debate sobre las identidades afectivas. El feminismo es un internacionalismo y una cadena es lo fuerte que sea el eslabón más débil. La libertad de las mujeres no está planetariamente conseguida. En este planeta, en muchos sitios, nacer mujer es estar condenada al infierno, directamente.¹⁵

Como dice Amelia Valcárcel, el Feminismo es una cadena cuya fortaleza se mide por el eslabón más débil, pero el concepto de cadena, como engranaje de eslabones engarzados con fuerza uno en el siguiente y con el anterior, es el que nos da solidez, continuidad, secuencia, direccionalidad, fuerza, consistencia, Historia, canon. Y eso es precisamente todo lo que nos falta a las mujeres en la dirección orquestal, aunque también en los otros campos de la Música, pero hoy nos centramos en la dirección exclusivamente.

Y eso es precisamente lo que hacen mujeres como Isabel López Calzada, crear eslabones. María Teresa Escobar Tena, Mayte Escobar, trompetista de la Osmum, dirige también, en esta ocasión una banda.

Existe una tradición no escrita que propone a los propios instrumentistas de viento, habitualmente metal, a dirigir y/o formar bandas. Es el caso de Mayte Escobar, que ha dirigido en el entorno madrileño del sur diversas bandas, entre las cuales en Arroyomolinos, en Seseña y ahora en Móstoles en la *AM Banda la Estrella*.

También he conversado con Mayte Escobar Tena, a la cual conocí precisamente en unos encuentros que proponía la Universidad Complutense de Madrid en torno a Música y Género, en la Biblioteca histórica Valdecilla de la propia UCM. He aquí sus respuestas, a preguntas similares a las realizadas a Isabel López Calzada.

¹⁵ Véase VARELA, Nuria: “Amelia Valcárcel responde sobre la teoría Queer”, julio 24, 2013. Disponible en <http://nuriavarela.com/amelia-valcarcel-responde-sobre-la-teoria-queer/>

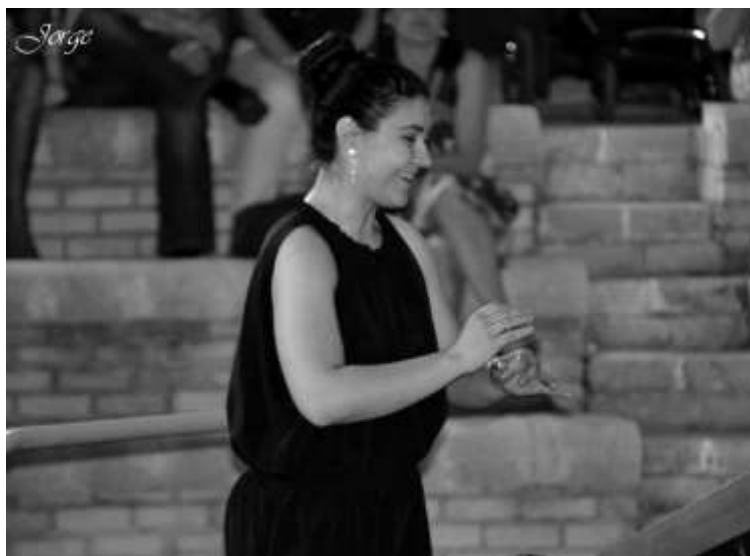
Diez preguntas a Mayte Escobar Tena, Directora de Banda y Trompetista

M.M.T. Dirías que en tu familia ¿te alentaron, te desanimaron o simplemente ignoraron tu deseo de convertirte en trompetista primero y directora de banda después?

Mayte Escobar Tena. Bueno en mi caso no diría una sola, más bien fue una suma de las tres. Con ocho años pedí estudiar música y me apuntaron a la Escuela Municipal, pero no solo a mí sino también a mis hermanos, cuatro de cinco, así que puedo casi afirmar que fue porque parecía una gran idea como actividad extraescolar. Ya estudiando en la escuela mi padre nos contó que él había estudiado música en la Banda del pueblo y había pertenecido a una Orquesta de Baile hasta que volvió del servicio militar cuando las obligaciones y responsabilidades le llevaron a abandonar la música. En la elección de instrumento, yo elegí la trompeta porque vi en la televisión Cuadros de una Exposición de Mussorgky y me enamoré al escuchar el solo del comienzo. Cuando lo dije en casa resultaba que el instrumento de mi padre fue la trompeta por lo que fue mi primer instrumento y luego en la comunión me regalaron una trompeta de estudio que me acompañó hasta el grado medio. La vida quiso que comenzara a dar clases con el profesor que con tanta destreza ejecutaba aquel solo que me embrujo y continué con él hasta casi terminado el grado medio. Digo casi terminado, porque se marchó a otro centro y yo no me fui con él por desavenencias ya que me manifestó su incredulidad en mis posibilidades y ratifico que pensaba que para mí esta profesión era un hobby y me dedicaría a otra cosa. Aun así me enseñó grandes cosas y le estoy muy agradecida. Mi nuevo profesor me alentó, apoyó y guio para superar el final de grado y la prueba de acceso y tras encontrar algunas dificultades en el acceso por ser conocida por mi antiguo profesor y decidí y me ayudó a probar suerte en el extranjero.

M.M.T. En tu formación musical, ya en los estudios superiores, ¿te has sentido observada más como mujer “deseable sexualmente” que escuchada como directora musical? O afinando la pregunta, crees que “no se te ha tenido en cuenta profesionalmente” durante tus estudios superiores, mientras que sí resultaba obvio que eras una mujer? Explica cómo se desarrollaron tus estudios superiores, si fueron en España o en el extranjero y bajo qué circunstancias.

M.E.T. En este punto, para mí han sido los mejores años como estudiante. Después de mucha preparación y de un examen de alturas aprobé en el Real Conservatorio de Música de la Haya en Holanda y todo cambió para mí. El primer año fue de suma dificultad por la adaptación al idioma, la diferencia en el formato de las clases, la acogida del profesorado... Mi profesor me llamaba cada vez que tenía tiempo libre para darme extra clase y me apuntaba a todos los proyectos musicales que se organizaban en el Conservatorio. En mi examen final participaron de manera altruista cincuenta estudiantes, gracias a ellos formamos una orquesta con director incluido para poder tocar con esta formación. No puedo decir que sufriera, más allá de lo académicamente hablando.



Mayte Escobar Tena

M.M.T. Ya en la vida profesional, ¿piensas que se te ha tenido en cuenta o que simplemente “eras invisible”? ¿O todavía peor, te has sentido “observada como objeto sexual”?

M.E.T. Al terminar el superior regresé a Madrid y recién aterrizada conseguí trabajo en una Escuela Municipal de Música además de profesora de trompeta, de teóricas y la dirección de la Banda. En las ciudades pequeñas esto se hace mucho, la dirección de la Banda Municipal se le otorga a un profesional con titulación superior en la especialidad de alguno de los instrumentos que conforman la misma, viento madera y metal y percusión. Además, en mi carrera profesional siempre he estado ligada a las Bandas como músico y he realizado desde muy temprana edad la función de educadora en metales, en la Orquesta Joven de la Catedral de la Almudena ya desaparecida, y de profesora en diversas materias. La figura de la Banda no existía como tal y nos tocó ir conformando su estructura con estudiantes de la escuela y con vecinos y vecinas de la localidad y de los alrededores. A los pocos miembros que quedaban de ediciones anteriores, en su mayoría hombres, no les gustó el cambio y me hicieron pasar por situaciones más que retorcidas, grababan los ensayos para luego preguntar cosas técnicas, preguntaban sobre repertorio, interrumpían hasta la saciedad... por suerte ellos solos se cansaron y abandonaron la formación. Por casualidad yo tenía una jefa de mi edad aproximadamente y la concejalía de cultura la ostentaba una mujer algo más mayor que nosotras por lo que el trato triangular fue bastante bueno y normal.

M.M.T. ¿En tu vida profesional has dirigido diversas bandas sinfónicas, integradas por hombres y mujeres? ¿Te has sentido cuestionada? ¿Puesta a prueba? ¿Poco o nada valorada? ¿Te has encontrado en situaciones realmente duras o difíciles? Y las mujeres ¿Te han apoyado o por el contrario han “agachado la cabeza”?

M.E.T. Como en el caso de la Banda... sí en algunas ocasiones me ha sucedido ese tipo de cosas. Yo siempre he pensado que eran debido al desconocimiento

que tienen que lo convierten en falta de respeto y en muchas ocasiones sucede que son mayores que yo por lo que sienten algo de superioridad tanto en el trato como en los conocimientos. Claro esto dista mucho de la realidad por lo que si me puedo considerar una directora firme por el entorno. Me gusta trabajar en un ambiente distendido y dar amplitud a la participación y la cooperación pero soy bastante firme con las formas y el respeto.

M.M.T. Explica cómo llegaste a ser titular de la banda sinfónica del lugar en el que vives.

M.E.T. Después de seis años en la Banda Municipal de la escuela de música donde comencé tras terminar mis estudios y de conseguir llevar a esa formación a una estructura y situación nunca antes vista el nuevo equipo de gobierno decide contratar a un señor que con su capacidad verbal debido a su edad plantea un proyecto calcado del mío pero con la suma diferencia de la edad y de un currículum ficticio y masificado. Así los miembros de esa Banda tras unos meses intentando mantener el legado que se les deja, desisten y se ponen en contacto conmigo para formar nuestra propia asociación bajo el nombre de Asociación Musical Banda la Estrella de Móstoles.

M.M.T. ¿Podrías explicar qué repertorio utilizas en la banda de la que eres directora titular? ¿Te preocupa la falta de repertorio femenino y qué haces para solventarlo?

M.E.T. El repertorio general que usamos es el tradicional de esta formación según el acto al que tenemos que asistir. Por ejemplo, en procesiones el repertorio, en su mayoría, lo marca la hermandad a la que acompañamos para darles seguridad y ayuda en el recorrido. En las festividades locales toros, pasacalles, peñas... es repertorio tradicional mezclado con versiones actuales con gran valor musical. En concierto la cosa cambia un poco, aquí escogemos repertorio diverso entre BSO, obras originales para banda, zarzuela, pasodobles de concierto, *medleys*, etc. Hay multitud de ocasiones donde cambiar el repertorio: navidad, didácticos, conciertos, pasacalles, temáticos. No nos fijamos en el autor sino en lo que queremos que el acto o concierto aporte musicalmente al público.

M.M.T. ¿Qué diferencias notas entre tu profesión como trompetista y tu otra profesión como directora de banda sinfónica?

M.E.T. Uff! Repito que no sé si será por la diferencia de edad pero como trompetista no me he encontrado con unas dificultades o más bien con faltas de respeto o intento de ridiculización como dirigiendo.

M.M.T. ¿Qué relación contractual mantienes con tu banda? ¿Tienes toda la capacidad de decisión sobre financiación, programación, etc.?

M.E.T. Tengo toda la responsabilidad de la imagen de la Banda en cualquier acto y me encargo de la organización musical y elección del repertorio, de lo que me gusta hacer partícipe a los miembros de la Banda para que estén motivados en su interpretación. También de la organización y distribución de los ensayos,

el nombramiento de los atriles, aceptación de nuevos miembros. Esta labor actualmente es completamente altruista.

M.M.T. ¿Pertenece a alguna asociación de ámbito nacional o internacional que agrupe bandas sinfónicas? En caso negativo explica por qué y en caso afirmativo ¿Te sientes valorada en igualdad de condiciones que el resto de bandas españolas?

M.E.T. No pertenezco a ninguna porque la Banda aún no cumple los mínimos necesarios para su acceso. Depende a que nos refiramos, por ejemplo, en el ámbito económico la Banda tiene grandes dificultades con respecto a otras de la misma localidad sin ir más lejos.

M.M.T. Qué crees que necesitamos las mujeres en la industria musical: ¿Leyes que nos apoyen? ¿Financiación positiva? ¿Cuotas? ¿Más mujeres en la profesión y en la batuta en particular? Qué más se te ocurre?

M.E.T. Creo que las mujeres necesitamos tiempo. La tradición es una mochila que nuestro estado de derecho lleva a sus espaldas con ropa sucia y que muy poco a poco va lavando y llenando de ropa limpia. Las mujeres llevan muy pocos años en el estudio y es normal que seamos menos en número. Necesitamos igualdad completa y tiempo.

“Soy fuerte, soy ambiciosa y sé exactamente lo que quiero. Si eso me convierte en una “perra”, está bien”¹⁶. La famosa reina del pop, Madonna, tuvo unos duros inicios en el mundo de la música. Fue la voz cantante al romper todos los moldes femeninos de la cantante angelical, y optó por un estilo descarado.

Sara de Vega Fernández, la más joven, Tubista y Directora de una banda de mujeres

Sara de Vega Fernández, nació un 27 de junio de 1991 en Toledo y, como ella misma dice, encontró su pasión en la tuba, “además de una forma de expresión artística y personal, un vehículo para la toma de conciencia acerca de la situación de la mujer dentro de la organización musical y dentro de los instrumentos de viento-metal en la cual se le coloca en una posición muchas veces inferior y sesgada (la elección de instrumento ha sido habitualmente determinada por la feminidad o no)”.

De Vega no solamente está comprometida con su instrumento y con el feminismo, lo está con la música de hoy, con la música que puede aportar novedades, o romper barreras tanto técnicas como expresivas. No es pues casualidad que su trabajo fin de grado en tuba, en el Conservatorio Superior de Madrid, fuera una investigación brillante sobre las técnicas extendidas en la tuba que fue acompañada de un estreno mundial, *Extreme Tuba*, obra escrita

¹⁶ MADONNA: “105 frases feministas para recordar”. Disponible en <https://psicologiymente.com/reflexiones/frases-feministas>

para esa investigación fin de grado, que profundiza en dichas técnicas, que amplían las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento.



Sara de Vega Fernández

De Vega me pidió que trabajara con ella durante el curso para ahondar en estos recursos, y el resultado fue la escritura de esta obra, que magníficamente fue interpretada y estrenada en junio pasado por Sara de Vega Fernández¹⁷.

Y volviendo a sus propias palabras, “rompe con esa exclusividad masculina con su especialización en el mundo de la tuba, irrumpe posteriormente en la dirección de bandas como espacio también disponible para las mujeres y posteriormente crea la banda de mujeres *Villa de Dosbarrios* como símbolo y apuesta por una presencia femenina más igualitaria en todos los ámbitos musicales”.

Efectivamente, siguiendo los eslabones de la cadena, Sara de Vega Fernández, ha creado su propia banda, solamente integrada por mujeres.

¹⁷ Véase Marisa Manchado en <https://www.marisamanchadotorres.com/extreme-tuba/>



Sara de Vega Fernández al frente de banda de mujeres *Villa de Dosbarrios*

Si es importante recuperar la Historia (los eslabones rotos y/o perdidos), si es importante construir otro canon, si es importante romper techos de cristal, si es importante seguir luchando contra los roles de género que nos discriminan a las mujeres, en suma, si todo esto es importante, es porque nuestra identidad como grupo social, como género, como mujeres, nos da cohesión, nos hace fuertes, construimos “sororidad”, que como decía Unamuno en su novela *La Tía Tula* (1923), “No es lo mismo, ni mucho menos, lo paternal y lo maternal, ni la paternidad y la maternidad”, y por tanto “es extraño que junto a ‘fraternal’ y ‘fraternidad’, de *frater*, hermano, no tengamos ‘sororal’ y ‘sororidad’, de *soror*, hermana”¹⁸.

Importante subir al pódium de la dirección, importante interpretar repertorio femenino, y más importante si cabe es que las intérpretes, además y también, sean todas mujeres.

Para concluir, incluyo el enlace al programa “El Intermedio” de la Sexta, donde Sandra Sabatés entrevista a Isabel López Calzada y su Orquesta Sinfónica de Mujeres de Madrid, que es única en Europa:

https://www.lasexta.com/programas/el-intermedio/mujer-tenia-que-ser-sandra-sabates/la-lucha-de-isabel-lopez-en-el-mundo-de-la-musica-cuando-empece-me-decian-que-era-una-locura-que-no-iba-a-encontrar-mujeres_201810115bbfb928ocf254139555028e.html

¹⁸ Véase GRIJELMO, Álex: “La ética de la sororidad”, *El País*, 21/9/2018. Disponible en https://elpais.com/elpais/2018/09/21/opinion/1537524484_614816.html

Bibliografía

- FONTELA, Marta: “¿Qué es el Patriarcado?”, en *MUJERES EN RED. El Periódico feminista*, 2008. Disponible en <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1396>
- GRIJELMO, Álex: “La ética de la sororidad”, *El País*, 21/9/2018. Disponible en https://elpais.com/elpais/2018/09/21/opinion/1537524484_614816.html
- GROSS, Elisabeth: “¿Qué es la teoría feminista?”. Disponible en http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wpcontent/uploads/2016/03/articulos/012_11.pdf
- INIESTA MASMANO, Rosa: “Directoras de Orquesta: práctica y desarrollo del liderazgo”, en *TRANSN : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, n. 15, 2011, pp. 1-31. Disponible en <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/358/directoras-de-orquesta-practica-y-desarrollo-del-liderazgo>
- ____ “Directoras de orquesta: invisibilidad versus motivación”, en BOTELLA NICOLÁS, Ana (coord.): *Música, mujeres y educación: composición, investigación y docencia*, Universidad de Valencia (España), 2018, pp. 63-80.
- LERNER, Gerda: *La creación del patriarcado*, Editorial Crítica, Barcelona, 1990.
- MADONNA: “105 frases feministas para recordar”. Disponible en <https://psicologiaymente.com/reflexiones/frases-feministas>
- MARTÍN BARDERA, Sara: Concepto de género: de las teorías feministas a las políticas públicas. Tesis doctoral, Directora, Teresa López de la Vieja, Universidad de Salamanca, 2014, p. 64.
- MIYARES, Alicia: “Esencialismo de ‘Género’”, en *Mujeres en red. El periódico feminista*, 2018. Disponible en <https://www.nodo50.org/mujeresred/spip.php?article2326>
- SOCIALMUSIK: “El director de orquesta: ¿por qué es tan importante?”, *Socialmusik*, 6 de marzo, 2016. Disponible en <http://socialmusik.es/director-de-orquesta-por-que-es-importante/>
- VARELA, Nuria: “Amelia Valcárcel responde sobre la teoría Queer”, julio 24, 2013. Disponible en <http://nuriavarela.com/amelia-valcarcel-responde-sobre-la-teoria-queer/>

Webgrafía

- <http://livinglavidamadre.com/las-mujeres-llevan-la-batuta/>
<http://www.osmum.com/inicio/>

Territorios para la Escucha



PUTIGNANO, Biagio (Werke von/Works): *Lob der musik*, CD. Etichetta AMBIENTE AUDIO (DE), 2019. 15'98 €

Interpreti:

Michael Seewann (pf)

Nikola Lutz (sax, tarogato)

Iannis Roos (vl) Severin Schmid (vl) e Zeno Schmid (pf)

Agata Zieba (vla)

Svenja Bleyer (a)

Anne-Maria Holscher (accord.)

1. Atlante dell'immaginazione
2. Ritratto incompleto
3. Un intreccio inatteso
4. Striature in eco
5. Pieghe di luce
6. Collezione di grafi – omaggio a Sascha Dragičević
7. Divergente dal centro
8. Finibusterrae
9. Eonia i mnimi
10. Lai pour la paix
11. Lob der musik

Lob der musik è il nuovo lavoro discografico del compositore pugliese Biagio Putignano (1960). Tutti i brani di questa raccolta appartengono alla recentissima fase di scrittura di Putignano svolta tra il 2013 e il 2018.

Publicato in Germania nel 2019, dall'etichetta discografica "Ambiente-Audio", il titolo del CD si ispira al testo poetico di Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711-78), medico, matematico e noto critico musicale tedesco, diretto allievo di Bach, che nel 1734 si laureò con una tesi a lui dedicata, *Dissertatio quod musica ars sit pars eruditionis philosophicae*. La poesia dal titolo Lob der Musik (Lode della musica) fu composta, musicata e pubblicata da Mizler a Lipsia nel 1740 in occasione della Pasqua. Le ultime strofe, riportate anche nel libretto del CD,

acclamano la concezione filosofica e cosmologica di Pitagora sulla musica e sull'armonia delle sfere: "Ora io mi unisco ai greci, / che tanto t'hanno lodata, / perché ciò che divino c'è in te / si può leggere nella tua essenza. / Tu potesti risvegliare fin l'orecchio di Socrate / nella sua vecchiezza, / e per questo Platone e Pitagora / t'hanno innalzata sopra tutte le arti. / Tu racchiudi l'intero edificio del mondo, / cielo e terra sono in te. / Se quaggiù i suoni sono così nobili, / quale sarà la mia gioia lassù! / O cielo, vieni in mio aiuto, spezza le catene / che ancora mi legano alla terra, / perché possa unirmi al coro degli spiriti, / dove cantano le voci più pure".

Non è un caso che Biagio Putignano voglia riferirsi a questa poesia, prendendola come ispiratrice dell'intera raccolta, che si presenta proprio come un inno alla ricerca contemporanea sul suono. La sceglie anche come titolo del brano per violino solo, dedicato al compositore Ennio Morricone e posizionato come ultima traccia del CD. *Lob der musik* (2017) presenta una scrittura densa, virtuosa e organizzata in un sistema granitico, quasi architettonico, come è lo stile proprio di Putignano. Nel suo saggio *La Musica Intorno – Scritti di musica*, pubblicato da Florestano Edizioni nel 2015, Putignano scrive che comporre equivale a “progettare” e “costruire il tempo”. Il suo metodo compositivo si dipana con rigore scientifico, in cui nulla è lasciato al caso, in una visione estetico-filosofica che predilige l'assemblamento della materia sonora e ritmica secondo idee precise, legate, per esempio, ad elementi extra-musicali provenienti dalla letteratura, dall'immaginazione, da atmosfere di luoghi lontani, dalla combinazione dei colori del timbro e del silenzio, come testimoniato in altri suoi testi e articoli: *Dalla 'composizione' dello spazio al 'controllo' del tempo, attraverso il suono* (in Aa. Vv. *L'ascolto del Pensiero – Rugginenti*, Milano 2003), *Alcune considerazioni sulla figura di Karlheinz Stockhausen* (Finnegans 20xx), *Agenda di una ricerca* (Bari 2011), *Costruire il tempo: un'esperienza compositiva* (Musica/Realtà Marzo 2010).

Le composizioni di Putignano si vestono, allora, di titoli chiaramente evocativi e di questa matrice metodica volta ad esplorare le possibilità timbriche dei singoli strumenti impiegati che in questo lavoro discografico sono l'arpa, il violino, il pianoforte, la fisarmonica, il sassofono contralto, il clarinetto e il tarogato, un antico strumento a fiato di origine rumena e ungherese. Gli interpreti sono tutti specializzati in repertorio contemporaneo e acclamati professionisti del panorama musicale: Nikola Lutz al sassofono e al tarogato; Agata Zięba alla viola; Anna-Maria Hölscher, alla fisarmonica; Svenjia Bleyer, all'arpa; Birgit Nolte, al flauto; Jannis Ross, al violino solo; i giovanissimi fratelli Severino Smith al violino e Zeno Smith al pianoforte e infine il pianista Michael Seewann. La ricerca di Putignano si sviluppa lungo il filone inaugurato dal compositore italiano Giacinto Scelsi, proseguita poi da tutta la corrente spettralista francese, secondo cui il suono assume caratteri di centralità, come materia energetica da cui partire per generare una stratificazione rivolta a momenti di silenzio, che diventano a loro volta parentesi atte ad amplificare l'idea di musica nella sua totalità.

In *Ritratto incompleto* (2015) per fisarmonica sola e in *Lai pour la paix* (2018) per tarogato, una serie di cellule melodiche sembrano interrogarsi tra di loro interpolate da momenti di silenzio che si sviluppano poi in una scrittura polifonica creando un'atmosfera di sospensione, come in *Un intreccio inatteso* (2016), per sassofono contralto solo, in cui Putignano riprende il tema della pozione d'amore dal Tristano di Wagner rappresentato con un'originale rielaborazione di note cromatiche discendenti e con una particolare struttura ritmica che guarda alla pulsazione frenetica della nostra contemporaneità. *Pieghe di luce* (2014) per arpa sola è una toccata in cui le singole note di una melodia a larghi intervalli, i trilli, gli effetti sulle corde, gli arpeggi e i glissandi determinano atmosfere delicate e fluttuanti ed evocano il fenomeno della rifrazione della luce in un prisma che rilascia riflessi colorati, come i variegati colori di terre lontane suggeriti dagli intervalli microtonali impiegati ad arricchire il monodico fraseggio. Intervalli di quarti di tono e passaggi microtonali, chiara influenza della musica orientale, sono impiegati anche in *Divergente dal centro* (2017) per flauto solo e nei brani per pianoforte solo *Finibusterrae* (2015) e *Eonia i mnimi* (2018), questi ultimi chiaramente ispirati alla musica bizantina, come il compositore stesso asserisce. Il timbro del pianoforte assume qui un carattere contemplativo e gli espedienti tecnici di scrittura come trilli, arpeggi scale, melismi, acciaccature, si alternano a progressioni accordali nel secondo movimento a creare un dialogato interno, tra i diversi registri dello strumento. Gli accordi ripetuti, gli echi e le risonanze di un solo accordo o di una sola nota, creano atmosfere di scelsiana memoria, su cui si generano melismi monodici quali discorsi nascosti da bassi che risuonano come campane.

I brani per ensemble presentano lo stesso interesse per la studio sul timbro, allargato, però, ad un dialogo tra gli strumenti, attraverso ritmiche asimmetriche e irregolari, in una costruzione astratta fatta di costante ricerca di un suono e di silenzi indefiniti, come in *Atlante dell'immaginazione* (2013) per violino e pianoforte. *Striature in eco* (2015) per sassofono soprano, viola, fisarmonica e arpa, si basa su parti polifoniche molto complesse e momenti di silenzio ed effetti sul legno dell'arpa. L'atmosfera sospesa di questi brani lascia all'ascolto un gusto per l'inesplorato, per ciò che deve ancora accadere, in particolare nel brano per soprano contralto e viola dedicato all'amico compositore Sasha Dragičević *Collezione di grafi - omaggio al compositore Sasha Dragičević* (2017).

Biagio Putignano è titolare dal 2000 della cattedra di Composizione presso il Conservatorio di Bari e ha svolto il ruolo di docente presso l'Università di Lecce, gli Istituti Musicali di Taranto e Ceglie Messapica e il Conservatorio di Lecce. Ha tenuto Corsi e Seminari presso l'Accademia di Musica di Stato di Bielorussia a Minsk, l'International Summer Music School di Pucisca (Croazia), la Scuola di Musica di Riou (Grecia), la Domus Academy di Milano, l'Europäischer Musikworkshop di Altomünster (Monaco), il Conservatorio di Cascais (Portogallo), i Corsi Estivi di Trani, per conto di diversi enti e associazioni a Lecce, Bari, Brindisi, Galatone (Le) e i Corsi annuali presso l'Accademia

Territorios para la Escucha
Giusy Caruso

Mezzogiorno Musicale di Taranto, l'Accademia Internazionale di Musica "d. M. Colucci" di Pezze di Greco (BR), l'Ass.ne JuniorBand di Melissano (Le).

Nel 2012 è stato nominato membro onorario de l'Academia de la Música Valenciana (Spagna), ed è stato insignito del Riconoscimento d'Onore "Il Sallentino 2012".

Nel 2019 è stato Compositore in residenza presso la Schafhof – Europäisches Künstlerhaus Freising - München (D).

Nel suo vasto repertorio ricordiamo le cinque opere da camera (*Un segno nello spazio*, su testo di I. Calvino prima rappresentazione Conservatorio di Foggia, *Variazioni sui colori del cielo*, prima rappresentazione Salisburgo, ripresa presso il Teatro "Piccinni" di Bari, *Come zaffiro mite*, prima rappresentazione Carmiano, *Voce che vola nel vento*, prima rappresentazione Mantova, Festival della Letteratura, *Musigonia* per tre voci e orchestra da camera), l'oratorio *Cattedrali di silenzio* (prima rappresentazione Festival Internazionale d'Organo di Lecce), il monodramma *La seconda attesa di Euridice*, diverse composizioni per orchestra (*Traduzioni a calco*, *Architulture d'aria e di vento* ecc.) per organici cameristici e corali, (*Il respiro del cielo* per quartetto d'archi, *Giardini d'ambra* per sax e pf, *Cartografie del tempo* per viola e chit el., basso el, piano Rodhes, *Invisibile* per coro e suoni di sintesi, *Magnificat* su testo di K. Wojtyla per coro e organo) e brani solistici (*Cinque commentari* per pf, *Circondati di cielo* per arpeggione, *Frammenti da Parmenide* per clarinetto), oltre a musiche elettroniche (*Mari di voce*, *Se le stelle fossero sogni* ecc.) e installazioni sonore per eventi d'arte (*Hair mier*, *Segmenti d'aria*).

Paolo Truzzi scrive: «Biagio Putignano è uno dei nomi più rilevanti della musica colta contemporanea italiana degli ultimi decenni...».

Giusy Caruso



CARUSO, Giusy: *Davide Anzaghi: Piano Works (1971/2016)*, CD, Da Vinci Classics, Milano, 60', 2018.

Recording: Novenove Studio Milano, February 21-22, 2018

Soud Engineer: Alessandro Boriani

Editing: Andrea Rucci

Programe Notes: Giusy Caruso

Production, desing and art direction by Da Vinci Publishing

“Giusy Caruso, la pianista de la sutileza y el intimismo”. Este era el titular de la noticia del *Buenos Aires Eye*, periódico argentino que resumía así la gira de conciertos ofrecidos por Giusy Caruso, durante el mes de mayo de 2015. La crítica destacó, no sin razón, su toque prodigioso, su histrionismo, su gran talento y esa convivencia de la espiritualidad y la brillantez de su interpretación al piano: “su gallardía y buen aire, especialmente en los gestos y el movimiento del cuerpo, son características que la tornan hipnótica”¹.

Como subrayábamos en la recensión del CD *Jacques Charpentier: 72 Études karnatiques*², Caruso es una artista polifacética que indaga en las posibilidades sonoras del piano, haciendo que parezcan infinitas. Su investigación se torna una transgresión no solo de las normas: trasciende lo conocido creando una completa y personal forma de interpretar, caracterizada especialmente por el cuidado sutil y decidido del detalle, ora suave, ora tempestuoso. Así mismo, se sumerge en terrenos desconocidos hasta hacerlos suyos, tejiendo una red de saberes en su concepción técnica e intelectual siempre original y magnífica³.

Sus interpretaciones al piano nunca dejan a nadie indiferente. Numerosas críticas alaban a la pianista investigadora, docente, filósofa, musicóloga,

¹ COSTA, Nicolás: “Giusy Caruso, la pianista de la sutileza y el intimismo”, en *Buenos Aires Eye*, mayo 2015. Disponible en <https://buenosaireseye.com/musica-giusy-caruso-la-pianista-de-la-sutileza-y-el-intimismo-3193>

² Véase INIESTA, Rosa: « Jacques Charpentier: *72 Études karnatiques* ©© 2018 Centaur Records, Inc. Artist: Giusy Caruso, Composer: Jacques Charpentier. 3 Cd, Spotify (2017)”, en Itamar. *Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, num. 5, 2019, pp.

³ Véase CARUSO, Giusy: “Nuove frontiere per la metodologia di ricerca sull’esecuzione musicale: il connubio tra arte e scienza”, en *Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte* N. 5, Universitat de València, València, 2019, pp. 69-84.

interesada en el yoga, en las culturas orientales, en la improvisación, en la danza, en el gesto corporal en la interpretación al piano. Caruso declara:

Mi preparación incluye ejercicios de relajación, de respiración, expresión corporal, métodos para fortalecer la capacidad de concentración. Todo lo cual está orientado a mejorar el desempeño sobre el escenario. También me sirvo de muchas técnicas derivadas del yoga.

La cultura india me ha inspirado mucho. Comencé a practicar yoga cuando tenía 19 años, y estudiaba en el conservatorio. Empecé a hacerlo en mi casa, por mi cuenta: mi profesora de piano no me había dicho que lo hiciera. En aquel entonces ya pensaba en mejorar mi concentración, mi relajación y mi manera de ser en el escenario. Advertí que para los músicos es muy importante la comunicación con el público, el estar relajado, los gestos musicales y la postura.⁴

Interesada durante los últimos años en el repertorio de compositores franceses como Maurice Ravel, Olivier Messiaen y Jacques Charpentier, en su último trabajo recogido en el CD que presentamos aquí, desvela una serie de piezas para piano del compositor Davide Anzagli.



Imagen 1. Interior del CD: listado de obras

Davide Anzagli nació en Milán el 29 de noviembre de 1936, ciudad en la que ha vivido siempre y en la trabaja actualmente como compositor y promotor musical. Desde los inicios de su formación musical, ha sentido un gran interés por la composición, pero fue a partir de 1968, cuando comenzó a desarrollar mayor actividad en este campo, obteniendo gran éxito en numerosas competiciones nacionales e internacionales. Debemos destacar los premios obtenidos en 1970 y 1971, en el Concurso de composición para piano de

⁴ COSTA, Nicolás: “Giusy Caruso, la pianista de la sutileza y el intimismo”, *Op. Cit.*

Trevisto, con las obras *Segni* y *Ritografía*, respectivamente, la última de las cuales abre la presente grabación de Caruso. Si en esta ocasión el jurado estuvo formado por F. Donatoni, G. Gorini, G. Petrassi, N. Rota y presidido por Gianfrancesco Malipiero, en 1973, un jurado compuesto por P. Rattalino, L. Rognoni, G. Petrassi, F. Siciliani, C. Togni y G. Turchi le otorga el Primer premio a su composición para orquesta *Limbale*, en el X Concurso Internacional de Composición Sinfónica Ferdinando Ballo, organizado por el Pomeriggi Musicali de Milán. En 1974, *Ausa* para orquesta fue declarada ganadora del Concurso Internacional Olivier Messiaen, quien presidió el jurado constituido por G. Ligeti, W. Lutoslawski, Ton de Leeuw y Xenakis. En 1974, *Egophonie* para orquesta de cámara fue la ganadora del Premio GF Malipiero. Sus obras han sido interpretadas en numerosas ocasiones, no solo en Italia, sino también en todo el mundo⁵.

No obstante, durante los años setenta y la primera mitad de la década de los ochenta, Anzagli orienta sus composiciones a la experimentación, con el objetivo de renovar su escritura compositiva. Es a partir de 1984, cuando comienza a utilizar referencias a la concepción matemática de Pitágoras y aborda un proyecto poético: reevaluar el papel de la escucha, a través de su concepción compositiva, la máxima efectividad y una excelente calidad artesanal.



Imagen 2. Interior del CD. Giusy Caruso y Davide Anzagli

Anzagli busca resultados fáciles de escuchar, a partir de la creación de un “código numérico esotérico de base pitagórica”⁶, que sirve como estructura de

⁵ Véase Davide Anzagli. Sitio oficial: www.davideanzagli.it

⁶ KUKSO, Federico: “El Código Pitágoras”, en *Knight Science Journalism Fellow at MIT/Harvard*, 2015-2016. Disponible en: <https://fkukso.com/post/96003737120/el-c3%B3digo-pit%C3%A1goras> “Los pitagóricos adoraron a los números como dioses, eran vegetarianos acérrimos, creían en la transmigración de las almas y el parentesco de todos los seres vivos y encontraron en la música la armonía intrínseca del universo. Secta, culto, grupo o escuela del siglo VI a.C., los pitagóricos vieron al mundo con ojos matemáticos e infundieron orden donde había caos, construyendo todo un edificio científico y místico que se desplomó con la aparición de sus máximos verdugos: los números irracionales”.

composiciones de arquitectura simple y comprensible. Su técnica compositiva otorga el consiguiente privilegio al número: “los intervalos se discriminan igual y en forma impar, y solo el último posee un centro conocido”⁷. En cuanto al código de serie pitagórica y su presencia en la producción, declara Anzaghi, curiosamente en tercera persona:

A partir de 1984, el autor inició una fase de composición que, desviándose de la anterior (caracterizada por un aura de dulce sueño), proyectó sistemáticamente los precedentes de composición en una pantalla ideal de geometrías de intervalo, donde los ejes de simetría y las relaciones numéricas gobernaban urdimbres posteriores.

A partir de 1984, se hizo imposible para el autor escribir una nota que no perteneciera a un universo de relaciones que la precedieron y en virtud de la cual esa nota no era solo un sonido o un “solo” sonido, sino que se convirtió en un fonema de una textura lingüística que podía permitir un procedimiento orientado y connotado, ya que es constantemente referenciable a su propio código generativo.

El compositor exploró las posibilidades implícitas en la naturaleza de los intervalos que, distinguiéndose en “par” e “impar”, permitieron dos elaboraciones diferentes. Los intervalos impares (no divisibles por dos dentro de la escala cromática templada) dieron lugar a un centro, equidistante de los extremos. Los intervalos pares, sin centro, podrían dividirse (incluso entre dos) o multiplicarse por números enteros. De esta suposición surgieron múltiples propiedades, que se compusieron en una red orgánica de posibilidades.⁸

Codice compositivo, pitagorico-seriale Davide Anzaghi

basato sull'estensione della diminuzione e dell'aumentazione alle altezze e adottato nelle composizioni scritte a partire dal 1984

Enunciato: la diminuzione e l'aumentazione vengono estese alle altezze oltre che alle durate.
Le note bianche romboidali additano talora le note centro degli intervalli, talaltra le note inizio di altri intervalli.

1 * Definizione del sistema per il computo degli intervalli
Esemplificazione del computo
Gli intervalli non vengono computati sulla base del numero del semitono ma di quello delle note, compresi la prima, della scala cromatica che li costituiscono.
L'aumentazione vale solo per la note davanti alla quale è posta.

2 Serie Originale difettiva del SOL b
(con incremento progressivo di 1 semitono)
Inversione della Serie Orig. difettiva del RE

3 Aumentaz. delle altezze: ipotesi melodica.
Serie Orig. aumentata (rapporto con l'Orig. = 2:1)
Ipotesi melodica Inversione aumentata (rapporto con l'Orig. = 2:1)

4 Aumentazione delle altezze: ipotesi armonica.
Serie aumentata con il rapporto 2:1
Ipotesi armonica

5 Intervallo PARI
Nel sistema temperato e nel caso di diminuzione delle altezze, gli intervalli pari sono tutti divisibili per 2: alcuni sono divisibili per 3 e 4; tutti sono moltiplicabili per qualunque numero intero.

6 Intervallo DISPARI
Nel sistema temperato e nel caso di diminuzione delle altezze, gli intervalli dispari non sono divisibili per 2.

Enunciato: la diminuzione comporta la necessità di dimezzare gl'intervalli dispari su base non numerica.

Ejemplo 1. Primeros enunciados del Código compositivo, pitagórico-serial de Davide Anzaghi⁹

⁷ ANZAGHI, Davide: “Poetica minima”, en *Riflessioni*, <https://www.davideanzaghi.it/riflessioni/>

⁸ *Ibid.*

⁹ ANZAGHI, Davide: “Tecniche”, en <https://www.davideanzaghi.it/tecniche/>

En el ejemplo anterior, mostramos los seis primeros puntos del resumen que ofrece el compositor, de su código compositivo. Además de la base y de las operaciones pitagóricas, Anzaghi construye una “serie” a la que aplica los principios básicos del contrapunto. En una de las reflexiones sobre su poética, aparece un párrafo que muestra una de las contradicciones que asalta el pensamiento creativo del compositor: la concesión, al mismo tiempo, de libertad y de encarcelamiento que ofrece su código:

[...] lejos de afirmar una especie de poética científica, el uso de números es un medio para detener esa pseudosubjetividad que contrabandea la regurgitación por espontaneidad, las lluvias de banalidad por los flujos creativos, la desvergüenza por la urgencia expresiva. También podría oponerse a la pretensión de ser subjetivamente libre y encerrarse en una prisión numérica: de esta manera puede ver mejor los límites de su libertad. Fuera de los encarcelados no se percibiría.¹⁰

Serie incrementata e sue trasposizioni Davide Anzaghi

Ejemplo 2. Primeras aumentaciones de la serie

Caruso interpreta las obras de Anzaghi de modo que la percepción de la escucha muestra la particular poética de su creador, ajustando lo sonoro a su esencia numérica, con una clara concepción del *tempo*, dejando que el oyente perciba el silencio como la nada, como el exquisito estremecimiento que produce la belleza sentida aun sin saber por qué. Caruso penetra, comprende, averigua lo que está oculto, lo apresa y lo deja libre en medio de los juegos matemáticos desnudos, entre sonidos y ausencias. La arquitectura permanece fluyendo entre la sutileza y la voracidad de los silencios, que permiten a los sonidos re-crearse en una atmósfera única.

¹⁰ ANZAGHI, Davide: “Poetica minima”, en *Riflessioni*, <https://www.davideanzaghi.it/riflessioni/>



Imagen 2. Cover Paint: Giovanna Beneduce, *L'inizio del sogno*, Acrylic Gesso on panel, 2012

Sin olvidar en ningún momento su afán investigador, Caruso escribe las “Notas a la grabación”, mostrando la esencia de cada una de las siete obras escogidas.

De *Ritografia* (1971) destaca su carácter extático, su forma indeterminada y la evocación que hace cada signo gráfico de mundos acústicos inexplorados.



Ejemplo 2. Comienzo de *Ritografia*

“La pianista Giusy Caruso interpreta magistralmente los *Due Intermezzi* compuestos por mí”¹¹, decía Anzaghi ya en 2013. Los *Due Intermezzi* (1982) “son testigos del desarrollo de una línea artística, recién concluida, que conduce

¹¹ ANZAGHI, Davide, en <http://www.giusycaruso.com/eng/reviews/>

al Código original de Pitágoras”¹². En *Intermezzo I*, las constelaciones de sonidos confieren una resonancia brillante a la pieza. En *Intermezzo II*, “los arabescos expresivos diseñan emersiones emocionales fluctuantes e intensas”¹³. Las *Variazioni su un tema esoterico* (1990-1991) se flexionan sobre un comienzo a modo de *toccata*. Después, se apodera una idea interminable de variación, que crea una atmósfera de suspensión continua hasta el final. De la virtuosa y refinada *Tinum* (2012), afirma el autor que esta pieza supone la expresión francesa *en attendant le néant*, es decir, sin esperar nada.

En *Son’Ora* (2014), el autor continúa el mismo drama intenso de *Tinum*. El recurso a los silencios, interrumpido por frases cortas, alude nuevamente a preguntas que se repiten copiosamente en ausencia de las respuestas adecuadas. Dedicada a la pianista Giusy Caruso, esta pieza incluye el uso de pequeños instrumentos de percusión, para ser tocados por la propia pianista y que generan una variedad de timbres y enriquecen el efecto de sonido del piano.¹⁴

Antes de reflexionar sobre la pieza *Son’Ora*, Anzaghi repiensa los códigos autorreferenciales que, necesariamente, han ido creando los compositores tras el declive del sistema tonal. En cuanto a esta obra, dice:

En el plano esotérico detrás de *Son’ora*, se transmite un código en el que convergen hipótesis filosóficas y ciertos inventos de la técnica compositiva. Este último está representado, solo para dar un ejemplo, por la extensión de la práctica de aumento y disminución, por la tradición de contrapunto reservada solo para las duraciones, en los intervalos melódicos: este último caracterizado por el número de notas que los componen. Ejemplo: el segundo intervalo principal, que consta de tres notas del sistema temperado, puede “incrementarse” duplicando el número de notas constituyentes. [...]. En este punto, interviene la distinción entre intervalos “pares” e “impares”. Los primeros se pueden aumentar y disminuir. Los segundos pueden aumentarse pero no disminuirse. Sin embargo, los intervalos impares tienen un centro, es decir, una altura equidistante de los extremos del intervalo.¹⁵

“Pitágoras sobrevivió a través de sus discípulos, que se agruparon en lo que hoy se llamaría una secta, un todo organizado que, en vez de arrodillarse ante dioses paganos y practicar sacrificios bárbaros, adoraron a lo más abstracto del plano existencial: los números”¹⁶. El misticismo matemático que profesaban hacía que solo vieran números: en las flores, en el aire, en la caída de una cascada. Para ellos, el sentido del número era plenamente ontológico, pues lo consideraban como la materia prima del Universo, lo que hizo posible que, más tarde, Galileo asegurara que la naturaleza era un libro escrito en lenguaje matemático: “El

¹² CARUSO, Giusy: “Notas a la grabación”, en *Davide Anzaghi: Piano Works (1971/2016)*, CD, Da Vinci Classics, Milano, 2018.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵ ANZAGHI, Davide: “A proposito di Son’Ora per pianoforte e percussioni”, en *Reflessioni*. Disponible en <https://www.davideanzaghi.it/a-proposito-di-sonora-per-pianoforte-e-percussioni/>

¹⁶ KUKSO, Federico: “El Código Pitágoras”, *Op. Cit.*

enfoque geométrico que le asignaron los pitagóricos a lo existente los condujo a homologar el número con el punto y la línea. Así se entiende su visión numérica del universo: los objetos son la combinación de superficies formadas por líneas a su vez hechas de puntos¹⁷. A partir de este axioma, se comprende la sugerencia filosófica-pitagórica del código adoptado por *Son'Ora*. No obstante, Anzaghi declara adoptar el código pitagórico que subyace a *Son'Ora*,

negando una tendencia científica de la poética adoptada. La naturaleza no podría ser conocida por “lo que es”. Lo que “es” no sería accesible, excepto como una forma en que opera el perceptor. Por lo tanto, perceptor y percibido (la pieza en cuestión) permanecerían separados y no superponibles. Esta es la dimensión esotérica de la pieza cuya fisonomía solo puede coincidir con la forma en que el usuario la capta.

La inaccesibilidad del código de Pitágoras obliga al compositor de *Son'ora* a invertir todo en invención y eficacia, para que el resultado final tenga una usabilidad autónoma con respecto al código generativo. Deja a este último en la oscuridad de la inaccesibilidad sistémica.

[...] más simple, cualquiera que sea el código adoptado, el resultado final, la música, tiene que ser hermoso. Cualquiera sea la idea de belleza que todos tengan.¹⁸

The image shows the first eight measures of the musical score for 'SON'ORA' by Davide Anzaghi. The score is written for piano (Pt.) and percussion (Perc.). The tempo is marked 'Numinoso' with a quarter note equal to 40 (♩ = 40). The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamics such as *pp*, *f*, and *ppp*, and articulation marks like *l.v.* (legato) and *stacc.* (staccato). The percussion part features complex rhythmic patterns with notes and rests. The piano part consists of chords and melodic lines. The score is titled 'SON'ORA' and is 'Scritto per Giusy Caruso, pianista e Amica'. The composer's name 'Davide Anzaghi' is also present.

Ejemplo 3. Primeros compases de *Son'ora*

Rondò della notte (2016) es una de las últimas piezas de Anzaghi. La invención del rondó se guía por el Código de Pitágoras. Las líneas melódicas minimalistas en el registro superior del piano recuerdan a un carrillón “que resuena junto con los toques de un crótalo y una campana [...] para anunciar el aura de una noche sin nombre, sin tiempo y sin fin¹⁹”.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ ANZAGHI, Davide: “A proposito di *Son'Ora* per pianoforte e percussioni”, *Op. Cit.*

¹⁹ CARUSO, Giusy: “Notas a la grabación”, en *Davide Anzaghi: Piano Works (1971/2016)*, CD, Da Vinci Classics, Milano, 2018.



Joan Guinjoan. In memoriam.

Columna Musica, Conservatori del Liceu, Barcelona, 2019.

REF. 1cm0387

Dipòsit Legal B-15356-2019

1. *Diptic* (2000), pour 8 violoncelles

LLUC CELO ENSEMBLE, Amparo Lacruz, dir.

12'14"

2. *Barcelona 2016* (1995), Fl, Ob, Cl, Perc, Pf, Vl, Vla, Vc.

BCN 216, Ernest Martinez, dir.

13'07"

3. *Puzzle* (1979) Cl, Vc, Pno.

GRUP MANON

17'37"

4. *Ambient núm. 1* (1977) per a cordes

ONCA, Nacho de Paz, dir.

12'32"

T.T.: 56'30"

Entre las muchas cosas que llaman la atención en el catálogo de Joan Guinjoan, desde el punto de vista del trabajo de un compositor, es decir, desde la configuración de un lenguaje, es la fidelidad a su propia personalidad, a lo que él entendía que le definía en el ámbito musical. Muchas veces, repasando una partitura nueva o no, le oíamos decir “esto suena a Guinjoan”... Desentrañar esta idea suele ser uno de los trabajos más complejos del análisis y la crítica, es decir, cuáles son las claves, si las hay, que definen un estilo. Habíamos empezado a trabajar en ello conjuntamente, porque Guinjoan no trabajaba con fórmulas ni aceptaba la idea de adscribirse sin más a una corriente; valoraba las

aportaciones de todos los de su tiempo, incluso se entusiasmaba en los últimos años hasta con Monteverdi, descubriendo su grandeza.

Quizá porque no ha seguido escuelas, tendencias, o modas establecidas que afectaron como recetas o moldes de cocinero a tantos autores de esos años, algunos críticos han caracterizado en ocasiones su música como ecléctica, pero está claro que más que de *eclecticismo* hay que hablar de *libertad* y de una gran dosis de creatividad personal.

Este CD editado por Columna Música es testimonio, además, de otras de sus vertientes como músico, la del intérprete, la del interés por la fidelidad a lo que el compositor quiere decir. Y siempre su trabajo estuvo muy marcado por esa figura del intérprete que sigue en paralelo a la del compositor y de quien, en definitiva, depende para llegar al otro extremo necesario del esquema de la comunicación que es el público. En Guinjoan nunca se oyó aquello de que “cuando crezcan ya me comprenderán”, en referencia a este concepto anacrónico heredado del romanticismo, que hizo que muchos compositores de nuestro tiempo se alejasen tanto de su necesario público, del “otro” que es quien a fin de cuentas le devuelve su imagen.

Guinjoan dedicó muchos esfuerzos a la interpretación, primero como pianista y más tarde al frente de esa aventura tan importante para la sociedad melómana catalana que fue el grupo *Diabolus in Música*, que creó en los sesenta junto al clarinetista Juli Panyella.

Así, el diálogo con el intérprete casi siempre está detrás de las obras de Guinjoan; de hecho sus dedicatarios suelen serlo, y no por el hecho frecuente de dedicar una pieza a alguien que ha de asumir el compromiso de tocarla, sino a alguien con quien sientes afinidad.



Grupo Manon

Y en la estela de este trabajo de “ensembles” del que fue ejemplo pionero el *Diabolus*, tenemos en este CD dos muestras de experiencias más cercanas, una aún en activo como es el BCN 216, y otra –no muy alejada de los orígenes de

éste- como fue el grupo *Manon*, que tuvo entre sus activos participantes a músicos como José Luis Estellés o Amparo Lacruz y, lamentablemente, ahora olvidado.

No es este el lugar de comentar características de las obras incluidas en *In Memoriam*, porque ya alguna cosa se dice en los textos correspondientes, pero sí el de valorar el trabajo de conjunto, la selección y las versiones que nos propone. Y, en este sentido, he de señalar que si algo preocupaba a Guinjoan en sus últimos tiempos era disponer de buenas interpretaciones de sus obras en el sentido de la fidelidad a su lenguaje, y de ello hacía una cuidadosa selección, mucho de lo cual me consta que está incluido en este CD.

Por lo pronto, cada grupo instrumental determinaba el perfil del trabajo del compositor, se instalaba en su mente y disponía de él a consciencia, valorando sus posibilidades y determinando su carácter.

Una de las experiencias emotivas de la última época fue, por ejemplo, el trabajo realizado por un grupo de jóvenes estudiantes¹ y ex del *Conservatori del Liceu*, un octeto de violoncelos, propuesta compleja en sí para el compositor por la homogeneidad tímbrica, pero también para los/las cellistas. Guinjoan ya tenía dificultades para trasladarse y le fue imposible asistir al ensayo de este *Díptic*, pero hizo llegar a la directora y participante del grupo Amparo Lacruz una partitura plena de indicaciones, exploradas y trabajadas a fondo. Un trabajo luego muy valorado por Guinjoan, por la variedad, ductilidad y sensibilidad que traduce la versión.



Lluç Celo Ensemble



Amparo Lacruz Zorita (dir.)

El violoncelo ha sido bien atendido en la obra de Guinjoan. Basta recordar una obra, aunque temprana, muy importante como la *Música per a violoncel i orquestra* que Guinjoan dedicó a Lluís Claret², obra particularmente sugerente por su clima sonoro y sensibilidad. El reconocido cellista es dedicatario –junto a otros que acompañaron entonces el *Diabolus-* de *Puzzle*, un trío para clarinete,

¹ Digo “estudiantes” para no reiterar “alumnas y alumnos”.

² Claret la estrenó en primera versión el La Rochelle durante los *Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo* el 17 de julio de 1978 con la Orquesta Filarmónica de Lorraine dirigida por Michel Tabachnik. Una versión definitiva de esta obra fue dada a conocer también por Claret con la Orquesta Ciutat de Barcelona en el Palau de la Música Catalana el 26 de septiembre de 1980.

Territorios para la Escucha
Jorge de Persia

cello y piano, escrita un año después de la anterior, en este caso, en versión del grupo *Manon*.

Otra obra de aquellos años primeros que cierra este CD es *Ambient num. 1*, para cuerdas (1977), testimonio de otra característica que es la claridad y precisión con que Guinjoan elegía el título para sus obras. En este caso, la versión de la ONCA, bien guiada por Nacho de Paz, nos deja una interpretación dinámica, un ejemplo de expresión comprometida por parte del compositor y elocuente en el sentido de la impresión que causa en el oyente; música actual de gran capacidad de comunicación.

Otro ejemplo de esta cercanía intérprete-compositor fue la sesión protagonizada por BCN 216 de una obra clave en el catálogo del maestro, como es esta excepcional *Barcelona 216*, creada para el conjunto en 1997 y dedicada a su director actual y de entonces Ernest Martínez Izquierdo. Otro ejemplo de las versiones –ésta de 2017- tan merecidamente valoradas por Guinjoan en el sentido de la pulcritud, del equilibrio, de la intensidad en los detalles, ya que es una obra plena de color y riqueza de matices.

Un muy buen trabajo que refleja el caleidoscopio de la obra de este excepcional compositor, sin duda, uno de los que han de quedar en el mundo de la memoria de la segunda mitad del siglo XX.



Jorge de Persia



LACRUZ, Amparo: *Bach.*

***Cello Suites*, 2 CD, Columna Música, Barcelona, 2019.**

CD 1

Suite Nº 6 en re mayor, BWV 1012

- I. Prélude
- II. Allemande
- III. Courante
- IV. Sarabande
- V. Gavote I & II
- VI. Gigue

Suite Nº 3 en do mayor, BWV 1009

- I. Prélude
- II. Allemande
- III. Courante
- IV. Sarabande
- V. Bourrée I & II
- VI. Gigue

Suite Nº 1 en sol mayor, BWV 1007

- I. Prélude
- II. Allemande
- III. Courante
- IV. Sarabande
- V. Menuets I & II
- VI. Gigue

CD 2

Suite Nº 5 en do menor, BWV 1011

- I. Prélude
- II. Allemande
- III. Courante

- IV. Sarabande
- V. Gavote I & II
- VI. Gigue

Suite Nº 4 en mi bemol mayor, BWV 1010

- I. Prélude
- II. Allemande
- III. Courante
- IV. Sarabande
- V. Bourrée I & II
- VI. Gigue

Suite Nº 2 en re menor, BWV 1008

- I. Prélude
- II. Allemande
- III. Courante
- IV. Sarabande
- V. Menuets I & II
- VI. Gigue

Técnico de sonido : Daniel Cros
Fotografía : Fredi & Rosa
Diseño : Cristina Herrero
info@columnamusica.com

Un reto victorioso

Según Philip Spitta, Bach escribió las *Suites para violonchelo* para Cristian Ferdinand Abel, violagambista de la corte de Köthen en la época en que Bach era *Kapellmeister* (entre 1717 y 1723), pero la afirmación resulta dudosa en la medida en que no está documentado que este mismo intérprete tocara también el violonchelo. Mientras en Italia existían ya significativos precedentes, las suites de Bach ofrecen un testimonio por completo inusual en la música alemana del periodo, y más aún por tratarse de obras en extremo virtuosísticas. En todo caso, se trata de una propuesta sumamente temprana: como en las sonatas y partitas para violín solo, resulta fascinante la forma en que un instrumento básicamente monódico puede asumir una música en la que tanto la armonía como la polifonía imitativa funcionan como dimensiones textuales, implícitas pero perceptibles, otorgando sentido estructural y arquitectónico a la integridad del discurso.

Interesada casi en exclusiva en la música de cámara (que enseña, junto con la técnica de su propio instrumento, en instituciones tan destacadas como el Conservatorio del Liceu barcelonés), Amparo Lacruz tiene una descollante ejecutoria fundacional de grupos como el Trio Kandinsky o el Grupo Manon (con el que realizó el que, probablemente, sea el mejor registro discográfico del bellissimo *Cuarteto para el fin del Tiempo* de Messiaen), y ha aportado

incuestionables joyas fonográficas en las que el repertorio tradicional convive con lo inusual o lo insólito, como la *Sonata en Sol menor* de Chopin junto a la *Sonata en Re menor* de Frank Bridge o la *Sonata en Mi menor* de Brahms junto a la *Sonata en La menor* de Julius Röntgen (un auténtico descubrimiento, por cierto), en ambos casos, con ese excepcional pianista que es Andreu Riera. El trabajo de Amparo Lacruz ya fue distinguido con el premio de la revista CD COMPCT por su grabación de las obras para trio con piano, violonchelo y piano, violín y violonchelo y violonchelo solo de Joan Guinjoan, y el magnífico registro titulado *Schönberg en Barcelona*, que contiene una soberbia versión de *Verklärte Nacht* en el insólito (e interesantísimo) arreglo para trio con piano realizado por Eduard Steuermann, junto con piezas muy poco usuales de Robert Gerhard y Joaquín Homs. Todo ello da cumplida noticia de que la artista valenciana está mucho más interesada en la música misma y en dar a conocer sus más recónditos paisajes que en el mero lucimiento personal: pero también en buscar una coherencia estética que sitúa su ejecutoria en la máxima categoría desde el punto de vista estrictamente musicológico.



Amparo Lacruz aborda ahora la máxima piedra de toque de su especialidad: el registro de las seis suites legadas por el autor del *Orgelbüchlein*. Se trata de un encuentro obligatorio e imprescindible, y el simple hecho de acometerlo ya supone una muestra de la más alta responsabilidad, y el modo en que la intérprete aborda el empeño resulta altamente esclarecedor: no hay el menor personalismo en su enfrentamiento con las obras sino, por el contrario, una voluntad de servicio hacia ellas de la más honda responsabilidad. Charles Rosen, acerca de la ejecución pública de la música, habló de *llevar la obra a algo que se acerque a su existencia objetiva, ideal*. Sin afirmarlo explícitamente, Amparo Lacruz pareciera guiarse por estas palabras: no pretende imponer su visión sobre las partituras sino, por el contrario, fundirse con ellas, *decirlas*, en suma, con la máxima transparencia y honestidad. Hay un evidente pudor en su ejecutoria pero, y sobre todo, una voluntad claramente analítica encaminada a exhibir la extraordinaria belleza del conjunto, y de ahí su delicada fluctuación con los *tempi* en los pasajes más cantables (el monumental prelude de la *Suite en Do menor* es absolutamente ejemplar) al tiempo que su energía en los movimientos de más acusado protagonismo rítmico, como el

arranque de la *Suite en Re mayor* ejemplifica, todo ello a través de un fraseo de admirable legibilidad e impecable afinación. En la versión que Lacruz nos ofrece de este admirable *corpus* hay un amor y un respeto hacia la música que revela una madurez absoluta, infrecuente en una intérprete de su juventud.

En todo caso, y como señalábamos al comienzo, en la propia existencia de las *Cellosuiten* late ya un cierto enigma que no deja de resultar provocativo, no sólo por la identidad de su destinatario real, sino también por el hecho de que el *Opus* (opus puramente teórico: jamás se editó en vida del autor) contenga dos obras en modo menor (lo usual hubiera sido sólo una). Ese tenue misterio ha sido muy bien aprovechado en la grabación que aquí se comenta, toda vez que la intérprete no ha respetado el orden catalográfico convencional: el primer CD agrupa las BWV 1012, 1009 y 1007 (en este orden) y el segundo las 1011, 1010 y 1008. Se trata de definir subconjuntos encadenándolos por tonalidades, configurando el álbum que articula la totalidad según un juego que podríamos definir como de *afinidades electivas* entre las diferentes piezas: tres en tonalidades mayores según el esquema cadencial más obvio y afirmativo (tónica/subdominante/dominante, Sol, Do y Re: las numeradas convencionalmente como 6, 3 y 2) se oponen a otras tres (5, 4 y 2), dos de las cuales están en tonalidades menores sucesivas en orden ascendente (Do y Re) encuadrando a otra en Mi bemol, el relativo mayor de la primera, de modo que si el primer grupo resulta poderosamente afirmativo, el segundo exhibe, por el contrario una fascinadora zozobra. También resulta llamativo (y no poco audaz) iniciar el registro con la obra destinada, al parecer, a una sedicente *viola pomposa* de cinco cuerdas que, tanto por su digitación como por su tesitura, presenta especial dificultad si se aborda con el moderno violonchelo y que Lacruz resuelve con limpia y encomiable soltura.



Para aumentar la dimensión enigmática, la propia ejecutante aparece retratada en dos imágenes conexas (ojos abiertos, ojos cerrados) encuadrando un álbum carente de todo comentario analítico o biográfico que incluye en sus interior

otras dos imágenes en que la intérprete escribe en una pizarra las palabras *Ewigkeit, Freude, Geburt* (Eternidad, Alegría, Nacimiento) en el panel que alberga el primer disco y *Unruhe, Traurigkeit, Tod* (Desasosiego, Tristeza, Muerte) en el que contiene el segundo. *Cellowahnverwandschaften*, cabría titular la totalidad del álbum: un conjunto en el más enérgico Blanco y Negro, sin la más leve condescendencia hacia un tranquilizador cromatismo, en el que Amparo Lacruz no sólo nos ofrece una magnífica (e inesperada) ejecución de *Opus* seminal de su instrumento, sino también una subyugante interpretación poética del mismo.

José Luis Téllez

Territorios para la Lectura



LO SURDO, Valentina: *L'arte del successo. Promotore di te stesso. Manuale completo di casi ed esercitazioni pratiche*, Edizioni Curci, Milano, 2019. 176 pp., Brossura. EAN: 9788863953060

Una professione antica quella del musicista, che ha sempre richiesto tanta dedizione, tanto sacrificio, tanta organizzazione, il cui riconoscimento oggi è ancor di più un'impresa ardua, in una società dominata dall'imperativo dell'immagine, dei social, dei modelli perfetti da seguire, del mito della produttività ottenuta in tempi sempre più veloci.

I musicisti di un tempo non avevano certo vita semplice, ma vivevano nelle corti, sovvenzionati dai loro signori o dai mecenati e si dedicavano ad un mestiere che spaziava dalla composizione, all'intrattenimento concertistico, agli eventi culturali, all'insegnamento.

E' ormai chiaro che nel nostro tempo, regolato dal ritmo smanioso della competitività, il solo talento non basta. Cosa vuol dire, allora, essere musicista professionista oggi? Riescono i giovani talentuosi musicisti, appena diplomati in conservatorio, a fare dei propri studi e delle proprie competenze un professione riconosciuta? Quali sono a livello pragmatico i passi da seguire e da compiere per la scalata verso il successo e che cos'è il successo? Quanto è importante per un musicista riuscire a valorizzare il proprio lavoro, la propria figura e inquadrarsi come professionista in un settore tanto particolare come quello artistico?

Ce lo racconta nel suo ultimo libro *L'arte del successo. Promotore di te stesso. Manuale completo di casi ed esercitazioni pratiche* Valentina Lo Surdo, musicista, divulgatrice musicale, conduttrice radio e tv, organizzatrice di eventi culturali e presentatrice di concerti, talent scout e trainer di comunicazione.

Il successo non si identifica nel solo riconoscimento sociale, ma è principalmente il riuscire in ciò in cui si crede, cioè arrivare ad una realizzazione personale.

Lo Surdo su questo punto si focalizza e tiene il lettore focalizzato, indirizzandolo verso un atteggiamento positivo, insegnandogli l'arte del fare e del produrre senza aspettare, spingendolo ad essere artefice del proprio destino e a smuovere le energie per far in modo che gli accadimenti e i risultati arrivino sempre e comunque.

Il libro non si presenta come uno dei soliti testi teorici sulla *legge dell'attrazione*, ma è un vero e proprio manuale pratico, di autopromozione e autogestione artistica. I musicisti di oggi possono così prepararsi ad attuare loro stessi delle tattiche manageriali e diventare i promotori del proprio talento, anche se non hanno acquisito competenze in merito nel corso dei studi o se non sono stati affiancati da persone esperte e, soprattutto, leali, che li abbiano indirizzati verso la giusta strada e verso i giusti contatti.

Il testo della Lo Surdo non vende sogni, non illude, ma guida verso la realizzazione e concretizzazione non solo dei propri desideri, ma del proprio lavoro. Passo dopo passo l'autrice ci regala un prezioso "decalogo" di tutte quelle strategie necessarie per arrivare facilmente ai vertici della carriera di musicista. Il percorso pratico definito da Lo Surdo non è solo rivolto alla crescita professionale, ma soprattutto una crescita personale attraverso l'esercizio maieutico dell'autoriflessione. E', quindi, un vero e proprio sussidio, destinato a coloro che non hanno la fretta di ottenere risultati inaspettati, ma che cercano, con il loro talento e la loro competenza, una guida concreta per costruire, mattone dopo mattone, la propria carriera e, quindi, realizzarsi come professionisti nel settore della musica.

La Lo Surdo accompagna il lavoro quotidiano del musicista aiutandolo ad organizzare il proprio studio sullo strumento, il proprio tempo, i propri contatti. E Lo Surdo ce lo spiega con le parole di una donna entusiasta della vita, scopritrice di mondi, con la semplicità di chi ha veramente sperimentato in campo come si può ribaltare la propria sorte. Ce lo spiega come il metodo di una competente nel settore, che dedica il proprio lavoro agli altri, riportando esempi pratici, derivati dai suoi workshop, dagli incontri con la gente, dalle sue interviste, dalle energie che Lo Surdo riesce a raccogliere direttamente dalle persone e trasformarle in strategie di auto-valorizzazione.

Lo Surdo, ha una visione globale del mondo artistico e di tutte le sue sfaccettature. Laureata in pianoforte al Conservatorio, e diplomata con master biennale in Giornalismo all'Accademia della Critica, è Official Certified FourVoiceColors Trainer, in Pratictioner in PNL e Public Speaking, in Linguaggio del corpo, in Mnemotecnica, Lettura Veloce, Autoprogramming, Metodologie di Studio, in Divine Healing, in Excellence Coaching. Come pianista affianca la pratica dello strumento alle sue esperienze formative, coinvolgendo i partecipanti anche in improvvisazioni musicali. La sua passione

per l'armonia (musica, comunicazione, benessere) la porta frequentemente a intraprendere viaggi internazionali che diventano reportage dal mondo (dall'Asia, America, Africa e da tutta Europa) sui principali media italiani.

Ha studiato Voce performativa con Mary Setrakian, Voicecraft, Psicofonia, teatro presso Teatro Azione, Infomarketing, Campane Tibetane Curative. Come docente di Dizione tiene corsi con il suo proprio metodo in tutta Italia; è attiva anche come voce recitante, speaker, attrice, protagonista di spot audio e video.

Conduttrice radiofonica per Radio3 e Rai International da un decennio e televisiva da più di quindici anni (per emittenti private e per Raitre), in 20 anni ha presentato oltre 500 eventi dal vivo. Dal 1995, inoltre, scrive per quotidiani e riviste (Il Sole 24 Ore, Il Messaggero, Il Manifesto, La rivista il Mulino, De Agostini, Suonare news, Roma Sette). Ha organizzato oltre 400 manifestazioni culturali con la società da lei fondata, Mrs. Philharmonica e ha curato numerosi uffici-stampa. Come Trainer si è consacrata alla formazione in ambito life e business come docente di public speaking, linguaggio del corpo, ars oratoria e comunicazione paraverbale, coniugando l'approccio in chiave performativa e motivazionale. L'incontro tra le competenze musicali e di linguaggio verbale, paraverbale, non-verbale dà vita ai suoi corsi sul linguaggio (Il Codice del Successo, Le Parole che Cambiano la Vita, Comunicare al Tope e altri ancora), sul benessere psicofisico (Libera la tua Bellezza), o specificamente destinati a musicisti e appassionati di musica (Self Management, Professione Concertista, Tutti i Mestieri della Musica, L'Arte del Successo, Campioni di Musica), adolescenti e bambini (Classica è Rock, Pianoforte senza Frontiere). Dal 2009 conduce il seminario Self management per musicisti presso Conservatori in Italia e all'estero, Accademie musicali e campus estivi.

Le pagine dedicate a casi, simulazioni pratiche ed esercizi, ma anche a modelli di autoanalisi per la definizione degli obiettivi e la valutazione oggettiva di competenze e specificità arrivano da questa sua lunga esperienza sul campo nella progettazione e nella programmazione del piano di comunicazione personale, dei strumenti di supporto, nell'organizzazione pratica del lavoro e nell'analisi del mercato artistico-musicale.

E' questo un testo consigliato a tutti i professionisti del settore soprattutto, giovani, per iniziare sin da subito a programmare le proprie attività in funzione della produttività artistica, perché ciascun musicista può inquadarsi come professionista dell'ambito che è a lui più congeniale.

Valentina Lo Surdo (o il mondo di Abha) è in rete al link:
www.ilmondodiabha.it

Giusy Caruso



YUSTE MARTÍNEZ, Luis: *Final cerrado-Final abierto. La experimentación cadencial final en la literatura pianística del s. XIX*, PILES, Editorial de Música S. A. Valencia, 2019. ISBN 978-84-17195-47-2. 93 pp. 15€

Como docente en las disciplinas de Armonía y Análisis Musical, he de constatar que un estudio sobre la evolución de los procedimientos cadenciales, tal y como aquí se nos presenta, no existía. Por esta razón, y por la aportación didáctica que supone para el colectivo dedicado a estas enseñanzas, es un placer para mí comentar esta publicación que, sin duda, emerge de la dilatada experiencia de su autor como profesor de dichas materias en las aulas de diversos conservatorios.

Luis Yuste nos presenta con claridad pedagógica una parte primordial de la creación musical como son las *cadencias*. El ámbito del presente estudio, como el título indica, se enmarca en el siglo XIX. No obstante, en el apartado *La formulación cadencial final*, encontramos un breve recorrido por la evolución de las fórmulas cadenciales, desde las *cláusulas* medievales hasta el siglo XIX. Los ejemplos que ilustran las distintas formas empleadas en el romanticismo para cadenciar también se complementan con otros que van desde el *Ars nova* (s. XIV) hasta el siglo XX; de esta forma contextualiza el núcleo de la materia estudiada.

Queda claro que la intención del autor ante esta propuesta pedagógica no es descubrirnos mecanismos cadenciales desconocidos -aunque no siempre los intérpretes los observen con detenimiento analítico-, sino más bien la de ofrecer a quienes se ocupan de estas especialidades, tanto discentes como docentes, una panorámica de la evolución experimentada en las fórmulas cadenciales y concretamente en el romanticismo, periodo caracterizado por el *Pathos*, sentimiento de reacción, de pasión.

Las ilustraciones musicales de este estudio están tomadas, lógicamente, de la literatura pianística, con prevalencia de autores trascendentales como Chopin o

Liszt. En cualquier caso, estas muestras cadenciales se pueden vincular a otros géneros musicales: vocal, orquestal, cámara, etc. Aunque el compositor piense en sonoridades orquestales o vocales, la síntesis de la idea musical la realiza principalmente al piano, de ahí que todo cuanto se diga de las cadencias pianísticas se pueda considerar, a efectos teórico-prácticos, exportable a la composición en general. Asimismo hay que reconocer que las partituras para piano facilitan su análisis -pensemos en quienes se inician en estas materias- en relación a las orquestales, mucho más complejas de lectura, en algunos casos debido a los instrumentos transpositores que intervienen. Además, Luis Yuste nos facilita más todavía la visión cadencial con ejemplos sintetizados a cuatro voces, a la manera escolástica tradicional de los estudios de *armonía*, y transportados a la tonalidad de **Do** (mayor o menor).

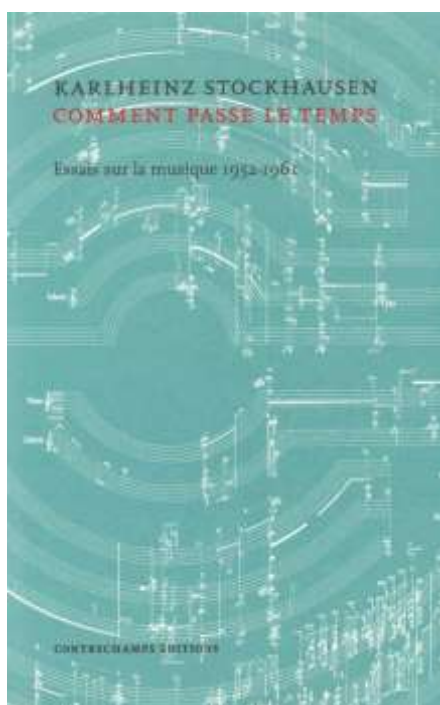
Uno de los aciertos que se advierten en este trabajo es la estructura del mismo, con una parte central, la más sustanciosa, con el epígrafe *Nuevas fórmulas cadenciales*, donde observamos la evolución de los cambios a partir de tres procedimientos básicos que Yuste nos presenta como: *Modificación*, *Sustitución* y *Eliminación*. Es decir: se modifican, se sustituyen o se eliminan aquellos acordes que participaban en las cadencias tradicionales, en la búsqueda de finales novedosos o de efectos particulares.

Durante el desarrollo de este estudio, el autor va clarificando los términos que emplea, también los coteja con el amplio abanico de posibilidades que ofrece la teoría musical y revisa detalladamente su nomenclatura desde las propias denominaciones cadenciales –que resultan muy variadas y en ocasiones contradictorias- hasta otros elementos inherentes, como puede ser la modalidad que se incorpora paulatinamente al repertorio musical del romanticismo. Más allá de las cuestiones técnicas, vemos también observaciones o comentarios de carácter afectivo que emanan de ciertos finales que añaden, si cabe, un plus de interés para valorar esta publicación.

Considero que este libro aporta información relevante a quienes se sienten atraídos por los fundamentos de la composición, y puede ser un trabajo de referencia para continuar desarrollando y ampliando los preceptos de nuestro autor.

Como al inicio de estas líneas, reitero el interés didáctico que me merece este análisis sobre la evolución de las cadencias y sus aspectos anexos, así como creo que será de gran utilidad como herramienta complementaria en la tarea del profesor y, cómo no, interesante y provechoso para la formación del alumno, sobre todo por su planteamiento sencillo, original, didáctico y exento de florituras vanas. Es obvio que este monográfico no está únicamente destinado al ámbito académico, sino que es un libro que recomendaría a todos aquellos interesados en los elementos que constituyen el lenguaje musical, tanto morfológicos como sintácticos, sin más pretensiones que las asociadas a la curiosidad intelectual.

Juan José Poveda Romero



STOCKHAUSEN, Karlheinz :
Comment passe le temps. Essais sur la musique 1952-1961,
traduit de l'allemand par C. Mayer, Contrechamps,
Genève, 2017.

Contrechamp a réédité, en octobre 2017, l'ouvrage mythique de Stockhausen. Qu'apporte cette réédition aux musiciens d'aujourd'hui ? Pourquoi faut-il encore et toujours se le procurer ? Le point de vue qui va suivre est celui d'un très jeune compositeur sensible à la pensée spectrale, avec la collaboration d'un musicologue.

Comment passe le temps rassemble les écrits de la jeunesse de Stockhausen entre 1952 à 1961 (le maître a alors 33 ans). Il signe les prémisses d'une pensée spectrale. Stockhausen souhaite sortir du temps métrique, mesuré. Il montre son intérêt pour les propriétés du son. Pionnier de la musique moderne en même temps que théoricien, il développe l'idée d'unité du temps musical. Le processus compositionnel réside dans sa transformation temporelle. Au sein de la structure musicale, la relation entre les échelles temporelles était un sujet très discuté à cette époque par John Cage, Henry Cowell, György Ligeti, Olivier Messiaen ou Iannis Xenakis.

Compositeur alors en pleine ascension, Stockhausen tente de mettre en lumière dans ces écrits un nouveau point de vue sur le temps musical. Tout comme Xenakis, il s'attache à la spécificité des particules, aux ondes, grâce à la synthèse sonore. Il était prêt à développer une pensée pré-spectrale.

Stockhausen présente les enjeux de la musique de son temps comme l'a fait en 1963 Pierre Boulez dans *Penser la musique aujourd'hui*, autre texte emblématique. Il analyse des pièces telles que le *Concerto pour neuf instruments* op. 24 (1934), de Webern. Il évoque les divers points de repères historiques de la musique du XXe siècle : la genèse de la musique électronique, la synthèse des sons, tout en présentant les liens entre musique instrumentale et l'électronique. Il produit également des auto-analyses (de ses *Klavierstücke*), des critiques musicales et des guides d'écoute : il présente pour *Gruppen* les conditions d'écoute idéale et la spatialisation nécessaire à l'exécution de sa pièce.

Sur la série de proportion, le compositeur évoque son ancien professeur, Olivier Messiaen, dont relation au temps l'a marqué (organisation temporelle des durées, timbres-durées, modes de valeurs et d'intensités).

Dans ces essais, différents concepts sont avancés : les échelles de durées et la composition sérielle ; la perception et les problèmes liés à la notation ; le timbre ; les échelles micro et macro temporelles ; la série spectrale tempérée ; les sous-harmoniques (le miroir du spectre) abordés dans la série de proportion des harmoniques inférieurs (aujourd'hui utilisée comme substitution harmonique modale). Ce texte mêle ainsi plusieurs aspects de la musique du XXe siècle, à savoir la notation musicale et l'abandon du langage traditionnel, l'approche du temps et de son ressenti ainsi que l'improvisation et l'intégration de l'électronique. Le chapitre « ...comment passe le temps... », texte fondateur de cette « pensée spectrale », a fait parler de lui et pour cause, la terminologie parfois non- adéquate du point de vue physique (*phase* au lieu de *période* pour l'intervalle entre deux cycles ; *formant* pour parler de l'ordre des harmoniques) n'empêche en rien de comprendre que la *période* peut être admise suivant l'échelle des rythmes (6 secondes à 1/16^e de seconde) et hauteurs (1/16^e à 1/3200^e de seconde). Il présente la « *durée de phase* » comme étant l'intervalle de temps entre deux cycles de formes d'onde qu'il calcule en proportion par rapport au temps chronométrique basé sur l'unité de la seconde. Il décrit par ailleurs la synthèse de l'instrument idéal qui pourrait mettre en application ses concepts.

La technologie, qui a progressé depuis les écrits de Stockhausen, permet de faire de la musique en temps réel grâce à la rapidité de calcul de l'ordinateur. Néanmoins, l'utilisation des procédés d'écriture de ce XXe siècle (comprenant l'analyse et la resynthèse des sons, la synthèse granulaire et l'application des notions de micro et macro dans le processus compositionnel électronique) représentent aujourd'hui un véritable terreau pour les compositeurs XXIe siècle.

Angelo Nihat-Dadjad Jaume Bayraktar et Nicolas Darbon



DE SIMONE, Cristina : *Proférations !* Poésie en action à Paris (1946-1969), Les presses du réel, Dijon, 2018.

Pour la musique contemporaine, ce qui se passe du côté de la poésie – qui, depuis un siècle, intègre le sonore – et, de manière générale, l’oralité, est à la fois passionnant et, à de nombreux endroits, consubstantiels à cette même musique. Voici une somme de 550 pages qui apporte de nombreux éclairages sur le sujet. Issue de l’univers du théâtre, Cristina De Simone est maîtresse de conférences à l’Université de Caen. *Proférations*, sa thèse de doctorat, a pour objet la poésie action. Ce type de poésie accorde de l’importance à la profération et au double jeu de performeur et d’auteur. La poésie action se différencie de l’appellation générique de poésie sonore qui désigne principalement les audio poèmes d’Henri Chopin, recourant à la technologie. Le XXe siècle étant marqué par l’accélération technique et les relations entre les courants d’avant-garde, l’auteure part des mouvements dadaïstes et futuristes qui sont les premiers à s’être émancipés de la forme et qui ont contribué au contexte contestataire si caractéristique de leur époque.

L’ouvrage est composé de trois parties : les recherches d’Antonin Artaud (1945-1948), le mouvement lettriste (1946-1952) et enfin la « poésie ouverte » (1953-1969) : la pluralité d’expériences menant aux années 1970. Les dates choisies par l’auteure, 1946 et 1969, sont certes les dates clés du sujet mais correspondent également à des événements relatifs à Antonin Artaud, son retour à Paris après un internement psychiatrique à Rodez, et l’événement au Vieux Colombier *Liberté de parole* qui a rassemblé tous les protagonistes de la présente histoire dans cette période symbolique post-68.

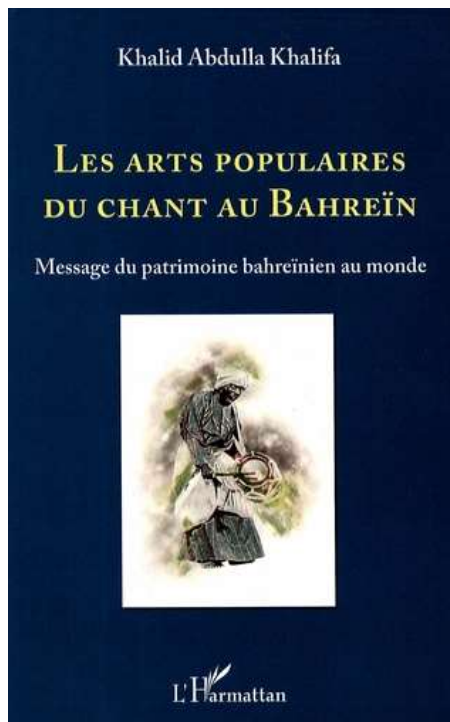
L’analyse de la vie d’Artaud et de ses activités sont brillamment exposés et révèlent la dimension transdisciplinaire du personnage, qui a cassé les codes liés aux contextes et aux lieux théâtraux et poétiques. Il mis en place les éléments clés de la poésie action : l’oralité, le rapport au corps, les nouvelles notations, le madrigalisme, la spatialisation et, plus globalement, le rejet de la mondanité.

Ces passages analytiques sont finement amenés ; ils s'appuient sur des ouvrages biographiques réalisés par des proches. Artaud apporte des éléments d'écologie et une critique du spectacle, annonce les fondements du situationnisme par la critique des États-Unis et prône la transformation par la destruction intégrale. Finalement, c'est son radicalisme qui fera le lien avec le mouvement lettriste. Proche du Parti communiste français et des mouvements anarchistes, le lettrisme part d'une volonté de destruction du mot et du langage afin d'arriver à un langage total défini par la lettre elle-même. Les portraits historiques d'Isidore Isou et autres acteurs majeurs permettent d'éclairer les liens et les évolutions de ces différentes avant-gardes qui ont en commun une lutte contre la spécialisation dans l'art.

Les lettristes, tels des aèdes modernes, pratiquent un art du son, une composition orale, réalisent des récitals ; influencés par le jazz, ils improvisent ; ils militent pour l'engagement physique ; alternent entre événements intempestifs et organisés ; rôdent du côté du cinéma et des technologies du son, telle la pellicule hurlante. Autant d'aspect que Cristina De Simone analyse, ainsi que les films et performances de Maurice Lemaître, Gil J Wolman, Guy Debord, François Dufrêne. Dans la dernière partie consacrée à la poésie ouverte, un chapitre rappelle le lien aux technologies sonores : magnétophone, *cut-up*, et aux techniques poétiques corollaires : crirythme, écriture vocale automatique, poème partition, photographie sonore (Bernard Heidsieck). L'auteure passe également en revue la poésie concrète, la poésie visuelle, le scandale dans le lettrisme et sa légitimation, l'engagement politique et l'internationalisation. Elle termine sur certains festivals et soirées chez les poètes de la Beat Generation à Paris, la poésie directe, la poésie phonétique de Jean Tardieu et Jacques Polier.

Il ressort de cet ouvrage une analyse minutieuse et extrêmement claire des différents mouvements d'avant-garde, artistiques ou politiques, et surtout l'interaction entre ces mouvements. En effet, la réelle valeur de cet ouvrage n'est pas tant l'histoire de l'oralité et de la profération mais le croisement des entretiens, des témoignages et la restitution des indices qui indiquaient jusqu'alors un lien seulement palpable entre la Beat Generation, l'Internationale Situationniste, le Lettrisme, Artaud, Chopin, Marinetti et tant d'autres acteurs. Le décryptage est fait. Ces éléments prennent leur sens. L'idée de fond révolutionnaire est plus que jamais d'actualité. Car, pour reprendre la citation de Theodore Adorno, « une poésie post-Auschwitz est uniquement révolutionnaire ».

Aki Yamouridis et Nicolas Darbon



KHALIFA, Khalid Abdulla: *Les Arts populaires du chant au Bahreïn. Message du patrimoine bahreïnien au monde*, L'Harmattan, Paris, 2019.

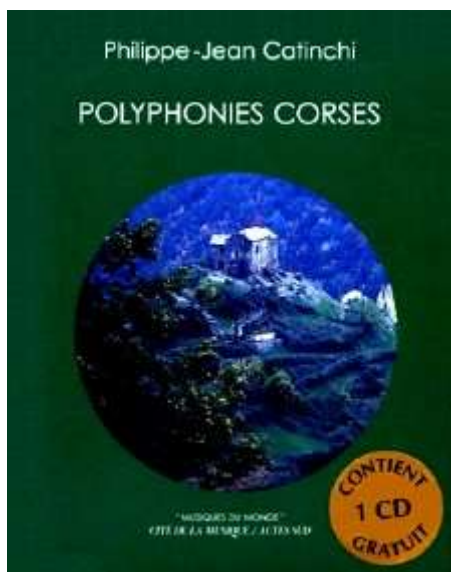
Diplômé de l'Institut supérieur de musique du Caire, Khalid Abdulla Khalifa est un chercheur, compositeur de chansons et musicien professionnel d'oud. Spécialiste de la musique du Bahreïn, il occupe le poste de premier spécialiste de la musique au Ministère de l'Éducation du Royaume du Bahreïn. Ses recherches pour la revue bahreïnienne *La Culture Populaire* sont rassemblées dans ce volume. Le titre et le contenu annoncent toutefois un aspect promotionnel : il s'agit d'un « panorama » du folklore de Bahreïn en forme de « message » en direction du « monde ». La publication de cette synthèse concise, rédigée par un ancien membre et administrateur de la Société de Musique et de Folklore de Musique du Bahreïn au sein du ministère de l'Information, est soutenue par l'Organisation internationale des arts populaires (dont le siège est au Bahreïn). Traduit de l'arabe, le livre est richement paré d'illustrations en couleur, ce qui n'est pas courant chez cet éditeur parisien.

En guise d'introduction, Khalifa revient rapidement sur l'histoire de l'ethnomusicologie au Bahreïn, notamment sur le fait que les premiers enregistrements phonographiques datent du début du XXe siècle. Ce travail de collecte continuera jusque dans les années 1970, qui seront considérées comme l'âge d'or du travail de sauvegarde patrimoniale. Cependant, l'auteur estime que le XXIe siècle, du fait de la mise en avant croissante des musiques occidentales par les radios locales, consiste en une sorte de ghettoïsation des arts populaires locaux. Ces derniers ne subsisteront que dans certains milieux sociaux. Rapidement, l'auteur revient sur la confusion qu'amène le terme « musique arabe », qui englobe à la fois une musique liée à la culture arabe au sens large du

terme (dans le sens où elle s'inscrit dans une tradition héritée de l'époque du premier Etat Islamique, jusqu'à la chute du califat ottoman) et une musique folklorique, variant d'un territoire à l'autre. S'ensuit une présentation des différents modes et des rythmes spécifiques aux musiques arabes et de différents instruments tels que le *tabl* et le *târ*. Il met également en avant le lien intime entre la musique et la vie en s'arrêtant sur les chants de pêcheur, uniquement chantés sur le pont des bateaux, ou encore sur les mariages ou les divertissements populaires. L'auteur consacre également une grande partie de son ouvrage au *sawt*, et à l'un de ses plus grands auteurs, Muhammad ibn Fâris, à qui l'on doit la fondation de la première école du *sawt* au Bahreïn. Plusieurs textes de poètes que Muhammad ibn Fâris a utilisé sont présentés. Enfin, l'étude met en lumière de nombreux instruments traditionnels. Elle les relie aux pratiques sociales comme le travail et les festivités. Sont également mis en avant certains instrumentistes et les groupes influents.

Cet ouvrage remplit parfaitement son objectif, à savoir offrir au lecteur un panorama du folklore de Bahreïn. D'autant qu'un état de l'art concernant l'ethnomusicologie au Bahreïn montrerait –s'il était fait de façon plus exhaustive– qu'il existe assez peu de publications, surtout en langue française. Malgré tout, il est dommage que l'auteur ne propose aucune bibliographie ; et il ne cite quasiment aucune référence (on en glane une dizaine qui provient surtout du Ministère de l'Information...). De surcroît, l'ensemble manque grandement de clarté. En effet, l'enchaînement des sujets s'avère parfois chaotique. Ce manque de structure et de fil rouge peut perdre le lecteur, d'autant que certains passages sont très denses. Il aurait été utile d'effectuer un travail de classification dans le but de faciliter la lecture. En dépit de ces réserves qui portent sur la dimension scientifique, l'ouvrage demeure agréable, intéressant et précieux.

Sébastien Dussol et Nicolas Darbon



**CATINCHI, Philippe-Jean:
Polyphonies Corses, Actes Sud, Arles, 1999.**

Cap corsin, né dans une famille de musiciens, Philippe-Jean Catinchi, agrégé d'Histoire, multiplie les activités : journaliste au Monde, membre de divers jurys comme le Goncourt des Lycéens, il s'intéresse à la littérature comme à la musique. Ses *Polyphonies Corses* sont réalisées avec de nombreux acteurs de la musique en Corse comme Jean-Claude Acquaviva, les frères Bernardini (du groupe I Muvrini) ou encore Jean Charles Adami.

Les origines de la polyphonie en Corse sont controversées, ainsi que le constate d'emblée Catinchi. Une approche avance que la polyphonie est le fruit de mutations incontrôlées dues, entre autres, au commerce ou aux migrations. Cette approche est qualifiée de « païenne » dans la mesure où elle tend à minimiser voire à exclure l'apport du patrimoine polyphonique chrétien. Une autre insiste sur la christianisation de l'île. On retrouve en effet des partitions en écriture neumatique dans certains couvents franciscains, comme à Sartène. L'auteur adopte une posture nuancée. Il souligne une sorte d'hermétisme de la population à l'acculturation, mais la liturgie chrétienne s'est peu à peu immiscée dans le païen. L'Église ne pouvant exercer un réel pouvoir sur ces traditions se serait adonné à « une habile récupération du sacré païen ». Cette polyphonie, la *paghjella* est donc à la fois une expression « authentiquement profane » et « une survivance d'une tradition liturgique transposée hors du champ sacré », témoignant de ce fait de « l'évangélisation en surface » de l'île.

Catinchi aborde également la question du « *versu* » qu'il est possible d'ériger comme principale singularité. Les « *versi* » témoignent d'une grande diversité de techniques de chants, dans des zones géographiques assez restreintes. Ils changent d'une pièce à l'autre à tel point que selon l'auteur le *versu* « [dessinerait] des frontières à l'intérieur de l'île avec d'avantage de précision que le relief lui-même ». Catinchi met en outre l'accent sur le caractère changeant de la *paghjella* : les *versi* n'étant que peu restrictifs, chaque

[Escriba texto]

interprétation est en fait totalement inédite, et résulte certes d'un choix de *versu* mais également de l'apport du chanteur. L'expression polyphonique insulaire, par la grande importance de l'improvisation, serait donc une « transgression absolue des codes de l'écrit ». Si la *paghjella* est le chant corse par excellence, l'auteur se concentre sur d'autres pratiques musicales de l'île, le chant accompagnant la vie comme la mort : ainsi les *nanne*, berceuse en langue corse ; les *voceri*, chantés par les mères dont l'enfant est décédé pour l'accompagner vers l'au-delà ; les *lamenti* funèbres, amoureux, de prisonniers, de bandits... ; les chants de travail comme la *Tribbiera*, le passage du blé au pas des bœufs afin d'en extraire le grain.

Enfin, Catinchi présente le courant du Riacquistu, mouvement politico-culturel des années 1970, dont le but était la sauvegarde du patrimoine et de la langue, comme réflexe de survie suite aux Guerres Mondiales et à la Guerre d'Algérie. L'auteur interroge le processus de folklorisation assez limité mais néanmoins nécessaire lié à la sauvegarde du patrimoine. Il souligne également qu'en parallèle de ce processus émerge une problématique de modernisation et d'ouverture. Un exemple est *Médée* dans la version de Jean-Claude Acquaviva, qui fait le lien entre la polyphonie corse et son héritage balkanique.

La force de cet essai est sa vision d'ensemble du patrimoine vocal insulaire. Bien que n'entrant pas dans les détails, il apporte des éléments sur l'histoire patrimoniale de l'île. Il soulève des problématiques telles que la place de la musique traditionnelle dans les sociétés de tradition orale, ou encore la question de l'authenticité inhérente à cette dernière. S'il pose dès le début son angle d'attaque : Catinchi est historien, cet essai possède une réelle dimension musicologique, n'hésitant pas à se référer aux travaux de Dominique Salini ou de Béla Bartók. De nos jours, l'approche folklorique semble bien moins présente et le souci de modernisation est au cœur de la création.

Sébastien Dussol et Nicolas Darbon



HAINAUT, Bérénger : *Le Style Black Metal*, Aedam Musicae, Château-Gonthier, 2017.

Bérénger Hainaut travaille au département de la Musique de la Bibliothèque nationale de France. Il a effectué des études de musicologie à l'Université de la Sorbonne. En publiant cet ouvrage sur la musique *metal*, il choisit d'adopter une approche mêlant musicologie et sciences sociales.

Le but de cet ouvrage est, selon l'auteur, de dégager une « typicité » du style *black metal*, d'affiner la catégorisation de ce style rendue difficile du fait de la porosité inhérente aux musiques de styles *metal* les unes avec les autres. Cette porosité sera d'ailleurs un axe central du livre. L'auteur commence par nous présenter l'émergence historique du style *black metal*. Empruntant au *rock* classique, notamment par la mise en valeur de Satan ou du Mal (icônes que l'on retrouve dans certains titres rock comme *Sympathy for the Devil* ou *The Number of the Beast*), le style *metal* apparaît au début des années 1980 avec le groupe Venom. Ainsi, le *black metal* ne surgit pas *ex nihilo* : il est le fruit de plusieurs mutations de différents sous-genres tels que le *heavy metal* ou encore le *punk*. De plus, le *trash metal*, le *death metal* et le *black metal* ne sont d'abord pas considérés comme des styles à part entière, c'est progressivement que ces derniers développeront des caractéristiques saillantes, se démarquant ainsi les uns des autres tout en s'inspirant mutuellement. Pour ajouter à la complexité, l'idée d'un style *black metal* est réductrice ou du moins imprécis ; il semble plus adéquat de parler de *melodic black metal* et de *pagan black metal*.

Nous arrivons à la partie la plus originale, celle de l'analyse des différentes techniques musicales et d'enregistrement. L'auteur présente différents patterns de batterie

comme le *blastbeat* ou le *backbeat* ; le trémolo *picking* à la guitare et la distorsion ou encore l'accordage en *drop*, utilisé pour abaisser la hauteur des guitares et rendre le son bien plus lourd. Pour étudier la place de l'enregistrement dans le *black metal*, il procède à une analyse comparative de spectrogrammes de différents morceaux. Il revient aussi sur l'approche *low fidelity* de l'enregistrement, servant une approche bruitiste et les chants gutturaux. L'auteur nous offre d'ailleurs une analyse très précise de ses techniques de chants et des procédés physiques pour y parvenir.

Cet ouvrage est très intéressant dans la mesure où il analyse précisément et de façon assez exhaustive le style du *black metal* au travers de considérations techniques mais également politico-sociales. C'est ici que repose la principale qualité de ce travail. L'analyse sociale se double d'une analyse purement musicale très riche. Tout y est traité : le spectre, l'harmonie, le rythme, le son, la voix, la guitare, la structure. Il s'agit donc d'un ouvrage à la fois très complet et très lisible. La profusion de schémas et autres tableaux permet une meilleure compréhension sans pour autant sacrifier la profondeur de l'analyse.

Sébastien Dussol et Nicolas Darbon



BOUKOBZA, Jean-François : *György Ligeti. Études pour piano*, Éditions Contrechamps, Genève, 2019.

Professeur au Conservatoire d'Aubervilliers/La Courneuve, Jean-François Boukobza propose une analyse des dix-huit pièces réunies en trois « livres » du compositeur György Ligeti (décédé en 2006), pièces qui s'imposent durablement dans le répertoire pianistique. Si l'auteur ne cherche pas à révolutionner la méthode analytique, le livre se veut plutôt une synthèse du style ligétien avec, ce qui est précieux, un entretien inédit du concertiste Pierre-Laurent Aimard. Il faut saluer d'une part l'écriture et la présentation ; les chapitres sont à la fois riches et concis. L'approche est très complète. L'ouvrage n'est pas une simple analyse mais entend présenter la situation générale du corpus, situation historique, esthétique, stylistique, interprétative... L'entretien d'Aimard est ainsi précédé d'un chapitre sur l'interprétation. Les sources bibliographiques auraient pu être plus étoffées. La postérité de ces pièces est bien mise en lumière, renvoyant aux études d'Unsuk Chin, Jacques Lenot, Karol Beffa, Stefano Gervasoni. Des thèmes tels que les musiques extra-européennes ou les théories du chaos sont bien traités. Si l'on s'arrête sur le chaos, de longues pages décrivent l'émergence historique de ces théories. La redoutable pièce 13, « L'Escalier du Diable » (1993) est une application métaphorique de ce chaos. Les éléments fondamentaux s'y trouvent, comme pour le fractaliste *Concerto pour piano* - écrit en 1988, année même de la parution du livre de vulgarisation de James Gleick chez Flammarion. Cet ouvrage de la collection poche de Contrechamps, sans foisonner d'images ni de tableaux analytiques, est une introspection concrète et agréable de l'univers ligétien.

Nicolas Darbon



COULANGEON, Philippe : *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle : sociologie des carrières et du travail musical*, L'Harmattan, Paris, Montréal (Québec), 1999.

Cet ouvrage est le prolongement d'une thèse de doctorat de l'auteur, aujourd'hui directeur de recherches au CNRS. Héritières de Pierre Bourdieu, ses recherches sociologiques tournent autour de l'évolution des parcours professionnels dans les métiers artistiques et la démocratisation de la culture, problématique que l'on retrouve également dans cette œuvre. Coulangéon essaie ici de comprendre et de relever les évolutions du métier du musicien de jazz en France en analysant les différents enjeux auxquels les jazzmen doivent faire face. Il se sert des outils habituels d'une recherche sociologique tels que des enquêtes, statistiques et interviews pour soutenir et clarifier ses propos. Le livre, datant de 2000 mais toujours d'une grande actualité, éclaire le lecteur sur une branche professionnelle spécifique et peu connue qui se différencie nettement des autres métiers culturels et même des métiers de musiciens issus d'autres genres musicaux. N'étant pas musicien, il n'est pas étonnant que l'auteur se concentre non sur la musique mais sur les circonstances sociales, économiques et professionnelles du métier du jazzman.

Le livre est divisé en deux parties comprenant sept chapitres au total. La première traite de l'expansion et la fragmentation du domaine de jazz en France. Coulangéon explique que le jazz fait depuis les années 80 partie des arts subventionnés par l'Etat et cette évolution a amené une profonde transformation des carrières des jazzmen français. Tandis qu'auparavant, ils étaient un « prolongement du patrimoine du jazz américain » (p. 21), les musiciens ont su s'émanciper aujourd'hui et créer une dynamique et une scène musicale très distinctes de leurs confrères d'Outre-Atlantique. Ils ne dépendent plus de collaborations avec des musiciens américains pour acquérir une certaine notoriété : les têtes d'affiche dans la scène du jazz sont de

plus en plus constituées des jazzmen français. Le budget des acteurs publics consacré aux musiques de jazz a nettement augmenté vers la fin des années 80, même s'il faut distinguer entre les différentes catégories du jazz. Les compositions et créations originales, autrement dit le jazz contemporain, bénéficient ainsi d'une majorité du budget. Malgré ces aides financières on constate certaines difficultés auxquels les musiciens doivent faire face. On trouve effectivement deux catégories de musiciens de jazz : les musiciens de festival bénéficiant d'une forte notoriété et les musiciens de club, ceux-ci rencontrant des difficultés quant à la stabilité de l'emploi ; les clubs de jazz n'offrent en effet que des engagements de très courtes durées.

Dans la deuxième partie Coulangeon parle des formations, de l'emploi et des carrières des musiciens. Les carrières des jazzmen se construisent très différemment que celles des musiciens d'autres genres musicaux comme dans la musique classique. Ces carrières se fondent sur la visibilité et un système de compagnonnage entre musicien de forte notoriété et musicien de faible notoriété : il faut réaliser des « bœufs » pour se faire un nom. Le musicien s'intègre ainsi dans la sphère du jazz tandis qu'il se désintègre de son environnement social en dehors de cette scène, dû aux horaires décalés qui compliquent une vie de famille. Cette situation crée le mythe d'une vie bohème. En outre, les débuts musicaux des jazzmen se font souvent plus tard que pour les musiciens classiques et ne sont pas toujours basés sur une formation scolaire. Les avis sur les formations dans des écoles de jazz, conservatoires ou associations, de plus en plus nombreux, sont très divisés. La technique musicale est importante, certes, mais nombreux sont les musiciens qui croient qu'il s'agit une tradition orale qui ne s'apprend pas à l'école mais qui est basée sur l'écoute des disques et un apprentissage transmis « sur le tas » (p. 150). Les jazzmen cherchent le statut d'intermittent de spectacle et on constate une véritable course aux cachets, bien que certains préfèrent être payés au noir. L'instabilité de l'emploi oblige les musiciens à diversifier leurs activités : interprète, compositeur, arrangeur ; enseignant, journaliste... La quasi-totalité d'entre eux doit recourir à des prestations « alimentaires » dans d'autres styles musicaux. Bénéficiant d'une côté des nouvelles subventions de l'Etat et d'un régime de chômage-allocations, d'autres facteurs liés au fonctionnement de la scène du jazz mais aussi à la fébrilité du monde musical en général, compliquent un revenu et une mode de vie stable.

En somme, Coulangeon décrit avec une grande clarté les enjeux du jazzman d'aujourd'hui. Les entretiens ainsi que des statistiques faciles à lire apparaissent tout le long du livre et aident à mieux comprendre et à soutenir les propos de l'auteur. Si cette riche étude sur un métier peu connu et peu visible est assez complète, il faut cependant constater qu'elle se focalise exclusivement sur les musiciens de jazz de la région parisienne. Ce qui semble incohérent avec le titre de l'œuvre « Les musiciens de jazz en France ». Il aurait été intéressant de donner la parole à des musiciens d'autres régions et de comparer leur situation à celle des musiciens parisiens. On constate par ailleurs que les propos de Coulangeon se répètent parfois. Néanmoins, il s'agit d'une recherche utile sur un sujet peu médiatisé qui aide à comprendre les évolutions et les enjeux du métier du jazzman de ces trois dernières décennies. Le livre reste très actuel, ses résultats semblent toujours représentatifs du métier et les évolutions décrites se sont intensifiées. Présentant bien les obstacles à éviter, cette étude sociologique peut servir de guide pour tout ceux qui cherchent à comprendre le

COULANGEON, Philippe : *Les musiciens de jazz en France à l'heure de la réhabilitation culturelle : sociologie des carrières et du travail musical.*

fonctionnement et les enjeux de la scène du jazz avant de se lancer dans un métier à la fois épanouissant et passionnant mais qui demande beaucoup de flexibilité et de polyvalence.

Talin Maas et Nicolas Darbon



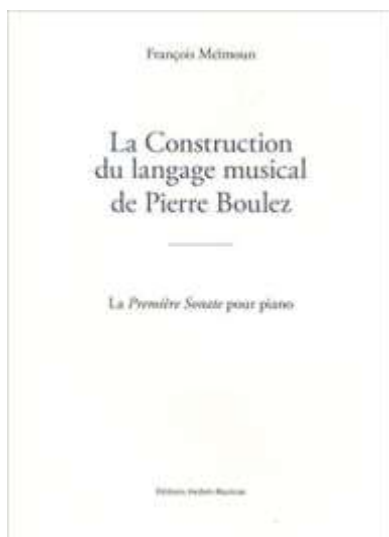
PISTONE, Danièle: *Prospectives musicologiques*, L'Harmattan, Paris, 2019.

Danièle Pistone, professeure émérite à l'Université de la Sorbonne, aborde des sujets en lien avec la musicologie relativement peu abordés. Elle nous incite à trouver des nouvelles voies dans une matière qui repose encore beaucoup sur ses racines historiques et à créer des liens avec d'autres disciplines. Retenons quelques approches, comme la biographie musicale, qui prend une place de plus en plus importante dans la recherche. Autre approche, l'histoire institutionnelle et culturelle, telle l'étude des associations musicales et musicologiques en France à la fin du XXe s. Pistone fait ensuite des propositions méthodologiques concernant les catalogues d'œuvres et leur évolution au fil des siècles ; la titrologie des œuvres musicales, son évolution (descriptive avant la Renaissance, elle devient littéraire et poétique...) ; les corpus et typologies, autrement dit les différents types de classification des œuvres, des formes ; la contextualisation qui demande au chercheur un savoir polyvalent. Le dernier chapitre regroupe des approches esthétiques reposant sur l'analogie (l'exemple des musiques de l'eau, les premiers usages de l'eau dans mes partitions, les titres, les symboles) ; sur la notion de style musical, des dictionnaires d'autrefois aux critiques d'aujourd'hui ; ou encore les études de l'imaginaire qui relève du vécu et de la sensibilité de chacun.

Prospectives musicologiques est un aperçu des recherches menées par Danièle Pistone croisant la musicologie avec d'autres disciplines, rassemblant les perspectives diachroniques (histoire) et synchroniques (sciences humaines) sur des thématiques parfois peu abordées. Il est intéressant aussi de s'inspirer de la façon dont Pistone nourrit ses travaux avec un égal respect des fondamentaux et des innovations. Comme ces études mises bout à bout sont clairement expliquées, argumentées et mises en perspective, elles incitent le jeune musicologue à développer ses propres réflexions. Les tableaux et statistiques éclaircissent et soutiennent les propos de l'auteure. L'annexe, incluant les abréviations et sigles utilisés, l'index des noms de personnes, la table des illustrations, les exemples musicaux et la table des matières, ainsi que les orientations bibliographiques à la fin de chaque sous-chapitre, témoignent d'un

travail profondément documenté. Même si ces *Prospectives musicologiques* s'adressent surtout aux musicologues avertis - le débutant ne pouvant mesurer tous les tenants et aboutissants de ce vaste champ -, elles sont passionnantes et constituent même un modèle par leur rigueur, leur sagesse et leur volonté d'ouverture vers des horizons nouveaux.

Talin Maas et Nicolas Darbon



MEÏMOUN, François: *La Construction du langage musical de Pierre Boulez. La Première Sonate pour piano*, Éditions Aedam Musicae, Château-Gonthier, 2019.

Les Éditions Aedam Musicae effectuent un magnifique travail éditorial. En 2019, après le *Journal* du compositeur Olivier Grief, le *Berg* d'Élizabeth Brisson, ou encore la somme musicologique de Ziad Kreidy sur le piano, cette jeune édition publie en décembre la thèse de François Meïmoun, quelques mois seulement après la soutenance. Si Pierre Boulez est la figure phare de la musique contemporaine française, ne serait-ce que par le nombre d'institutions qu'il a lancées, la dernière étant la Philharmonie de Paris, il véhicule une image contestée parmi une partie des musiciens qui ne se sont pas affiliés au mouvement sériel. Un tel livre peut contribuer à la modifier. Car il n'existe que peu d'analyses approfondies sur la *Première Sonate pour piano* (et en particulier de son 1^{er} mouvement) et qui décrivent avec autant de minutie le « premier Boulez ».

Pour être précis, il s'agit d'une étude génétique de l'œuvre. L'auteur s'appuie sur les manuscrits et esquisses pour comprendre les idées originelles présidant à la construction de la sonate telles que nous la connaissons aujourd'hui, et à travers, à la mise en place de son style, autour de 1946 – Boulez a vingt-et-un ans. Il entre pour ainsi dire dans l'esprit du compositeur, suit ses hésitations, ses choix. Parallèlement, il expose dans une langue très fluide l'esprit d'une époque. Il propose des tableaux assez longs qui sortent de la musique, notamment sur la France collaboratrice ou la Libération. Les techniques de Boulez, qui, plus tard, paraîtront enfouies ou intriquées, semblent, aux racines du projet, d'une meilleure visibilité. Or, ces débuts montrent un visage de Boulez différent de celui qui est apparu à beaucoup comme un dictateur froid (en raison de son sérialisme intégral), véhément (en raison d'articles et d'attitudes sans concessions), hégémonique (une fois que son école esthétique eut pignon sur rue). Ainsi découvre-t-on des aspects musicaux très concrets qui dans ce livre

sont longuement expliqués, détaillés, mis en perspective. Il faut dire que l'auteur s'appuie sur un volume d'entretiens qu'il a menés avec Boulez, *La naissance d'un compositeur*, précieuses sources primaires publiées dix ans plus tôt aux mêmes éditions.

Mis à part les *Arabesques* de Debussy qu'il joue au piano étant enfant, la musique moderne est peu présente dans l'environnement du jeune Boulez ; il découvre Karol Szymanowski à seize ans et Arthur Honegger à dix-sept ans. À Lyon, il prend des cours de piano et il écrit ses premières pièces à partir de 1942, dans des genres traditionnels, sur des poèmes de Charles Baudelaire ou Théophile Gautier... Sa *Psalmodie* de 1943 témoigne de son éducation jésuite, œuvre violente, lyrique et virtuose selon Meïmoun. Boulez monte ensuite à Paris pour apprendre l'harmonie et être un « parfait musicien ». Hormis les partitions de jeunesse, le corpus étudié par Meïmoun contient les œuvres nées immédiatement après 1945, dans cette époque menant de Vichy à la France libérée. Il montre comment le compositeur a cherché à se positionner et à revendiquer la modernité. Sujet à une « illumination sérielle », Boulez n'est pas moins à l'écoute des surréalistes tout en restant assez distant, sauf d'Antonin Artaud et de son étrange « cri-souffle ».

La deuxième partie du livre se concentre sur l'analyse génétique de la *Première Sonate*. Il s'agit d'un angle d'attaque original car cette œuvre a été abondamment commentée. Meïmoun fait le bilan de ces analyses. Reprenant la dichotomie de Boulez, il les répartit entre les analyses « vraies » ou objectives, et les « fausses » telle l'étude du geste réalisée par Pierre-Laurent Aimard. Il ne prend pas parti, car la génétique est synthétique : s'appuyant sur des données objectives, une partition et ses esquisses, l'analyse musicale de leurs transformations, elle propose des stratégies poétiques et s'adjoint le corpus secondaire des lettres, entretiens, qu'elle relie aux contextes. Si « l'approche positiviste n'est pas sans risque », doit-on l'éviter ? En même temps, « qu'est-ce qu'une œuvre musicale ? où est son texte ? ». Meïmoun ne semble pas opérer de choix, car atteindre la complexité du fait musical n'implique pas de favoriser l'herméneutique au détriment de l'analyse ou de l'histoire ; mais d'exploiter tous les moyens à la disposition du musicologue. Si Meïmoun procède à une « mise à plat quasi chronologique de l'établissement du texte », en plus de cette approche diachronique il adjoint une approche thématique, faisant ressortir certaines structures archétypales génératrices de l'œuvre.

Dans cet esprit d'équilibre et de vérité, l'auteur débouche sur trois paradoxes.

Le premier paradoxe invite à considérer que Boulez ne compose pas, mais qu'il *improvise et juxtapose* – pour le dire avec quelque malice. « Composer ou improviser ? », se demande l'auteur devant les manuscrits successifs. En réalité, « ces deux temps coexistent ». Par exemple, Boulez se contente, « pour assurer la cohérence de l'ensemble, de notes de jonction entre les parties » et Meïmoun trouve cette démarche assez singulière. En somme, l'acte d'écriture n'est pas le fruit d'une pure combinatoire sérielle.

Le paradoxe suivant détruit l'image d'un Boulez glacial. Il faut au contraire parler d'un Boulez instable et bouillonnant. La problématique profonde de cette thèse (et donc du compositeur) est celle de la *violence*. Ce que Meïmoun appelle la quête boulezienne d'ordre et d'hystérie place le sérialisme au service du délire. Cette violence primordiale s'affirme à l'opposé de l'incantation néoclassique. Le pianisme boulezien étant gouverné par la violence et la résonance, l'auteur interroge ces archétypes sur le plan historique (dans le contexte de la Guerre) et en décline les modalités : ce sont des gestes musicaux extrêmes, localisés, placés dans un cadre très formalisé – ce qu'il appelle « formaliser le délire ». Même les articles exégétiques de Boulez sont rageurs. Or cette impétuosité « dissimule mal une inquiétude lancinante ». Elle développe une pensée progressiste et téléologique de l'histoire et de ses horreurs. Cependant, Meïmoun est assez ambigu concernant les causes de cette violence. Le délire boulezien ne serait pas celui du monde, et donc en 1946, de la guerre. La *Première Sonate* souhaiterait seulement réaliser une « esthétisation de la violence ». Par ailleurs, il parle d'elle comme d'un témoignage non de l'horreur infligée mais de l'horreur refoulée. Alors ? Le monde socio-politique est-il ou non cause de la violence de l'homme et de l'œuvre ? Si le monde n'est pas à l'origine de cette violence, d'où vient-elle ? La thèse est suspendue sur ce point parce qu'elle ne veut pas soulever un voile plus profond encore. Cette violence s'origine peut-être dans la genèse psychologique de l'homme Boulez. Peu d'étude porte sur ce point qui demeure encore assez mystérieux.

Le dernier paradoxe détruit l'image d'une musique qui serait hors sol, qui ne serait pas *pétrie d'héritages* de toutes sortes, à commencer par le néoclassicisme. « Comment synthétiser la Seconde École de Vienne et Jeune France ? », voilà le projet. « La vigueur des ratures [sur les manuscrits] incarne la difficulté que Boulez éprouve à faire coexister des héritages stylistiques hétéroclites (...) Le geste de Boulez se crée autant sous l'impulsion du délire d'Artaud et de l'expressionnisme allemand que sur l'investissement des univers très déterminés de Webern, de Mallarmé et de Char. » La pensée boulezienne est même emprunte de nostalgie au point de chercher des substituts à la tonalité : « la *Première Sonate* confirme l'attachement profond de la dodécaphonie aux héritages de la tonalité et aux formes du passé ».

Il est aussi réjouissant que Meïmoun s'attaque aux exégètes, médiateurs et autres musicologues, victimes de ce qu'il appelle à juste titre une idéologie, en analysant le traitement des concepts de table rase et d'héritage. Boulez ne produit pas une table rase ni un style entièrement neuf ; bien au contraire, il incarne l'« assimilation maximale des héritages », pour reprendre les propos du compositeur lui-même. Or, « le concept de table rase dominant le discours musicologique, critique et journalistique qui entoure la *Première Sonate* de Boulez depuis le milieu des années 1970, étouffe la réalité du contexte qui fut celui de la gestation de l'œuvre pour y substituer une *aura* prophétique ». Meïmoun va plus loin : « le concept de table rase, récurrent dans la critique musicographique et musicologique de la *Première Sonate*, obscurcit la réception de l'œuvre, sa singularité ». Il est aussi erroné de rapprocher ce concept de la dodécaphonie : il s'agit d'« une construction idéologique » visant encore une

fois à négliger les héritages. Meïmoun en donne la raison : ce concept de table rase est utilisé depuis les années 1970 dans un but socio-politique : il sert à créer de toute pièce une image de Boulez comme rénovateur. C'est une légende construite à des fins institutionnelles.

La star française de la modernité musicale est bien servie par le livre et les articles en tout genre, depuis toujours ; voici une nouvelle contribution qui interroge son mythe, intransigente et critique, tout en exposant la puissance tellurique de la *Première Sonate*. À la fois historique, analytique, basé sur le fait musical lui-même, s'intéressant à l'acte de création, n'hésitant pas à mettre en question des idées reçues, extrêmement référencé et tout de même limpide, cet ouvrage développe une musicologie au service de la complexité musicale.

Nicolas Darbon



Revue de
musicologie

***Revue de musicologie*, Société française de
musicologie, Paris, tome 105 n° 1, 1^{er} trimestre 2019 ;**



Revue de
musicologie

tome 105 n° 2, 3^e trimestre 2019 ;



Revue de
musicologie

tome 106 n° 1, 1^{er} trimestre 2020.

La Société française de musicologie publie la *Revue de musicologie* ; elle organise également des manifestations scientifiques telles que le Congrès Biennal qui – pour sa première édition – aura lieu à Lyon en octobre 2020. Cet événement sera itinérant car il entend donner une impulsion nouvelle au réseau musicologique français dans toute sa diversité. Fondée en 1917, la *Revue de musicologie*, qui avance au rythme de deux numéros par an, est soutenue par le Ministère de la Culture, le Centre national de la recherche scientifique (CNRS) et le Centre national du livre. Yves BALMER explique dans son éditorial que, dans un contexte de mondialisation, la revue développe l'approche généraliste tout en se concentrant sur la qualité. Le nouveau rédacteur en chef est Louis DELPECH. Outre les articles de fond, la revue réalise des comptes rendus complets de livres, des éditions critiques, des congrès ou des ressources numériques : une trentaine pour le dernier tome (n° 106). Les sujets traitent de

toutes les périodes de l'histoire, de l'évolution du langage musical aussi bien que des conditions socio-culturelles.

Ainsi les articles de 2019 couvrent-ils les XIII^e, XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles (tome 105 n° 1) et les XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles (tome 105 n° 2). Océane BOUDEAU relate la fête du nouvel an à Saint-Martin de Tours – ailleurs nommée : la Fête des Fous. Elle se fonde sur le manuscrit de la collégiale rédigé par un chanoine et sauvé des bombardements de la Seconde Guerre Mondiale... On apprend qui présidait ces fêtes, quel était le répertoire, ou l'usage des cloches. De riches annexes proposent des tableaux des chants, des genres, des notations, le texte en latin de l'ordinaire-coutumier. Catherine CESSAC étudie le mécénat musical (les fonds, les réseaux, les systèmes de rémunération) chez le duc et la duchesse du Maine, Louise-Bénédicte de Bourbon, à la lumière du journal d'un intendant du duc. Fanny GRIBENSKI pour sa part interroge les différents types de concert dans les églises parisiennes au XIX^e siècle. Jérôme ROSSI s'intéresse aux musiques de film d'Henri Dutilleux ; une dizaine de films est passée en revue depuis les années 1930 – un symphonisme qui évolue vers une économie des moyens.

Pour ce qui est du tome 105 n° 2, Youri CARBONNER examine le pupitre des voix de dessus à la Chapelle royale. Il tente de définir la couleur vocale et le style des castrats italiens, pages et faussets ; cette approche de l'interprétation se double d'une étude des conditions d'exécution, du quotidien des chanteurs. De son côté, Quentin GAILHAC décrit les leçons d'harmonie de l'alsacien Antoine BEMETZRIEDER lors de son séjour parisien dans les années 1770. Quant à Jean-Christophe BRANGER, il revient sur les critiques musicales rédigées par Louis Schneider à propos de Claude Debussy. Si l'on connaît son compte rendu négatif de *La Mer*, il n'en a pas moins été élogieux pour les autres œuvres, bien qu'il ait toujours refusé l'hagiographie. Debussy a su ménager cette personnalité musicale influente. Enfin, Benedikt LEßMANN revient sur l'accompagnement du plain-chant – que Charles Koechlin considérait comme un anachronisme – et sur la modalité libre voire élargie que des compositeurs comme Charles Tournemire ou Maurice Emmanuel ont pratiquée.

Dans le tome 106 n° 1, Bénédicte HERTZ s'intéresse à Bergiron de Briou du Fort-Michon copiste de Michel-Richard de Lalande et de Jean-Philippe Rameau ; elle examine les correspondances et les collections. Paul Frémaux et Antonin Laffage sont parmi les premiers musiciens à s'être rendus dans le Protectorat tunisien : dans le contexte colonial, Jann PASLER étudie leurs activités intenses, révélant les problématiques d'une « France en formation », voire d'une identité européenne, tissant des relations entre colons et colonisés (article en anglais). Pour finir, Yannick SIMON fait un état des lieux de la vie musicale dans les villes françaises sous l'Occupation, de la politique de Vichy aux comportements individuels.

Nicolas Darbon



**SCHNEBEL, Dieter : *Musique visible*.
Essais sur la musique, [sous la direction de Héloïse Demoz
et Olivier Baisez], Éditions Contrechamps, Genève, 2019.**

Des ouvrages sur Schnebel, il n'y en a aucun, sauf celui-ci. Il faut remonter à 1972 pour trouver un livre en allemand du compositeur lui-même, *Denkbare Musik*. Pourtant, cette personnalité côtoie les plus grands avant-gardistes. Sa musique est sans exclusive. Schnebel regarde du côté de Karlheinz Stockhausen, de John Cage ou de Franz Schubert. Il s'adonne à la composition collective avec ses étudiants ; il repense l'espace musical, le concert, la participation du public ; il compose avec des matériaux gestuels, visuels... L'autre singularité de Schnebel, qui a enseigné à la Hochschule für Musik de Berlin, est qu'il exerce un ministère dans l'église protestante et le métier de professeur de théologie. Il est dommage qu'il parle si peu de la spiritualité dans ce livre. Outre les entretiens, l'ouvrage se structure en trois parties. Il commence par des réflexions sur d'autres compositeurs. Il est ensuite question de l'aspect visuel de la musique. Enfin, Schnebel s'étend sur les liens entre vocalité et langage. Les propos sont très divers. Tantôt descriptifs : « Nous ne nous exprimons pas qu'oralement ; [...] Résultat : en 1980, *Körper-Sprache* (Langage-Corps) une « composition pour organes » : tête, tronc, membres... » Tantôt esthétiques : « Aujourd'hui [1966], presque aucune musique n'entend renoncer à une dimension visuelle. La Nouvelle Musique évolue donc elle aussi en direction du spectacle. » Des essais sur des philosophes émaillent aussi ces pages. Le tout contient des tableaux, des exemples musicaux, et pas moins de trois introductions. C'est une excellente nouvelle que la parution, dans une édition aussi agréable et sérieuse, de ces écrits et entretiens, petit trésor de sources primaires réjouissant tant le musicologue que le grand public.

Nicolas Darbon



ABROMONT, Claude (en collaboration avec Louise BOISSELIER): *Guide de l'analyse musicale*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2019.

Claude Abromont enseigne l'analyse musicale au Conservatoire supérieur de Paris. Ce *Guide de l'analyse musicale* s'inscrit dans la lignée d'autres « guides » de la théorie, des formes, etc. qu'il a rédigé en collaboration avec Eugène de Montalembert – cette fois, avec Louise Boisselier. La table des matières très détaillée permet au lecteur d'avoir une vue d'ensemble. Un index, une bibliographie fournie, des tableaux et des d'annexes complètent le texte. De plus, l'auteur propose d'écouter et de visualiser les exemples d'analyse *via* une chaîne YouTube - outil extraordinaire, utile pour les enseignants et les étudiants. Cependant, il est dommage qu'un lien systématique ne soit pas clairement indiqué entre l'analyse « papier » et l'analyse audiovisuelle : les op. 21 et 30 de Webern sont disséqués dans le livre (p. 305-308) et n'ont pas de lien sur la chaîne Youtube ; c'est tout l'inverse pour l'op. 27. Mais il est vrai que l'espace internet est évolutif et aléatoire.

Le constat de départ est que la plupart des ouvrages sont dédiés à l'histoire de l'analyse, pas à sa mise en pratique. Ce qu'ambitionne ce guide. Structuré autour des différentes phases de l'analyse, il part de la découverte et la documentation, pour arriver à l'approfondissement, la synthèse et la restitution.

Pour commencer, Abromont s'intéresse au premier contact entre l'analyste et l'œuvre. Afin d'éviter de convoquer trop vite la connaissance théorique, la question est de savoir ce que l'œuvre possède d'unique. L'intérêt est d'avoir ainsi une vision globale de la musique. Ce chapitre est l'occasion de passer en revue tous les critères à analyser : le langage, le tempo, l'expressivité... à repérer lors d'un premier contact avec l'œuvre. L'auteur met ensuite en garde le lecteur contre le risque de confondre l'effet visuel de la partition avec l'effet sonore d'une musique (il prend l'exemple d'une petite note qui prend peu de place sur une partition, mais qui peut avoir un effet acoustique insupportable).

Le chapitre suivant traite de la documentation musicale et musicologique. En plus de donner plusieurs « bonnes adresses » (catalogues, partitions...), ce guide propose quelques définitions qui semblent plutôt s'adresser à un public peu ou non averti, conseille de recourir au manuscrit original et d'éviter les rapprochements naïfs entre la biographie du compositeur et sa musique. Il préconise l'étude d'analyses préexistantes, et oriente vers des revues musicologiques ou des sites internet.

Le troisième chapitre constitue le cœur de cet ouvrage (près de 300 pages lui sont d'ailleurs consacrées, alors que le premier n'en contient que 10). Il s'agit d'une liste des différents types d'analyses : formelle, thématique, contrapuntique... mais aussi d'autres types d'analyses plus pointus tels que la *Set theory*. « Aucune analyse n'est idéale et chacune poursuit un objectif précis et spécifique. » L'auteur a choisi de développer certaines méthodes : pas moins de neuf sous-chapitres sont consacrés à l'analyse de l'harmonie. Mais ce qui rend ce chapitre sur les méthodes d'analyses si complet et si intéressant, c'est que l'auteur donne aussi bien la parole aux théoriciens et aux musicologues qu'aux compositeurs eux-mêmes. Vient ensuite le moment du croisement des méthodes analytiques en vue d'une compréhension synthétique de l'œuvre. Le chapitre 4, d'une quinzaine de pages, est une classification des méthodes du Chapitre 3.

Comment restituer l'analyse effectuée de façon compréhensible ? L'auteur propose pour finir plusieurs façons d'annoter une partition, des systèmes de chiffrage harmonique, de découpages des phrases musicales, ainsi que différentes manières d'organiser un plan formel. Il montre ainsi la variété des formes que peut prendre une restitution d'analyse. Cependant, ni la partition annotée, ni le tableau ne peuvent se substituer à un commentaire, lequel peut être linéaire (chronologique) ou thématique. Enfin, l'auteur s'intéresse à la médiation, c'est-à-dire au lien entre intervenant (ici, « l'analyste »), une œuvre musicale et un public, offrant des exemples-types de médiation tels que la note de programme, l'avant-concert ou encore le site internet.

En somme, cet ouvrage est une introduction à l'analyse destinée à un public peu aguerri. Davantage qu'un guide, c'est une boîte à outils dans laquelle le lecteur peut piocher des méthodes, des exemples musicaux ou des références bibliographiques. Il ne s'agit pas d'apprendre comment réaliser concrètement une analyse, comme annoncé au départ. Cette cartographie des outils à la disposition de l'analyste décrit de façon assez exhaustive de nombreuses méthodes parfois inconnues ou méconnues. Chapeau pour finir aux Éditions Universitaires de Dijon pour la qualité de la mise en page.

Emma Spinelli et Nicolas Darbon



CHESNEAU, Régis: *Pour en finir avec le « classique »*, L'Harmattan, Paris, 2019.

Régis Chesneau est un professionnel de la musique ayant travaillé dans la distribution numérique de la musique et dans le secteur de la communication. Il a par ailleurs poursuivi des études de musicologie à l'Université de la Sorbonne et des études de gestion à l'Université de la Rochelle. Dans *Pour en finir avec le « classique »*, qui est son premier ouvrage, il s'intéresse à ce qui est communément appelé la « musique classique », et aux représentations qui lui sont rattachées. Cet ouvrage se destine au grand public.

Partant du constat que le classique est tout d'abord une musique de scène (par opposition aux musiques enregistrées), il s'intéresse dans un premier temps aux concerts et aux festivals. En plus d'être, historiquement, une musique de concert (assertion très discutable, car le dispositif du concert arrive après ce courant qui remonte au baroque et en-deçà), la musique dite classique est davantage soutenue par les fonds publics, et s'avère moins tributaire de la technologie. Cependant, le public de ce type de musique reste peu diversifié, et surtout vieillissant. En conséquence, les salles de spectacles s'adaptent aux goûts de ce public de plus en plus âgé, en programmant de moins en moins de musique contemporaine ou de musique de chambre. Mais la pratique du concert est petit à petit remplacée d'abord par le CD, puis par l'arrivée d'internet qui dématérialise la musique

Après ce rapide état de la question de la consommation de la musique classique aujourd'hui, Chesneau propose de s'intéresser aux différents sens du mot « classique » appliqué à la musique. Il passe en revue les clichés associés à la musique classique, dans un style d'écriture assez peu scientifique et plutôt grand public : « Le «classique» c'est has been », « Toutes les compositrices et tous les compositeurs sont morts », « Le «classique» c'est pour les vieux ». Les justifications à ces différents clichés peuvent parfois sembler faciles, ou peu convaincants : l'auteur propose par exemple « d'être ouvert ». L'imaginaire lié à la musique classique implique souvent un jugement ou une hiérarchie implicite, séparant ce qui serait la « grande musique » d'autres courants musicaux. (Et en

effet, la définition du Larousse décrit la musique classique en opposition à la musique « folklorique, légère, de variétés, au jazz ou à la musique contemporaine ».) Mais en musique, la notion de classique est d'autant plus complexe qu'elle renvoie aussi bien à un style (inspiré de l'antiquité grecoromaine, caractérisé par la régularité et la rigueur formelle) qu'à une période historique (de 1750 à 1830). Pour Chesneau, la définition « stricte » du « classique » renvoie justement à cette période historique.

Chesneau s'attaque ensuite aux liens entre musique et pouvoir, et donc entre la musique classique et les autorités. Cette deuxième partie arrive sans transition à la suite de la première, et ne semble pas s'attacher aux problèmes posés par le terme de « classique ». Certaines assertions sont parfois difficiles pour le lecteur à mettre en lien avec le reste de l'argumentation. Par exemple, l'auteur établit un lien entre l'émergence de la tonalité à l'époque baroque et le pouvoir aristocratique sans expliquer la nature de ce lien au lecteur. De plus, ces considérations semblent parfois éloignées de la notion de « classique » que l'auteur se donnait pour but d'étudier.

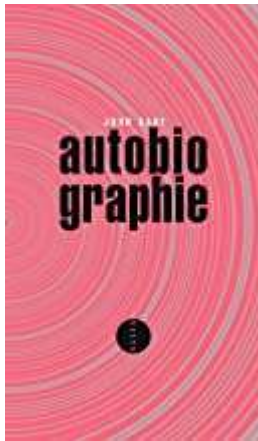
L'auteur s'intéresse ensuite au terme de « musique savante ». Pour lui, ce terme serait plus adéquat que celui de « classique ». Par exemple, une musique de danse serait plus facile à composer, et nécessiterait moins de savoir qu'une symphonie. Il propose ainsi une vision hiérarchique qui, bien que cohérente, reste discutable. Pour lui, il existerait en fait deux types de musique : « Depuis l'Antiquité, nous avons remarqué qu'il existait deux manières de vivre l'expérience esthétique. Un art qui se contemple et un art pour prendre du plaisir brut ».

Chesneau arrive aux différents modes d'écoute de la musique classique. Il rappelle, mais est-ce bien original ? que la musique classique peut être écoutée sur divers supports : en concert, sur CD, ou en streaming grâce à Internet. L'auteur distingue deux grands types d'écoute : l'écoute passive, lorsque la musique a pour seul rôle d'être un fond sonore, et l'écoute active, qui a un but esthétique et désintéressé. En cela, Chesneau n'apporte rien de neuf : les études actuelles sur les pratiques d'écoute vont bien plus loin que cette simple dichotomie.

La suite de l'essai se porte sur l'opposition entre savant et populaire. Or, une évolution existe : ainsi le jazz est passé de tradition populaire à tradition savante. D'ailleurs, les musiques jazz et classique attirent aujourd'hui une clientèle similaire. Enfin, l'auteur termine en déclarant que le terme « classique » ne peut, finalement... rendre compte d'une réalité musicale, car il regroupe trop de musiques différentes, et cherche à décrire une tradition musicale vieille de plus d'un millénaire. Cela dit, il ne sert à rien de chercher un terme plus adéquat car cela ne changerait pas les représentations attachées à ce style de musiques. Nous avons le sentiment que Chesneau nous fait tourner en rond... Il termine son ouvrage en rappelant que les catégories musicales sont des constructions intellectuelles, souvent créées *a posteriori*, dont le seul but est de donner une idée de la musique dont on est en train de parler.

Ainsi, cet ouvrage s'adresse davantage au mélomane qu'au musicologue, en ce qu'il ne présente pas de réelle portée scientifique et se caractérise par un style d'écriture très libre. De plus, les différentes exemplifications seront souvent connues d'un lecteur expert, qui pourrait parfois les juger faciles. Enfin, on aurait aimé que la logique de l'argumentation apparaisse parfois plus clairement, car certaines sections du livre peuvent sembler sans rapport avec les sections précédentes, ou même avec le dessein du livre - à savoir discuter la notion de « classique ».

Emma Spinelli et Nicolas Darbon



CAGE, John: *autobiographie / an autobiographical statment*, Allia, Paris, 2019. Traduction de Monique Fong.

Trente ans après la conférence que John Cage a donnée à Kyôto, nous voici face à la plus récente édition — bilingue qui plus est — de son autobiographie. Le compositeur dresse un tableau sommaire des éléments biographiques qui éclairent son interdisciplinarité et ses processus compositionnels. On connaît bien ces éléments : après des débuts académiques mais romanesques, Cage se tourne vers le sérialisme sous la tutelle de Schoenberg puis s'initie au bouddhisme zen (il cultivera la « non-intention » en musique), à la mycologie... utilise le Yi-King, le piano préparé, découvre le vrai / faux silence de la chambre anéchoïque, énumère ses travaux extra-musicaux : happenings, chorégraphies, peintures... Ce texte développe certaines idées originales comme le besoin d'être utile à la société. La réelle valeur de cet ouvrage tient essentiellement dans le point de vue même du principal concerné, John Cage. Ses propos ont dès lors une valeur absolue comme source primaire. Cependant, les éléments énoncés ne sont en rien inédits, ils sont disponibles au lecteur, malgré la potentielle rareté du texte de cette conférence. Dès lors, que penser de cette traduction et de cette édition ? Ne peut-on lire le texte en anglais ? La traduction française paraît donc dispensable, d'autant que le texte anglais est assez bref, accessible, prévue à l'origine pour l'oral. La valeur de cette notice — le titre anglais était bien meilleur : *Un point autobiographique* — tient plus à l'« auto » qu'au « biographique », au style enjoué de l'auteur, aux anecdotes, aux références implicites. Quant à l'objet (qui coûte 6€50), le micro-livre de 30 pages pour chaque version vise la jouissance d'une lecture à l'ancienne. Il réjouira les fans de John Cage.

Aki Yamouridis et Nicolas Darbon