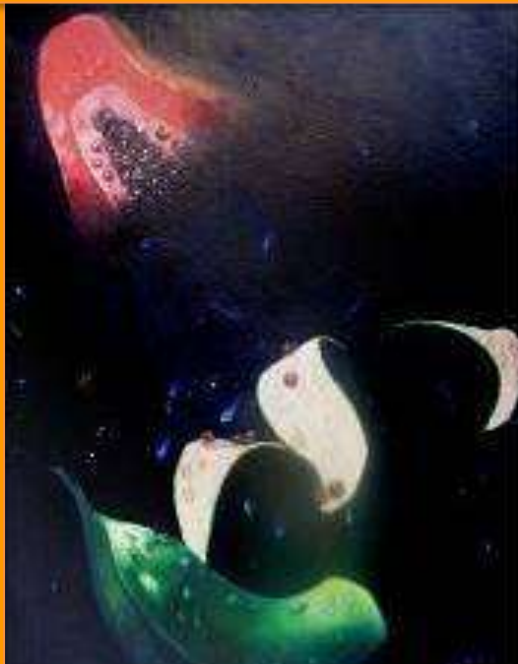
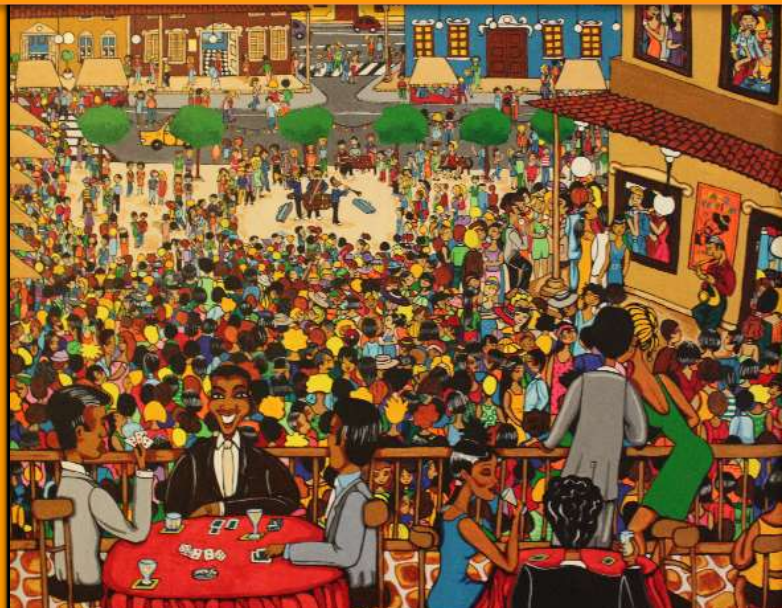


Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



Año 2010

3

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 3

AÑO 2010



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

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

Consejo de redacción

- **Rosario Álvarez.** Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna (Tenerife). Presidenta de la Sociedad Española de Musicología.
- **Alfredo Aracil.** Universidad Autónoma de Madrid.
- **Susan Campos Fonseca.** Musicóloga. Directora de Orquesta. Universidad Autónoma de Madrid.
- **Pierre Albert Castanet.** Compositor. Musicólogo. Profesor en la Université de Rouen Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.
- **Manuela Cortés García.** Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada.
- **Nicolas Darbon.** Musicólogo. Université des Antilles-Guyane, CNRS, IDEAT-Paris 1, Panthéon-Sorbonne. Président de Millénaire III Editions. APC/MCX, Association pour la Pensé Complexe.
- **Román de la Calle.** Filósofo. Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Valencia. Director del MUVIM.
- **Christine Esclapez.** Musicóloga. Directora del Département de Musique et Sciences de la Musique, Université de Provence. LESA (Laboratoire d'Etudes en Science de l'Art). Directora del Festival Architectures contemporaines, Université de Provence.
- **Antonio Gallego.** Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- **Pedro González Casado.** Musicólogo. Profesor de Musicología. Universidad Autónoma de Madrid.
- **Reynaldo Fernández Manzano.** Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, Director de la revista Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, y de la revista Música Oral del Sur. Director del Festival Internacional de Música Española de Cádiz.
- **Jean-Louis Le Moigne.** Investigador CNRS, París. Vice-présidente de APC/MCX Association pour la Pensée Complexe.
- **Elio Matassi.** Musicólogo. Presidente del Observatorio de Estética Musical del Departamento de Filosofía. Universidad de Roma Tre.
- **Yván Nommick.** Director Casa Velázquez.
- **Antoni Pizà.** Director Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York.
- **Pepe Romero.** Artista Plástico y Performer. Universidad Politécnica de Valencia y Universidad de Valencia, IVAM.

- **Ana Sánchez Torres.** Filósofa. Departamento de Lógica Y Filosofía de la Ciencia. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Valencia. Miembro de la Association pour la Pensée Complexe. Miembro del Consejo Científico de la Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. Traductora al castellano de *El Método* de Edgar Morin.
- **José M^a Sánchez Verdú.** Compositor, Director de Orquesta y Pedagogo. 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 Pensée Complexe.
- **Álvaro Zaldívar Gracia.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética. Conservatorio Superior de Música de Murcia.

Portada: **Pedro López Veitía**, *Juegos nocturnos*. Óleo sobre lienzo.
Dimensiones: 70 x 40 cm. Año 2009; **Maria Jesús Tello Rodríguez**, *La plaza*. Acrílico sobre lienzo. Dimensiones 81 x 65. Año 2009.

Edición papel

© Copyright 2008 by Itamar

© Edición autorizada para todos los países a:

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Blasco Ibáñez 13 – 46010 Valencia

www.uv.es

I.S.S.N.: 1889 – 1713

Depósito Legal: V-4786-2008

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

PRESENTACIÓN

Edgar Morin
Presidente de Honor

ITAMAR es una publicación científica de investigación musical. Desde el primer número, *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 3*, *cada vez estoy más convencido* de que este cruce de caminos, esta articulación de las interacciones que dirigen 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 ambas en el campo musical y del profundo conocimiento de la necesidad de una renovación del saber que discurre por los caminos del imaginario sonoro.



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

La cábala nace en Sefarad, la comunidad judía española. El número 3, receptáculo de la totalidad en la cábala, está representado en todas las tríadas divinas de las diversas creencias religiosas. Para los más antiguos, el 3 era el más Sagrado de los números. Figura aritmética, seno de atributos de algunas virtudes místicas, asegura ser la base de los signos de la perfección. Platón piensa el 3 como imagen del ser supremo material/espiritual/intelectual; para nosotros, y tras la reflexión moriniana, es una imagen del cerebro (triúnico). “Los números triangulares o, mejor dicho, sus imágenes geométricas, bajo la forma de reuniones de tres puntos, proporcionan el principio geométrico de formación y crecimiento de todas las figuras regulares planas y sólidas de 3 dimensiones o de un número cualquiera de ellas”¹.

Le bouclage de *ITAMAR 3* resulta performativo, como una gran puesta en escena. “Los seres humanos ostentamos el puesto privilegiado de poder admirar la riqueza y fecundidad de lo plural, la belleza de la expansión de la energía en vida y sentirnos uno con ella”². El escenario presenta una decoración en clave cubana. **Pedro López Veitía**, pintor del Museo Nacional de Historia Natural de la Habana, nos presta para la portada una de las obras de su serie “Eróticamente”: *Juegos nocturnos*. El tema del erotismo, tan recurrente en los cubanos, se presenta en forma de bodegones contemporáneos, en los que las frutas cobran vida para expresar sentimientos. El 3 también es, para algunos, símbolo de la alegría, de la vivacidad, del entusiasmo. Así es el trabajo de la pintora valenciana **María Jesús Tello**, que coloca como telón de fondo uno de sus cuadros *naif* con su tema favorito: una fiesta cubana nocturna, con una gran multitud de *negronas* y *negrones* a ritmo de jazz latino.

El telón está subido. Puede contemplarse el decorado mientras la voz en *off* de **Bartolomé Ferrando** nos habla desde las anticipaciones de Artaud, de las diferencias entre el teatro y el arte de acción; arte y vida, cuerpo, límite, representación. Bebo Valdés irrumpe en la escena acompañado por el saxo tenor Héctor Bingert y el percusionista Sabú Martínez. Presenta el evento **Mats Lundahl**. En un descanso, **Dolores F. Rodríguez Cordero** conferencia magistralmente sobre los pormenores de la educación universitaria cubana, ilustrando con ejemplos de profesores de la talla de Gaspar Agüero, Pérez Sentenat o Roberto Varela. **Mauro Maldonato** y **Silvia Dell’Orco** señalan, después, las razones neurobiológicas que articulan nuestra consciencia del tiempo en el devenir musical.

¹ GHYKA, Matila C.: *Filosofía y mística del número*, Apóstrofe, Barcelona, 1998, p. 20.

² MAILLARD, Chantal (ed.). *et al: El árbol de la vida. De la naturaleza en el arte y las tradiciones de la India*, Kairós, Barcelona, 2001, p. 188.

Llegan a escena los grupos vocales franceses de jazz, una apuesta de **Eric Fardet**, en la que la voz encarna diversas apariencias de improvisación simulada, de la que emerge una nueva perspectiva de la interacción entre música vocal e instrumental. Toma después el escenario Tanya Tagaq, *throat-singer*. **Sophie Stevance** nos habla de su peculiar uso de la voz, de su propio estilo de “canto de garganta”: “orgánico”, “instintivo” y “emocional”, del diálogo-competición musical tradicional entre dos mujeres *inuit*. Otra acepción de lo “orgánico” es tomada para la reflexión por **Rosa Iniesta Masmano**, aquella de Schenker articulada a través del paradigma de la complejidad moriniana. **Mario de Caro** toma seguidamente la palabra para meta-argumentar el proceso de liberación de la música de cualquier forma de servidumbre de la filosofía, a través de los escritos de **Elio Matassi**, que hace su intervención, por alusiones, con una filosofía de la escucha que se puede localizar entre 1920 y 1930 en autores como Walter Benjamin y Guenter Anders. “La recepción auditiva es sólo la puerta de entrada; el impacto perceptivo necesita el anclaje cognitivo brindado por el pensamiento”³.

El espectáculo continúa. **Luisa María Gutiérrez** observa a *Madama Butterfly* desde una óptica también psicológica, introduciéndonos en los ámbitos del japonismo. Desde Puccini, retrocedemos al tiempo operístico anterior de Rossini. **Francisco Carlos Bueno Camejo** sube al escenario a los personajes de Otelo y Desdémona, mostrándonos dos cuadros de Delacroix, analizando su cosmovisión. **Enrique Herreras** camina *de la partitura al espectáculo*. Su reflexión pone en evidencia la teatralidad de la ópera, los dilemas de su puesta en escena (los mismos que los del teatro, aunque con sus evidentes particularidades), la interpretación de los cantantes y el papel del director teatral.

En el escenario, ahora con luz tenue, se dibuja la figura de Nina Simone interpretando *Four Women*. **Susan Campos Fonseca** piensa “Four women” tomando el cuerpo en una dialéctica de subyugación y empoderamiento, como memoria de las mujeres y su “contratiempo” en la historia. Una música que es meditación, memoria y voces encarnadas. “Debemos reflexionar sobre nuestro cuerpo como una forma, debemos experimentarlo como una forma. Olvidamos cosas que no tenemos derecho a olvidar”⁴. **Marta Flores** se interroga sobre la construcción identitaria de las compositoras latinoamericanas desde una perspectiva de género, cómo se construye este sujeto y cuáles son sus expectativas y aportes.

“¿En qué espacio viven nuestros sueños? ¿Cuál es el dinamismo de nuestra vida nocturna? ¿Es en verdad el espacio de nuestro sueño un espacio de reposo? ¿No tendría más bien un movimiento incesante y confuso?”⁵. La compositora **Rosa María Rodríguez Hernández** concluye su exposición (iniciada en Itamar 2), desde su particular poética de la memoria, sobre Ramón Barce y *Zaj*, a través de los criterios de Higgins-Friedman, recordándonos que el olvido es imposible.

³ MALBRÁN, Silvia: *El oído de la mente*, Akal, Madrid, 2007, p. 147.

⁴ CHEJOV, Michael: *Lecciones para el actor profesional*, Alba, Barcelona, 2006. p. 152.

⁵ BACHELARD, Gaston: *El derecho de soñar*, FCE, Madrid, p. 197.

Pierre Albert Castanet invoca a las musas para generar un bucle entre la música contemporánea, el Arte y la Ciencia. Matemáticas, ordenadores, creaciones musicales. Una enredadera de diversas imágenes metafóricas exquisitas. **Manel Neil Frau-Cortes**, *hazzan*, toma las proporciones de los músicos judíos medievales y documenta la notación musical y el contrapunto básico hebreo del siglo XV, mientras que **Yves Knockaert** propone varios modelos a integrar en la investigación artística, vía comunicación y apertura, sin olvidar la filosofía. “Vitruvio insiste mucho en esta “sinfonía” perfecta del juego de las proporciones en el cuerpo humano, y de correspondencias análogas, a veces aun numéricamente idénticas, que el arquitecto debe establecer en el plano eurítmico de los edificios sagrados”⁶.

Irrumpe en el escenario la riqueza del sentir flamenco, el duende del cantaor, los rasgueos de las guitarras andaluzas, los taconeos *modulantes* de **José Miguel Díaz-Báñez** y **Francisco J. Escobar Borrego**, siguiéndoles la reflexión de **Christiane Heine** sobre la situación de la música sacra en las “Dos Españas” divididas por la Guerra Civil, tomando como antecedente la Segunda República y como ejemplo, tres músicos jesuitas vinculados a la *Schola Cantorum* de Comillas. “El descubrimiento del orden o del desorden puede despertar la emoción de la sorpresa”⁷.

“Lo propio del técnico y del artista es instruir y mantener, durante su operación, un temperamento, o cambios tan íntimos como sea posible entre lo que desea y busca y lo que le ofrece o le niega el conocimiento que tiene de su materia y del estado real de su obra”⁸. Con el compositor contemporáneo, **Clarence Barlow**, van y vienen las emociones provocadas por los sentidos de la vista y del oído, en su manera peculiar de crear un camino sonoro de ida y vuelta. Después, la danza-teatro inunda la escena. **Olga Celda Real** nos trae la compañía Ananda Dansa, descubriendo en las creaciones *Crónica Civil V-36/39* y en *Toda una Vida* el significado básico de un contexto social específico, fundamental para nuestra percepción. El humor y la ironía de Cathy Berberian, su reivindicación como *clown*, su inventiva privilegiada abierta al mundo configuran la glosa de **Marie Christine Vila**.

Mientras nos disponemos a abandonar por un momento nuestras butacas, **Antoni Pizà** se resiste al vacío escénico, interpretando al piano *otra* partitura de Chopin. Algunas anotaciones de la vida sexual del compositor polaco se reflejan en *La Nausea* de Sartre, en documentos apócrifos, en relatos que nos descubren a un hombre diferente de su imagen arquetípica débil y asexual. “El sexo, instinto comunicativo, queda moralizado al entrar en sociedad. El amor socializado se opone históricamente al amor salvaje”⁹.

⁶ GHYKA, Matila C.: *El número de oro*, Poseidon, Barcelona, 1968, p. 43.

⁷ GARDNER, Martin: *Orden y sorpresa*, Alianza, Madrid, 1987, p. 24.

⁸ VALÉRY, Paul: prólogo de GHYKA, Matila C.: *El número de oro*, Poseidon, Barcelona, 1968, p. 10.

⁹ MARINA, José Antonio: *El rompecabezas de la sexualidad*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 144.

Tras el descanso, volvemos a ocupar un asiento. No es el nuestro, es el de otro. No hay posesión, tan sólo los sentidos. Los **Territorios para la Creación** nos traen la música de **Héctor Parra** y de sus conversaciones con **Pierre Strauch** en torno a la riqueza polifónica, la escritura de la expresividad y la intercomunicación entre el proceso compositivo y el interpretativo. *Aura*, un gran cluster para crear improvisaciones de **Emili Renard**, ocupa las palabras de **Rosa Iniesta Masmano**. *Loan*, para violín solo, de **Rosa María Rodríguez Hernández**, es presentada por el violinista y director de orquesta mallorquín **Agustí Aguiló**.

No abandonamos Mallorca. El campo literario es colmado por una segunda entrega del escultor y performer **Pepe Romero**. **Lidiana Cárdenas** disfruta de un retiro pasajero en una casa antigua maravillosa, típica de la isla, parte del paisaje, cedida por las dueñas para deleite de la artista, para regocijo de la pluma de su creador. En la vida de todos los días, las mujeres fueron presentadas a Pepe Romero (y a Lidiana, omnipresente) por Toni Pizà. Nadie sabía de la presencia de nadie en Itamar. Pero todos están aquí. Los tres. En esta ocasión unidos por el mundo sonoro, por la magia del número, por la sexualidad, por la *poiesis*, por el vuelo. “Una persona de ingenio debe multiplicar las clases de unión sexual, imitando las diferentes costumbres de las diversas especies de animales y de pájaros. Estas diferentes clases de unión sexual, que se realizan según los usos de cada región y la fantasía de cada individuo, son las que encienden el amor, la amistad y el respeto en el corazón de las mujeres”¹⁰.

Femlink actúa. Una muestra audio-visual de mujeres artistas se lleva a cabo en México. La universalidad y la singularidad se sitúan en primera línea, nunca tras la cortina.

Territorios para la Educación acoge el festival “**Arquitecturas Contemporáneas**”, dirigido por **Christine Esclapez** y celebrado cada año en la Universidad de Marseille. “Esta percepción de lo esperado como inesperado es una faceta vital de la expresión creativa. Renueva constantemente la tensión entre el orden y el caos, en una visión oblicua y vertiginosa (...), que revela el universo no como sucesión sino como un ensamblaje de «mundos en rotación»”¹¹.

Nuevos lugares. **Territorios Doctorado** se descubre como un espacio para estudiantes de doctorado. **Jérôme C. Carayol** nos envía un texto fruto de la elaboración de su tesis doctoral, la cual está siendo dirigida por Pierre Albert Castanet, en la Universidad de Rouen (Francia). Como broche final, escuchamos la ambigüedad rítmica de la obra para acordeón solo de Alain A. Abbott.

El espectáculo finaliza. Llega la hora de sumirnos en la emocionante paz de la lectura, de nutrir nuestros imaginarios. Recensiones de **José Luis Solana**,

¹⁰ ANÓNIMO: *KAMA SUTRA / ANANGA RANGA*, Ediciones 29, Barcelona, 1974, p. 92.

¹¹ BRIGGS, J; PEAT, D: *Espejo y reflejo*, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 200.

Gelsy Quinzán, Mariana Botey, Albert Nieto, Nicolas Darbon, Pierre Albert Castanet, Nathalie Fernando abordan libros imprescindibles. Continuando con las reseñas de *ITAMAR 2*, donde **Nicolas Darbon** daba cuenta de la bibliografía sobre composición y compositores, nos presenta en *ITAMAR 3* diversos temas, numerosas reseñas, una bibliografía para la investigación musical desde todos los ángulos.

Fuera de programa, invitamos a Milan Kundera a bajar *El Telón*:

Los conceptos estéticos sólo empezaron a interesarme cuando percibí sus raíces existenciales; cuando los comprendí como conceptos existenciales; porque tanto la gente sencilla como la refinada, inteligente o tonta, se enfrenta constantemente en su vida con lo bello, lo feo, lo sublime, lo cómico, lo trágico, lo lírico, lo dramático, la acción, las peripecias, la catarsis o, por hablar de conceptos menos filosóficos, con la agelastia, con el kitsch, con lo vulgar; todos estos conceptos son pistas que conducen a distintos aspectos de la existencia inaccesibles por cualquier otro medio¹².

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

Deseamos que el lector reciba *ITAMAR 3* 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.

¹² KUNDERA, Milan: *El telón. Ensayo en siete partes*, Tusquets, Barcelona, 2005, p. 128.

SUMARIO

1. Desde Artaud
Bartolomé Ferrando Pag. 14
2. Ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección y tener un repertorio adecuado para el local. Bebo Valdés y el escenario de música latina y jazz en Estocolmo.
Mats Lundahl Pag. 21
3. La formación del músico como pedagogo. Una mirada desde la Universidad de las Artes en Cuba
Dolores Flovia Rodríguez Cordero Pag. 47
4. El cerebro musical. Arquitecturas neuronales y partituras musicales
Mauro Maldonado y Silvia Dell'Orco Pag. 63
5. Les groupes vocaux français de jazz
Eric Fardet Pag. 71
6. Analysis of the Inuit Katajjaq in Popular Culture: The Canadian Throat-Singer Superstar Tanya Tagaq
Sophie Stevance Pag. 82
7. Epistemología compleja del sistema tonal (II)
-El crecimiento orgánico-
Rosa Iniesta Masmano Pag. 90
8. Música, lenguaje y filosofía
Mario De Caro Pag. 107
9. Escucha y comunidad: desde el "Fragmento teológico-político" (W. Benjamin) a las "Investigaciones filosóficas sobre las situaciones musicales" (G. Anders)
Elio Matassi Pag. 118
10. Puccini. La creación del personaje y la atmósfera:
Madama Butterfly Luisa María Gutiérrez Pag. 127
11. Las óperas y los pintores: Rossini y Delacroix: *Otello*
Francisco Carlos Bueno Camejo Pag. 147

12. De la partitura al espectáculo. Puesta en escena, teatralidad y ópera
Enrique Herreras Pag. 157
13. *Four Women* de Nina Simone: el cuerpo como memoria
Susan Campos Fonseca Pag. 178
14. Construcciones identitarias en el pensamiento de compositores y compositoras de Latinoamérica
Marta María de los Ángeles Flores Pag. 188
15. La creación Zaj de Ramón Barce formulada desde la Memoria (2ª parte)
Rosa María Rodríguez Hernández Pag. 208
16. Les muses aux abois : quand la musique contemporaine se love entre Art et Sciences
Pierre Albert Castanet Pag. 236
17. Matters on Musical Proportions: 15th Century Hebrew Class-Notes on Notation and Counterpoint
Manel Neil Frau-Cortes Pag. 248
18. The unavoidable openness of artistic research
Yves Knockaert Pag. 272
19. La modulación tonal en las *formas musicales* del Flamenco: *propiedades de preferencia* e hibridación armónica.
José Miguel Díaz-Báñez y Francisco J. Escobar Borrego Pag. 282
20. La situación de la música sacra en las ‘Dos Españas’: reflexiones en torno a la repercusión de la Guerra Civil en la historia del género
Christiane Heine Pag. 288
21. Visualizando el Sonido – Sonificando lo Visual
Clarence Barlow Pag. 301
22. Choreographing Social Manifestos: Dance-Theatre, Body, Identity and Semiotics in Ananda Dansa’s *Crónica Civil V-36/39* and *Toda una Vida*
Olga Celda Real Pag. 315
23. « *L’errance infinie de l’humour* ». L’humour de Cathy Berberian
Marie Christine Vila Pag. 334
24. La vida sexual de Chopin
Antoni Pizzà Pag. 346

TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN	Pag. 357
Música	
25. Conversación entre Pierre Strauch y Héctor Parra en torno a la riqueza polifónica, la escritura de la expresividad y la intercomunicación entre el proceso compositivo y el interpretativo <i>Héctor Parra/Pierre Strauch</i>	Pag. 358
26. <i>Loan</i> (para violín solo) de Rosa María Rodríguez Hernández <i>Agustí Aguiló i Bordoy</i>	Pag. 370
27. <i>Aura</i> (2005) de Emili Renard i Vallet <i>Rosa Iniesta Masmano</i>	Pag. 373
Literatura	
28. Aforismos rizomáticos y campanades de un tiempo impreciso <i>Pepe Romero</i>	Pag. 378
Video-arte	
29. Femlink. Vídeo-Collage Internacional <i>Femlink</i>	Pag. 396
TERRITORIOS PARA LA EDUCACIÓN	Pag. 401
30. Festival “Arquitectures Contemporaines”	Pag. 402
TERRITORIOS DOCTORADO	Pag. 408
31. L’ambigüité rythmique dans l’œuvre pour accordéon seul d’Alain A. Abbott <i>Jérôme C. Carayol</i>	Pag. 409
TERRITORIOS PARA LA LECTURA	Pag. 421
Recensiones	Pag. 422
1. Revista Clave <i>Laura Vilar</i>	Pag. 423
2. Festival de Música Española de Cádiz <i>Centro de Documentación Musical de Andalucía</i>	Pag. 424
3. RODRÍGUEZ CORDERO, Dolores y BARCELÓ REINA, Nadiesha T.: <i>Pensamiento musical-pedagógico en Cuba: historia, tradición y vanguardia</i> <i>Gelsy Quinzán</i>	Pag. 428
4. GARCÍA, Laura: <i>Desbordamientos de una periferia femenina</i> <i>Mariana Botey</i>	Pag. 430
5. <i>LÉVI-STRAUSS: Mirar, escuchar, leer</i> <i>José Luis Solana Ruiz</i>	Pag. 432

6. ZWEIG, Stefan: El misterio de la creación artística
José Luis Solana Ruiz Pag. 437
7. BERMAN, Boris : *Notas desde la banquetta del pianista*
Albert Nieto Pag. 440
8. NATTIEZ, Jean Jacques (dir.): *Musiques – Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Tome 5 : musiques du XXIe siècle*
Natalie Fernando Pag. 442
9. SOGNY, Michel : *La Musique en questions – Entretiens avec Monique Philonenko*
Pierre Albert Castanet Pag. 455
10. SPAMPINATO, Francesco : *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*
Nicolas Darbon Pag. 456
11. VERGNON, Laurent : *L'audition dans le chaos*
Nicolas Darbon Pag. 458
12. GUIGUE, Didier : *Esthétique de la sonorité. L'héritage de Debussy dans la musique pour piano du XXe siècle*
Nicolas Darbon Pag. 461

Reseñas

1. Bruit et Musique Pag. 464
2. Acoustique, Numérique, Architecture Pag. 466
3. Oreille, Cerveau, Corps Pag. 468
4. Art Total, Polyarts Pag. 472
5. Education Pag. 475
6. Sémiotique, Psychologie, Philosophie Pag. 476
7. Femmes Pag. 478
8. Improvisation Pag. 479
9. Inclassables Pag. 481
10. Ethnomusicologie Pag. 482
11. Jazz – Rock-Traditionnel Pag. 485

Nicolas Darbon

Desde Artaud¹

Bartolomé Ferrando
Universidad Politécnica de Valencia

Resumen. El artículo subraya las diferencias existentes entre las nociones de teatro y de arte de acción, como por ejemplo, las que se establecen entre actor y sujeto neutro; entre representación y alejamiento del hecho representativo o entre artificio y acontecimiento real, para afirmar que la neutralidad del sujeto, el alejamiento de lo representativo o la voluntad de aproximación a lo real, y en consecuencia, derivado de ello, diversas formas de relación entre el arte y la cotidianeidad, estaban ya presentes en el teatro de Artaud, que se anticipa así al Situacionismo, a Fluxus, al happening, al Accionismo vienés, al Body art y a la performance art en general, a los que, en mi opinión, influye.

Palabras clave. Representación, cuerpo, límite, arte y vida.

Abstract. The article underlines the differences that exist between the notions of theater and action art, such as those established between the actor and a neutral subject, between the representation and getting away from the fact being represented, or between artificial and true events, to assert that the neutrality of the subject, the remoteness of what is being represented, or the will to approach reality, and consequently derived from this, several types of relationship between art and life, were already present in Artaud's theater, which anticipated *Situationism*, Fluxus, Happening, Viennese Actionism, Body Art and, in general, Performance Art. In my opinion Artaud influences them all.

Keywords. Performance, body, limit, art and life.

En el año 1932 aparece publicado el primer manifiesto del teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Un teatro que arranca desvinculado de la noción de teatro. Un teatro alejado de la palabra como medio para convencer, tratar o conducir intelectualmente al otro, al espectador. Un teatro más próximo a la utilización del gesto, del color, del sonido, de la respiración, del gemido o del llanto como mecanismo para exaltar las energías e incitar al organismo del otro, transformar su cuerpo y alejarlo de la normalidad social. Un teatro de la lucidez. Un teatro en el que no hay distancia entre actores y espectadores. Un teatro que danza y grita. Un modo de retorno al origen.

En repetidas ocasiones, y por motivos diversos, he expuesto mis puntos de vista sobre las relaciones entre el arte de acción y el ejercicio teatral. En mi opinión, ambos recorridos, considerados propios de las artes escénicas, muestran notables divergencias. Tanto la performance, como el happening, el evento o la

¹ Conferencia pronunciada en las **Jornadas mayo del 68. la última vanguardia**, celebradas en Córdoba, los días 19, 20 y 21 de noviembre de 2008.

maniobra, se distancian del ejercicio teatral en general, aunque se mantienen próximos, a su vez, al teatro de Antonin Artaud. Así comenzaré mi intervención, dando cuenta de algunos rasgos que caracterizan al arte de acción y subrayan diferencias con la mayoría de las prácticas teatrales.

En primer lugar diré que la extensión del término *arte de acción* escapa y multiplica a todas luces la dimensión de lo escénico, dado que toda intervención podrá suceder en cualquier lugar: público o privado, enorme o minúsculo y ante una audiencia concreta o en ausencia de ésta. Pero, además, escapa a la dimensión de lo escénico, dado que el arte de acción podrá acoger y adoptar una dimensión poética, escultórica, musical, pictórica, o articularse, por ejemplo, con el video, la danza, la instalación o el circo, generando prácticas desviadas, desencajadas y múltiples.

En segundo lugar hay que afirmar que el accionista no es un actor. El performer ya no realiza un producto dentro de un producto. Ni siquiera, en mi opinión, debe mostrarse como coordinador, regulador o pieza fundamental del evento en el que se inserta. Más bien debería tender a desaparecer en escena, tras adoptar una actitud y un comportamiento próximos al de un material añadido. A este respecto, quiero aportar aquí algunos comentarios de Esther Ferrer en los que remarcaba que *el performer no era un actor, sino un elemento corporal que ejecuta la acción con neutralidad*². También, por otra parte y en otro emplazamiento temporal y geográfico, recomendaba Allan Kaprow que en la práctica del happening *no hubiera audiciones, ni actores, ni papeles, ni ensayos*³, y además, decía que *había que tratar al cuerpo como si fuera un monitor de acontecimientos físicos*⁴. Así entiendo al accionista y al performer: como un cuerpo, como un elemento, como una materia más, inserta en el conjunto de la acción, no lejos de lo defendido por Artaud en su *teatro de la crueldad*.

Y en tercer lugar yo destacaría en la performance, la voluntad de alejamiento de la representación, ejercida sobre todo mediante la búsqueda de nuevos modos de relación y contacto con el objeto, ajenos a las normas de uso. Y así, en mi opinión, una performance será menos representativa, no sólo por la conexión no habitual entre los elementos de que consta, sino también, y sobre todo, por el modo de relacionarnos con ellos más allá del hábito y de las normativas impuestas.

El deseo de alejamiento de la representación hace que la performance sea un arte algo más real. El artificio se deja a un lado. Lo que está sucediendo es lo que ocurre en el momento en el que se lleva a cabo la acción. No se quiere evocar ningún acontecimiento anterior u otro suceso que haya ocurrido fuera de allí. Lo

² FERRER, Esther: *De la acción al objeto y viceversa*. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, entre el 1 de octubre y el 22 de noviembre de 1998, Sevilla, p.17.

³ KAPROW, Allan: "Entrevista de Bárbara Berman", en AAVV: *Allan Kaprow, an exhibition sponsored by the Pasadena Art Museum, September, 1967*, p.10.

⁴ GLUSBERG, Jorge: *El arte de la performance*. Ediciones de arte gaglianone. Buenos Aires, Argentina, 1986, p.100.

que nos enseña es lo que muestra, tras haber quitado la piel del tiempo. Por ello se podría decir que la aproximación a la experiencia es mucho más palpable en la performance que en cualquier otro arte. La misma vida asoma sus ojos en el espacio de la acción. En la performance, la distancia entre el arte y la vida es pequeña, y me parece que, en ocasiones, hasta minúscula.

Pero la representación no es eludible; no podemos prescindir de ella. Todo lenguaje y todo gesto ligado al habla representan de algún modo elementos o acontecimientos reales. En la vida diaria, al decir o nombrar algún objeto o suceso, lo representamos. Y también se puede afirmar, por otra parte, que toda imagen es representativa, aún la más abstracta, y que su recepción evocará de forma más o menos evidente, las propiedades o características de lo representado. Nunca pues, acabamos de salir de ella. Por eso, cuando se habla de la oposición a la representación en la performance, se hace en términos relativos. Se trataría de evitar en parte su presencia, por medio del alejamiento del ejercicio discursivo lógico. Y así, de este modo, al ir relativamente más allá de la representación, nos adentramos y comenzamos a vivir en un territorio más autónomo, más soberano, alejado del referente.

Pero esa voluntad de distanciamiento de la representación constituía uno de los pilares fundamentales sobre los que se asentaba el teatro de Antonin Artaud. Para éste, el ejercicio teatral debía mantenerse libre de toda mimesis, implantando un arte de la diferencia, al que podríamos denominar un arte otro. Ese arte otro, alejado de la representación y adentrado en lo desconocido, nos señalaría un territorio inexplorado y tal vez voluntariamente ignorado por nosotros mismos, y sería capaz de alterar y perturbar nuestra percepción y nuestros sentidos. Una práctica teatral que tiene poco que ver con el *teatro del absurdo*, ya que si este último tiene su punto de anclaje en la escena clásica, en el teatro de Artaud eso no ocurre. *El Arte* -decía Artaud- *no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio transcendente con el que el arte nos pone en comunicación*⁵. Y lo hace por la mediación de ese espacio diferente y desconocido, alejado en la medida de lo posible de toda forma de representación.

Y es que si la palabra y la nominación constituye, ya lo hemos dicho, uno de los mecanismos inevitablemente ligados al hecho representativo, será de suma importancia transgredir ese límite, destruyendo el lenguaje que aluda o evoque cualquier hecho u objeto conocido, para acceder así a otro espacio en el que la representación agonice. Sobre esos surcos camina el teatro de Artaud, apuntando al abandono de la palabra para construir un lenguaje autoreferencial más allá de todo significado, plagado de alaridos, de silencios, de explosiones vocálicas, de rastros sonoros, de rozaduras o de murmullos. Un teatro de la crueldad que danza y grita. La nueva palabra no dice; tan sólo suena, se acelera, retumba o estalla: una glosopoesis, marca de la condensación-destrucción y ajena al sentido, pero enraizada en un lenguaje otro, anterior al habla, ancestral, arcaico y primitivo, que supuestamente contiene y abarca todos los lenguajes.

⁵ ARTAUD, Antonin: *Oeuvres complètes, T.IV*, Ed. Gallimard, Paris, 1956-57, p. 310.

Glosopoiesis que escapa a lo gramatical y se emplaza en una posición de pérdida, allí donde la comunicabilidad superficial podría perder pie. *Hay que destruir el lenguaje*, -decía Otto Mühl-, *porque a través del lenguaje, la persona se ha alejado de sus sentimientos íntimos*⁶. Hablamos de una glosopoiesis, frecuente en los textos de Artaud de los últimos años, la cual, comenta Derrida, *nos acompaña al borde del momento en que la palabra no ha nacido todavía*⁷, como con su / *yo ana / ka nemkon / nestrura / kom nestrura / kauna /*, con aquella / *narch / indalizi / dalsk / aldi/* o también con su / *oc e / proc/ or ero / ke doc ta / or / e doctri / or / era / Rada /*. Glosopoiesis que lleva la savia del *Kp'erioum* de Raoul Hausmann o del *Gadgi Beri Bimba* de Hugo Ball, y que influye sin duda en los *Crirhythmes* de François Dufrené, en los *Audio-poèmes* de Henri Chopin, y en general en toda la poesía fonética o sonora que acompaña o forma parte, en ocasiones, del arte de acción.

Pero también Artaud identificó el teatro de la crueldad con la vida misma. La propuesta de identificación entre el arte y la vida, expuesta con anterioridad por el futurismo, el dadaísmo, el fauvismo y el surrealismo, y reclamada a posteriori por el nuevo realismo, la action painting, Cage, Fluxus, Zaj o el accionismo vienés, en cualesquiera de los happenings, eventos, maniobras o performances que llevaron a cabo, fue también reivindicada por Antonin Artaud con estas palabras: *he dicho, pues, "crueldad" como hubiera podido decir "vida"*⁸. Pero se trataría de una vida alejada de formalismos y superficialidades. El teatro, y el arte en general exigían un espacio distinto. *Es la mente, la que produce arte...y el espacio en el que el arte es consumido, es también la mente*, decía Susan Sontag en un ensayo sobre Artaud⁹. Y aquí añadiré esta otra frase del mismo Artaud que decía: *es la vida la que debe conducir al pensamiento a fin de conducir la vida*¹⁰. Artaud apuntaba así hacia una forma de creación permanente basada en la experiencia. Hacia una forma de creación global que incluyera todas las artes, y que estaría encarnada en el pensamiento de todo sujeto liberado de su individualidad. No se trataría pues de una propuesta limitada y circunscrita a la persona; se trataría más bien del enunciado de una práctica anclada en un sujeto perforado y abierto, *a fin de poder conducir la vida*. Una vida individual-colectiva, generadora de nuevas formas de subjetividad, pero de una subjetividad permeable, porosa, atravesable. Tal vez, para algunos, por este proceder, el concepto de obra de arte perdería peso o desaparecería. Para otros en cambio, entre los que me incluyo, tanto la escritura como la pintura, la escultura, el video o la danza serían vividos por el sujeto de manera integrada y sin jerarquía alguna, en una experiencia en la que los sonidos y las cosas hablarían con su propio lenguaje. Bastaría sólo saber escucharlos con atención; con gran atención.

De este modo, Artaud se anticipó al situacionismo, así como también a Fluxus, al happening y a la performance. Sin embargo, para el situacionismo no se

⁶ MÜHL, Otto: *Lettres de prison*, Les presses du réel, Dijon-Quetigny, 2004, p. 95.

⁷ DERRIDA, Jacques: *Dos ensayos*, Edit. Anagrama, Barcelona, 1972, p. 52.

⁸ ARTAUD, Antonin: *Oeuvres complètes, T.IV*, Ed. Gallimard, Paris, 1956-57, p. 137.

⁹ SONTAG, Susan: *Aproximación a Artaud*, Ed. Lumen, Barcelona, 1976, p. 25.

¹⁰ SOLLERS, Philippe: *L'écriture et l'expérience des limites*, Éd. Du Seuil, Paris, 1968, p. 92.

trataba de desarrollar una forma de creación global que incluyera todas las artes como proponía Artaud. Se quería más bien ir más allá del arte como producto, para dirigirse hacia una transformación de la actitud y del comportamiento. Y así, tras el abandono de cualquier forma de arte anestésico ligado al museo, al espectáculo, al objeto o a la especulación, el situacionismo trataba de encaminarse hacia una revolución de lo cotidiano y hacia la invención de un nuevo arte de vivir. Se trataba de construir momentos de vida y situaciones ligadas a la experiencia, que apuntaran a la transformación plástica y artística de ésta. No sería pues del todo procedente hablar aquí de una propuesta de unidad entre el arte y la vida, sino que más bien habría que hablar de la creación de un nuevo arte, efímero e inmaterial, enraizado y derivado de lo cotidiano, tras el fin del Arte con mayúscula. De la creación de un nuevo arte ligado al juego. *Todo nuevo comportamiento será un juego*¹¹, decían. Y se trataría de un juego no regresivo, dirigido a la construcción de un arte global, carente de espectadores. No obstante, a pesar de lo comentado, se advierte la existencia de una fuerte conexión ideológica entre Artaud y el situacionismo, quienes a su vez fueron decisivamente influyentes en Henry Flynt, en George Maciunas y en la práctica del happening y de Fluxus en general, allí donde la noción de juego y la identificación entre el arte y la vida ocupaban una posición muy relevante.

Por otra parte, para Artaud cada acontecimiento tenía un centro; disponía de un centro; ocupaba un centro; y cada uno de ellos disponía de su propia presencia y de su propio discurso. Estas ideas de Artaud, próximas a las de Suzuki y consideradas tanto por John Cage como por Allan Kaprow, fueron aplicadas literalmente a la práctica del happening. En un libro de entrevistas llevadas a cabo por el musicólogo Daniel Charles, Cage decía lo siguiente: *el Zen nos enseña que, en realidad, nos encontramos en una situación que no coincide con ningún centro, es decir, que en relación con aquel cuadro, estamos descentrados. En esta situación, lo que está en el centro es cada cosa. Hay entonces, sin duda alguna, una pluralidad de centros, una multiplicidad de centros, y todos se interpenetran*¹². El happening se construye así, de ese modo: en base a la existencia de una pluralidad de ejes-centro que conviven a modo de collage de espacios-tiempo, independientes unos de otros y articulados de forma ilógica. El happening no será suma, sino un cruce de eventos en los que el individuo entra a formar parte, provisto de su propio centro, pero a su vez descentrado del conjunto. El influjo ejercido por Artaud es también evidente.

Existe una línea, un trazo de unión entre Artaud y algunas prácticas propias del arte de acción y de la performance. Los accionistas vieneses mostraron admiración por su teatro. Una admiración que fue manifiesta tan sólo hace algunos años debido a que el *teatro de la crueldad* tuvo una tardía traducción al

¹¹ PINOT-GALLICIO, Giuseppe: "Discurso sobre la pintura industrial y sobre un arte aplicable", en *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*, Las ediciones de La Piqueta, Madrid, 1977, p. 109.

¹² CAGE, John: *Para los pájaros*, Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela, 1982, p. 103.

alemán. *Artaud es mi hermano*, dirá Hermann Nitsch en el curso de una conversación en febrero de 1996 en Prinzendorf¹³.

Artaud proponía rehacer el cuerpo y mentalizarlo, y para ello, el cuerpo debía apropiarse del pensamiento. *Habría que tender hacia una mentalización del cuerpo y hacia una sexualización de la consciencia*¹⁴. *Hay una mente en la carne*, escribe, *una mente rápida como el rayo*¹⁵. Una carne que estaría en disposición de conocer, ignorada hasta entonces por el pensamiento, pero también una carne, nos dirá, que rechaza el pensamiento y la consciencia. Una carne ignorante, repulsiva, que pone trabas a su mentalización. No obstante, será hacia el cuerpo hacia donde Artaud dirija su interés. *No hay nada que me importe*, -decía-, *excepto aquello que atañe directamente a mi cuerpo*¹⁶. Para Artaud, en definitiva, será la carne la única que podrá alcanzar el conocimiento. *No hace falta dios cuando reina la materia, el cuerpo*.¹⁷

El accionismo vienés fue también un arte del conocimiento. De un conocimiento que se obtiene tras arrastrar a la persona a su propio límite. Será en el límite donde el sujeto descubrirá y desvelará todo aquello que le había sido negado y rechazado. Un conocimiento para el que será exigible la metamorfosis del cuerpo. La forma del cuerpo *no era un fenómeno natural. El cuerpo no es naturaleza sino cultura*¹⁸, comenta Schwarzkogler. *En el cuerpo, la sexualidad debería ser tan importante como la alimentación*¹⁹. Por eso, al agredir al propio cuerpo, al violentar a la propia materia, se está actuando con violencia sobre la misma sociedad que le ha dado forma mediante castigos, inhibiciones y represiones.

El arte, decían, debe alterar y conmover. En el accionismo vienés toda tendencia autodestructiva, determinada por la mente y no regida por ésta, estaba anclada y fundamentada en el propio deseo y dirigida a su vez contra el poder del otro. Así, de ese modo y por esta razón, el instinto reprimido aflora, entreabriendo las puertas al conocimiento. *Para qué se hace arte?: para dominar la vida*, -decía Mühl-. *El arte, como la filosofía, es un conocimiento que se refiere a la vida*²⁰. Una vida en la que toda destrucción dará paso a una posterior construcción y a una terapia. *El destructivismo vuelve a lo humano, más humano*²¹. Artaud, como vemos, está presente.

Pero aunque el accionismo vienés y el arte conceptual se consideren los precursores del body art, cabría también hablar de la influencia que Artaud tuvo

¹³ VVAA.: *L'art au corps. Le corps exposé. De Man Ray à nous jours*, Musées de Marseille, Francia, 1996, p. 20.

¹⁴ SONTAG, Susan: *Aproximación a Artaud*, Ed. Lumen, Barcelona, 1976, p. 58.

¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ DEL BARCO, Oscar: Introducción al libro *Antonin Artaud. Textos 1923-1946*, Ediciones Caldén, Buenos Aires, 1976, p. 25.

¹⁸ SOLANS, Piedad: *accionismo vienés*, Nerea, Guipúzcoa, 2000, p. 36.

¹⁹ MÜHL, Otto: *Lettres de prison*, Les presses du réel, Dijon-Quetigny, 2004, p. 121.

²⁰ *Ibid.*, p. 148.

²¹ *Ibid.*, p. 358.

sobre Pane, Journiac, Oppenheim, Acconci, Rinke o Burden, entre otros artistas. La propuesta de Artaud *de tender hacia la mentalización del cuerpo y la sexualización de la consciencia*, estuvo presente también en la práctica del body art, iniciado en 1969 como respuesta al fracaso de la sociedad industrial. En el body art, el cuerpo matérico se convertirá en un sistema de signos. El cuerpo matérico será un lienzo sobre el que se escribirá, se dibujará y se esculpirá, lejos ya de cualquier exaltación o defensa de la belleza. Un cuerpo matérico, sin texto ni escenografía alguna, superficie de comunicación colectiva, que hablará con su propio lenguaje en contra del establishment y de una sociedad enferma, determinante de nuestro malestar y esclavitud.

Para el body art, nuestra sexualidad canalizada y reprimida engendra frustración y agresividad. *Una verdadera pieza de teatro, perturba los sentidos y libera al inconsciente reprimido*²², decía Artaud. El body art, impregnándose de violencia, enlazada con el deseo y la ternura, manifestó su rechazo contra la misma violencia, mediante una actitud destructiva que a su vez, era una catarsis, manifestando una actitud próxima a las ideas del accionismo vienés. Una actitud que profundizó y ahondó de ese modo en el conocimiento de uno mismo. Pero, además, una actitud que desafió, alteró y *perturbó los sentidos* del otro, mediante un efecto de identificación y de empatía. Gina Pane, por ejemplo, en su *Escalade non anesthésiée*, a través de un subjetivismo extremo, no sólo sufría su propio dolor sino que lo comunicaba al otro: a ese otro allí presente en su acción. El dolor que ella sufría, traspasaba su cuerpo y provocaba a quien tenía a su lado, *traicionando así el secreto de la seducción, como diría Baudrillard*²³. Hablo aquí de un concepto de provocación entendido etimológicamente como llamada al otro: a ese otro del que se espera respuesta. *Lo importante era poner la sensibilidad en estado de percepción más profunda, más fina*²⁴, decía Artaud, mientras Pane asociaba el descubrimiento de su propio cuerpo con el grado de debilidad que éste contenía; quería construir un lenguaje basado en la herida, o hablaba del silencio, más allá de la palabra, como el medio más idóneo para producir un despertar de la consciencia. Las acciones de Pane, de Acconci o de Burden tras *perturbar los sentidos*, exigían una respuesta o reacción inmediata a su grito, a su invocación, a su llamada. Un modo de intervención, el del body art, que a pesar de ser rechazado por muchos, sigue hoy teniendo influencia en el arte de la performance. La marca de Artaud sigue viva.

²² AZNAR, Sagrario: *El arte de acción*, Nerea, Guipúzcoa, 2000, p. 16.

²³ BAUDRILLARD, Jean: *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, 1988, p. 57.

²⁴ AZNAR, Sagrario: *Op. Cit.*, p. 16.

“Ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección y tener un repertorio adecuado para el local” Bebo Valdés y el escenario de música latina y jazz en Estocolmo

Mats Lundahl
Catedrático de Economía de Desarrollo
Escuela Superior de Ciencias Económicas de Estocolmo
(Stockholm School of Economics)

Resumen. El artículo analiza el problema de desarrollar un escenario de música latina en Estocolmo entre el principio de los sesenta y el fin de los ochenta. A pesar de la presencia de músicos de categoría mundial como el pianista y arreglista Bebo Valdés, el saxo tenor Héctor Bingert y el percusionista Sabú Martínez, el género nunca logró abarcar una audiencia numerosa. Se hace destacar el rol del legendario Café Ricardo de Estocolmo como lugar de encuentro entre músicos latinos y suecos y se examina las más importantes orquestas suecas de salsa, Hot Salsa, Tropicombo y Hatuey. Se concluye que la música latina sufría tanto de demanda insuficiente como de oferta restringida. Esto explica por qué Bebo Valdés estaba tocando en bares, restaurantes y hoteles durante toda su vida musical en Suecia. El artículo termina con una investigación de la única alternativa de calidad para los músicos latinos: el jazz, y las dificultades que enfrentaba este género durante el mismo período.

Palabras clave. Música latina, salsa, jazz, Estocolmo, Suecia, Bebo Valdés, Héctor Bingert, Sabú Martínez, Hot Salsa.

Abstract. The article analyses the problem of developing a Latin music scene in Stockholm from the early 1960s to the late 1980s. In spite of the presence of such world-class musicians as pianist and arranger Bebo Valdés, tenor saxophonist Héctor Bingert and percussionist Sabú Martínez, the genre never managed to reach a wide audience. The role of the legendary Café Ricardo in Stockholm as a meeting place for Latin American and Swedish musicians is stressed, and the most important Swedish salsa bands, Hot Salsa, Tropicombo and Hatuey, are examined. It is concluded that Latin music suffered both from insufficient demand and from restricted supply. This explains why Bebo Valdés spent his entire musical life in Sweden in bars, restaurants and hotels. The article finishes with an examination of the only high-class alternative for the Latin American musicians: jazz, and the difficulties that this genre was experiencing during the same period.

Keywords. Latin music, salsa, jazz, Stockholm, Sweden, Bebo Valdés, Héctor Bingert, Sabú Martínez, Hot Salsa.

Bebo Valdés llegó a Suecia con los Lecuona Cuban Boys el 17 de abril de 1963 para tocar en Gröna Lund, el parque de atracciones más antiguo de Suecia. A los dos meses allí, conoció a una sueca llamada Rose Marie. Se enamoraron y en diciembre se casaron. Los Lecuona Cuban Boys, sin embargo, tenían un contrato para Francia y España, así que los señores Valdés tuvieron que salir de Suecia el día después de la boda. La gira terminó en Madrid, donde la asociación de músicos se había declarado en huelga. Bebo tuvo que formar un trío y tocar en un restaurante llamado El Elefante Blanco hasta mayo de 1964, cuando se fue a Italia con el trompetista Rubén Calzado, y en octubre fue contratado por Pantaleón Pantaleón Pérez Prado, hermano de Dámaso, el “rey del mambo”, para una gira por el Oriente Medio, tocando en Teherán durante un mes.



Bebo Valdés, finales de los sesenta
Colección: Bebo Valdés

En diciembre Bebo y Rose Marie volvieron a Suecia para tener su primer hijo, Raymond. Rose Marie le escribió a Ove Hahn, el hombre que había traído a Suecia a los Lecuona Cuban Boys, y éste le consiguió un contrato a Bebo para tocar en el conocido restaurante Ambassadeur de Estocolmo. Bebo tuvo que empezar una nueva carrera, como pianista de restaurante. Sus giras iban sobre todo a la parte septentrional de Norrland, muchos meses lejos de casa. La

“Ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección
y tener un repertorio adecuado para el local”
Bebo Valdés y el escenario de música latina y jazz en Estocolmo

familia tenía que quedarse en el hotel o en Estocolmo: “Estuvimos con frecuencia en Norrland”, recuerda Rose Marie (...) “Me quedaba sentada esperándole hasta que conseguía un apartamento u hotel (...) estaba atada (...). Había sólo una calle y allí estaba el hotel”¹.

Las actuaciones de Bebo seguían la misma pauta hasta mediados de los setenta. Tocaba en restaurantes y hoteles en Estocolmo y en la provincia. Los únicos compromisos internacionales fueron: un mes en Dinamarca en 1968 y un par de meses en los ferrys a Åland, Fredrikshavn –en Dinamarca- y Kiel –en Alemania-, en 1971 y 1972. Para estas actuaciones Bebo se comprometía a “ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección y tener un repertorio adecuado para el local”.

En abril de 1968 se terminaron los compromisos en Norrland. Ese año nació Rickard, el segundo hijo de Bebo y Rose Marie. Estar de gira con toda la familia resultó demasiado pesado. En 1973 cesaron todas las actuaciones fuera de la capital: “Lo más importante para mí fue mi familia. Tocaba de todo: clásico, ópera, cubano. Todo lo que quería escuchar el público². Había que tocar mucho pop (...) porque los Beatles estaban en su apogeo, y Elvis Presley”³. En 1973, tocaba en Gröna Lund, de abril a septiembre, y después solamente piano-bar en Estocolmo, hasta 1975.

El Continental y el Sergel Plaza

Entre enero de 1976 y octubre de 1983 Bebo tocaba en el Hotel Continental. Había conseguido un contrato con Charles de Marie, el director de la cadena hotelera Reso en el sur de Suecia: “Yo quería un [pianista] como Charlie Kunz en sus tiempos. Tenía una manera muy agradable de tocar”⁴. Era conocido como “The Medley King”, y los popurrís siempre eran los pilares musicales de los bares de la hostelería. La agencia de empleo de músicos envió a Bebo Valdés y Charles y Bebo congeniaron en seguida.

Tenía que ser de un ambiente sosegado y, por ello, se contrataba a un pianista. Bebo era perfecto en eso, siempre perfecto. Al entrar siempre sabía lo que había que tocar. Era incluso mejor que Charlie Kunz, porque su manera de tocar era relajada. Se disfrutaba. Pero muchos en el público ni lo escuchaban, porque no estaban en un concierto. Él constituía parte del escenario, del ambiente.⁵

¹ Entrevista con Rose Marie Valdés, Brandbergen, 9 de junio de 2005. Todas las entrevistas citadas en el artículo, con la excepción de la citada en la nota 3, se hicieron por el autor en conexión con su investigación para LUNDAHL, Mats, *Bebo de Cuba: Bebo Valdés y su mundo*. RBA Libros, Barcelona 2008.

² Citado por MAGNELL, Hans: “Brandbergens magiska fingrar”, en *Impuls*, Vol. 37, No. 2, febrero de 2003, p. 6.

³ Entrevista con Bebo Valdés, 21 de septiembre de 2000, por Raúl Hernández, para el Oral Jazz Project de la Smithsonian Foundation.

⁴ Entrevista con Charles de Marie, Estocolmo, 13 de enero de 2005.

⁵ *Ibid.*

La familia podía ir tirando económicamente. Cuando terminó en el Continental, en mayo de 1985, Bebo empezó en el Sergel Plaza. Tocaba en el Hotel Sergel Plaza hasta febrero de 1990, cuando tomó la decisión de que había llegado la hora de retirarse.

La rutina de hotel fue monótona. Desde el punto de vista musical, los años de Suecia fueron años muy duros para Bebo. Al público que frecuentaba los restaurantes no le interesaba la música latina y nadie quería escuchar jazz. En 2001, Bebo comentaba su problema de identidad en Suecia:

Durante todos aquellos años he estado trabajando como pianista en hoteles y clubes de Estocolmo, que es donde vivo y donde tengo a mi familia, y sentía como si hubiera perdido la parte musical de Cuba y las Antillas. Hasta había dejado de escribir música (...). Quería un trabajo estable que no me separaba de mis hijos y de mi mujer. Por eso decidí retirarme de la vida profesional, con todo lo que esto significa de viajes, giras y promociones.⁶

A estas alturas la pregunta natural es cómo un músico de categoría mundial, como Bebo Valdés, llegó a ser pianista de restaurante en Suecia, en lugar de tocar al nivel y en el entorno que le correspondían desde la perspectiva artística. La respuesta se encuentra en la alternativa: la de seguir tocando música latinoamericana y jazz en Suecia. La situación que Bebo vivía no era un hecho aislado. Todos los músicos latinoamericanos que llegaron a Suecia tuvieron que plantearse si querían seguir tocando la misma música que habían tocado hasta el momento o hacer otra cosa. ¿Cuáles habrían sido las alternativas si Bebo hubiera elegido seguir con la misma música, a la cual se había dedicado durante toda su carrera anterior? ¿Cómo se presentaba el escenario de la música latina y de jazz en Suecia, en la época en la que Bebo se dedicaba a tocar en bares y restaurantes?

El caso de Héctor Bingert

Las alternativas que se ofrecían a los músicos latinoamericanos que llegaron a Suecia en los años sesenta y setenta eran escasas. La mayoría optaba por una combinación de distintos géneros, porque mantenerse solamente tocando la música latinoamericana era difícil. El caso del saxofonista tenor Héctor Bingert ofrece una clara demostración. Héctor nació en Montevideo en 1944. Mostraba extraordinarias dotes para la música y sólo tenía trece años cuando empezó a tocar el saxo alto con los Lecuona Cuban Boys, primero en Buenos Aires y posteriormente en una gira por Europa. En 1968, tocaba con ellos en Estocolmo. Allí abandonó la orquesta. Al igual que Bebo cinco años antes, había conocido a una chica sueca.

⁶ Citado por PONS, Pere: "Tríptic cubà. Bebo Valdés: El viking de la descarga", en *Avui*, 2 de mayo de 2001.

“Ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección
y tener un repertorio adecuado para el local”
Bebo Valdés y el escenario de música latina y jazz en Estocolmo



Héctor Bingert, mediados de los ochenta
Fotógrafo: Pelle Mårdh

Encontrar trabajo en Estocolmo no era fácil. Después de una fallida prueba para una orquesta de baile –en la que se dieron cuenta de que era músico de jazz– consiguió meter un pie en los círculos del jazz y trabajar con el trompetista Rolf Ericson en 1968-69. El bajista Sture Nordin le consiguió una sesión en Stampen, en el Barrio Viejo de Estocolmo: “Vino una persona y me preguntó: ‘Who are you? Where do you come from?’ ‘Héctor Bingert, Uruguay’. ‘Uruguay? Ah, Africa!’”⁷. No era fácil. A Héctor le salvaron las sesiones en los estudios y tocaba con cantantes célebres suecas, como Monica Zetterlund y Lill-Babs. En 1970, tuvo que volver a Uruguay, donde su padre había fallecido. Él y su familia se quedarían cinco años en Montevideo.

En 1975 Héctor Bingert regresó definitivamente a Suecia. De nuevo tuvo que ir en busca de trabajo. Esta vez su salvación fue Buddy Rich, que estaba en Gröna Lund con una big band integrada por músicos suecos. En el ensayo, Buddy

⁷ Entrevista con Héctor Bingert, Bromma, 3 de febrero de 2005.

preguntó cuál de los saxofonistas era el solista. Todos señalaron a Héctor: “Yo no sabía por qué. Desconocía que Buddy Rich era muy exigente y si no le gustabas como solista estabas *sentenciado a muerte*. Pero todos esos chicos lo sabían”⁸. A Buddy, sin embargo, le gustó lo que escuchaba y la actuación se transmitió por la televisión. Al día siguiente el teléfono empezó a sonar y a Héctor las ofertas de trabajo le llovieron. La cantante Sylvia Wrethammar le había visto y dijo: “Quiero a ese saxofonista”. Poco tiempo después empezó a tocar con otra cantante sueca conocida: Lill Lindfors.

Héctor Bingert tuvo suerte porque pudo integrarse en la vida musical de Suecia –aunque no del todo. Cuando formó su grupo Latin Lover, se le calificó en seguida de músico latino. Para los músicos latinos el mercado laboral se presentaba, en el mejor caso, cambiante y en el peor, muy irregular: “Por razones de trabajo no puedes protestar, [porque entonces] te sacan la barra y te caes. O sea, te tienes que conformar con lo que te dan”, añade Héctor –un músico de suma categoría mundial⁹.

Sabú

El catalizador del escenario de la música latina en Suecia, a fines de los sesenta y principios de los setenta, era Luis “Sabú” Martínez. Sabú, que había nacido en 1930 en “El Barrio” de Nueva York, procedía de una familia puertorriqueña. Era un músico de un excepcional carisma exótico. Su carrera musical se inició a la edad de once años. Después de su primera aparición, su *curriculum vitae* tenía toda la característica de *Quién es Quién en el mundo del jazz y de la música latina*. Tocaba con Marcelino Guerra, “Rapindey” y Joe Loco; con la big band de Art Blakey, en 1946, y con los Lecuona Cuban Boys, en 1947. Cuando su amigo Chano Pozo fue asesinado en 1948, ocupó su puesto en la big band de Dizzy Gillespie. Con esta orquesta hizo sus primeras grabaciones de jazz¹⁰. De Gillespie Sabú se pasó a Benny Goodman, para luego tocar con Charlie Parker en el Three Deuces de Nueva York. También había hecho amistad con Art Blakey y Horace Silver y participaría en varios discos junto a ellos en la década de los cincuenta¹¹. Al mismo tiempo tocaba también con Miguelito Valdés, Harry Belafonte, Buddy de Franco y Tony Bennett.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.* Es significativo que Héctor ha grabado muy poco en su propio nombre a lo largo de sus años en Suecia. En 1982, hizo el LP *Encuentro*, Four Leaf Clover FLC 5064, junto con Don Menza, un álbum excelente; en 1983, salió *Live at Stockholm Jazz and Blues Festival*, Four Leaf Clover FLC 5070; en 1984, *Carnaval de quenás*, Mariana MMLP-19, una mezcla de música latinoamericana y sueca, donde toca la flauta, la quena y el sikus (flauta de Pan), y en 1986, salió el disco de bossa nova *Jardins*, Sonet SNTF-976. En CD hay *Latin Lover*, una reedición de *Encuentro* y *Live at Stockholm Jazz and Blues Festival*, Four Leaf Clover FLCCD2003/04, Héctor Bingert, Featuring Ruben Rada, *Candombe*, Arietta, ADCD 7, de 1996, y Héctor y Daniel Bingert, *Latin Lover Big Band*, Arietta ADCD 16, de 1998.

¹⁰ Se encuentran en por ejemplo *Dizzy Gillespie and His Orchestra 1947-1949*, Classics CD 1102. Sabú canta en *Guarachi Guaró*.

¹¹ Sabú está presente en *Drum Suite*, Columbia 480988 2, *Orgy in Rhythm*, Blue Note CDP 7243 8 56586 2 4, *Holiday for Skins*, Vol. 1 y Vol. 2, Blue Note TOCJ-4004 y TOCJ-4005, y *Cu-Bop*, Fresh Sound RS 95, con Blakey, así como en dos de los números de *Horace Silver Trio and Art Blakey-Sabú*, Blue Note TOCJ-1520.

“Ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección
y tener un repertorio adecuado para el local”
Bebo Valdés y el escenario de música latina y jazz en Estocolmo



Luis “Sabú” Martínez, carátulas de disco (compañía Mellotronen).
De izquierda a derecha: The Dalecarlia Recordings 1971-72, Burned Sugar Live at the Swedish
Radio 1973, Maldito Primitivo. The Swedish Radio Recordings 1977 y Winds and Skins at the
Swedish Radio 1978.

A mediados de los cincuenta Sabú se había enganchado a la heroína, una adicción que duró siete años y medio. Tenía dificultades para cumplir con sus compromisos musicales y a veces tenía trabajos bastante extraños. Entre otras cosas, manejó un club de *strip-tease* en Baltimore. Con el tiempo, sin embargo, logró desengancharse de la heroína, gracias a la ayuda de su madre y amigos como Art Blakey y Tony Bennett¹².

Después de unas sesiones con Xavier Cugat, Sammy Davis Jr. y unos rodajes de películas, con el director de cine sueco-argentino Leopoldo Torre Nilsson, en Puerto Rico (donde Sabú había fijado su residencia en 1964, en casa de su madre, como apoyo en la lucha contra su adicción a las drogas), vino a Suecia en 1967. Tenía una novia sueca –su primera, pero no la última-, y se casó con ella.

¹² En 1957, Sabú Martínez hizo su primera grabación en su propio nombre: *Palo Congo* para Blue Note, en CD 7243 5 22665 2 4, donde interviene también Arsenio Rodríguez, entre otros. Siguieron *Safari*, Vik LX-1122 y *Sorcery*, Columbia WL 101 (no se han hecho en CD). En 1960, hizo *Jazz espagnole* (en CD, Vampi CD 03), con la colaboración del percusionista Louie Ramírez, más tarde conocido como “el Quincy Jones de la música latina”, y el saxo alto Bobby Porcelli. Ese mismo año también salieron al mercado *Sabú in Orbit* y *Astronautas de la pachanga* (los dos han sido reeditados en el mismo CD como *Sabu in Orbit*, Lazarus Audio Products CD-2014).

Atraído por las oportunidades que se ofrecían en un ambiente musical nuevo, Sabú vino a Estocolmo, la ciudad natal de su nueva mujer.

En Suecia Sabú tocaba con Lill Lindfors, entre otras. Colaboraba en shows de restaurantes y no tardó en conocer a jazzistas suecos: al saxo alto Christer Boustedt, al tenorista Bernt Rosengren y al bajista Palle Danielsson y, prácticamente desde el primer día, también tocaba jazz. Se unió a la big band de jazz de la Radio de Suecia y colaboraba en sus grabaciones. Se destaca *Sabú*, un número escrito para él por Georg Riedel¹³. Sabú se sentía a gusto con sus colegas suecos, grababa discos por doquier¹⁴ y pronto empezó a divulgar su propio evangelio de jazz: el bebop afrocubano. “Se puso en contacto con [su hijo] Johnny, del que ejercía la guarda tutelar en Estados Unidos, y Johnny [vino aquí en 1969] y se convirtió en músico profesional. Al poco tiempo [1976] vino también René”¹⁵. Sabú conoció a toda la élite del jazz sueco y trabajó con músicos como Arne Domnérus y Rolf Ericson¹⁶.

La vida en Suecia no era fácil. Sabú era inmigrante y cualquier cosa menos tranquilo e invisible. Se vio obligado a mudarse de su domicilio en Vårby Gård, al sur de Estocolmo, a Täby, al norte de la capital, por repetidas riñas con un par de vecinos suyos: “Sabú no era una persona tímida. Tenía un genio muy suyo, y a veces muy malas pulgas. En esos momentos más le valiera a uno no acercarse a él”, recuerda Pursey Samson¹⁷.

Él mismo opinaba que fue el racismo que le marginó. Llegó a anodinos barrios de viviendas y allí se le podía encontrar en el parque infantil sentado con los niños en el cuadrilátero de arena tocando la conga, tal y como lo había hecho en Harlem. Iba a las guarderías por la mañana y tocaba (...). Con esas cosas no se transigía en Suecia, así pues, fue condenado a la marginación.¹⁸

En 1973 Sabú formó su propio grupo, Burnt Sugar, primero con Bernt Rosengren al saxo tenor, el pianista polaco Włodek Gulgowski, Stefan Möller, ex-baterista de una orquesta de baile, y un bajista. Sabú mismo tocaba las congas¹⁹. Desconcertaba totalmente a sus oyentes, porque la formación variaba radicalmente de una semana a otra y casi de un día a otro. Finalmente tuvo que darle otro nombre: New Burnt Sugar.

¹³ Sabú está en Radiojazzgruppen, *Blåsländor*, SR Records RELP-1111 grabado en 1970.

¹⁴ La discografía de Sabú se encuentra en <http://www.hipwax.com/sabu/index.html>. Hace poco salió Sabú Martínez, *The Dalecarlia RTecordings 1971-72*, Mellotronen MELLOCD 032.

¹⁵ Entrevista con Stefan Dimle, Estocolmo, 11 de enero de 2006.

¹⁶ En 1968 grabó *Groovin'* con Rune Gustafsson a la guitarra y Sture Nordin al bajo (Metronome MLP 15316, sin reeditar en CD) y en 1973 hizo *Afro Temple*, (en CD en Sonet SLPCD 2885/527 498-2) con Bernt Rosengren, Christer Boustedt entre otros, ambos en excelente forma, y con Red Mitchell al bajo.

¹⁷ Entrevista con Pursey Samson, Estocolmo, 28 de abril de 2005.

¹⁸ Entrevista con Stefan Dimle, Estocolmo, 11 de enero de 2006.

¹⁹ Un CD, *Burned Sugar Live at the Swedish Radio 1973 + Rouge Polyvox Demos 1974*, MelloCD-026, se ha editado por la pequeña casa discográfica Mellotronen, de Stefan Dimle (www.mellotronen.com).

“Ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección
y tener un repertorio adecuado para el local”
Bebo Valdés y el escenario de música latina y jazz en Estocolmo

Sabú formó un grupo para una sesión en Åre el verano de 1977: él mismo, sus hijos y Rafael Sida a la percusión, Mats Wallin al saxofón y a la flauta, Torbjörn Langborn al piano y Eric Westin al contrabajo eléctrico.



Torbjörn Langborn, finales del setenta
Colección: Torbjörn Langborn

A raíz de ello Sabú se sintió con ganas de formar otro grupo [algo más grande]²⁰. (...) [Fue el grupo de Åre pero sin sus hijos y Rafael Sida] más aquellos que luego integrarían Hot Salsa. Habían tenido un grupo de músicos para jam sessions, pero sin muchos resultados concretos: Wilfredo Stephenson [bajo eléctrico], Johnny, René y Amedeo Nicoletti. Estaban buscando algo. Amedeo escribió varios temas en la onda latino-funk. Estaba fuertemente influido por Carlos Santana. Además había tocado jazz con Lasse Gullin en uno de los últimos discos de éste²¹. “Había cabos en varias direcciones. La música latinoamericana nos resultó cada vez más interesante y lo que Sabú aportaba era muy excitante.”²²

El grupo más numeroso, finalmente, fue Maldito Primitivo. En el grupo estaban los dos hijos de Sabú, Johnny y René, que se ocupaban de las congas y los timbales: “Se intercambiaban los instrumentos entre sí todo el tiempo”²³. Rafael Sida estaba también allí. Wilfredo Stephenson tocaba el bajo y cantaba. Ed Epstein estaba al saxo (sobre todo el tenor), Ann-Sofi “Soffi” Söderquist, a la trompeta y Torbjörn Langborn tocaba piano y componía para la orquesta.²⁴ Por desgracia Sabú Martínez murió en enero de 1979, a poco tiempo de formar Maldito Primitivo, de manera que el grupo no consiguió consolidarse: “No fueron muchas las actuaciones”²⁵, dice Torbjörn Langborn. Según Wilfredo

²⁰ Entrevista con Torbjörn Langborn, Estocolmo, 6 de diciembre de 2005.

²¹ *Bluesport*, EMI/Odeon 1364612.

²² Entrevista con Torbjörn Langborn, Estocolmo, 7 de febrero de 2005.

²³ *Ibid.*

²⁴ Existe un disco con el grupo: Sabú Martínez, *Maldito Primitivo. The Swedish Radio Recordings 1977*, Mellotronen MELLOCD 031.

²⁵ Entrevista con Torbjörn Langborn, Estocolmo, 6 de diciembre de 2005.

Stephenson fue principalmente “una tournée con tres o cuatro trabajos”²⁶. Luego Sabú perdió el interés. Cobraba y enviaba a sus hijos, pero él no iba. La banda se desintegró.

Sabú tenía problemas. El alcohol había reemplazado a la heroína. Pursey Samson, que iba de gira por Suecia con Sabú, cuenta que después de las actuaciones, Sabú solía ir a correos para enviar cincuenta coronas a su madre en Puerto Rico, para callar la conciencia, y luego se iba a Systemet, la tienda de licores, para comprarse “media botella” de aguardiente, bebiéndosela en el acto: “No se encontraba bien”²⁷. Padecía además de insomnio. Dormía tan sólo dos o tres horas por la noche. En 1975, llevaba una vida acelerada autodestructora:

New Burnt Sugar estaba en plena actividad. A la vez que estaba formando el grupo Mano Negra en Alemania, Sabú iba y venía a Finlandia, sus hijos habían empezado a tocar en el Café Ricardo y no llevaba mucho tiempo en casa antes de formar Maldito Primitivo. Al mismo tiempo participaba en Samsara junto [al pianista] Staffan Abeleen [el trompetista] Lasse Färnlöf y [el baterista] Fredrik Norén. Fue por entonces, por 76-77, que empezó lo que iba a ser su muerte. Sólo Dios sabe en cuántas bandas estaba. Se hizo pedazos porque quería estar en todas partes. Y quién sabe en cuántas actuaciones de orquestas de baile participaba cada semana. Esos tipos le querían también y en eso había ingresos seguros. Estaba en Aires, tocaba con Peter Herbolzheimer en Ronnie Scott's en Londres.²⁸

Sabú necesitaba dinero. Con cada ruptura de sus relaciones sentimentales perdía la mitad de sus bienes y tenía varios hijos –cuántos son, no se sabe a ciencia cierta. A mediados de diciembre de 1978 grabó su último disco²⁹. Al día siguiente se marchó de vacaciones merecidas a Canarias con su familia.

Las dos semanas de aquella Navidad Sabú permanecía en su habitación sin poder moverse. Los hijos le llamaban. Después de la última actuación con Maldito Primitivo se habían disgustado con su padre, pero retomaron el contacto por teléfono [habían colaborado en la grabación]. Sabú volvió a casa a principios de enero, pero no decía a nadie que se encontraba mal. El día 13 murió en la ambulancia de camino al hospital. Ni en sus últimos momentos quiso admitir que estaba enfermo³⁰.

Los estragos de una vida dura habían hecho mella en él. El hígado empezaba a fallarle y Sabú padecía de una grave úlcera intestinal. Torbjörn Langborn tocaba

²⁶ Entrevista con Wilfredo Stephenson, Estocolmo, 16 de enero de 2006. Un concierto con Maldito Primitivo se está editando por la casa Mellotronen con el título *Maldito Primitivo. The Swedish Radio Recordings 1977*, MelloCD-031. También está saliendo *Sabú Martínez. The Dalecarlia Recordings 1971-72*, MelloCD-032.

²⁷ Entrevista con Pursey Samson, Estocolmo, 28 de abril de 2005.

²⁸ Entrevista con Stefan Dimle, Estocolmo, 11 de enero de 2006.

²⁹ El disco se ha editado en un CD de Mellotronen, *Winds and Skins Live at the Swedish Radio 1978 + First Swedish Recordings*, MelloCD-027. Los integrantes del grupo son Sahib Shihab al barítono y flauta, René, Johnny y Sabú más otros dos percusionistas, al menos, Daoud Amin y Ivan Krillzarín, y posiblemente todavía uno.

³⁰ Entrevista con Stefan Dimle, Estocolmo, 11 de enero de 2006.

“Ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección
y tener un repertorio adecuado para el local”
Bebo Valdés y el escenario de música latina y jazz en Estocolmo

con él por última vez, en el Hotel Kramer de Malmö, a finales de octubre de 1978. “Estaba enfermo, durante la pausa salió a vomitar. Tenía úlcera y no se encontraba bien (...). Bebía bastante para que no le doliera”³¹. Finalmente, la úlcera acabó con Sabú Martínez.

Bebo Valdés y Sabú Martínez eran los dos músicos latinoamericanos más grandes de Estocolmo a lo largo de los sesenta y setenta. Retrospectivamente parece lógico que se hubieran atraído mutuamente, pero Bebo nunca tocaba en serio con Sabú:

Yo no tuve muchas relaciones [con Sabú Martínez] (...). Le conocí cuando tocaba con Lia Schubert. Allí él tocaba bongoses. No sabía su nombre, pero sabía que existía un Sabú que había tocado con Dizzy Gillespie cuando le habían matado a Chano (...). A veces tocábamos juntos (...) en una estación de radio, aquí en Gamla Stan, en un homenaje a él (...). Y cuando vino Dizzy Gillespie, fui a verlo tocar con Dizzy [en 1970] en la radio sueca³² ... Un par de veces tocaba con Sabú en un grupo que él había organizado. Además vivíamos en el mismo lado. Yo vivía en Axelsberg entre 68 y 70, y él también vivía allí (...). Él tenía mucho trabajo, y yo tenía el trío mío por la noche. No se podía, teniendo mujer. Yo no podía [tocar con él] (...). Y él tenía sus problemas.³³

El Café Ricardo

Uno de los lugares donde tocaba Sabú Martínez era el punto de referencia de la música latina en Estocolmo: el Café Ricardo en el Barrio Viejo (Gamla Stan), cerca de Slussen:

Allí se daban cita los intérpretes de la música latina, reggae y jazz-rock de la capital sueca durante algunos años de los setenta. Allí se podía formar nuevas agrupaciones y organizar jam sessions, de la misma manera que hacían en los clubes de salsa y de jazz en el Greenwich Village de Nueva York. También era el punto de encuentro de los músicos inmigrantes con los suecos progresistas de la izquierda (...) El local era tan pequeño que tenían que colgar los soportes de los micrófonos del techo para que cupieran en esa miniatura de escenario y cuando los músicos tocaban se encontraban prácticamente encima del público. Se puede decir que en ese lugar nació el movimiento sueco de salsa, un movimiento bastante único, dada la distancia que lo separaba de la verdadera cuna, y grupos como Hot Salsa iniciaron su carrera en este lugar³⁴. Con un público de treinta personas el local tenía aspecto de estar lleno. El escenario era pequeñito, cabíamos sólo tres o cuatro músicos. Los instrumentistas de viento solían ocupar el espacio y la batería estaba montada al lado del escenario³⁵.

³¹ Entrevista con Torbjörn Langborn, Estocolmo, 6 de diciembre de 2005.

³² Dizzy estrenó la suite compuesta por Georg Riedel *Dedicated to Diz* con Radiojazzgruppen con Sabú y Reebop Kwaku Bah en las congas en un concierto en Folkets Hus el 28 de agosto.

³³ Entrevista con Bebo Valdés, Brandbergen, 28 de enero de 2005.

³⁴ HELLBERG, Jan: *Musikaliska möten – om musikens plats i det mångkulturella Sverige*, Tesis de maestría en musicología, Universidad de Estocolmo, 1999, p. 44.

³⁵ Entrevista con Stefan Grahn, Estocolmo, 10 de febrero de 2005.



Café Ricardo a mediados de los setenta. De izquierda a derecha: Wilfredo Stephenson (Perú), Emilio Bobadilla (Paraguay), Diego Rodríguez (España), Les Coard (Grenada)
Colección de Wilfredo Stephenson

El cantante Pancho Chin A Loi estuvo allí:

Fueron los hijos de Sabú, René y Johnny, (...) y Amedeo Nicoletti, el guitarrista, tuvo un papel importante [...]. [El guitarrista] Janne Schaffer tocaba allí y también [el percusionista] Malando Gassama de Gambia, que vivía en Suecia, [antes de que] Al Jarreau llegara y se lo llevara. Empecé en Café Ricardo con un muchacho llamado Manuel, que también tocaba, más bien folklore. Era medio español, medio francés, tocaba la quena, y cosas por el estilo. Tenía el Café Ricardo. La idea fue suya (...) la de convertirlo en café de música (...). Luego (...) Manuel puso el Café Ricardo en arrendamiento. Eran dos chicos impulsores, un [chileno] llamado Iván y Carlos Bellafesta [de Argentina]. Introdujeron la salsa y muchas otras cosas divertidas, música africana. Entonces hubo ambiente. Cada noche fue una banda diferente, a veces la misma. Había música todas las noches en ese pequeño lugar (...). Se tocaba fusión latina, fusión africana, folklore. Había de todo. Había jazz, había reggae.³⁶

El trompetista argentino Gustavo Bergalli, que llegó a Suecia en 1975, se unió al grupo algo más tarde:

Fue un centro de acción de todos los latinoamericanos. Nos juntamos todos allí, tocábamos allí. Hot Salsa tocaba allí y Héctor [Bingert] y yo tocábamos allí. Muchos [latinoamericanos] que no eran músicos se hicieron músicos acá. Aprovechaban, porque las blondas venían, y un poco de drogas también. Todos los días había música diferente. Se improvisaba en el

³⁶ Entrevista con Pancho Chin A Loi, Bandhagen, 14 de enero de 2005.

“Ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección y tener un repertorio adecuado para el local”
Bebo Valdés y el escenario de música latina y jazz en Estocolmo

momento o eran grupos estables, como Hot Salsa. El Café Ricardo era un generador, un centro en Estocolmo. Los grupos aparecían y desaparecían. La relación con el ambiente de jazz era otra canción. Los músicos de jazz venían, pero no había muchos músicos de jazz. [El trompetista] Fredrik Norén fue uno de los que se acercaron [a la música latinoamericana], [su colega] Janne Kohlin también (...) y Torbjörn Langborn. Había algunos suecos que querían ser músicos de jazz, pero como la escena jazzística es muy sectaria aquí en Suecia, no veían posibilidades de meterse. Entonces hacían música latina. Les gustaba y se dedicaban del todo a ella.³⁷

El encanto que ese lugar tenía para los grupos musicales, radicaba en que los grupos podían seguir tocando una semana; todos los días. Era como un ensayo que mejoraba su calidad. Al principio de la semana el local estaba menos concurrido y luego los viernes y los sábados estaba totalmente abarrotado y para entonces los temas les salían bordados. Todos tocaban ‘a puerta’, así lo llamaban. No había salario (...) simplemente era divertido poder tocar toda una semana seguida. Toda la gente vinculada a este género de música merodeaba por allí. Era el verdadero punto de encuentro³⁸.

Héctor Bingert tocaba en el Café Ricardo, por primera vez, en diciembre de 1979. Su banda, Latin Lover, que ofrecía una combinación de jazz y candombe uruguayo, se estrenó allí. El percusionista mexicano Rafael Sida era otro músico que solía aparecer en Café Ricardo. Había visitado Suecia un par de veces a principios de los setenta y se quedó a vivir permanentemente en Estocolmo en 1977:

La época [de Café Ricardo] no duró por mucho tiempo (...) pero [fue] muy intensiva, porque había música todos los días. Nosotros tocábamos allí dos semanas, todos los días. Luego hacíamos una pausa y entraba otro grupo. No era solamente salsa, no era solamente música latina. Había jazz también, música mezclada. Malando Gassama, el percusionista de talla mundial (...) Sabú [Martínez], Reebop [Anthony Kwaku Bah], supermúsico de África, que tocó con los Rolling Stones y que murió [en 1982] tocando la conga en Gamla Stan. Él hizo *Sympathy for the Devil* con los Rolling Stones. Viajaba por todo el mundo pero tenía una esposa, tenía una familia aquí en Estocolmo (...) Gastaba mucho dinero (...) usaba mucho la cocaína. Total, le vino una embolia en el escenario en una *jam*.³⁹

El Café Ricardo siguió funcionando hasta la entrada de los ochenta pero entonces dejó de existir. “Era (...) Paco, un canario, quien lo manejó hasta su cierre. De repente, un día lo cerró y se marchó de Suecia”⁴⁰. Era un mercado relativamente limitado, el de la música latinoamericana, y las sesiones, frecuentemente, eran más o menos esporádicas para los músicos que intentaban plantar la nueva música latinoamericana en el clima de Suecia. La excepción era el Café Ricardo. Hot Salsa, por ejemplo, podía actuar allí durante dos semanas,

³⁷ Entrevista con Gustavo Bergalli, Estocolmo, 14 de diciembre de 2004.

³⁸ Entrevista con Stefan Grahn, Estocolmo, 10 de febrero de 2005.

³⁹ Entrevista con Rafael Sida, Estocolmo, 31 de enero de 2005.

⁴⁰ Entrevista con Torbjörn Langborn, Estocolmo, 7 de febrero de 2005

“cosa imposible y que de hecho no ha vuelto a darse posteriormente en ningún otro escenario de Estocolmo”⁴¹.

Hot Salsa

Maldito Primitivo dejó de existir con la muerte de Sabú Martínez. Con esto, el grupo latino más importante fue Hot Salsa, que nació en 1977 a manos del peruano Wilfredo Stephenson. El origen era un cuarteto que tocaba en el Café Ricardo en 1976-77, integrado por Chuy Sida a la trompeta, Wilfredo como vocalista, guitarrista y percusionista, Vincent del Valle Guerra (“Chappottín”) al bajo y Johnny Martínez a la conga. Wilfredo, que nació en 1948, llegó a Suecia en 1968. Estudió economía en la Universidad de Estocolmo, aprendió a tocar el bajo eléctrico en su época de estudiante y trabajó como músico. El tamaño de Hot Salsa creció y la banda se convirtió en una agrupación mediana, cuya sección de viento variaba entre una y dos trompetas, un trombón, uno o dos saxos, más piano, bajo, batería, congas, bongós y dos vocalistas. “La sección de viento de Hot Salsa ha variado de tamaño, de un tiempo a otro”, dice Torbjörn Langborn. “Cuando empecé con ellos [en 1979-80] estaba Ann-Sofi Söderquist a la trompeta, Ed Epstein y Johan Alenius, a los saxos. Más tarde (...) Fredrik Norén a la trompeta, Jan Levander al saxo tenor, Mats Hermansson al trombón. Luego hubo cambios repetidos”⁴².

Hot Salsa terminó en dos ocasiones. La primera vez, todos dejaron a Wilfredo (...). Él quería ser director, pero había fuerzas en el grupo que querían poner música más complicada (...) Nicoletti, el pianista, y los metales querían tocar un poco más de jazz, querían más armonías, querían otra cosa, y Wilfredo quería tocar salsa. En 1981 se disolvió por primera vez⁴³.

Amedeo es un maravilloso improvisador y solista y tenía ideas de cómo tenía que sonar y cómo hacer música más dinámica, buscando la línea del jazz y del funk. Era cuestión de estilo. Formó otro grupo paralelo con Hot Salsa. Se llamaba Shine y se ajustaba más a las pautas de Earth, Wind and Fire. Hubo discordia y parte del grupo se pasó a Shine.⁴⁴

Hot Salsa sin embargo resucitó rápidamente. La orquesta tenía compromisos en Helsinki. Torbjörn Langborn empezó a hacer arreglos y a componer, junto con Wilfredo y reclutando a nuevos músicos. Hot Salsa grabó una tira de discos entre 1983 y 1995⁴⁵ y en 1991 el grupo tocó en Nueva York.

A pesar de todo, Hot Salsa tenía bastantes compromisos durante unos años a comienzos de los ochenta. Empezábamos con ensayos tres veces por

⁴¹ Correo electrónico de Torbjörn Langborn a Mats Lundahl, 3 de abril de 2005.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Entrevista con Rafael Sida, Estocolmo, 31 de enero de 2005.

⁴⁴ Entrevista con Torbjörn Langborn, Estocolmo, 7 de febrero de 2005.

⁴⁵ *Hot Salsa*, el primer LP del conjunto, Montezuma Records LP 7091 se grabó antes de la primera disolución del grupo. En agosto de 1982 Wilfredo en su propio nombre grabó *An Ensemble of Salsa Percussion*, Amigo, AMLP 842. En 1983 Hot Salsa hizo *Maldito Primitivo*, Amigo AMLP 848, seguido por *Hot Salsa Meets Swedish Jazz*, Amigo AMLP 863, *Vámonos pa' Cuba*, Rub-a-Dub Records RUBLP-01, RUB CD-01 y los discos *Ilusiones*, Rub-a-Dub Records CD-06, 1992 y *With Friends for Friends*, Rub-a-Dub Records RUB CD-13, 1995.

“Ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección
y tener un repertorio adecuado para el local”
Bebo Valdés y el escenario de música latina y jazz en Estocolmo

semana e hicimos un repertorio mezclando temas de salsa, plagiados del estilo de salsa que se tocaba en [Nueva York], y escribimos unas cuantas composiciones propias. Amedeo Nicoletti era el que, al principio, dio el sello al grupo [y al] primer LP. Luego me cogieron a mí [Torbjörn Langborn] para los arreglos, y compuse esencialmente para [el] segundo LP y algo para el tercero. Después llegó Torbjörn Karlsson y me relevó. Wilfredo Stephenson era el que mantenía al grupo unido todos esos años y, lógicamente, [él] también daba su opinión de cómo tenía que ser nuestro repertorio. Resaltábamos entre los demás grupos porque estábamos bastante organizados y teníamos ambiciones. Había pocos [grupos] con nuestra orientación (...) con congas y percusión latina (...) al principio. Algunos (...) que tocaban más o menos igual, influenciados por el jazz, eran el grupo del [trompeta] Ulf Adåker, Egba, con Ahmadu Jarr a las congas, el grupo [de Héctor Bingert,] Latin Lover, y Aires, donde participaba Sabú por un tiempo.⁴⁶



Hot Salsa, principios de los noventa.

Primera línea de izquierda a derecha: Wilfredo Stephenson bajo, cante; Torbjörn Karlsson, piano.

Segunda línea de izquierda a derecha: Erik 'Pygge' Henriksen bongós; Eva Svensson congas; Francisco Ginard batería. Tercera línea: Roberto Arán cante; Sten Ekdahl saxo tenor; Anders Nordquist trombón; Jan Kohlin trompeta; Baltasar Gorosabel trompeta; Marie Holmquist voz.

Colección: Wilfredo Stephenson

⁴⁶ Correo electrónico de Torbjörn Langborn a Mats Lundahl, 3 de abril de 2005.

Hot Salsa hacía buenos discos. *Hot Salsa Meets Swedish Jazz* obtuvo una reseña favorable del crítico Robin Tolleson de *Down Beat*, en su número de marzo de 1990, consiguiendo cuatro estrellas de cinco posibles:

Es música de verdad. Es una mezcla de originales (...) y arreglos llenos de frescura, de estándares como “Night in Tunisia”, “Giant Steps”, “Bluesette” y “Caravan”. “Sangre Nueva”, escrito por Stephenson [las letras] y el pianista [Torbjörn] Langborn, [la música] sale del cajón como alguien que tiene tres títulos, y es impulsado por el ritmo pujante de un montuno, que culmina en un frenético solo de timbales por Rafael Sida. Stephenson, de origen peruano, ha invitado a unos de los principales jazzistas suecos para que toquen y el resultado es tan impactante como una coza de caballo.⁴⁷ Tardaría un año más, antes de ser reseñado en Suecia, por *Dagens Nyheter*.⁴⁸

Al fin, sin embargo, la situación se volvió imposible, pues los músicos venían, pero también se iban. Wilfredo empezó a trabajar con otras cosas fuera de la música, y la orquesta cesó su actividad a finales de los noventa –la última sesión se hizo en 1997–, y en 2002, Wilfredo Stephenson y su familia se fueron a vivir a Mijas, en la Costa del Sol de España.

Era imposible coordinar el trabajo en Hot Salsa. Finalmente sólo [Wilfredo] tenía la fuerza para seguir impulsando. Se necesita un núcleo que entienda que esto o aquello es lo que tenemos entre manos, y con ello podemos desarrollarnos dentro de la música. Lo que no se puede hacer es convocar a la gente con sólo una llamada antes de la misma sesión. Terminas cuestionándote lo que realmente estás haciendo. Sólo vienen si les pagas. Nadie tiene fuerzas para cargar con nada, ni nadie se molesta en esforzarse. Nadie tiene ganas de venir a los ensayos.⁴⁹

Fue una lástima, porque, durante los años que existía Hot Salsa, el grupo era como una escuela de salsa para los músicos de Estocolmo.

Tropicombo

Tropicombo era otra banda que actuaba en Estocolmo en los años ochenta. Su formación variaba, pero contaba con la colaboración, casi fija, del conguero y bongosero venezolano Marcos Monserrat y de su compatriota cantante El Negro Mon. Había un sueco, Janne Hellberg, que había vivido un año en Colombia, en 1983-84, y que tocaba el violín en la agrupación:

[Yo] empecé a tocar (...) con el grupo (...) en las fiestas latinoamericanas. Existía en aquellos tiempos, al igual que ahora, un elevado número de asociaciones, especialmente de chilenos. Además, hubo varios intentos más o menos exitosos de crear discotecas y salas de salsa. La mayoría lo intentaba con música en vivo, pero al poco tiempo pasaron a tocar discos. El público latino es relativamente pequeño en la mayoría de las ciudades suecas y para tener éxito con música en vivo es necesario atraer a un

⁴⁷ Robert Tolleson, “Soul Sauce Revisited”, en *Down Beat*, marzo de 1990.

⁴⁸ Entrevista con Torbjörn Langborn, Estocolmo, 6 de diciembre de 2005

⁴⁹ Entrevista con Stefan Grahn, Estocolmo, 10 de febrero de 2005.

“Ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección
y tener un repertorio adecuado para el local”
Bebo Valdés y el escenario de música latina y jazz en Estocolmo

público sueco. Lugares como el Fasching de Estocolmo y el Barowiak de Uppsala han ofrecido temporadas continuas de conciertos con actuaciones de grupos de salsa. Pero las auténticas salas de salsa tienden a aparecer súbitamente y desaparecer con la misma rapidez.⁵⁰

El mercado inestable dejaba sus huellas en las orquestas. No merecía la pena esforzarse con ensayos, para que los músicos tocaran bien en conjunto. Janne Hallberg recuerda: “El modo de funcionamiento de la ‘orquesta’ era bastante curioso. No recuerdo que tuviéramos un solo ensayo bien organizado. Tocábamos temas que todos sabíamos. A veces, había divergencias entre nuestras versiones y entonces las cosas se ponían interesantísimas (...). No había nadie que tuviera ni las fuerzas ni la autoridad para organizarlo todo”⁵¹. Un músico que solía colaborar con Tropicombo, en 1985-86, era Bebo Valdés: “Yo ya había estado en Colombia”, dice Janne, “por eso me sabía gran parte del repertorio cubano, pero, Dios, cuánto se aprendió de Bebo. Fue una sensación enorme tocar con él”⁵².

Hatuey

Otra orquesta sueca de música latinoamericana es Hatuey, una orquesta que todavía existe. Hatuey es dirigida por Stefan Grahm, nacido en 1954 y profesor de jazz y de tradición afro-americana, en La Escuela Superior de Música de Estocolmo. Allí había conocido a su mujer, Eva Svensson, que toca las congas, en 1983. Llevaban mucho tiempo hablando de viajar a Cuba. Habían escuchado al pianista dominicano Michel Camilo y la big band cubana Irakere en el festival de Skeppsholmen. Pronto se concibió la idea de formar una agrupación de semejantes características. En diciembre de 1986, Eva, Stefan y Mats Lundvall fueron a Cuba. Les encantó lo que vieron y escucharon y de vuelta en casa estaban decididos. Formarían una banda de música latina. La idea se materializó con Hatuey el verano de 1987. La tentativa era ambiciosa: “Sólo interpretamos nuestros propios temas (...) queríamos crear (...) desde un principio. Tuvimos nuestra primera actuación en el otoño del 87 en Fasching”⁵³.

⁵⁰ HELLBERG, Jan: *Musikaliska möten – om musikens plats i det mångkulturella Sverige*, Tesis de maestría en musicología, Universidad de Estocolmo, 1999, p. 44.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Entrevista telefónica con Janne Hellberg, 4 de diciembre de 2003

⁵³ Entrevista con Stefan Grahm, Estocolmo, 10 de febrero de 2005.



Hatuey 1993. De izquierda a derecha:
Hans-Göran Johansson - trompeta
Stefan Grahn - saxo alto
Rafael Sida - percusión
Björn Meyer - bajo
Eva Svensson - congas
Mats Lundvall - piano
Francisco Ginard - batería
Evelio Galán - cante
Colección de Stefan Grahn

Pero el grupo Hatuey tardaría en consolidarse en serio. En 1988, Eva Svensson se fue a Cuba con su colega percusionista Lasse Bergström por un año y, mientras tanto, el grupo tenía muy pocas actuaciones. Los dos estudiaron en el Instituto Superior de Arte de La Habana, además de recibir clases particulares. Al volver a Suecia, el grupo empezó a funcionar de manera más regular:

Empezaron en el instituto con las congas y los instrumentos tradicionales, pero luego llegaron a conocer esto de los tambores batá y la ejecución sugestiva en los toques, las reuniones religiosas. Después de dos o tres meses, sólo tocaban (...) batá el resto del año. Era supersecreto. Por ser mujer, a Eva no se permitía tocar el batá. Tenía que estar apartada y detrás de una cortina para tocar en las clases. Hicimos como una fusión de aquello y utilizábamos los tambores batá en casi todos los temas y las congas en el resto.⁵⁴

⁵⁴ *Ibid.* En 1989 Hatuey grabó *Songo mondongo*, Rub-a-Dub Records RUBCD-02. Con el soporte de tres músicos cubanos Hatuey en 1991 se hizo *Hatuey con amigos cubanos, La leyenda*, Rub-a-Dub RUBCD-07. En este disco se utiliza los tres tipos existentes de tambores batá. *El baile de la paz* vino en 1998 (Vasco da Gama VDFCD-8006), y en 2006 apareció el cuarto disco de Hatuey, *Llegó el momento*, Neptuno Records NEPCO-02.

“Ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección y tener un repertorio adecuado para el local”
Bebo Valdés y el escenario de música latina y jazz en Estocolmo

Demanda y oferta

La demanda de música latina no era muy grande en Suecia. Incluso las grandes estrellas cubanas que venían de visita tenían que tocar en todos los escenarios imaginables y nadie sabía quiénes eran.

Tito Puente tuvo que tocar en Mariahissen y debió de pensar que le habían colocado en un escenario ‘underground’. Machito actuaba con toda su big band en un pequeño bar llamado Birrerian situado en Sveavägen. Los camareros tuvieron que usar la fuerza para que los clientes permanecieran sentados y no bailaran. El restaurante había solicitado permiso para baile, pero la solicitud no estaba concedida y los propietarios temían perder su licencia para servir alcohol. Mongo Santamaría venía a tocar en Mariahissen [también]. Per Tjernberg quería escribir una reseña en el periódico *Dagens Nyheter*, pero fue rechazado: ‘No hay quien se interese por eso, ¿verdad?’.⁵⁵

Mariahissen, situado en el barrio Sur de Estocolmo, era en sí “un bar de música importante para los géneros afro y latino, donde también se entremezclaban otros estilos musicales como el blues, el jazz, el rock, la fusión, el reggae, hasta la música clásica india, africana y la salsa. Era, pues, uno de los primeros clubes que ofrecía las músicas del mundo en Estocolmo”⁵⁶. El problema era, más bien, cuantitativo siendo demasiado pequeña la demanda de salsa y otros géneros de música latina.

Sin embargo, también había problemas de oferta. Muchos de los grupos coincidían en cuanto a sus miembros:

Es un coto tan limitado que los que sabían algo (...) a menudo tocaban en varios grupos. Era frecuente que la mitad de la orquesta procediera de otra banda”⁵⁷. Según Wilfredo Stephenson: “el problema era que todo el mundo tocaba con todo el mundo y [sólo] había ciertas personas que hacían ciertas cosas. Era una lucha entre los diferentes grupos. Un día tocabas con Hatuey (...) con Charanga Nueva, Salsa Morena. Era pesado. Mi estrategia fue conseguir dos personas en cada instrumento. Y todo el mundo no era muy serio. [Algunos] fumaban [marihuana] y no venían.”⁵⁸

Los años medianamente buenos para los músicos latinos más jóvenes no durarían mucho tiempo. A mediados de los ochenta, disminuyó el interés por la salsa y demás música latinoamericana. El género disco se impuso.

La carrera musical de Torbjörn Langborn puede servir de ilustración. Había pocos suecos que participaban en las sesiones de música latinoamericana y los que estaban habían llegado allí por pura casualidad o después de muchos rodeos. Ése era el caso de Langborn, nacido en 1955. Como la mayoría de su

⁵⁵ Entrevista con Torbjörn Langborn, Estocolmo, 7 de febrero de 2005.

⁵⁶ Correo electrónico de Torbjörn Langborn a Mats Lundahl, 2 de abril de 2005.

⁵⁷ Entrevista con Stefan Grahn, Estocolmo, 10 de febrero de 2005.

⁵⁸ Entrevista con Wilfredo Stephenson, Mijas Costa, 8 de diciembre de 2005.

generación, había crecido con los Beatles, pero en el séptimo y el octavo curso empezó a escuchar a Duke Ellington, Artie Shaw, Benny Goodman, los discos de swing de su padre. Luego fue Coltrane y Miles: *Bitches Brew*⁵⁹.

Era un sonido nuevo. Me compré un piano eléctrico y comencé a tocar en ese estilo. Al poco rato empecé a escuchar a Chick Corea, Keith Jarrett y Herbie Hancock, principalmente a Corea. Reconocía muchos elementos de los Beatles. Si escuchas atentamente, te das cuenta de que llevan muchos influjos de la música latinoamericana, pero eso no lo detecta la gente corriente del público pop. En aquellos tiempos era común dentro del pop tomar prestados elementos de la música latinoamericana.

Al empezar a escuchar a Chick Corea, se despertó en mí un tremendo interés por la música brasileña. Luego me fui aficionando, cada vez más, al jazz latino. Varios años más tarde, cuando teníamos una banda de ese tipo, llamada Aires, necesitábamos un conguero y nos enteramos de que Sabú Martínez estaba en la ciudad. No le conocíamos, pero Okay Temiz tocaba batería y percusión con nosotros y nos habló de Sabú. Él vino a algunas sesiones nuestras y luego nos llevó a sesiones suyas.⁶⁰

Sin saberlo, Torbjörn y sus colegas músicos suecos habían comenzado a tocar con un músico de talla mundial. Luego, como ya vimos, Sabú les daría fuertes impulsos, para continuar tocando música latina y música de fusión entre el jazz y el género latino. Torbjörn tocó con Sabú hasta la muerte de éste y luego pasó a formar parte de Hot Salsa.

Cuando empezó a tocar con Hot Salsa, dedicó prácticamente su tiempo completo a ello, “porque tuvimos que ir de gira bastante a menudo (...) [y] era Hot Salsa que se mantenía por más tiempo en el Café Ricardo”⁶¹. Torbjörn permaneció por allí con la banda hasta 1987-88. Simultáneamente, empezó a colaborar con Pancho Chin A Loi en Tekash. La banda hizo un disco, *Framtidsdrömmar*⁶², con material religioso de salsa en nombre de Pancho en 1985. Tekash siguió tocando como un año más después de la grabación⁶³. “Entonces vino Latin Company en su lugar. Fue Héctor Bingert que dio el nombre a la banda”⁶⁴.

Latin Company tuvo problemas tanto con sus sesiones como con sus grabaciones. La orquesta era grande. Además de seis instrumentistas de viento (entre otros Héctor Bingert, en saxo tenor y flauta) figuraban piano, guitarra (Amedeo Nicoletti), bajo, batería, timbales, congas y bongós, y vocalistas. La banda tenía un repertorio muy amplio, pero los gastos se elevaron y resultó imposible salir de gira: “Tuvimos, máximo, cuatro o cinco sesiones con aquel repertorio, y no es mucho”. Tampoco se pudo lanzar ningún disco. Wilfredo

⁵⁹ Reeditado en CD en CBS 460602 2.

⁶⁰ Entrevista con Torbjörn Langborn, Estocolmo, 7 de febrero de 2005.

⁶¹ Entrevista con Torbjörn Langborn, Estocolmo, 6 de diciembre de 2005.

⁶² Four Leaf Records FLC 5089.

⁶³ La banda tenía una formación flexible. Bergerheim escribió el arreglo para tres hasta seis instrumentos de viento (dos trompetas, dos trombones y dos saxos). Torbjörn Langborn tenía también escrito varios arreglos, pero para seis vientos sin variar.

⁶⁴ Entrevista con Torbjörn Langborn, Estocolmo, 6 de diciembre de 2005.

“Ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección
y tener un repertorio adecuado para el local”
Bebo Valdés y el escenario de música latina y jazz en Estocolmo

Stephenson consiguió producir los discos con Hot Salsa, gracias a que había creado su propio sello (Rub-a-Dub Records) y había logrado obtener una subvención asignada a temas culturales. Latin Company no logró interesar a ninguna compañía discográfica, a pesar de llamar a diferentes puertas con gran esfuerzo: “Hicimos tanto en cuanto a música, pero no había ninguna (...) cadena del ramo de la discografía [que se interesara]⁶⁵. A mediados de los años ochenta, la demanda de la música representada por Latin Company era muy escasa (pero se advertía cómo iban llegando a Suecia discos de salsa de Estados Unidos.) A pesar de ello, Torbjörn Langborn ha permanecido fiel a su interés por la música latinoamericana. A mediados de los noventa, creó el Trío Tremendo junto a su hermano Christer al bajo eléctrico y el violinista cubano Emilio Estrada⁶⁶. Se dedicaría cada vez más a la enseñanza, y hoy es la pedagogía de la música lo que más ocupa su tiempo.

Se desarrolló un pequeño escenario de música latina en Estocolmo durante los años sesenta y setenta, pero nunca fue grande. A principios de los setenta, los músicos latinoamericanos pasaron por un tiempo difícil en Suecia. El pop había arrollado el jazz y también había desbancado los ritmos latinoamericanos más populares de los cincuenta y sesenta, como el mambo y el cha-cha-chá. Entonces, la salsa surgió en Nueva York, extendiéndose por el globo con pequeñas repercusiones también en Suecia. Los refugiados latinoamericanos, que vinieron después de la caída de la democracia en el Cono Sur, a principios de los setenta, constituyeron un auditorio agradecido y seguirían siéndolo durante la década siguiente.

Sin embargo, el género no ofrecía trabajo regular y seguro a un nivel de sueldo suficiente para sostener una familia. Para eso, había que tocar música más popular. La mayoría de los músicos, que formaron el escenario latino, eran jóvenes sin muchas obligaciones financieras que podían soportar ingresos irregulares. Bebo Valdés participaba sólo esporádicamente en el escenario sueco de música latina. Su situación no era la misma que la de los demás músicos. Ellos veían cómo el mercado se les abría un poco en los años ochenta: “Más dinero para asuntos culturales, muchísimas más sesiones en clubes, y bastante ofertas de trabajo (...) [Pero] éramos novatos y no éramos exigentes”, dice Torbjörn Langborn. Era divertido tocar. Para Bebo las cosas eran distintas: “Porque había participado en Cuba”, no había mucho que realmente le atraía en

⁶⁵ *Ibid.* La banda ha sido resucitada esporádicamente después y de vez en cuando sigue ensayando. Existe un disco demo, un CD con Latin Company grabado en 1992-93, con cinco piezas originales de Torbjörn y letras de Pancho Chin A Loi: *Amazona, Bomba de amor y paz, Mundo y futuro, Pienso en Ámsterdam* y *That Latin Swing*.

⁶⁶ Por desgracia Torbjörn Langborn ha hecho tan sólo un disco en su propio nombre, *Torbjörn Langborn and the Feel Life Orchestra*, Amigo AMLO 854, 1984. Después existe un disco demo sin editar: una auténtica maravilla de grabación con Trío Tremendo, *Live in Vara and Vilnius*, grabado en 2000 (Vilnius) y en 2004 (Vara), Estrada es un violinista fuera de serie y Langborn toca unos tumbaos de puta madre pero lo que más llama la atención es la coordinación de los tres músicos. ¡Y el trío no tiene firmado ningún contrato de grabación! “Esa es la realidad” (entrevista con Torbjörn Langborn, Estocolmo, 6 de diciembre de 2005).

Estocolmo”⁶⁷. Es comprensible. Suecia era agua estancada para los músicos latinoamericanos y en especial para Bebo. Grabó un par de números con Hot Salsa y Hatuey y tocaba con ellos de vez en cuando, pero en realidad se mantenía al margen. No era de extrañar que fueran los hoteles y los restaurantes donde tenía su mercado y a principio de los noventa, Bebo daba muestras de haberse hartado.

El jazz: Nalen

La segunda alternativa al circuito de restaurantes para Bebo Valdés habría sido integrarse en el escenario de jazz en Suecia. Al fin y al cabo, Bebo era tanto músico de jazz como músico “latino”. El jazz siempre tenía un espacio prominente en su repertorio. Había sido el primero que grabó una descarga en Cuba y muchos de sus arreglos para big bands o eran jazz, más o menos puro, o eran influenciados por el género. Cuando Bebo llegó a Suecia, sin embargo, el escenario de jazz se encontraba en una fase de declive en cuanto al público.

El lugar más importante de jazz en Estocolmo era Nalen, el legendario palacio de baile, (National) que en 1934 había sido traspasado al empresario Gustaf “Topsy” Lindblom. Topsy fue medallista de oro en salto triple, en los Juegos Olímpicos de Estocolmo de 1912, con un registro de 14,76 –un nuevo record sueco. El Director, por lo que todos decían, tenía un oído casi sordo para la música, pero había entendido, ya en los años treinta, que aquello del jazz podía ser lucrativo, y su oído por el tintineo del dinero era considerablemente mejor. Topsy Lindblom había adquirido Nalen (que en aquellos tiempos tenía la pésima fama de ser el punto de encuentro de borrachos y pendencieros) por la suma simbólica de una corona sueca.



Topsy Lindblom 1960

⁶⁷ Entrevista con Torbjörn Langborn, Estocolmo, 7 de febrero de 2005.

“Ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección
y tener un repertorio adecuado para el local”
Bebo Valdés y el escenario de música latina y jazz en Estocolmo

El resultado a largo plazo fue la prohibición del alcohol en Nalen –en 1947 ¡Pobre de aquel que se osase a tomar trago antes de entrar! En la misma entrada, Topsy había colocado a K-G Bäckman, “Bäckis”, el portero jefe, cuyo mero aspecto hacía congelar el aguardiente en las venas de los borrachos. Éste tenía la tarea de olfatear el mínimo rastro de alcohol en el aliento de los chicos que venían con ganas de bailar:

En verdad ‘Bäckis’ era un tipo aterrador (...) y, si no, lo era el mismo Bäckis, pues había que tener sumo cuidado con los tipos contratados de apoyo a la brigada de Topsy.

Gata Regerings [Nalen] era más impenetrable y estaba mejor guarnecido que la fortaleza de Waxholm, porque ésa era la sensación que producía en una época cuando este tipo de matones, que hacían guardia en la puerta, se veía únicamente a unos mil kilómetros de distancia, allá por el Reeperbahn. La pandilla de acero, que hubiese conseguido hacerles flaquear tanto a Bruce Willis como a Schwarzenegger en la entrada del local, resultaban ser amiguetes del abigarrado mundo de compañeros deportivos de Topsy Lindblom, sobre todo de la liga de boxeo.⁶⁸

Los viernes y sábados, podría haber fácilmente unos 10-15 porteros, además de los cinco agentes de policía pagados por Topsy. Él estaba bien relacionado con esos elementos en su calidad de promotor activo y organizador de galas de boxeo en Suecia⁶⁹. Las severas normas afectaban también a los empleados. Los nombres de los “pecadores” tanto entre los trabajadores como entre los clientes fueron públicamente expuestos en una vitrina con la anotación de la clase de fechoría cometida para el conocimiento de cada cual así como el tiempo de duración de la desgracia declarada por el Director.

A pesar de la brutalidad de las normas de admisión el público no faltaba en Nalen. Al contrario: llegaba en tropel. Topsy era un auténtico experto en publicidad y estaba a años luz por delante de los demás en Suecia.

Los anuncios de Topsy Lindblom (...) eran del todo únicos en su género y fueron muy difundidos entre la gente que nunca visitaba Nalen. Su forma de escribir violaba todas las reglas de sintaxis y división de las palabras. Dentro del mundo publicitario llegó a crear escuela, pero fue considerado por la Asociación de Profesores de Lengua Materna y por la Dirección de la Preservación de la Lengua Sueca, como un corruptor de la juventud. Los

⁶⁸ FRIDLUND, Hans: *Gata Regerings 74. Jazzfolk i Arne Domnéus jazzkvarter*, Uppsala Publishing House, Uppsala, 1998, p. 44.

⁶⁹ Bäckis mismo relata cómo fue contratado por Nalen: “Los boxeadores tienen preferencia, rezaba el anuncio. ¡Pero qué cantidad de gente! Se formó una larga cola que se salía a la calle terminando allí. Hicieron pasar a todos y fuimos escudriñados en el gran salón. El maître Hoflin anunció que se quedarían seis u ocho. Apareció Topsy y avisó que se seleccionaría a dos más. Los boxeadores, iden un paso adelante! ordenó Topsy iy todos dieron un paso adelante!” (citado por GELLERFELT, Mats: “I samtal med K-G Bäckman”, en Lotta ARVIDSSON *et al.*: *Nationalpalatset Nalen*, Info Books, Estocolmo, 1998, p. 45).

anuncios de Topsy tenían más resonancia y aceptación popular que nuestros clásicos literarios.⁷⁰

Topsy Lindblom. Tenía. Su propio. Modelo. Personal de la. Lengua sueca. Oraciones principales completas no existían en sus anuncios y las oraciones subordinadas eran para él *terra incognita*. Nalen estaba situado en Regeringsgatan 74, lugar que Topsy rápidamente bautizó con el nombre Gata Regerings. Los anuncios de Nalen hacían reclamo de un lugar dónde cualquier cosa podía acontecer en medio de un gran público. También prometía jolgorio, popularidad y salones llenos.

Y su receta funcionaba: “Nalen era visitado por muchos jóvenes que venían a la capital de otros puntos del país. Simplemente, era una cosa obligada e ineludible el divertirse en Nalen (...), que también era frecuentado por un público más maduro, por la gente conocida de la clase alta, que lucía pieles y trajes caros, pero también por la gente corriente y moliente, y por artistas y personalidades del ámbito cultural”⁷¹.

Los mejores músicos suecos de jazz y muchos visitantes americanos y europeos de la élite de la música jazz tocaron alguna vez en Nalen. La lista de estrellas internacionales es formidable: Coleman Hawkins, Sarah Vaughan, Tyree Glenn, Peanuts Holland, Toots Thielemans, Jutta Hipp, Charlie Parker, Lucky Thompson, Don Byas, Lee Konitz, Stan Getz (que volvía con regularidad), Eric Dolphy, Albert Nicholas, Hot Lips Page, Roy Eldridge, Donald Byrd, Chubby Jackson, Tony Scott, Mose Allison, Sonny Rollins, Joe Turner, Ernestine Anderson, los Delta Rhythm Boys ... Las jam sessions que tuvieron lugar en un espacio llamado Harlem (de antaño el Pequeño Salón) pertenecen a la historia del jazz sueco. Según Bengt Nyquist, Topsy era lo que se podía llamar un “apóstol de la cultura, aunque sus intereses se aproximaran al altar de Mamón. Podía con la mayoría de las cosas –siempre que fuera remunerado”⁷². En el Salón Grande, dos orquestas se turnaban después de descansos de 6 a 8 segundos (la información varía según la fuente). Así lo había dispuesto Topsy⁷³.

Topsy Lindblom se reunía con sus antepasados en 1960. El palacio de baile, sin embargo, permaneció bajo la dirección de su hijo. Seguiría siendo un local de moda durante los primeros años de los sesenta, aunque el jazz estaba

⁷⁰ DAHLGREN, Rolf: *Boken om Nalen. Festligt–Folkligt– Fullsatt. Historien om en nöjesepok*, Nike-Tryck Bokförlag, Estocolmo, 1967, p. 55. He aquí un anuncio auténtico: “Monica Z. Etterlund. Por fin! En casa. Lo cual la mayoría. A estas alturas. Seguramente: ¡Sepan! Estreno en Nalen esta noche. Primero el Salón Grande a las 11. Luego Harlem 12 1/2. Un horario que no com. Pite con ningún otro Eventos de Jazz. Y que puede que atraiga. Al público americano también. Los primeros quince minutos pueden los escolares. Colars. Por un solo una corona. Luego será más caro”: ARVIDSSON, Lotta *et al.*: *Nationalpalatset Nalen*, Info Books, Estocolmo, Estocolmo, 1998, p. 36.

⁷¹ NYQUIST, Bengt: “Nationalpalatset”, en ARVIDSSON, Lotta *et al.*: *Nationalpalatset... Op. Cit.*, p. 19.

⁷² *Ibid*, p. 16.

⁷³ A las parejas danzantes no les daba tiempo a abandonar la pista de baile. Eso se debía a que Topsy admitía más público en Nalen que el permitido, lo que no se notaba demasiado si la pista estaba llena todo el tiempo.

“Ajustar el volumen de acuerdo con las exigencias de la dirección
y tener un repertorio adecuado para el local”
Bebo Valdés y el escenario de música latina y jazz en Estocolmo

claudicando ante la presión del rock y del pop y perdiendo su hegemonía. En 1962, el foro del jazz se trasladó al nuevo local Gyllene Cirkeln [El Círculo Dorado], en Sveavägen de Estocolmo⁷⁴, y lo que antes fuera el palacio del jazz se convirtió en la Meca del pop y del baile. Fue por necesidad. El rock'n roll había hecho fuertes incursiones ya en los años cincuenta. Una de las disputas perennes era si preferías a Elvis Presley o a Tommy Steele. Al hacerse cada vez más “difícil” el jazz iba perdiendo terreno entre los jóvenes. Ya no era una músicaailable, como durante la época del swing o durante la era de resurrección del jazz tradicional en los años cuarenta y cincuenta. El principio de los sesenta fue un período mucho más “introvertido”: Miles Davis estuvo en Suecia dando conciertos de espaldas al público, y detrás de él vino la nueva música de John Coltrane, con una concepción todavía más avanzada. El sendero que anteriormente había sido compartido por el jazz y la músicaailable ya se había bifurcado.

El Círculo Dorado

Gyllene Cirkeln (el Círculo Dorado) no tenía mucho en común con Nalen. No era un lugar de baile, sino que se dirigía a un público que quería escuchar. Ya en Nalen, las jam sessions en Harlem servían al mismo propósito, y en Gyllene Cirkeln no se ofreció otro concepto. Al principio de los sesenta, todavía existía una clientela de entusiastas de jazz. Gyllene Cirkeln duró hasta noviembre de 1969, con bastantes problemas financieros. La competencia del rock y del pop hizo lo suyo. El jazz, cada vez más, fue una música selecta para los conocedores.

No faltaba la calidad en Cirkeln. La mayoría de los mejores músicos norteamericanos tocaron allí entre 1962 y 1969. El protagonista de la inauguración fue Bud Powell, y el último artista de tocar allí fue otro pianista: Bill Evans. Entre ellos hubo un surtido de músicos entre los de la época de Coleman Hawkins, Ben Webster y Cat Anderson hasta los vanguardistas como Cecil Taylor, Don Cherry y hasta Albert Ayler. En su mayoría fueron exponentes de bop y hardbop, notablemente Dexter Gordon⁷⁵. Gyllene Cirkeln era la charca de una generación más joven que la que había frecuentado Nalen. Ornette Coleman y Bud Powell grabaron legendarios discos allí⁷⁶.

No faltaron los músicos suecos tampoco. Gyllene Cirkeln era uno de los pocos locales en el país que les daba la oportunidad de tocar durante varios días seguidos (a veces incluso semanas). El balanceo entre suecos y americanos, sin embargo, era uno de los problemas más grandes que tenía el club. Ya en 1963, tanto la prensa sueca de jazz como algunos diarios empezaron a quejarse de la falta de exposición de aquéllos y lo que se interpretaba como una política

⁷⁴ La historia de Gyllene Cirkeln está recogida en BERGNER, Roger (red.): *Den Gyllene Cirkeln. Jazzen på 1960-talet*, Prisma, Estocolmo, 2002.

⁷⁵ La lista completa está en *Ibid.* Es impresionante.

⁷⁶ *The Ornette Coleman Trio at the “Golden Circle” Stockholm, Volume 1*, Blue Note CDP 784224 2, *Volume 2*, Blue Note CDP 784225 2, de 1965, y Bud Powell Trio, *At the Golden Circle, Vol 1-5*, SteepleChase SCCD 36001, 36002, 36009, 36014 y 36017, y *Budism*, SteepleChase SCCD 30007-09 (una caja de tres CDs), todos grabados en 1962.

netamente a favor de éstos. La realidad económica, sin embargo, era cruel. Demasiados suecos equivalía a poco dinero en la caja, aunque, en general, eran suecos quienes funcionaban como acompañamiento para los solistas visitantes extranjeros. El club necesitaba unas 125-150 personas todas las noches para no ir con pérdidas.

La mayoría de los suecos simplemente no llegaron a llenar el local, y según iba avanzando la década de los sesenta, el jazz iba perdiendo la batalla contra el rock y el pop sobre los favores del público. No importaba el que tuviera la misma reputación de calidad en los círculos internacionales de jazz, como el Montmartre de Copenhague o el Blue Note de París. En noviembre de 1969 se cerró para siempre el Círculo Dorado.

¿Qué lugar habría para Bebo Valdés en el mundo sueco de jazz? Por desgracia ninguno. En Cuba había funcionado en un ambiente concentrado en el show, tocando jazz cuando se ofrecía la ocasión. Lo único que se parecía a eso en Estocolmo era Nalen y Nalen ya no existía como palacio de jazz, cuando Bebo llegó a Estocolmo. El Círculo era completamente diferente. El único hispanico que tocó allí fue Tete Montoliu, una semana en 1964, y Tete era un jazzman bien establecido que había grabado discos con Lionel Hampton, con una orquesta de European All Stars, donde participaba, entre otros, Arne Domnérus, y con Roland Kirk. Bebo Valdés, en cambio, era desconocido como músico de jazz en Suecia, y el escenario se estaba encogiendo.

Así que Bebo Valdés tuvo que limitarse a actuar en restaurantes y hoteles en Suecia. Mientras que a los músicos de jazz americanos no les costaba ningún esfuerzo abrirse camino en Europa, la situación para él era del todo diferente. Los americanos, en general, eran bien conocidos entre el público europeo de jazz. En Suecia, Bebo era absolutamente desconocido. Los americanos siempre podían volver a casa si las cosas no funcionaban. Bebo no tenía ningún país al que regresar.

La formación del músico como pedagogo

Una mirada desde la Universidad de las Artes en Cuba

Dolores Flovia Rodríguez Cordero
Profesora de Pedagogía Musical
Directora del Departamento de Pedagogía-Psicología
Universidad de las Artes de Cuba, La Habana

Resumen. Históricamente, la formación profesional de los músicos en Cuba ha sobresalido por su solidez en el desarrollo de las competencias profesionales y por los éxitos nacionales e internacionales de sus estudiantes y graduados. Sin embargo, de manera general, se aprecia que resulta necesario contar con más herramientas psicopedagógicas especializadas que sustenten el ejercicio docente que llevan a cabo estos profesionales en las escuelas de Música. En este artículo se ejemplifican tres estrategias de enseñanza y aprendizaje que se encuentran en correspondencia con la naturaleza y necesidades de los profesionales de este campo artístico-pedagógico, valoradas desde la mirada y contribución de la disciplina Pedagogía Musical que forma parte del plan de estudio de la Licenciatura en Música de la Universidad de las Artes.

Palabras clave. Pedagogía Musical, estrategias, enseñanza-aprendizaje.

Abstract. Historically, the training musicians undergo in Cuba has always stood out for the development of professional skills and because of the national and international successes of its students and graduates. In general, however, it seems necessary to have more specialized psycho-educational tools that support the teaching practice undertaken by these professionals in music schools. This article points out three teaching and learning strategies that are in correspondence with the nature and needs of practitioners in the pedagogical art field, valued from the perspective and contribution of the discipline Musical Pedagogy that is part of the curriculum while obtaining the Degree of Music at the University of Arts.

Keywords. Musical Pedagogy, strategies, teaching-learning.

De manera creciente e intensa, la sociedad demanda a la Educación que los futuros profesionales que se preparen en las Universidades sean cada vez más independientes y creativos, por lo que en consecuencia resulta un imperativo que la enseñanza superior eleve, cada vez más, el nivel y rigor académico de la preparación de estos especialistas. Desde este punto de vista, este reto implica dinamizar las acciones docentes de los maestros, a través del empleo de estrategias de enseñanza y aprendizaje que respondan a los fines antes enunciados.

Este artículo centra su atención en las experiencias adquiridas durante el desarrollo de la disciplina Pedagogía Musical que forma parte del plan de estudio de la Licenciatura en Música de la Universidad de las Artes en Cuba y sitúa ejemplos de estrategias de enseñanza-aprendizaje, empleadas en las clases de esta disciplina, vinculadas con la preparación musical y pedagógica.

Para poder comprender el alcance de la referida preparación académica que reciben los estudiantes en nuestra Universidad, se requiere precisar, ante todo, cuál ha sido la formación profesional que constituye el antecedente previo a su ingreso a nuestra alta casa de estudios. Los discípulos que ingresan a la referida Licenciatura poseen el título de graduados del nivel medio-superior de las escuelas de música de nuestro país en los diferentes perfiles especializados, por lo que son profesionales de este campo artístico.

Sin duda, de acuerdo con lo expresado, ello constituye un reto académico e investigativo para el claustro de profesores de nuestro centro docente y, a la vez, le imprime a nuestra Universidad, una particularidad distintiva que la hace singularmente diferente del resto de los centros de la Educación Superior, al que habitualmente ingresan jóvenes que solamente poseen el título de bachiller. Vale aclarar, para poder comprender lo anteriormente planteado que, en Cuba, el sistema de enseñanza musical especializada se encuentra estructurado en tres niveles académicos que son: elemental, medio-superior y superior.

En el nivel elemental, los niños y niñas comienzan sus carreras denominadas largas o cortas después de pasar satisfactoriamente las pruebas de aptitud. Antes de su ingreso al nivel superior, los estudiantes de las carreras largas como piano, violín y violonchelo han cursado once años de estudios de su instrumento musical y del resto de las asignaturas especializadas de sus respectivos planes de estudio. Los niños comienzan sus estudios musicales del nivel elemental a los siete años. Siete años después de iniciados sus estudios musicales, tienen lugar las pruebas de selección que les permiten, o no, acceder al nivel medio-superior que tiene una duración de otros cuatro años más.

Sin embargo, en cuanto a la preparación pedagógica para el ejercicio docente de estos estudiantes y graduados, no siempre existe correspondencia entre la preparación profesional alcanzada y la preparación pedagógica para el ejercicio docente, proporcionada por las asignaturas Pedagogía, Psicología y Metodologías de cada uno de los perfiles desde el nivel medio-superior. A ello se suma que, entre las aspiraciones profesionales de los instrumentistas, la aspiración de ser profesor se encuentra en un plano distante y remoto, lo que se debe, en gran parte, a que a la gran mayoría de los estudiantes de Música desde pequeños se les ha condicionado psicológicamente con la única visión de que, en un futuro, serán solistas. Al respecto, una experimentada flautista y profesora de los niveles medio y superior afirma que: “El proceso de enseñanza-aprendizaje de los instrumentistas jerarquiza las potencialidades del sujeto de manera competitiva, al alentarlos, desde sus inicios, como futuro solista en desmedro de

sus posibles funciones como miembro de agrupaciones de cámara o sinfónica o como profesor”¹.

Esta problemática se comporta de manera análoga en otros países. A propósito, el violinista argentino, Pablo Yaraví, plantea en una entrevista, sus consideraciones al respecto: “Creo que gran parte de la culpa de esa frustración, la tienen los maestros, que deben destinar a sus alumnos a varios roles y no sólo al de solista”².

En el ámbito profesional de las escuelas de música de nuestro país, este problema se refleja a través de la contradicción entre la sólida formación profesional, que reciben los estudiantes como instrumentistas o teóricos de la música, en el nivel precedente al superior, y el desempeño profesional como docentes, que no siempre se corresponde con la preparación artística alcanzada.

Esta problemática no ha sido ajena a los diferentes tiempos culturales³ que conforman la historia del pensamiento musical-pedagógico cubano. Acerca de la insuficiente preparación pedagógica de los músicos que ejercen la docencia, el músico-pedagogo, Gaspar Agüero y Barreras (1873-1951), en 1928, alertaba a sus contemporáneos al respecto, cuando expresaba:

Es un deber de nuestra conciencia, llamar la atención a los jóvenes músicos, dedicados al magisterio, que el maestro, digno de tal nombre, no nace por generación espontánea; él está obligado a pedir recursos a esa rama tan importante de la enseñanza que se llama Metodología. Sin ella andará siempre a tientas.

El maestro de música no debe adquirir su experiencia, como diría Claparède en su *Psychologie de l'enfant et Pedagogie*, a costa del sacrificio de una o dos generaciones de alumnos. Proceden así los ignorantes de los estudios psicológicos. Debe adquirirse esa experiencia en los estudios y con el contacto de otros maestros más doctos y veteranos en el oficio.⁴

A pesar de la distancia que nos separa de la previsoramente afirmación, existen especialistas que sostienen que, para enseñar, sólo basta que el graduado posea

¹ FERNÁNDEZ SEMANAT, Floraimed: *La comunicación grupal en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la flauta en el nivel medio-superior*. Tesis en opción al grado de Máster en Arte, mención Música, Instituto Superior de Arte, Ciudad de La Habana, 2009, p. 7.

² SARA VÍ, Pablo: “El violín y la orquesta”, en *Páginas Musicales*, Buenos Aires marzo-abril 2005, p. 7.

³ Con relación a este término se suscribe lo afirmado por la musicóloga cubana, Clara Díaz Pérez, cuando planteaba que: “Existe un tiempo cultural, que no es exactamente el histórico, porque aunque está penetrado por la historia, no asume a esta como cronología en sí, sino como espíritu, como atmósfera, como toma de conciencia o reacción emocional de las necesidades históricas de los grupos sociales. El siglo XX cubano ha reflejado en su transcurrir esos diferentes tiempos culturales”: DÍAZ PÉREZ, Clara: “Contrapunteo estético en la música cubana del siglo XX (I)”, en *Clave*, año 1, número 2, octubre-diciembre, La Habana, 1999, p. 40.

⁴ AGÜERO BARRERAS, Gaspar: “La enseñanza de la Música”, en revista Pro-Arte Musical, año 12, no. 1, La Habana, 15 de enero de 1928 y en la revista *Educación* No. 111, Ciudad de La Habana, enero abril, 2004, p.12.

conocimientos técnicos del instrumento musical o de los contenidos teóricos de la Música, por lo que infieren que un buen instrumentista o un buen teórico debe ser por obligación un buen profesor, que en muchos casos enseña solamente por su experiencia artística, pero que al no poseer todas las herramientas psicopedagógicas necesarias para llevar a cabo su ejercicio docente, se desempeña de manera intuitiva. La anterior afirmación no es del todo cierta, ya que se trata de esferas de actuación y competencia profesionales diferentes. Además, no todos los graduados poseen las cualidades que debe poseer un docente, ni tampoco la motivación para ejercer como tal.

El problema detectado determina, como consecuencia, que la disciplina Pedagogía Musical en la Universidad de las Artes, contribuya a ofrecer respuestas concretas a las necesidades de aprendizaje de los músicos desde el rol profesional del docente. Esto debe quedar reflejado en una educación y aprendizaje desarrollador, que potencie estrategias de enseñanza y de aprendizaje renovadoras que promuevan *aprender a aprender y aprender a pensar por sí mismos*, mediante un estilo consciente, orientado, independiente y autorregulado.

Se trata de que los futuros docentes tomen conciencia acerca de cuáles son las estrategias de enseñanza que deben tener en cuenta, para un mejor desempeño profesional, y, a la vez, que analicen cómo deben proporcionar que sus discípulos, a través de su enseñanza, se apropien de las estrategias de aprendizaje más efectivas. A partir del desarrollo del tema dedicado a las Estrategias de enseñanza y aprendizaje, que forma parte del programa de Pedagogía Musical, los estudiantes observan y auto concientizan, desde su rol, las estrategias de enseñanza que emplean sus profesores y determinan, de manera individual, cuáles son las estrategias de aprendizaje que les posibilitan obtener mejores resultados académicos.

Se requiere que el proceso de enseñanza-aprendizaje, como un todo indisolublemente unido, potencie en los estudiantes la apropiación activa y creadora de la cultura, el desarrollo integral de los aspectos cognitivos, afectivos y valorativos de la personalidad, al promover, de manera paulatina, la autonomía, la capacidad para aprender a aprender y aprender a pensar por sí mismos, lo que se concreta a través de estrategias que garanticen tales empeños.

En consecuencia, con ello se requiere que la tarea principal de los docentes, en su práctica pedagógica, no sea únicamente convertirse en meros transmisores de conocimientos y habilidades. Se trata de que los profesores fomenten en sus estudiantes, el desarrollo, práctica y concientización de los procesos cognitivos y metacognitivos, a partir de clases que sean coherentes, interesantes y que promuevan tanto un aprendizaje significativo como desarrollador, a partir de contenidos desafiantes y retadores que activen la motivación y el interés de los estudiantes.

La enseñanza y aprendizaje musical especializado de los ejecutantes ha privilegiado más el desarrollo de las habilidades técnicas e interpretativas –que

desde luego, resultan imprescindibles para este desempeño profesional- en desmedro de la concientización de los procesos cognitivos y metacognitivos que intervienen en el estudio y ejecución musical. De manera general, en la preparación de los teóricos de la Música, en ocasiones, se ha potenciado más el aprendizaje reproductivo que el aprendizaje significativo, desarrollador y estratégico.

Llegados a este punto del tema, entonces, ¿qué se entiende por enseñanza y aprendizaje y cuál es la relación que existe entre ambos términos? Al respecto, el destacado pedagogo brasileño Paulo Freire, en su artículo “Educación Popular y procesos de aprendizaje”, ofrece la respuesta certera a nuestra interrogante:

Enseñar comienza a no ser solo la acción ejercida por un sujeto en el sentido de transferir a otro sujeto la comprensión pasiva o la noción pasiva de un cierto objeto; sino que enseñar empieza a ser, para mí algo más complejo que exige la presencia de sujetos que conocen los objetos enseñados... Este es el punto de partida.

... En el acto de enseñar cuando él se liga al acto de aprender, que es el acto específico del alumno, uno descubre que enseñar y aprender forman parte del mismo proceso... Todo acto de aprender está precedido por el acto de aprehender. No es posible aprehender el objeto, el contenido que se enseña, sino se aprehende la comprensión profunda del contenido.⁵

La enseñanza y el aprendizaje se encuentran estrechamente vinculados, en la medida que la primera sea transparente para los estudiantes, que ellos penetren en las estrategias de enseñanza de sus profesores, a lo que se le denomina transferencia metacognitiva. En consecuencia, podrán aplicar estrategias de aprendizaje mucho más efectivas que se corresponderán con mejores resultados académicos.

Las estrategias de enseñanza son acciones secuenciadas controladas por el profesor, con objetivos delimitados para incidir en la calidad del aprendizaje de sus estudiantes. Las de aprendizaje son controladas por el estudiante, dependen de su elección, motivos y orientación y pueden ser cognitivas, que son las que se basan en los procesos cognitivos básicos como la memoria, el pensamiento y la imaginación, así como en los procesos de comprender y fijar la información; metacognitivas, las que propician la autorregulación y auxiliares o de apoyo, que son las que brindan recursos y estimulan a los estudiantes a desarrollar su aprendizaje. Pero, entonces ¿cuáles son las características específicas de las estrategias de enseñanza y aprendizaje musical? Este ha sido un interrogante permanente para todos los músicos-pedagogos cubanos y de otras latitudes, dada la complejidad del proceso de enseñanza-aprendizaje musical en los diferentes niveles académicos.

⁵ Este artículo fue publicado originalmente en: Tarea No. 23, mayo de 1990, Lima (Perú). Esta cita fue tomada de FREIRE, Paulo: *¿Qué es la Educación Popular?*, Editorial Caminos, La Habana, 2008, p. 99.

La respuesta al interrogante, anteriormente enunciado, se considera como un principio o punto de partida para el referido proceso y fue expresada en 1935 por uno de los más significativos músicos-pedagogos cubanos, César Pérez Sentenat (1896-1973), cuando refería el carácter muy dúctil, amplio y libre de la pedagogía artística. Al respecto, el destacado músico-pedagogo consideraba que:

En arte no pueden fijarse normas pedagógicas, menos aún, construir moldes para formar alumnos. Si esto es irrefutable en lo que atañe al arte en general, más lo es en lo tocante a la música⁶.

Bueno es anotar que la enseñanza musical verdadera, no puede limitarse al conocimiento de los signos gráficos de la música, la técnica material de los instrumentos, la armonía, el contrapunto y la fuga. Por encima de todas esas enseñanzas hay una que no está en ningún tratado, que no tiene ni nombre ni forma, esta es: el espíritu de la música.⁷

Esta valoración del Maestro Sentenat se corresponde con la del psicólogo norteamericano, Carl Seashore (1866-1949), considerado como una figura pionera de la Psicología de la Música, quien entendía por el espíritu musical, la capacidad sensorial (de sensaciones auditivas), la imaginación creativa, la memoria musical, la sensibilidad musical y la capacidad para ejecutar obras musicales.

Se trata entonces de aprehender el espíritu de la música, a través de las estrategias de enseñanza y aprendizaje que lleven a cabo los docentes y estudiantes.

En consonancia con la idea anteriormente expuesta, el destacado compositor y profesor titular de la Facultad de Música de la Universidad de las Artes, Maestro Roberto Valera (1938) refirió en su interesante trabajo “El papel del piano en la transformación del hombre en músico” que: “No caben dudas que en el terreno de la enseñanza musical ese material concreto, sensorialmente perceptible y dado en forma directa, es en los primeros momentos del aprendizaje, la propia música cantante y sonante, no su representación gráfica o sus *elaboraciones teóricas...*”⁸.

Con el propósito de ilustrar las estrategias de enseñanza y aprendizaje se han seleccionado tres situaciones docentes correspondientes a tres clases: Pedagogía Musical, Piano y Armonía, que reflejan justamente los propósitos antes abordados. El carácter científico de este tema está dado en la propia lógica interna de su contenido y por su grado de actualización, que se corresponde con

⁶ Las citas referidas en las páginas 6 y 7 fueron extraídas del documento manuscrito original de la conferencia “La Pedagogía en el Arte Musical”, fechada el 6 de diciembre de 1935, perteneciente al Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música: PÉREZ SENTENAT, César: “La Pedagogía en el Arte Musical”, 1935, p. 7.

⁷ *Ibid*, p. 10.

⁸ VALERA, Roberto: “El papel del piano en la transformación del hombre en músico”, en revista Cúpulas, números 11-12, Instituto Superior de Arte, La Habana, 2000, p. 21.

uno de los temas cruciales del proceso de enseñanza-aprendizaje de las escuelas de música, relacionado con las estrategias que emplean el profesor y los estudiantes para lograr una didáctica desarrolladora.

Habitualmente, en las clases de la disciplina Pedagogía Musical, entre el profesor y los estudiantes de manera conjunta, se construyen los saberes y habilidades a partir de la transferencia metacognitiva entre la enseñanza y el aprendizaje, a la vez se jerarquiza que los discípulos adquieran un mayor conocimiento acerca de las estrategias cognitivas, metacognitivas y auxiliares para su aprendizaje.

Se requiere que en las clases de Pedagogía Musical, sobre este tema se defina el concepto de estrategia y su explicación de manera análoga en el campo artístico, para luego situar el rol de este contenido en el campo artístico-pedagógico, a través de la aplicación de la técnica participativa “lluvia de ideas” y la construcción conjunta profesor-estudiantes de la significación del concepto en diferentes ámbitos.

Se explica a los estudiantes, de manera análoga, que la interpretación de una obra musical implica para los músicos la toma de decisiones estratégicas, lo que requiere, por un lado, que el intérprete se apropie de las ideas y emociones que transmitió el compositor en su época bajo un estilo determinado y, por otro, comunique en diversos espacios y circunstancias sus propias ideas y emociones sobre la obra musical. También los compositores, musicólogos e intérpretes han llevado a vías de hecho, estrategias relacionadas con la creación, investigación y práctica musical.

A continuación se exponen tres situaciones docentes correspondientes a una clase de Pedagogía Musical, una de Piano y otra de Armonía que ilustran el empleo de diversas estrategias de enseñanza y aprendizaje.

Presentación y Análisis de tres situaciones docentes

Clase de Pedagogía Musical

En una clase práctica de la asignatura se indicó a los estudiantes, la técnica participativa denominada “proyecto de visión futura”⁹ que promueve el desarrollo de la imaginación creadora, a partir de la producción de ideas nuevas desde el rol profesional del docente. Como parte del tema del programa: Pedagogía de la Vivencia, la Expresión y la Creatividad se impartió la clase sobre el contenido: “Configuración del mundo interno sonoro del intérprete y sus vínculos con la Pedagogía Musical”.

Para la preparación de esta clase se orientó como apoyo, la lectura y análisis del

⁹ Esta técnica participativa aparece contemplada en: CIRIGLIANO, G.; VILLAVERDE, A.: *Dinámica de grupos y Educación. Fundamentos y técnicas*, Editorial Lumen Hvmánitas, Buenos Aires, 1997.

artículo: “Sin aventura no hay descarga” (Conversación con Chucho Valdés) de la musicóloga Nerys González Bello, publicado por la revista Clave, año 9, número 3, 2007.

Objetivos:

- Definir el concepto “mundo interno sonoro”, así como los factores que inciden en su conformación.
- Determinar los vínculos existentes entre el mundo interno sonoro de los intérpretes y su relación con la Pedagogía Musical.

Guía para la clase práctica No. 1

1. Exposición a cargo de los estudiantes (de modo individual o en dúos) acerca de la entrevista realizada a un músico, con referencia a los factores que incidieron o inciden en la conformación de su mundo interno sonoro.
2. Elabora un proyecto en el que caracterices: ¿cómo debería ser, a tu juicio, el mundo interno sonoro de un futuro intérprete, tomando en cuenta todos los factores que pudieran incidir en su enriquecimiento espiritual y artístico, con el fin de lograr una acertada formación musical y proyección ante el público?
3. ¿Cuál es la contribución del profesor al enriquecimiento de ese mundo sonoro interno?

Para el desarrollo de la clase práctica en el siguiente encuentro se llevaron a cabo los siguientes pasos:

1. Encuadre:

- a. Dividir el grupo en equipos (hasta tres estudiantes)
- b. Nombrar a un coordinador general que tome notas de las propuestas de cada equipo

2. Trabajo en equipos:

- a. Revisar el proyecto previamente elaborado
- b. Elaborar un proyecto único del grupo

3. Integración del grupo en sesión plenaria y exposición de cada uno de los proyectos

4. Conclusiones

El proyecto de visión futura permitió que los estudiantes destacaran los factores que inciden en la conformación del mundo interno sonoro del intérprete desde el punto de vista musical. A la vez, reconocieron el papel del profesor en esta conformación, a través del equilibrio entre lo que el estudiante trae del mundo exterior (vivencias, influencia del medio y la educación recibida con anterioridad) y lo que va asimilando, a través de la aplicación de estrategias de enseñanza y aprendizaje renovadoras y creativas.

En las conclusiones, la profesora les dio a conocer a los estudiantes, dos ideas esenciales relacionadas con el mundo interno sonoro. La primera se refiere a uno de los consejos que el Maestro Joaquín Nin-Castellanos (1879-1949) le diera a su discípulo, César Pérez Sentenat, durante sus clases de Piano recibidas en París, Francia en el período de 1913 a 1922, y que el por entonces estudiante rememoró en su artículo “ El maestro Nin visto por un discípulo”, perteneciente al Fondo Sentenat del Archivo del Museo Nacional de la Música; la segunda, se refiere a una de las consideraciones del compositor y pedagogo Roberto Valera en su artículo antes referido: “El papel del piano en la transformación del hombre en músico”. Estas ideas fueron:

No te empeñes en tocar solamente el piano. Aprende, antes que nada, a servirte del piano para hacer hablar a la Música por medio de él. Busca y escúchate. Cuando empieces a sentir la emoción estética en y por ti mismo, comenzarás a estar apto para hacérsela sentir a los demás. Porque entonces, sólo entonces, empezarás a amar el arte. Mal puede hacer sentir el amor quien no comienza por *amar primero*).¹⁰

Un punto de vista común fue aportado por el Maestro Roberto Valera en la entrevista realizada por su hija, la pianista y profesora Adriana Valera, titulada: “El quehacer docente es un acto de generosidad”¹¹, con relación a los fundamentos de su trabajo acerca de “El papel del piano en la transformación del hombre en músico”, en el que resalta que “dentro de la enseñanza de la música es indispensable metodológica y pedagógicamente priorizar el aprendizaje y adquisición de las formas de expresión sonora”¹².

Clase de Piano

A través de esta clase, se corrobora lo expresado por los Maestros Nin-Castellanos y Roberto Valera por parte de la experimentada profesora de Piano Mercedes Estévez Trinchería, quien refiere el siguiente testimonio, acerca de las estrategias de enseñanza que utiliza en sus clases con sus estudiantes de nivel superior:

Trato de que mis clases sean reflexivas y mi interés primordial es adentrarme en el mundo del estudiante para descubrir cómo desarrollar sus capacidades técnicas y creativas. Parto de la imagen artística de la obra. Me sitúo en el momento histórico-social y lo que nos transmite el compositor desde el propio título de su obra.

Le solicito al estudiante, tocar la obra como si estuviese conversando con el instrumento, tratando de pensar en lo que quisiera transmitirle al oyente y le insisto en que piense qué va a demostrar en cada una de las partes.

¹⁰ Este artículo fue publicado originalmente por la revista *Pro Arte Musical*, Segunda Época, año 2, número 2, La Habana, octubre de 1950, fue hallado y aportado por la autora a la revista *Cúpulas* no. 14, agosto-diciembre, s/a, Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba.

¹¹ VALERA, Adriana: “El quehacer docente es un acto de generosidad”, en *Educación* No. 111, enero- abril, Ciudad de La Habana, 2004.

¹² VALERA, Roberto: «El papel del piano en la transformación del hombre en músico», en revista *Cúpulas*, números 11-12, Instituto Superior de Arte, Ciudad de La Habana, 2000, p.19.

La técnica no es importante en sí misma, pero sí en la manera de obtener un resultado valioso, busco la manera de resolver las principales dificultades técnicas que tiene cada estudiante, trato de que puedan hallar diferentes colores y timbres.

Voy desarrollando un proyecto (estrategia) en el que incluyo también el análisis armónico, formal, por lo que llegamos a una relación muy íntima, muy dialéctica.

En resumen, parto de la imagen artística, de ahí a la técnica y nuevamente solicito al estudiante que revise la imagen artística inicial, pero que ya en esta ocasión, ha sido elaborada.¹³

El contenido de esta entrevista refleja cómo la profesora desarrolla el pensamiento reflexivo de sus estudiantes a partir de la transferencia metacognitiva, cuando se adentra en el mundo del estudiante y lo guía a través del análisis de la imagen artística de la obra, utilizando la técnica como fin para obtener un resultado valioso.

La profesora contribuye al desarrollo de los procesos cognitivos y metacognitivos del aprendizaje de sus estudiantes y al perfeccionamiento de su preparación profesional como intérpretes, desde lo artístico y lo pedagógico, cuando les solicita *tocar la obra como si estuviese conversando con el instrumento, tratando de pensar en lo que quisiera transmitirle al oyente y le insisto en qué piense qué va a demostrar en cada una de las partes.*

A la vez, en su estrategia de enseñanza, la profesora incluye el análisis armónico de la obra junto a todos los demás aspectos. En resumen, parte de la imagen artística inicial –la técnica y el análisis– y, por último, promueve que el estudiante revise nuevamente la imagen artística, pero ya elaborada. En este ejemplo se evidencia claramente la relación entre las estrategias de enseñanza de la profesora y las de aprendizaje que aplicarán sus estudiantes, una vez que estos se encuentren a solas con las obras musicales que deberán estudiar.

Clase de Armonía

Las experiencias docentes del Maestro Roberto Valera aparecen contenidas en la entrevista que su hija, la pianista y profesora Adriana Valera, le realizara bajo el título “El quehacer docente es un acto de generosidad”, citada con anterioridad.

A continuación se transcriben algunos fragmentos de ese artículo, en el que el Maestro, al igual que la Maestra Mercedes Estévez, desde el desarrollo del espíritu de la Música, llevan a cabo la verdadera enseñanza musical, tal y como afirmara el Maestro Sentenat:

Todo el trabajo se desarrollaba (...) sonando todo lo que se escribía, haciendo que en cada clase, todos los alumnos, por turno, trabajaran en la pizarra pautada (...). Opino que la Armonía siempre tiene que sonar; jamás puede ser un trabajo mudo de enlace de acordes; jamás debe enseñarse como una especie de ajedrez que no suena (...). Colocaba el piano siempre

¹³ Entrevista de la autora a la Maestra Mercedes Estévez, 2009.

frente a la pizarra, y continuamente se estaba tocando el ejercicio que se estaba realizando en forma colectiva (...). Para mí lo más importante no era que solamente realizara el ejercicio, y ver el resultado; yo quería conocer el proceso de pensamiento que estaba siguiendo el alumno (...). El profesor debe destacar cualquier éxito y hacérselo notar al alumno para que vaya ganando confianza. Debe reforzar continuamente la autoestima del alumno. El artista necesita como nadie creer en sí mismo (...). En el aula, que se escuchen los trabajos de los otros, que se estimulen unos a otros (...). En la clase siempre debe haber un ambiente amable, cordial (...). El alumno músico disfruta si continuamente se hace música. Si la clase se convierte en una matemática muda, el alumno naturalmente no puede disfrutarla (...). En el músico tiene que haber un equilibrio entre lo irracional e intuitivo y lo profundamente razonado, muy pensado y altamente especulativo. Cerebro y corazón; corazón y cerebro. Sentimiento y pensamiento; pensamiento y sentimiento. Ese equilibrio, esa pareja siempre tiene que estar presente en todo acto musical.¹⁴

En esta clase, el profesor parte de la motivación intrínseca de los estudiantes por la Música y por el deseo de producirla en una asignatura que es bastante compleja, por los conocimientos y habilidades que implica. La ausencia de este vínculo puede provocar, la desmotivación de los estudiantes.

El profesor explica la estrategia que lleva a cabo, es decir, demuestra las tácticas que redundan en su conformación: la disposición especial del piano, el ejercicio que se tocaba sistemáticamente y la necesidad que tenía de conocer el proceso de pensamiento del alumno; en otras palabras, se refiere al conocimiento del estudiante al darle solución al ejercicio, es decir, cuáles son sus ideas previas, qué son capaces de aprender en un momento dado su estilo de aprendizaje, los motivos intrínsecos y extrínsecos que los animan o desalientan, sus hábitos de trabajo, las actitudes y valores que manifiestan frente al estudio concreto de cada tema, lo que se corresponde con los fundamentos expresados por los autores Frida Díaz Barriga y Gerardo Hernández Rojas en su libro *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista*¹⁵.

Al estimular la autoconciencia y la autorrealización de sus estudiantes, el profesor crea las condiciones requeridas para que el aprendizaje y las estrategias que se empleen de manera independiente sean mucho más efectivos y verdaderos, a partir de ese equilibrio imprescindible, que refiere el Maestro Valera al final de la entrevista, entre razonamiento e intuición, cerebro y corazón, y viceversa.

¹⁴ VALERA, Adriana: "El quehacer docente es un acto de generosidad", en revista Educación No. 111, enero- abril, Ciudad de La Habana, 2004, p. 6.

¹⁵ DÍAZ BARRIGA, Frida; HERNÁNDEZ ROJAS, Gerardo: *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista*, Editorial Mc Graw-Hill, México, 1999.

Diseñando propuestas de estrategias de enseñanza y aprendizaje desde el rol profesional del docente

Una vez que se han expuesto y analizado estos tres modelos de situaciones docentes para el análisis de sus respectivas estrategias de enseñanza, se procederá a desarrollar el seminario-taller, en que los estudiantes a partir de los resultados de las prácticas de observación de clases realizadas a los profesores de su especialidad, analicen cuáles han sido las estrategias de enseñanza desarrolladas por estos. Igualmente, se les solicitará a los estudiantes que elaboren propuestas de este tipo de estrategias, por lo que les es imprescindible tener en consideración los objetivos, contenidos y métodos a emplear situándose en el rol del profesor. El profesor atenderá a las necesidades de cada grupo tomando en consideración sus diferencias individuales, niveles de conocimiento, ritmos y estilos de aprendizaje e intereses.

En cuanto a las estrategias de aprendizaje íntimamente relacionadas con las de enseñanza, el profesor deberá destacar cómo éstas las realizan los estudiantes con el objetivo de apoyar y mejorar su aprendizaje de manera secuenciada. Estas estrategias dependen de la elección de los estudiantes, de los procedimientos y conocimientos asimilados, así como de la orientación recibida por parte de sus profesores. Este aprendizaje estratégico y autorregulado condiciona la práctica eficaz para alcanzar la práctica de la ejecución musical y el desempeño teórico del estudiante.

Las estrategias de aprendizaje se encuentran íntimamente vinculadas con los estilos de aprendizaje de los estudiantes por lo que el profesor debe tener en cuenta el conjunto de características psicológicas, rasgos cognitivos, afectivos y fisiológicos que suelen expresarse cuando una persona debe enfrentar una situación de aprendizaje.

Deberá significarse que un aprendizaje desarrollador y estratégico requiere, como se ha planteado con anterioridad, de la implantación de los tres tipos de estrategia: cognitivas, metacognitivas y auxiliares las que deberán ser claramente definidas.

Resulta esencial que cada clase teórica sea concebida con un seminario-taller, como en el caso de las estrategias de enseñanza, o un taller, como en las estrategias de aprendizaje, en el que los estudiantes diseñen diversas propuestas de estrategias de enseñanza y aprendizaje. Para ello deberán, en primera instancia, observar clases de su perfil musical, dialogar con sus maestros de especialidad y elaborar sus propuestas.

La necesidad de potenciar entre los estudiantes un aprendizaje desarrollador, que propicie el autoconocimiento y la independencia, se ajusta a las particularidades del nivel superior, lo que indudablemente proporcionará la elevación de la calidad de la preparación académico profesional de los estudiantes. Este proceso de enseñanza-aprendizaje, en el nivel superior, debe responder a una concepción educacional, que garantice un aprendizaje desarrollador de los estudiantes sobre las bases de una “apropiación activa de la

cultura, propiciando el desarrollo de su auto perfeccionamiento constante, de su autonomía y autodeterminación”¹⁶.

Para ello deben cumplirse principios que garanticen la creación de situaciones de enseñanza-aprendizaje desarrolladoras, que respondan a la promoción de una construcción activa y personal del conocimiento, a la unidad de lo cognitivo y lo afectivo, el respeto a la individualidad, sus intereses y necesidades, desde la flexibilidad, diversidad de objetivos, contenidos, métodos, estrategias y situaciones educativas, al posibilitar aprender a través de actividades desafiantes que despierten motivaciones intrínsecas, que coloquen a los estudiantes antes situaciones nuevas, desconocidas, que favorezcan el aprendizaje desarrollador con el empleo de métodos propicios que inciten el debate, la polémica, de trabajo independiente y por proyectos, lo que permitirá la exploración, el descubrimiento y la transformación cualitativa de su realidad¹⁷.

Ello se adecua perfectamente a las características de la enseñanza-aprendizaje musical individualizada en lo concerniente a su naturaleza flexible, que se adapta al sujeto¹⁸, por lo que las estrategias de enseñanza previstas por los profesores deberán promover la reflexión del estudiante, a la vez que proporcionar un aprendizaje estratégico, que pueda aplicar a su práctica artístico-pedagógica ante diversas circunstancias y contextos de manera independiente.

La enseñanza debe organizarse según la naturaleza, características y condiciones del aprendizaje, para que de este modo se haga transparente y los estudiantes puedan penetrar en la esencia de las estrategias de enseñanza de sus maestros. Ello significa que, en las estrategias de enseñanza, las acciones secuenciadas las realiza el maestro con el objetivo consciente de que el alumno aprenda de la manera más eficaz¹⁹.

Por otra parte, debe precisarse a los estudiantes que las estrategias de enseñanza reflejan el pensamiento del docente, que resulta observable a través de tres categorías: la planificación (pensamientos preactivos y post-activos), sus pensamientos y decisiones interactivas, así como sus teorías y creencias²⁰, y que responden a objetivos planificados. Se trata entonces de que los profesores promuevan la interrogación y la exploración de los saberes construidos

¹⁶ CASTELLANOS SIMONS, Doris; CASTELLANOS, Beatriz y otros: *Aprender y Enseñar en la Escuela. Una concepción desarrolladora*, Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 2002, p. 15.

¹⁷ Véase *Ibid.*

¹⁸ Véase DE LA TORRE, Saturnino: “Estrategias de enseñanza y aprendizajes creativos”, en *Pensar y Crear*, Editorial Academia, La Habana, 1997.

¹⁹ Véase MARTÍNEZ, Rosario; BONACHEA, Olga: “¿Estrategias de enseñanza o estrategias de aprendizaje?” s/a.

²⁰ Véase CLARK, Cristhopher M.; PETERSON, Penélope L.: “Procesos de pensamiento de los docentes”, en WITTRÖCK, Merlín C. (comp.): *La investigación de la enseñanza, III. Profesores y alumnos*, Paidós Ibérica, Madrid, España, 1997.

conjuntamente con sus discípulos, así como que las estrategias de enseñanza y aprendizaje diseñadas permitan que los futuros profesores, o los que se encuentran en ejercicio actualmente, puedan en un futuro observar, reflexionar, pensar y tomar decisiones propias, tomando en cuenta que su aprendizaje es un proceso vivido y verdaderamente aprehendido.

Avalan estas concepciones pedagógicas sobre el aprendizaje el estudio científico que históricamente ha sido llevado a cabo, fundamentalmente por la Psicología, y que se ha concretado a partir de diversas corrientes psicológicas, cuyo legado ha sido aportado a la Didáctica.

El desconocimiento de los mecanismos psicológicos, que intervienen en la educación musical, hacía que ésta quedase limitada a un mero adiestramiento, a un enseñar sin tener en cuenta al alumno en su dimensión total como persona (...) sino que se reducía a la trasmisión de una técnica instrumental o vocal que se basaba en unos procedimientos orientados eminentemente hacia una automatización.²¹

Las estrategias de enseñanza y aprendizaje tienen su soporte psicológico de origen en el cognitivismo. La investigación sobre las estructuras y procesos cognitivos, realizada con mayor énfasis por la Psicología Cognitiva, entre las décadas del sesenta hasta los ochenta del pasado siglo, contribuyó de manera significativa a forjar el marco conceptual de esta escuela de pensamiento psicológico. Las teorías psicológicas del aprendizaje, la Psicología del Desarrollo y, en particular, la Psicología de la Música, sustentadas en diversas bases filosóficas y epistemológicas, han servido de apoyo a la Didáctica Musical y a las Metodologías especiales de los diferentes perfiles musicales.

Desde esta mirada, resulta necesario destacar que estas teorías han tenido sus derivaciones didácticas para la Educación Musical especializada, aunque no es el propósito de este artículo abordar el contenido de cada una de estas teorías psicológicas. Sólo basta mencionar la corriente de la Gestalt, la teoría genética-cognitiva de Piaget, el procesamiento de la información y el aprendizaje significativo de David Ausubel, los modos representacionales de Jerome Bruner y el aprendizaje por descubrimiento, así como las propuestas de estrategia de aprendizaje para desarrollar el autoaprendizaje de los estudiantes, de aprender a aprender, fomentar la producción de ideas originales y prácticas para solucionar situaciones problemáticas.

El enfoque histórico-cultural de Vigostky y sus seguidores, la teoría de las Inteligencias múltiples de Howard Gardner, el constructivismo y la Epistemología de Edgar Morin cobran una gran significación para la enseñanza y aprendizaje especializado y para la conformación de las estrategias, tanto para las clases individuales como grupales de Música y de todas las disciplinas.

²¹ LACÁRCEL MORENO, Josefa: *Psicología de la música y educación musical*, Visor Distribuciones, Madrid, España, 1995, p. 52.

En particular, la Psicología de la Música-surgida como disciplina desde principios del pasado siglo- e íntimamente vinculada a la Psicología del Desarrollo y a otras ciencias constituye una base importante, para la enseñanza y aprendizaje musical.

Sirven de base al proceso de enseñanza-aprendizaje de la Música, entre otros los textos de músico-pedagogo belga, Edgar Willems (1890-1978): *Las Bases Psicológicas de la Educación Musical* (1956) y *El Valor humano de la Educación Musical* (1981) centrados en estudiar desde el punto de vista psicológico, “las relaciones que unen a la música con sus elementos esenciales, a la naturaleza humana”²² las investigaciones del psicólogo y músico inglés, David Hargreaves, plasmadas en su libro: *Música y Desarrollo Psicológico* (1986), los estudios de la especialista Josefa Lacárcel, reflejado en su libro: *Psicología de la música y educación musical* (1995), y otros artículos, así como los trabajos de la especialista francesa Arlette Zenatti y en especial su artículo “Aspectos del desarrollo musical del niño en la historia de la Psicología del siglo XX”, (1991) que aborda las etapas de la Psicología Musical, a través de las personalidades y obras que más han incidido en el referido proceso.

Aunque la Psicología de la Música no es el objeto mi trabajo, cabe apuntar a modo de reseña, y sólo por situar un ejemplo, que una de las influencias más notorias, que tuvieron nuestros músicos-pedagogos de la primera mitad del siglo XX, fueron las ideas expuestas por el psicólogo norteamericano Carl E. Seashore (1866-1949), quien trató de dotar de bases científicas a la Educación Musical, partiendo de un estudio inicial acerca de las sensaciones y percepciones que producía esta manifestación artística en los seres humanos y que fuera reconocido por sus test musicales –iniciados en 1919-, dedicados a comprobar la musicalidad de los niños con una influencia conductista.

Seashore introdujo en sus test discriminaciones auditivas de altura, duraciones, intensidades y ejercicios rítmicos, con el interés de comprobar la capacidad de discriminación auditiva de los futuros músicos. La influencia del conductismo se pudo apreciar durante toda la primera mitad del siglo XX, a partir de la aplicación de los test, que tenían como propósito apreciar la musicalidad del individuo, basándose en su capacidad perceptiva y sus juicios estéticos.

Veinte años después de la aplicación de los test psicométricos, el referido psicólogo publicó su libro *Psychology of Music*²³, en el que demostró un cambio de concepción influenciado por las teorías psicológicas de la Gestalt y el conductismo. En el primer capítulo, refería su postura influenciada por la primera de las escuelas de pensamiento psicológico, cuando resaltaba que el

²² Véase FREGA, Ana Lucía: *Metodología comparada de la Educación Musical*, Tesis de Doctorado en Música, mención: Educación, Editorial Collegium Musicum de Buenos Aires, Argentina, 1997, p. 84.

²³ SEASHORE, Carl E.: *Psychology of Music*, Mc Graw-Hill Book Company, Inc, New York, USA, 1938.

espíritu musical no se compone de partes disociadas, sino que forma parte de una personalidad de conjunto.

En los últimos años, temas tan complejos como las investigaciones neurológicas y fisiológicas sobre las bases biológicas de la percepción musical, hasta los estudios cognitivos de la Música, se incrementan cada vez más y no deben ser ajenos a la Psicología del aprendizaje, del Desarrollo y a la Pedagogía Musical, en lo que atañe a la concepción de estrategias de enseñanza y aprendizaje de la Música.

En correspondencia con todo lo planteado en este artículo, podemos arribar a la conclusión de que el tema seleccionado posee una gran importancia para la formación del músico como pedagogo, a partir de una clara orientación profesional, que promueve el desarrollo de un pensamiento reflexivo de los estudiantes situados desde el rol profesional del docente, acerca de cuáles son las estrategias de enseñanza y aprendizaje más efectivas. La referencia a las situaciones docentes de la clase individual y grupal, así como a la asignatura Pedagogía Musical, refleja una concepción integradora profesional, en la que se destacan las estrategias como secuencias de acciones, que responden a una planificación con objetivos bien determinados, para enseñar a los estudiantes a aprender a aprender y a aprender a pensar por sí mismos.

El cerebro musical

Arquitecturas neuronales y partituras musicales¹

Mauro Maldonato
Psiquiatra y Profesor de Psicología general
Università degli Studi della Basilicata

Silvia Dell'Orco
Psicóloga
Università degli Studi di Macerata

Resumen. En el último medio siglo, han sido llevadas a cabo numerosas investigaciones para aclarar la relación entre la música y el cerebro. Los neurocientíficos han demostrado que no sólo la capacidad de percibir la música es muy temprana en el desarrollo del niño, sino también que la música y el lenguaje comparten la misma relación neurobiológica, aunque no hay pruebas de una identidad funcional de estas estructuras. La música, por sus relaciones con el tiempo, tiene que ver con la conciencia. En sus diversas determinaciones, se suspenderá el paso de las actividades ordinarias de la vida para dar lugar a un flujo original de la conciencia, a un nuevo sentido del tiempo.

Palabras clave. Consciencia, temporalidad, neurociencia, mente modular, cerebro, melodía, armonía.

Abstract. In the past half century extensive research has been carried out to clarify the relationship between music and mind. Neuroscientists have proved that not only does the ability to perceive music appear very early in the development of a child, but that music and language also share the same neurobiological relationship, although there is no evidence of a functional identity between these two structures. Music, due to its relations over the years, has to do with consciousness. In its various determinations, the passing of ordinary activities of life will be stopped and thus will allow the rise of an original stream of consciousness, a new sense of time.

Keywords. Consciousness, temporality, neuroscience, modular mind, brain, melody, harmony.

¹ Traducido por Germana Volpe.

There is an ultimate mystery of
musical experience which is not susceptible
to neurological study.
Henson

Entre las aventuras del conocimiento humano la exploración del cerebro es tal vez la más apasionante. En los últimos treinta años el extraordinario progreso de las neurociencias ha descubierto un continente asombroso y complejo, en cuyo centro hay células, neuronas, sinapsis, a los que se pueden reconducir el pensamiento, el sueño, la imaginación, la experiencia estética y la pictórica, la musical y mucho más. En particular, la música permite exploraciones privilegiadas en diferentes áreas de las neurociencias –desde la adquisición de las destrezas físicas a las emociones- y, exactamente por esta razón, un número cada vez mayor de investigadores cree que el estudio del fenómeno musical puede facilitar informaciones preciosas acerca de las maneras en que el cerebro trabaja, contribuyendo a aclarar importantes aspectos de su funcionamiento. Sin embargo, el estudio de la fenomenología musical exige la individualización y descripción de cada uno de sus elementos constitutivos. Esto vuelve a plantear la *vexata quaestio*, que encontramos frecuentemente en el estudio de la mente, relativa a la distinción entre los componentes musicales y cognoscitivos, y a la naturaleza de su relación.

La capacidad de percibir la música parece ser muy temprana en el desarrollo infantil. Aunque influido por la cultura musical del ambiente en el que crece, el niño parece nacer con un cerebro ya apto para elaborar su propio universo musical. En el mundo humano, así como en el animal, cada madre conoce perfectamente la forma en que su bebé responde al tono y al ritmo de su voz. Además, los niños pueden no sólo distinguir escalas y acordes², sino también reconocer después de mucho tiempo melodías escuchadas con anterioridad³. Sus cerebros parecen predispuestos a la captación de las diferencias entre los sonidos musicales que perciben, hasta el punto que podemos conjeturar la existencia de una verdadera gramática musical universal innata, análoga a la gramática lingüística universal de Chomsky⁴. Por otro lado, como demuestra el incremento de la frecuencia cardíaca y del ritmo de respiración, un feto es capaz de reconocer la música ya después de los 6 meses de vida intrauterina.

Recientemente un grupo de estudiosos italianos ha monitorizado a lo largo de algunas horas la actividad cerebral de dieciocho niños con dos días de vida,

² Véase TREHUB, Sandra E.: "The developmental origins of musicality", en *Nature Neuroscience*, 6, 2003, pp. 669-73.

³ Véase SAFFRAN, Jenny R.: "Mechanisms of musical memory in infants", en PERETZ, Isabelle e ZATORRE Robert J.: *The Cognitive Neuroscience of Music*, Oxford University Press, New York, 2003, pp. 32-41.

⁴ Véase CHOMSKY, Noam: *Aspects of the theory of syntax*, MIT Press, Cambridge, 1965.

mientras les hacían escuchar música clásica con auriculares especiales⁵. La exploración a través de la resonancia magnética funcional (fMRI) ha permitido observar una específica función del hemisferio cerebral derecho que, entre sus actividades (como la capacidad de reconocer las imágenes con particulares cargas emocionales), gobierna la descodificación del timbre, del tono y de la melodía de la música. En particular, los investigadores han observado que, a los recién nacidos, al escuchar música de Mozart, Schubert o Chopin se les activaban los mismos circuitos cerebrales que se suelen activar en los adultos; la diferencia estriba en que, como es obvio, éstos últimos están acostumbrados a la música desde hace tiempo. Además, haciéndoles escuchar las mismas piezas con alteraciones de la armonía original, ya no se activa en los niños el hemisferio derecho, sino el izquierdo, considerado el lugar de las funciones lógico-racionales y, por ende, designado para la descodificación del lenguaje y el razonamiento. En este sentido, las respuestas al estímulo musical son las mismas bien en los adultos bien en los niños: entre otras cosas éstos pueden reconocer las notas así como las desafinaciones. De ello se desprende que la comprensión de la música no es una destreza que se adquiere con el paso del tiempo, sino una habilidad innata que puede mejorar progresivamente enriqueciéndose con valores emocionales.

A pesar de estas importantes adquisiciones, la música sigue siendo un misterio inaccesible por muchas razones. Muchas preguntas quedan abiertas. Por ejemplo, ¿por qué la música, ausente en los primates, aparece en el cerebro de nuestros lejanos antepasados junto al nacimiento del lenguaje y de la conciencia? ¿Cuál es la naturaleza de aquel *stream of emotion* que la música graba en nuestra conciencia, así como en nuestro inconsciente, adquiriendo a veces el aspecto de una *rêverie*, con expresiones que oscilan entre el gusto y el disgusto, la melancolía y la exaltación, la ternura y la agresividad? Aún más, ¿cuáles son las raíces neurobiológicas de las habilidades musicales que tienen en común los seres humanos? Finalmente, ¿a qué se debe el talento musical?

Para contestar a estas preguntas no es suficiente seguir las huellas del camino que recorre la onda sonora hasta llegar a la conciencia. Aun cuando conociéramos todas las complejas estructuras nerviosas y sus funciones –del tímpano, huesecillos, cóclea, nervio auditivo y, al final, de las áreas acústicas cerebrales- aún nos quedaríamos de este lado del universo misterioso que llamamos conciencia. Los fenómenos de la experiencia musical –su estructura formal, su fuerza evocadora, los dibujos sonoros entretejidos en el tiempo, las emociones encarnadas, etc.- tienen que ver con el problema de la conciencia⁶. En este sentido, entender una percepción musical –que presupone la conciencia- es muy diferente de conocer las estructuras y las funciones cerebrales. Entre la onda acústica inicial y la experiencia consciente de la música

⁵ Véase PERANI, Daniela; SACCUMAN, Maria Cristina; SPADA, Danilo *et al.*: “Functional specializations for music processing in the human newborn brain”, en Proc Natl Acad Sci USA, 107, 10, 2010, pp. 4758-6.

⁶ Véase MALDONATO, Mauro: *La coscienza. Come la biologia inventa la cultura*, Guida, Napoli, 2007.

ocurre algo único e irreplicable. Al final de su viaje, el sonido que se quebranta en el tímpano engendra percepciones y representaciones mentales que no admiten explicaciones concretas.

Sinfonías neuronales

Más ¿qué se percibe escuchando la música? y ¿en qué radica la secuencia de sonidos que definimos melodía? Aún más: ¿qué percibimos en una melodía? Se pueden analizar estos fenómenos desde perspectivas diferentes. Para los que consideren tan sólo el nivel formal, la música no expresa nada. Para otros, en cambio, –si bien no conceptualizable, asimbólica e irrepresentable– la música entraña significados muy identificables, como han demostrado numerosos estudios de etnomusicología⁷. Se la considere como se la considere –desde el punto de vista del músico, del oyente, del crítico musical o del director de orquesta– la música es una esfera fundamental de la naturaleza humana y se expresa en diferentes niveles: lingüísticos, emocionales y hasta religiosos⁸.

Por sus múltiples simetrías, no sorprende que desde hace mucho tiempo sigamos preguntándonos si la música y el lenguaje se han desarrollado juntos o autónomamente; y, en el segundo caso, cuál de ellos se haya originado antes. Darwin⁹ suponía que los sonidos y los ritmos musicales habían sido utilizados por nuestros antepasados semihumanos durante el cortejo, cuando toda relación estaba sometida a la vida instintiva del amor, los celos, la rivalidad y el triunfo, y que el lenguaje habría llegado sólo después de estas sonoridades primordiales. Spencer¹⁰ creía, en cambio, que la música había brotado de las cadencias del lenguaje que la emoción hacía vibrar. Por su lado, Rousseau¹¹ pensaba que ambas debían haber aparecido juntas, en forma de lenguaje-cantinelas, para diferenciarse sólo posteriormente. Según James¹² el placer provocado por la música tiene dos niveles de intensidad: uno cognoscitivo, relativo al plano de las cualidades formales de la composición; otro emocional, que concierne las manifestaciones conscientes de las alteraciones vegetativas.

En los últimos años los investigadores han tratado de entender hasta qué punto la música y el lenguaje comparten los mismos correlatos neurobiológicos. A pesar de que las investigaciones con fMRI han demostrado que algunas funciones, como la sintaxis, necesitan recursos neuronales comunes al lenguaje y a la música¹³, no hay pruebas de la identidad funcional de tales estructuras. Otros estudios recientes, estos también llevados a cabo a través de fMRI,

⁷ Véase GIANNATTASIO, Francesco: “L'unità della musica”, en NATTIEZ, Jean-Jacques: *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino, 2005, pp. 1003-1036.

⁸ Véase SACKS, Oliver: *Musicophilia: tales of Music and the Brain*, Adelphi, Milano, 2008.

⁹ Véase DARWIN, Charles: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, Appleton, New York, 1871.

¹⁰ Véase SPENCER, Herbert: “The origin and function of music”, en MARK, Michael: *Music Education: Source Readings from Ancient Greece to Today*, Routledge, New York, 2002, pp. 47-48.

¹¹ Véase ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Dictionnaire de musique*, Veuve Duchesne, Paris, 1768.

¹² Véase JAMES, William: *The Principles of Psychology*, MacMillan, London, 1890.

¹³ Véase PATEL, Aniruddh D.: “Language, music, syntax and the brain”, en *Natural Neuroscience*, 6, 2003, pp. 674-81.

sugieren que una particular área de la corteza auditiva en el hemisferio derecho es mucho más especializada en las tonalidades que la simétrica región del hemisferio izquierdo. De hecho, parece que notas cercanas por tonalidad son mejor percibidas por grupos de neuronas del hemisferio derecho. Se podría explicar esta distinción funcional con la exigencia de capturar informaciones sonoras del ambiente circundante de maneras diferentes, según la necesidad del momento: a veces rápida y aproximativamente, otras lenta y esmeradamente¹⁴.

Fuera de muy escasas excepciones, todos perciben la altura de las notas, el timbre, la amplitud de los intervalos, la armonía, el ritmo. A través de procesos integrantes complejos y aún inexplorados, nuestras estructuras nerviosas superiores nos ayudan a elaborar mentalmente la música, mediante actividades inadvertidas (y por muchas razones inconscientes) a las que se añaden dinámicas emocionales frecuentemente intensas y profundas. Pero escuchar música no es sólo una experiencia auditiva y emocional: es también una experiencia corpórea. En el cuerpo, de hecho, resuenan pensamientos y sentimientos engendrados por una melodía, incluso cuando no le prestamos atención o cuando la ejecución de una pieza es únicamente mental. La reproducción de la música tiende a ser fiel al original: no sólo por lo que se refiere a la melodía, sino también al tiempo y al timbre. Todo esto se apoya en la extraordinaria permanencia de la memoria musical, que permite recordar piezas musicales escuchadas incluso en los primeros años de vida.

Música y cognición

Como las demás experiencias estéticas¹⁵, también la música es sostenida por circuitos cerebrales especializados, generalmente independientes de los circuitos de la información verbal. El cerebro musical, de hecho, es gobernado por unas leyes relativamente autónomas, y esto explicaría la existencia de una competencia lingüística y de una completa indiferencia a la música. Hace algunos años, Peretz¹⁶ (*et al*), tomando en préstamo el modelo de la *mente modular* de Fodor¹⁷, supuso que las informaciones procedentes de los canales auditivos se filtrarían al ingresar en el sistema nervioso central y, posteriormente se dirigirían hacia cuatro módulos de análisis colocados en la corteza cerebral:

¹⁴ Véase ZATORRE, Robert J., PERETZ, Isabelle: *Biological Foundations of Music, Annales of the New York Academy of Sciences*, vol. 930, New York, 2001.

¹⁵ Véase ZEKI, Semir: *Inner vision: an exploration of art and the brain*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

¹⁶ PERETZ, Isabelle, AYOTTE, J, ZATORRE, Robert J., *et al.*: “Congenital amusia: a disorder of fine-grained pitch discrimination”, en *Neuron*, 33, 2002, pp. 185-91.

¹⁷ Véase FODOR, Jerry Alan: *The modularity of mind: an essay on faculty psychology*, MIT Press, Cambridge, 1984.

Módulo I	Organización fonológica
Módulo II-III	Tratamiento de los componentes temporales de las aferencias acústicas y análisis rítmico de las secuencias temporales de una determinada duración.
Módulo IV	Organización del sonido, que comprende tres submódulos: <ul style="list-style-type: none">- el primero analiza el marco y establece si un sonido es más alto o más bajo que el sonido anterior condicionando la actividad del segundo submódulo- el segundo determina el puesto del sonido dentro de la gama y condiciona la actividad del tercer submódulo- el tercero tiene que ver con la frase melódica

En una frase melódica conocida, las primeras notas son necesarias para reconocerla, mientras que la duración media de este proceso de memorización dura aproximadamente 3 segundos¹⁸. Este mecanismo de reconocimiento estaría relacionado con un módulo suplementario, que permitiría la individualización de la frase melódica en cuestión entre las melodías guardadas en la memoria. Músicos y estudiosos de ciencias cognoscitivas coinciden en creer que a las variaciones independientes en la altura del sonido y en la duración, que se integran en la percepción de una secuencia musical, se les debe considerar entidades indivisibles, cuya organización es guiada por la acentuación combinada de las duraciones y de las alturas. El análisis estructural se caracteriza por tres tipos de transformación, que se diferencian el uno del otro gracias a un código que producen: identificación del perfil, identificación de los intervalos, identificación de las tonalidades. El perfil, definido por la *performance* del sonido, desempeña una función en la selección y en la memoria a corto plazo, aunque la información crucial se encuentra en los intervalos entre dos sonidos consecutivos¹⁹.

Hasta hoy, los componentes del reconocimiento musical son los únicos que se han localizado en el cerebro. En particular, la individualización del perfil se realizaría en las áreas temporales del hemisferio cerebral derecho y, además, se transmitiría a las estructuras equivalentes del hemisferio izquierdo, para ser luego definida en términos de intervalos. El hemisferio derecho –sede preliminar de la percepción– desempeña un papel decisivo en la organización

¹⁸ ZATORRE, Robert J., PERETZ, Isabelle: *Biological Foundations of Music, Annales of the New York Academy of Sciences*, vol. 930, New York, 2001.

¹⁹ Véase PERETZ, Isabelle: “The nature of music from a biological perspective”, en *Cognition*, vol. 100, 2006, pp. 1-32.

melódica de la música. En particular, sus áreas frontales retienen en la memoria la información melódica. Por su lado, el hemisferio izquierdo está implicado en la descodificación tonal de la altura del sonido.

La evanescente materia de la conciencia

Conocemos muchas cosas acerca de la percepción del espacio, todavía pocas sobre la percepción y el sentimiento del tiempo. Lo que sabemos se refiere a los conceptos de sucesión y duración²⁰. Si la sucesión supone la capacidad de distinguir la simultaneidad y la secuencia entre dos eventos, la duración supone la capacidad de fijar eventos perceptivos secuenciales, como si fueran simultáneos y, al final, de captar el intervalo de tiempo sin duración fija. Pero, ¿cuán pequeño puede ser un evento perceptivo, aquel presente engañoso²¹ que no es un punto, sino un intervalo que fluye incesantemente desde el futuro hasta el pasado o viceversa? Según James, nuestra conciencia del tiempo consta de diferentes velocidades, que dependen del número de eventos o de cambios que experimentamos en un determinado intervalo. Utilizando el lenguaje de las neurociencias, hay un tiempo mínimo para que los eventos neuronales relacionados surjan en un evento cognoscitivo. Desde una perspectiva neurofenomenológica, la conciencia del tiempo puede ser analizada como una manifestación de una integración neuronal distribuida ampliamente, relacionada con una sincronía difundida: lo cual nos permite aclarar bien la naturaleza fenomenológica de las invariantes, bien el proceso de sincronía como contenido de una experiencia tangible²².

Que la conciencia se dé en el tiempo y sea susceptible de cambios incesantes lo había entendido bien James²³, quien formuló la célebre expresión *stream of consciousness*. En su visión, la conciencia es conciencia de un tiempo y de un ritmo extremadamente variables. Lo cual implica que tiempos cronológicamente iguales pueden ser notablemente desiguales en el plano de las experiencias vividas²⁴. Sólo recientemente los estudiosos de ciencias cognoscitivas han empezado a considerar con atención esta co-determinación y sus múltiples implicaciones. Este problema –que podría ser definido como *temporalidad de la mente encarnada*- está relacionado con el redescubrimiento del papel de las emociones²⁵ en las dinámicas de la mente humana.

El fenómeno de la conciencia es producido por la actividad integrada y, asimismo, altamente diferenciada del cerebro. Pero es aún mucho más. Sobrepasa, si bien nunca los abandona, los límites del sistema nervioso y del cuerpo, para llegar a ser experiencia vivida individual que se entrelaza con las

²⁰ Véase FRAISSE, Paul: “Perception and estimation of time”, en *Annual Review of Psychology*, 35, 1984, pp. 1-36.

²¹ Véase JAMES, William: *The Principles of Psychology*, MacMillan, London, 1890.

²² Véase VARELA, Francisco J.: “Neurofenomenología: una solución metodológica al problema difícil”, en *Pluriverso*, anno II, 3, 1997, pp. 16-39.

²³ Véase JAMES, William: *The Principles of Psychology*, MacMillan, London, 1890.

²⁴ Véase KIMURA, Bin: *Scritti di psicopatologia fenomenologica*, Giovanni Fioriti, Roma, 2005.

²⁵ JUSLIN, Patrik N., SLOBODA, John A.: *Music and Emotion: Theory and Research*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

condiciones sociales y culturales, irrepetibles y coyunturales, en las que el sujeto vive. Amplificando la brillante locución de Varela “la conciencia no se encuentra en la cabeza”²⁶, se podría decir que la conciencia está en el cuerpo entero, así como que los estados afectivo-temporales nacen de una recíproca co-determinación y co-implicación entre mente y cuerpo. El tiempo, por lo tanto, no es un medidor aritmético, sino temporalidad encarnada.

¿Dónde reside la diferencia entre la experiencia temporal de la música y de la vida cotidiana? La cuestión se podría solucionar a partir de los límites lingüísticos en relación con la entera reflexión sobre el tiempo. El lenguaje de la ciencia, de hecho, secciona, reduce y describe la realidad hasta el postrer fragmento. Nuestro conocer es, en cambio, un acto unitario. Por ende, el presente ya no es un punto distinguible entre pasado y futuro de una ficticia geometría existencial, compuesta por puntos, líneas y figuras espacio-temporales. Ni es un residuo de la descomposición del flujo de las experiencias vividas. El presente es la posibilidad del recuerdo y de un tiempo nuevo con infinitas potencialidades.

No es infundado afirmar que la conciencia está estructurada según modalidades temporales y que su doble e inescindible carácter unifica las relaciones entre una conciencia y otra. Esta síntesis se realizaría en el flujo de la conciencia, donde cada *erlebnis* se desarrollaría con su propia temporalidad, articulándose según estructuras comunes a todos los estados de conciencia²⁷. Por esta razón, la conciencia ya no es sólo conciencia, sino que es flujo de conciencia: no en el sentido de que es una conciencia interna al flujo, sino de que es una conciencia que retiene el contenido percibido, también cuando ya no es percibido. Cada experiencia nuestra, cada percepción nuestra, incluso nuestra más elemental sensación, es el eco de una continuidad vivida, y no el tránsito de un momento a otro. Esta secuencia de momentos únicos sin discontinuidad nos devuelve la impresión de un *fluir* que tiene su origen en la conciencia²⁸.

El sentimiento de la música nos lleva lejos de lo cercano, para volver a ponernos en contacto con nuestros objetos interiores. La música interrumpe la relación con la cotidianidad y nos hace entrar en otra dimensión, donde el normal seguimiento de las actividades deja lugar a un originario flujo de conciencia, a un nuevo sentimiento del tiempo, a otra vida.

²⁶ VARELA, Francisco J.: “Neurofenomenología: una soluzione metodologica al problema difficile”, en *Pluriverso*, anno II, 3, 1997, pp. 16-39.

²⁷ HUSSERL, Edmund: *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano, 1998.

²⁸ MALDONATO, Mauro: “Coscienza della temporalità e temporalità della coscienza”, en CAPPUCCIO, Massimiliano: *Neurofenomenologia*, Bruno Mondadori, Milano, 2006, pp. 383-396.

Les groupes vocaux français de jazz

Eric Fardet

Musicologue

Inspecteur d'académie adjoint, académie de Versailles

Résumé. L'article analyse et donne une lecture nouvelle des expériences entreprises par les groupes vocaux français de jazz vocal durant la période 1954-1975. S'appuyant sur une définition élargie du terme « vocalese », l'auteur constate qu'une école parisienne de la transcription renouvelle le genre autour du concept d'écriture. Les chefs de chœurs des trois ensembles vocaux les plus novateurs, Double Six, Swingle Singers et Quire, eux même proche du groupe originel des Blue Stars, porteront une renommée qui sera internationale. La France dispose ainsi, après la seconde moitié du 20^e siècle, d'un groupe de chanteurs qui revivifie les rapprochements entre musique vocale et instrumentale, en incarnant pour la voix diverses apparences de l'improvisation simulée.

Mots clefs. Écriture, jazz vocal, vocalese, Double Six, Swingle Singers, Quire, Blue Stars.

Abstract. The article analyzes and gives a new view of the experiences lived by the French jazz vocal groups during the period 1954-1975. It covers a broad definition of the term "vocalese", the author finds that the transcripts from a Paris school renew the genre around the concept of writing. The leaders of the three most innovating choirs: Double Six, Swingle Singers and Quire, all previous members of the Blue Stars, and all of whom will be internationally renowned. France has, during the second half of the 20th century, produced a group of singers who revive the reconciliation between vocal and instrumental music, by playing several voice appearances of simulated improvisation.

Keywords. Writings, vocal jazz, voice, Double Six, Swingle Singers, Quire, Blue Stars.

La technique du vocalese

Le terme de vocalese est apparu en 1953 dans un article de Leonard Feather rédigé lors de la sortie du disque *Twisted*¹. Il désigne la performance d'Annie Ross qui reprend avec texte un enregistrement instrumental de jazz. En 1955, Dave Lambert et John Hendricks, enrichissent et complexifient cette écriture en

¹ « Faute de meilleur terme, baptisons le « vocalese » (du français vocalise, exercice vocal) ». FEATHER Leonard: « Feather's Nest », in *Down Beat*, New York, 28 janvier 1953, p. 17.

transcrivant pour chœur des arrangements initialement écrits pour big bands. Leur groupe vocal, Lambert-Hendricks & Ross, servira de modèle au groupe français des Double Six. D'autres ensembles vocaux vont ensuite décliner et faire évoluer cette écriture, en élargir l'utilisation et en modifier la pratique. Citons, à titre d'exemples, l'adoption des onomatopées comme support textuel ou l'utilisation de morceaux issus du répertoire de la musique classique. De fait, ce terme habituellement appliqué à la reprise avec paroles d'un solo instrumental, devrait aujourd'hui être employé de manière plus générique pour définir l'ensemble des transcriptions pour voix en jazz².

Autour de 1960, cette écriture du jazz vocal connaît un succès particulier sur les grandes scènes européennes. Dans le même temps la France vit, entre les années 1955 et 1975, une période d'une grande richesse concernant le jazz polyphonique dont les groupes les plus innovants partagent plusieurs caractéristiques :

- Un rapport étroit avec la musique instrumentale,
- Une homogénéité du groupe des chanteurs,
- Une filiation avec un groupe originel, les Blue Stars.

Ce dernier point mérite d'être éclairé dès l'introduction de notre propos. Deux raisons principales permettent de considérer les Blue Stars comme précurseurs d'une école parisienne du jazz polyphonique. D'une part, leur répertoire use de transcriptions orchestrales ; la version de *Move*, enregistrée en 1957³ et chantée avec Mimi Perrin, en est une illustration. Ce morceau préfigure l'esthétique musicale des Double Six (1959) - il se révèle proche de la version plus tardive des Manhattan Transfer (1985). D'autre part, les trois chefs de chœur des ensembles cités ci-dessus ont été chanteurs au sein des Blue Stars. Le tableau ci-dessous précise le nom des trois principaux ensembles et celui de son chef de chœur :

Groupe vocal	Chef de chœur
Double Six	Mimi Perrin
Swingle Singers	Ward Swingle
Quire	Christiane Legrand

Les trois groupes cités dans notre tableau partagent une autre caractéristique singulière : leurs répertoires sont construits sur le principe de l'improvisation simulée⁴, expression à rapprocher du terme « *vocalese* ».

² FARDET, Éric : *Le jazz et les groupes vocaux (groupes, écritures, enseignement)*, Atelier National de Reproduction des Thèses, Lille, 2006.

³ Les Blue Stars : *Pardon my English*, 1/ Disque 33T Mercury 7182, 1957 - 2/ CD compilation 013 035-2, coll. Jazz in Paris, Gitanes Jazz Production Universal Music France, 2000 ; le CD contient aussi quatre morceaux supplémentaires de 1956, *Jumpin' at the woodside*, *C'est la vie*, *Broadway at Basin Street*, *Grapevine*.

⁴ HODEIR, André : « L'improvisation simulée. Genèse. Fonction », in *Les Cahiers du Jazz* n° 11, 1997, article écrit en 1986.

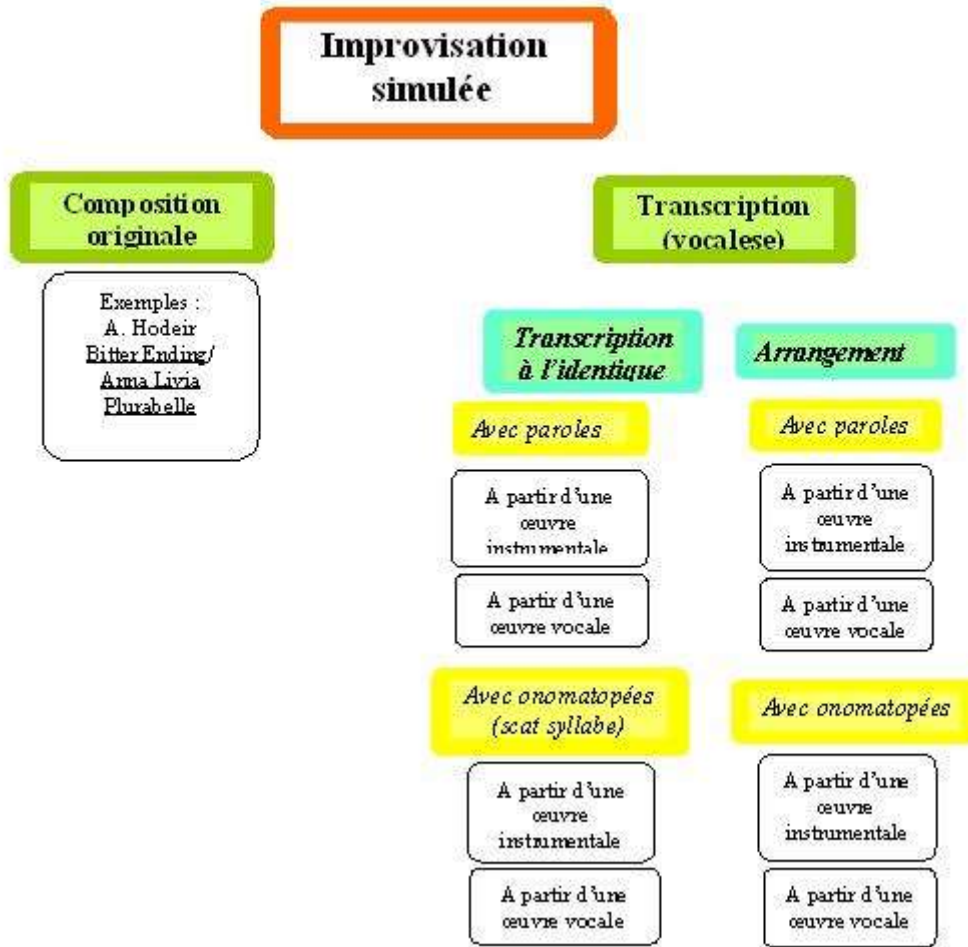


Figure 1. Exemple d'arborescence déclinant « l'improvisation simulée » en jazz vocal

Entre 1955 et 1960, le *vocalese* glisse de la monodie vers les polyphonies orchestrales, des transcriptions pour une seule voix aux arrangements pour ensemble vocal. Les trois groupes postérieurs aux Blue Stars vont ainsi élargir le répertoire du jazz polyphonique grâce à des transcriptions jazz de musiques harmonisées issues de la musique savante ou du jazz, de partitions pour piano ou pour orchestre. La vogue du classique-jazz connaît durant ces années un grand succès y compris instrumental ; la sortie en 1959, avec Christian Garros à la batterie et Pierre Michelot à la contrebasse, du premier trio *Play Bach* est en une illustration.

Tout comme celui des Double Six, le cas des Swingle Singers pose un intéressant problème qui tient de la gageure, la transcription des œuvres instrumentales sur le plan vocal constituant une performance dont la musicalité et le bon goût doivent demeurer les principales qualités. Les Swingle Singers ont donc fait subir à Bach et à ses fils, puis à Vivaldi, Mozart ou Haendel (tout en respectant l'écriture originale des œuvres

choisies), le traitement qu'avaient proposé les Double Six à la musique de Quincy Jones, de Ray Charles ou de Dizzy Gillespie.⁵

Si Jean Tronchot perçoit clairement ce qui unit ces écritures, à savoir la transcription pour voix en jazz, son affirmation est inexacte quant à la similitude de « traitement ». Ward Swingle propose l'arrangement d'une partition « baroque » avec onomatopées, visant un certain effacement de la vocalité au profit du renforcement de son « instrumentalité », alors que le but de Mimi Perrin est la reproduction avec paroles d'une interprétation enregistrée de jazz : elle souhaite retrouver, par les euphonies des mots, les inflexions de l'interprétation instrumentale.

Afin d'identifier cette branche du *vocalese* qui a la particularité d'utiliser les onomatopées comme « texte » des transcriptions, nous emploierons le terme de « *scat syllabe* ». Bien que pouvant avoir le même rendu sonore, le « *scat syllabe* » doit être différencié du « *scat singing* », car il est l'interprétation d'une transcription, d'une écriture, tandis que le « *bop scat* » ou « *scat singing* » est une improvisation vocale.

Les Double Six explorent le style *vocalese* dans sa version orchestrale à partir des musiques de Quincy Jones et du style *be bop*. Les six chanteurs imitent à l'identique chaque partie instrumentale comme l'avaient fait Lambert, Hendricks & Ross⁶ dans l'album *Sing a song of Basie* en 1957 et reprennent l'utilisation du *re-recording*⁷. Cette technologie permet aux six chanteurs de reproduire les douze parties de cuivres et de saxophones. Mimi Perrin y ajoute des textes en français, saynètes et histoires travaillées dans une langue usuelle, qui visent l'adéquation aux sonorités instrumentales. Les transcriptions de Mimi Perrin sont des reprises à l'identique d'une interprétation particulière, disponible sur disque, projet également partagé par le groupe Quire. Celui-ci y apportera deux nouveautés : le choix d'enregistrements pour piano, là où Mimi Perrin ne retient que des versions orchestrales, et l'emploi des onomatopées. Le projet du groupe Quire ambitionne aussi la duplication vocale d'un enregistrement de jazz. Pour reproduire des interprétations pianistiques, les quatre chanteurs se répartissent la musique des différents doigts de chaque main et emploient, comme les Swingle Singers, des onomatopées.

Les Swingle Singers s'appuient aussi sur la musique pour clavier. Ils travaillent, à l'image du trio de Jacques Loussier sur un support, la partition de musique baroque, interprétée avec l'enveloppe sonore du jazz. Leurs premiers enregistrements reprennent des musiques pour clavier de Bach auxquelles sont ajoutées un *chabada* de percussion et une contrebasse en *pizzicato*. Les voix du chœur (sopranes, altos, ténors et basses), dédoublées, utilisent des onomatopées (*o, ou, a*) sans ajout de texte discursif. La formule retenue par Ward Swingle est innovante par le choix de partitions étrangères au style de référence, le jazz. En

⁵ TRONCHOT, Jean : « Jazz Sébastien Bach », in *Jazz Hot* n° 207, Paris, mars 1965, p. 8.

⁶ L.H.R. effectuera des réductions pour ensemble vocal sur les enregistrements postérieurs.

⁷ Cette technique de ré-enregistrement consiste à superposer des prises de sons.

modifiant le style d'origine, en créant un glissement entre la partition⁸ et l'interprétation, il propose non plus de reproduire une musique enregistrée mais de « jazzifier » vocalement une musique issue d'un répertoire autre que celui du jazz.

Trois déclinaisons d'une préoccupation commune, à savoir comment chanter « polyphoniquement » du jazz à partir d'une transcription, sont donc proposées. Nous percevons la complémentarité de ces projets qui rapprochent la voix des prouesses instrumentales présentées dans le jazz, tant dans ses mélodies et ses rythmiques que dans ses harmonies, et qui construisent alors une nouvelle « instrumentalité » vocale.

1954-1975 : la « génération vocale », l'école parisienne de transcription vocale

En France la pratique du jazz vocal n'est liée qu'à quelques personnalités qui, depuis l'après-guerre, ont façonné son histoire. Mimi Perrin et Christiane Legrand ont participé aux différents ensembles vocaux français autour des années 1960 et ont joué en France un rôle de catalyseur dans l'émergence puis le développement des groupes vocaux qui se succédèrent entre 1954 et 1975. La première de ces deux dates correspond aux débuts des Blue Stars⁹, 1972 est l'année de l'ultime enregistrement des Swingle Singers dans leur version française, la dernière date, 1975, est celle des enregistrements de l'unique disque du groupe Quire.

L'adoption des techniques de transcriptions appliquées, pour les uns à des morceaux instrumentaux de jazz, pour les autres à des morceaux issus de la musique savante, ainsi que l'unicité de la communauté des chanteurs, nous incite à parler de « groupes vocaux de Paris » ou encore d'une « école parisienne du vocale ». Cette vision peut bien sûr être discutée au vu de la diversité des influences musicales. La filiation Lambert-Hendricks & Ross / Double Six repose sur les arrangements pour *big band* sans lien avec l'esprit Loussier / Swingle Singers qui associe musique classique et rythmique jazz.

⁸ L'interprétation des Swingle Singers crée un écart entre le support (la partition de Bach) et l'objet sonore (un morceau sonnante comme du jazz), ce qui n'est pas le cas pour Mimi Perrin et Christiane Legrand : la version « vocalisée » demeure identique à l'enregistrement original, seul un changement d'instrumentation est perceptible, de l'instrument vers la voix.

⁹ Novembre 1954 est la date des premiers enregistrements des Blue Stars : *Lullaby of Birdland*, *Lettre à Virginie*, *Toute ma joie*, *Embrasse-moi bien* (disque super 45 tours n° 70004, Barclay, 1955).



Photos des pochettes issues du site <http://www.encyclopedisque.fr/disque/36123.html>

Rappelons qu'en 1965-1966, durant la période où se joue la musique de Jacques Loussier, Raymond Fol enregistre *Les quatre saisons* de Vivaldi, André Hodeir *Anna Livia Plurabelle*, corroborant ainsi cette sensibilité particulière aux liens qui unissent en Europe jazz et musique savante.

L'hypothèse permettant de laisser penser qu'une école française, voire une école parisienne de jazz vocal, a existé de 1954 à 1975 peut être soutenue par plusieurs éléments. La période, relativement courte, correspond à une seule génération de chanteurs dont l'origine remonte à la création des Blues Stars. Ces chanteurs sont des pairs et il n'existe pas de phénomène de transmission ou de descendance musicale mais plutôt une pluralité de projets et de personnes partageant une proximité esthétique.

Cette génération se produit durant vingt ans, période durant laquelle nombreux sont les chanteurs qui participeront aux différents groupes. Ce « collectif » dispose d'une culture commune, une formation classique acquise, pour la plupart d'entre eux, en conservatoire. Ce point explique sans doute que ces chanteurs n'ont pas été déroutés par le travail engagé, que ce soit celui de Mimi Perrin ou, plus tard, ceux plus particuliers encore de Ward Swingle et de Christiane Legrand, et que l'hypothétique frontière entre musique savante et jazz n'a jamais paru exister. L'axe central de la production réalisée par chaque ensemble demeure la recherche de nouvelles sonorités vocales, d'une illusion créée, sorte de « contrefaçon cherchée¹⁰ » devenant une création à part entière.

Les Blue Stars

De même que les frontières apparaissent inexistantes entre jazz et musique savante, elles s'amenuisent aussi entre jazz et music-hall. Bien avant la formation des Blue Stars, plusieurs chanteuses s'étaient produites dans d'autres groupes dont l'orchestre de Jacques Hélian :

Fin 1949, Jacques Hélian innove. Il adjoint à son orchestre un trio vocal : « Les Hélianes ». Le trio initial est formé de Claude Évelyne, Nadine Young et Rita Castel¹¹.

[...] Poussé par la nécessité et par le public, dès l'été 1958, Jacques Hélian remonte un nouvel orchestre pour faire danser et présenter quelques numéros d'attraction. Cet orchestre durera jusqu'au 31 décembre 1979 soit vingt et un ans. L'orchestre a toujours la sonorité, le style Hélian. De nombreux enregistrements sont faits. Nous trouvons parmi les chanteuses : Christiane Legrand, sa nièce, Danny Dallest, Claudine Meunier, Nadine Gaude.¹²

¹⁰ MALSON, Lucien : « Chanteuses d'aujourd'hui. Parce qu'elle imitait le mieux, Annie Ross est devenue une chanteuse originale », in *Jazz Magazine* n° 51, Paris, août-septembre 1959, p. 24.

¹¹ Ces deux dernières chantèrent au sein des Blue Stars.

¹² Christiane Legrand, Claudine Meunier et Nadine Young ont fait partie de différents groupes, Blue Stars, Double Six, Swingle Singers ou Quire.

Informations extraites de l'article avec bibliographie, discographie et filmographie de Jean Bahuaud sur « Jacques Hélian et son orchestre ». Page consultée le 5 octobre 2010, http://www.chanson.udenap.org/fiches_bio/helian_jacques/helian_jacques.htm.

Le groupe vocal les Blue Stars précède les trois autres ensembles (Double Six, Swingle Singers, Quire) dans une période où abondent les formations vocales de studio. Sa notoriété internationale est cependant une nouveauté pour un groupe vocal français ; la reconnaissance du public américain perdurera avec les Double Six et les Swingle Singers. Les trois futurs chefs de chœur (Mimi Perrin, Christiane Legrand et Ward Swingle) se produiront au sein des Blue Stars.

- Éric Fardet : Quand avez-vous chanté avec les Blue Stars et avec qui ?
- Ward Swingle : J'ai remplacé comme second ténor Fats Sadi qui était un vibraphoniste belge. Il y avait Christian Chevalier, Roger Guérin, Jeanine de Waleyne, Christiane Legrand et les Mercadier. Ce devait être autour de l'année 1958. A cette époque je travaillais pas mal dans les séances d'enregistrements et c'est là que j'ai rencontré Jeanine. Puis elle m'a présenté aux Blue Stars qui cherchaient un deuxième ténor. Je n'ai pas fait d'enregistrement avec les Blue Stars ; vous savez, c'était vraiment un micmac de personnes et de chaises, c'était vraiment merveilleux. J'y repense avec beaucoup d'amour et de tendresse.¹³

Les Blue Stars, ensemble franco-américain, empruntent une voie proche de la chanson, souvent américaine. Reprenant des arrangements de succès (*All of a Sudden, My Heart Sings*), ils se situent dans la veine musicale des ensembles d'outre-atlantique par l'influence accordée aux musiques populaires et de variété. Le groupe tient son nom du label d'Eddy Barclay, Blue Star Record, pour lequel Blossom Deary enregistrait. Le terme « Blue » semble d'ailleurs être une constante du début de carrière de Blossom Deary qui fit un passage dans les « Blue Flames » de Woody Herman et les « Blue Reys » d'Alvino Rey¹⁴.

Avec un ambitus élargi grâce à la mixité des voix, l'harmonie des Blue Stars tend à imiter la sonorité du *big band*, visée de l'ensemble vocal dirigé par Mimi Perrin. En revanche, le répertoire choisi est généralement celui de l'adaptation de chansons réécrites pour ensemble vocal. Leurs arrangements peuvent sembler classiques à côté des transcriptions bop des Double Six qui expriment des équilibres sonores proches de ceux des groupes américains, Mel-Tones ou Modernaires.

Le groupe Blue Stars est composé de Jean Mercadier, Roger Guérin et Christian Chevalier¹⁵ avec lesquels chanteront Claudine Barge, venue remplacer Christiane Legrand, Blossom Deary et Nadine Young. Les effectifs font se succéder six à huit chanteurs, avec une parité de voix masculines¹⁶ et féminines. Jeanine De Waleyne sera la quatrième chanteuse de cet ensemble au sein duquel nous pouvons signaler les passages de Rita Castel et de la Canadienne Stevie Wise, remplacée par Mimi Perrin. Les premiers enregistrements sont réalisés avec huit choristes, bien que les concerts se déroulent avec six

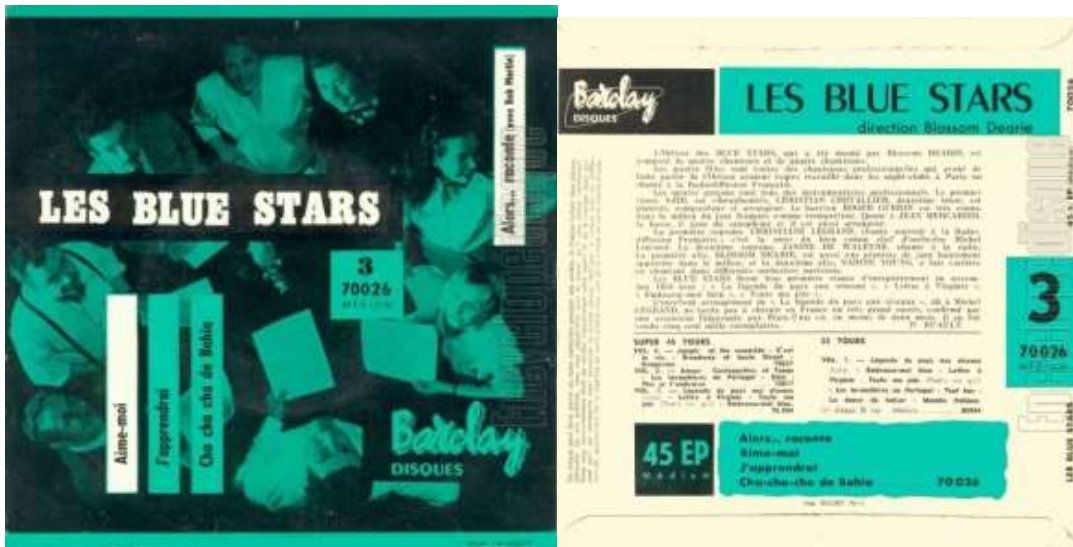
¹³ Entretien téléphonique réalisé par l'auteur le 16 mars 2006.

¹⁴ CARLES, Philippe ; CLERGEAT, André ; COMOLLI, Jean Louis : « Deary Blossom », in *Dictionnaire du Jazz*, Robert Laffont, Paris, 1994, p. 315.

¹⁵ Christian Chevalier sera le vibraphoniste de Quire en 1976.

¹⁶ Fats Sadi chantera avec Jean Mercadier, Roger Guérin et Christian Chevalier. Bob Martin intervient dans le groupe en 1995. Référence : pochette du disque *Alors ... raconte* (1956).

chanteurs. Blossom Deary, la fondatrice, sera absente de la dernière période sur scène ; bien que sous contrat avec Barclay, le groupe dont Jean Mercadier assure alors la direction ne se développe plus et périclité.



Pochette du disque *Alors... raconte*¹⁷. Disque n° 70026, Barclay, 1956



Pochette du disque *Tout doucement*. Disque n° 70087, Barclay, 1957

Structure et effectifs

C'est donc au vu des personnalités composant ces différents ensembles vocaux que l'idée d'école a germé *a posteriori*, les initiateurs des trois dernières formations ayant participé au groupe les précédant historiquement : Christiane

¹⁷ Informations disponibles à l'adresse <http://www.encyclopedisque.fr/disque/36122.html> et <http://www.encyclopedisque.fr/disque/36358.html> ; pages consultées le 5 octobre 2010.

Legrand en 1954, Mimi Perrin en 1957, Ward Swingle en 1958 chantent au sein des Blue Stars. Ward Swingle se trouve ensuite avec Christiane Legrand et les Double Six sur le premier album de ce groupe en 1960¹⁸.

Blue Stars	Double Six	Swingle Singers	Quire
	Hélène Devos (1965)	Hélène Devos (1966)	
	Bernard Lubat (1965)	Bernard Lubat (1968)	
Christiane Legrand (1954)	Christiane Legrand (1960)	Christiane Legrand (1963)	Christiane Legrand (1975)
	Claude Germain (1960)	Claude Germain (1963)	
Claudine Barge (1957)	Claudine Barge (1961)	Claudine (Barge) Meunier (1963)	Claudine (Barge) Meunier (1975)
	Jean Claude Briodin (1960)	Jean Claude Briodin (1963)	
Mimi Perrin (1957)	Mimi Perrin (1959)		
Roger Guérin (1954)	Roger Guérin (1959)		
Ward Swingle (1958)	Ward Swingle (1959)	Ward Swingle (1964)	
		José Germain (1965)	José Germain (1975)
Christian Chevalier (1954)	Christian Chevalier (transcription)	Christian Chevalier (1965, vibraphone)	Christian Chevalier (1975, vibraphone)

Figure 2. Tableau des chanteurs-musiciens ayant participé aux différents groupes vocaux français, Blue Stars, Double Six, Swingle Singers et Quire

À partir de l'enregistrement avec Gillespie en octobre 1962, les deux groupes des Double Six et des Swingle Singers vivent deux carrières parallèles, certains chanteurs se partageant entre les deux structures. La simultanéité des deux ensembles vocaux nécessita l'intégration de nouveaux choristes, afin que chaque groupe puisse poursuivre les engagements auxquels il avait souscrit¹⁹.

La moitié des chanteurs des Double Six a appartenu à un autre ensemble vocal et trois d'entre eux, Christiane Legrand, Ward Swingle et Claudine Barge se sont

¹⁸ Double Six, *Les Double Six meet Quincy Jones*, 1/ édition originale Columbia FPX 188, 1961 - 2/ réédition RCA Victor/ BMG 74321643142, 1999.

¹⁹ FEATHER, Leonard : «...with a french twist », in *Down Beat*, New York, 24 septembre 1964, pp. 19-21.

retrouvés dans les Blue Stars, les Double Six et les Swingle Singers. Précisons que c'est la voix d'Anne Germain que l'on retrouve dans l'enregistrement des Double Six, sur la plage *Fascinating Rhythm* reprenant les extrêmes aigus du trompettiste Maynard Ferguson. Ce sera la seule prise et la seule participation d'Anne Germain à ce groupe. Elle s'engagera ensuite dans une carrière avec des ensembles vocaux comme Les Masques (avec Nicole Croisille) et en compagnie des Jumping Jacks. Doublure de Catherine Deneuve dans « Les Demoiselles de Rochefort », elle poursuivra une carrière en studio. Claude Germain et son épouse Anne firent partie du premier effectif des Swingle Singers avant d'y être rejoints par José, frère de Claude. Christiane Legrand et Claudine Meunier demeurent ainsi les seules chanteuses à avoir connu les quatre grandes formations françaises, des Blue Stars à Quire. Citons enfin la place particulière qu'occupe Christian Chevalier, musicien, chanteur et arrangeur qui demeure présent durant toute cette période du jazz vocal français.

Conclusion

Nous pouvons remarquer que ces transcriptions vocales de jazz s'appuient essentiellement sur une musique instrumentale. Deux d'entre elles utilisent le répertoire du jazz, le troisième effectue ce que Claude Lenissois nommera une « transadaptation²⁰ », du classique vers le jazz. C'est donc à la fois grâce à l'adoption de ces techniques de transcriptions appliquées, pour les uns, à des morceaux de jazz et pour les autres à des morceaux issus de la musique savante, l'existence d'un groupe fondateur ainsi que la communauté des chanteurs concernés, que l'on peut parler d'une école de Paris.

Cette « école parisienne de transcription vocale en jazz » permet de distinguer, en ce début des années 1960, une communauté de chanteurs influencés par les traditions de la musique savante qui se regroupent autour de trois personnes, Christiane Legrand, Mimi Perrin et Ward Swingle. Le lien des Swingle Singers avec la musique savante est d'ailleurs directement repérable dans divers enregistrements. Les séances avec John Lewis²¹, tout comme les enregistrements avec André Hodeir et le compositeur « contemporain » Luciano Berio illustrent le positionnement de ces chanteurs aux confluences de différents styles, dans un « crossover » caractéristique de la musique vocale de jazz.

Le travail autour de l'écriture, versant littéraire pour Mimi Perrin, côté orchestration pour Ward Swingle, est l'un des signes particuliers de ces ensembles vocaux. Les prouesses techniques et vocales des trois groupes restent ainsi un moment important de l'histoire du jazz vocal français où une génération de musiciens fait exister des couleurs et un emploi nouveau de la voix au sein de la musique polyphonique vocale. Ces musiciens qui n'étaient pas

²⁰ « Je ne partage pas tout à fait l'enthousiasme qu'il [Claude Lenissois parle de la sortie du disque *Going Baroque*] suscite dans la presse américaine. [...] On prend conscience de la prouesse technique et finalement on s'émerveille plus sur la forme que sur le fond. [...] La grande qualité du groupe et de son chef est d'avoir réussi un chef d'œuvre d'interprétation à partir du style délicat et bâtarde qu'est la transadaptation. » LENISSOIS, Claude : « Swingle Singers-Going baroque », in *Jazz Hot* n° 203, Paris, novembre 1964, p. 45.

²¹ Album *Place Vendôme*, Philips F-P 633.320L, 1966.

des chanteurs professionnels, ont proposé des modèles d'écriture mais n'ont pu faire école en France et diffuser aux nouvelles générations le fruit de leurs recherches ; quarante années après les Double Six, les Swingle Singers et Quire, le développement du chant jazz ou un enseignement vocal du jazz et des musiques actuelles y restent toujours à réaliser.

Analysis of the Inuit Katajjaq in Popular Culture: The Canadian Throat-Singer Superstar Tanya Tagaq

Sophie Stévançe
Professor of musicology, OICCM
University of Montreal

Abstract. Inuit throat-singing is together a dialogue, an entertainment and a competition between two women executing rhythmic patterns answering to one another, the goal being holding on as long as possible. Unlike other traditional throat-singing techniques (such as Overtone-Singing, for example), the throat is used here in a rhythmic fashion and does not create harmonics. Furthermore, and despite some discussions on the matter (Nattiez, 2004b), Inuit throat-singing also seems to have a religious, magical or ritual meaning. Originally from Nunavut, singer Tanya Tagaq renews Inuit throat-singing by performing it alone and by blending it into electronic music. What has she brought to the traditional katajjaq technique, and what value does she convey through her music? By developing her own style centered on an “organic”, “instinctive” and “emotional” conception of Inuit throat-singing, the artist uses a large variety of voice treatment and katajjaq techniques, but in a radically new way: by elaborating the roughness of that singing into a more defined structure (something more sophisticated). By doing this, she breaks free from the traditional conception of Inuit throat-singing and creates her own style, following the path of contemporary preoccupations about voice and its expression, most particularly the ones concerning the “new vocality” (Stoianova, 1985).

Keywords. Tanya Tagaq, throat-singing, katajjaq, Canadian popular music.

Resumen. El canto de garganta Inuit es a la vez un diálogo, un entretenimiento y una competición entre dos mujeres quienes, mediante la ejecución de patrones rítmicos, responden la una a la otra; el objetivo: aguantar el mayor tiempo posible. A diferencia de otras técnicas tradicionales de canto de garganta (como el canto sobretono, por ejemplo), la garganta se utiliza aquí de manera rítmica y no genera armónicos. Por otra parte, y a pesar de comentarios sobre el tema (Nattiez, 2004b), el canto de garganta Inuit también parece tener un significado mágico, religioso o ritual. Originaria de Nunavut, la cantante Inuit Tanya Tagaq retoma el canto de garganta en solitario o mezclándolo con música electrónica. ¿Qué ha aportado a la técnica tradicional katajjaq, y qué valor transmite a través de su música? Al desarrollar su propio estilo Inuit, basado en una concepción “orgánica”, “instintiva” y “emocional” de la garganta, la artista utiliza una gran variedad de tratamientos y técnicas de voz katajjaq, pero de un modo radicalmente nuevo: utilizando la rugosidad del canto en una estructura más definida (algo más sofisticado). De esta manera, se libera de la

concepción tradicional de los cantos de garganta Inuit y crea su propio estilo, parejo a las preocupaciones contemporáneas sobre la voz y su expresión, muy especialmente a las relativas a la “*New Vocality*” (nueva vocalidad). (Stoianova, 1985).

Palabras clave. Tanya Tagaq, throat-singing, katajjaq, música popular canadiense.

Introduction

Each group of people develops its own musical identification strategies based on its ancestral cultural inheritance and environmental conditions. In this regard, the state of throat-singing and its contemporary use by Tanya Tagaq offers a typical example of the integration of this tradition (reflecting the Inuit collective way of life) in a context of musical expression and experimentation. We witness an integration and aesthetisation phenomenon when katajjaq is separated from its original function (the throat games between two women in particular circumstances) to be inserted in pop-electronic music. What values are transmitted by Tanya Tagaq through her music, meaning the traditional Inuit throat games that she practices alone and that reflect her personal musical choices and her life experiences? Can we extract affective, expressive, imaginative, referential or cultural significations that the musician has attached to the music? In other words, what are the semantical representations (or what is left of those ancestral semantical representations?) linked to her singing, when integrated in a pop-electronical music context?

The objective of this article is to illustrate the musical expression method used by Tagaq in three “a priori” contrasting contexts:

1. Inuit throat singing , a traditional vocal game opposing the virtuosity of 2 women
2. contemporary music vocal research from the serious music tradition
3. sounds and pop electronic music tools

These three musical situations bring out the following elements:

1. The internal power of the musical tradition in the creative process (or improvisation)
2. Voice considered as raw material
3. technological input that enables the capture of voice subtleties, which brings a “sophistication” of the voice (by sophistication, it is question of an avant-garde aesthetical research on the voice, a complexification of the throat game technique and of human voice possibilities integrated in an aesthetical context)

Methodologically, we will take into consideration what Tanya Tagaq herself has to say about her practice : I use transcriptions of interviews with the musician,

analysis of audio, visual and oral documentation as well as musical research on voice, in a pop music context, such as Bjork's (who in fact collaborated with – and even discovered, in a way, Tanya Tagaq) and musical research on voice in the “serious music” domain, in particular by composers such as Luciano Berio or Maurice Ohana with whom, as early as the 1960's, we talk about “new vocality”. We need to observe the katajjaq phenomenon according to Tagaq to describe and interpret it. We will also express our own observations.

First of all, from Tanya Tagaq's songs through her two albums, *Sinaa* (2005) and *Auk/Blood* (2008), we will describe the throat game technique and its symbolic significations to better understand what Tagaq retains or rejects of the Inuit tradition. The components that can emerge from the analysis are enunciated, according to Jean-Jacques Nattiez's anthropological interpretation of throat games (1987), in terms of unfunctionality and symbolic/multifunctionality. These components permit an analysis of Tagaq's practice as surpassing these two throat-game categories by making it a musical style of its own, a starting point for artistic creation.

Thus, we are looking to go deeper into the analysis of throat singing, as performed by Tanya Tagaq. Even though Nattiez (2002)¹ demonstrated that musical semantical research allows for a better understanding of the links between music and culture, the general goal of this communication will be mostly to question the throat game (or rather “throat singing” as it is not a game anymore) as per Tagaq. We will also seek to comprehend her stylistic (description of her own characteristics) and her aesthetic approach (we mean her thoughts on katajjaq, its extent and its worth).

Tanya Tagaq Gillis: A Brief Biography

Tanya Tagaq Gillis was born in 1977 and raised in the remote Inuit community of Cambridge Bay, Nunavut, where she had only passing exposure to throat singing. At the age of 15 she left home for the city to study visual arts but, during her final year of art school, she became increasingly homesick, and, as a way of re-connecting with the Inuit culture she had left behind, she began teaching herself throat singing from tapes sent to her by her mother.

Inuit throat singing is an unaccompanied pattern of improvised vocalization, usually sung in harmony by two women and emulating the sounds of nature (the crash of breaking ice, for example). Coming south in the 1990's to study visual arts at the Nova Scotia College of Art and Design, she was heading, she believed, for a career as an artist and art teacher. While living in Halifax, Tagaq was exposed to a whole new world of music, including electronic, dance music and rave. With this tradition as a starting point, she has reinvented a world in which her vocal expression mingles with the sounds and tools of electronic music.

¹ NATTIEZ, Jean-Jacques: “Musica e significato”, in *Enciclopedia della Musica*, vol. II, “Il sapere musicale”, Turin, Einaudi, p. 206-238 ; trad. fr. « La signification comme paramètre musical », *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. II, « Les savoirs musicaux », Actes Sud/Cité de la musique, Arles, 2004, pp. 256-289.

Tanya Tagaq is both singer and composer of most of her songs: she has two albums to her credit: the first called *Sinaa*, in 2005 (almost completely a *Capella* in which she sings a duet with Bjork, *Ancestors* with piano) and the second album, from 2008, called “Auk / Blood” in which electronic sounds dominate.

The Throat-Game Technique

Because of her origins, Tanya Tagaq’s art is often associated exclusively with throat singing practice. This is only partly true. She explains herself: “katajjaq remains my main influence, and the depth of my voice reflects it well, but what I do has nothing to do with tradition, most of the time I improvise”². Inuits from Northern Canada living in the Hudson Bay area, have a very spectacular throat game called katajjaq. It is a real competition, although it remains friendly, where the final goal is to make the opponent lose rhythm and run out of breath. In katajjaq, traditionally, two women use their voices to imitate landscapes, animals, whatever surrounds them. This friendly game is to last as long as possible without making mistakes. The two women stand face to face holding each other’s arms or shoulders. They use the opponent’s mouth as a resonator. With a fast and continuous rhythm, each of them will produce a sound that will be imitated, completed or modified by the other. The sounds and formulas used, generally low and throaty, can be the imitation of animal cries, laughs, rattles, sighs, or grunts. They can also be on a precise pitch. The general effect is a melody, in which the rhythm comes from the slight movement of the women’s bodies. This vivacious alternation will be broken when one of the women makes a mistake or can no longer follow the beat. Thus, the high pressure, generally increasing, is suddenly broken by the woman who loses bursting into laughter. The game comes to an end for various reasons: physical (loss of breath), emotional (laughter) or creative (incapacity to follow the pattern suggested by the opponent, or inability to create another one)³.

This throat game is, first and foremost, a playful experience, involving winners and losers. The “game” aspect is therefore the most important, but the players are nevertheless appreciated for their endurance and the sounds that they produce. The goal is to win, but with dignity: certain sounds are considered to be more difficult to produce than others. It is the variety of sounds that determines the complexity and, therefore, the value of the game.

We find sophisticated sounds that are elaborated with patterns that alternate head, chest and throat voice. We also note an alternation of audible inhalation and exhalation, and the ranges may change suddenly and cover as much as two or three octaves. As such, we can say that katajjaq is the repetition of a design based on the alternation of many combined techniques such as: voiced or

² « Il est certain que le katajjaq demeure ma principale influence, et la profondeur qui se dégage de la voix le reflète bien, mais ce que je fais n'a rien de traditionnel et, la plupart du temps, j'improvise », Tanya Tagaq, quoted by Yves Bernard, « Festival Pop Montréal - Le chant profond du Nord de Tanya Tagaq », *Le Devoir*, Montréal, 4 octobre 2007. Our Translation.

³ Cf. BEAUDRY, Nicole : « Le Katajjaq, un jeu inuit traditionnel », in *Études Inuit/ Inuit Studies*, Vol. 2, n°1, 1978, pp. 35-53.

unvoiced sounds (a sound is called “voiced” when its production is accompanied by a vibration of the vocal cords, and “unvoiced” if not, we also use the terms “high sounding” and “dull” to describe this opposition); inhaled or exhaled sounds ; sounds placed in the chest, the throat, the mouth or the nose; singing with the mouth opened or closed, etc.; changes in range, speed or rhythm. Tanya Tagaq uses all of these techniques. Let’s listen “Surge”, for example, from her album *Sinaa*: we notice that she sculpts the rhythm with continuous alternation between powerful inhalation and expiration. She also alternates strong accents and softer ones. Her voice appears to be in multiple layers. She can also alternate soft voice and guttural sounds (such as growls, gasps, cries...). She uses katajjaq techniques, but what, then, can we say about the meaning of the sounds?

Significations

In religious music, in an animist society context for example, music (or what we call music in the West) is used to influence animals (hens, seagulls, dogs, seals) or nature’s elements (wind, waves). Jean-Jacques Nattiez has shown in 1999⁴, in his comparative study between Inuit katajjaq and Siberian throat games, that in the shamanic era, the Inuit throat games were used by women as a magical technique to influence the animal spirit and some of nature’s elements, to ensure their husbands a good hunt. By doing this, they contributed to the survival of the community, taking charge of the symbolic aspect of the work distribution. According to Nattiez, katajjaq is essentially imitations⁵. However, if, in katajjaq, some of the patterns are essentially imitations⁶, the musical expression of what is imitated can also include an arbitrary component⁷, with paralinguistic sounds that have no linguistic content (a desired meaning) but that are the result of an unconscious choice of glossary related to the speaker, as with the onomatopoeia in natural languages: these onomatopoeias have a real sounding link with the imitated animal growl, however they differ from one language to another. Thus, “A katajjaq tells a story, the words are suggestive of meaning but not explicit. This helps to develop the imagination and reasoning powers of children”⁸.

We isolate two tendencies in anthropological interpretation of throat games: 1) unifunctional and 2) symbolic / multifunctional.

⁴ NATTIEZ, Jean-Jacques: “Inuit Throat-Games and Siberian Throat-Singing: A Comparative, Historical and Semiological Approach”, in *Ethnomusicology* 43/3, 1999, pp. 399-418.

⁵ NATTIEZ, Jean-Jacques: “Comparisons within a Culture: The Example of the Katajjaq of the Inuit”, in Falck, R., and Rice, T. (ed.), *Cross-cultural perspectives on music*, Toronto, University of Toronto Press, p. 134.

⁶ This is several musical figures can thus bring to mind :

The sound of a puppy: <http://www.museevirtuel.ca/Exhibitions/Nunavik/f-nunavik-0302a.html>

The sound of geese: <http://www.museevirtuel.ca/Exhibitions/Nunavik/f-nunavik-0302.html>

The sound of a mosquito: <http://www.museevirtuel.ca/Exhibitions/Nunavik/f-nunavik-0302c.html>

⁷ Nattiez, p. 63

⁸ Cavanagh, 1976, p. 46-47, quoted in Nattiez, “Comparisons withing a Culture: The Example of the Katajjaq of the Inuit”, *Op. Cit.*, p. 135.

The first accentuates relationships between throat games and some particular phenomenon that, to our knowledge, can only be related to games on some occasions. According to Saladin D'Anglure, katajjaq should therefore be understood as a sort of in between language, made of language and women's music.

As for the second tendency (which is Jean-Jacques Nattiez's), it suggests a symbolic interpretation of throat games and multifunctional form. First of all, as a musical form, katajjaq allows several ways to use the voice: a combination of voiced sounds, mute sounds, exhaled or inhaled sounds, rhythmic patterns, melodies, etc. These components (constituents of throat games) are not only their formal characteristics but also symbolic forms: thus, as per its meaning, katajjaq is a kind of "welcoming structure", which allows a lot of sounding possibilities: meaningless syllables (or syllables for which we no longer understand the meaning), archaic words, ancestral or elder's names, animal names, words for common objects that surround us at the time of the improvisation, animal cries, natural sounds or aqausiq melodies (lullabies), religious song, etc.

This is why throat games have multiple functions: it is impossible to reduce them simply to the entertainment dimension, or to animal imitation or to any other isolated event for that matter. Thus, taking into consideration that we find these characteristics in Tanya Tagaq's work, we could imagine that her practice reinforces the multifunctional approach of throat games by making it a musical style, a starting point for creation.

Tanya Tagaq's Style

In the press review by the Remusat Management agency, Tagaq explains: "I am a painter, I love to express myself, it is the reason for which my singing style became what it is [...] If I had to describe my work, I would say that I am interested in instinct and raw emotion".⁹ She takes it away from its traditional understanding and puts it in an aesthetical, emotion-oriented context, towards the raw element, the most vivid expression. It is the most primitive side of katajjaq that interest her, the one close to the growl, the cry, the animal itself that she will insert into a creative context¹⁰. Thus, the primal dimension evoked by Tanya Tagaq's throat singing sometimes alternates with quite sensuous passages... reflecting the shift from a social practice to music that is "interpreted", stylised.

⁹ Tanya Tagaq, quoted by BERNARD, Yves : « Festival Pop Montréal - Le chant profond du Nord de Tanya Tagaq », in *Le Devoir*, 4 octobre 2007 (<http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/159333/festival-pop-montreal-le-chant-profond-du-nord-de-tanya-tagaq>) : « Je suis un peintre, j'aime m'exprimer... c'est la raison pour laquelle mon style de chant est devenu ainsi [...] Si je devais décrire mon travail, je dirais que je m'intéresse à l'instinct et l'émotion brute ». Our Translation.

¹⁰ See <http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&videoid=61880706#>. Tanya Tagaq improvises from her song *Force* at the Colors of Ostrava festival, Czech Republic, in July 2008.

The vocal duet and the friendly competition between two women are modified in virtuosic demonstration – which is not gratuitous but rather applied in creative ways by Tagaq. Therefore, she has an organic conception of throat singing. To her, katajjaq is both a creative technique and an inspiration: “What inspires me is the music that is the most vibrant, melancholy, cry of the heart, pure emotion, the beauty and the ugliness of Nunavut, my native land, the wonder of blood on the Tundra snow as well as the atrocious killing of animals. All of that is reflected in my music”¹¹.

She seems to use sophistication as a counterpart to the ruggedness of the singing, roughness of the voice: she wraps these cries and growls in musical arrangements that blur the ties with tradition. Tanya Tagaq’s work is inspired by katajjaq techniques, but she moves beyond it to create her own music. This relationship with tradition that could represent a heavy load and be limiting, is tinged not with rebellion, but with flexibility and creativity. Her music is entirely oriented towards a form of liberation, sensuous ecstasy and very little preoccupation with the past. We have to say that Tagaq, although originally from Nunavut, has had little direct contact with vocal traditions from her region. She learned kattaajjaq by herself during her studies in Halifax, in the early 1990’s, to ease her homesickness. It was only later that she concentrated on her tradition to finally elaborate her own singing style. While throat singing tradition requires the presence of two women facing each other, Tagaq has developed a solo variation, mixing ancient techniques with musical and vocal experimentation. It could be compared with contemporary art music (for example Luciano Berio’s research on the voice, in *Sequenza III*) and with more experimental music such as Björk (who has in fact invited Tagaq for her tour *Vespertine*, and for the album *Medulla*).

Conclusion: Voice as acoustic potential

Tanya Tagaq’s art is a musical commentary between the singer, her instrument, her fellow musician on stage when there is one, and the public. We can talk about virtuosity because Tagaq applies general rules of virtuosity such as the technical qualities of throat games, her personality as an artist and her own stylistic components (meaning: organic and primitive vision of the voice, strength of expression and crossbreeding with electronic sounds).

With these elements, Tagaq discovers gesture, both of the day-to-day and natural, but also of tradition, of game-related singing and of surpassing oneself. For her, as well as for a whole generation of musicians, the voice is thought of as having an acoustical potential for exploring beyond conventions and the hierarchy of values. Her song, which is no longer a *game*, contains an

¹¹ Tanya Tagaq, quoted by BERNARD, Yves: “Festival Pop Montréal...” *Op. Cit.* (<http://www.ledevoir.com/culture/actualites-culturelles/159333/festival-pop-montreal-le-chant-profond-du-nord-de-tanya-tagaq>): « Ce qui m’inspire, c’est la musique la plus vibrante, la mélancolie, le cri du cœur, l’émotion pure, le Nunavut d’où je viens, la plus grande beauté ou la plus grande laideur de sa nature, la merveille du sang sur la neige dans la toundra aussi bien que l’atrocité des animaux qui se tuent tout le temps. Tout cela se reflète dans ma musique ». Our Translation.

accumulation of timbres and game modes added together. Several research endeavours have preceded her in illustrating the potential of these vocal timbres. We have already referred to Berio's *Sequenza III*, but we can also mention *Nuits* by Xenakis (1966) or *Cris* by Ohana (1968), without neglecting Ligeti's *Aventures* and *Nouvelles Aventures* (1963-1965): these works give substance to the return to the natural sonority of the human voice, far removed from the Classical aesthetic. These works are getting closer to the song genre and even to traditional songs, which in a way, had gone farther, and for a longer time, with a real diversification of the vocal work, because not only did they consider control and strength of the voice, but also took a deeper look at human language. The inclusion of language embedded meaning in a deeply personal vocal art. In the art domain, it was perhaps the only one to get close to a real primitivism so dear to Picasso and Stravinsky, and certainly one of the greatest concepts of the twentieth century. It is quite natural that in this "new vocality", Cathy Berberian wrote *Stripsody* (1966) for unaccompanied voice that includes sounding popular evocations, intonations of everyday life¹².

We talk about "new vocality" as having emerged at the end of the 1960's, at a time when the voice was being reimagined according to its expressive and emotional capacities. "To understand the new vocality, it is essential that the art represent its period, and by reflecting its past, bear the weight of history. It must also, while seeming to break with the past, suggest a continuation that belongs to today, and at the same time leave the door open. It is the use of different styles, different uses of the voice...singing, talking, stuttering, and even using extra-musical sounds: cough, cries, grunting, laugh"¹³.

If the goal, with the new vocality, was to reunite the timbered, or sung, voice and the natural human voice (whispers, rough voice, words, laughter, body sounds) also including the different stages of vocal expression in the individual's development (gurgling, whine, grunt, cries), Tanya Tagaq adds to this research on *new vocality* the sounds of throat singing, themselves combined with electronic sounds.

By reinventing throat singing as a language of personal expression, Tanya Tagaq promotes the traditional guttural singing of the Inuit beyond of its aesthetic and geographic boundaries. There is in fact a search for roots, but also a clear desire to be a part of modern music, as were several famous traditional singers such as Sainkho Namtchylak, in a Siberian context, or Sussan Deyhim revisiting the great classics of the Soufi repertoire.

¹² See <http://www.youtube.com/watch?v=qT9K1eG53zU>

¹³ Cathy Berberian, quoted by STOĀANOVA, Ivanka : «Luciano Berio, Chemin en musique », in *La Revue musicale*, n°375-376-377, Paris, Richard Masse, 1985, p. 392 : « Pour comprendre la nouvelle vocalité, il est essentiel que l'art s'inscrive et exprime son époque, et tout en reflétant le passé, accepter le poids de l'histoire. Il doit, alors même qu'il crée apparemment une rupture, proposer une continuation qui appartient à aujourd'hui, et en même temps laisser la porte ouverte. C'est l'emploi des différents styles, des différentes émissions de la voix... en chantant, en parlant, en bégayant et même, en l'utilisant pour des sons extra-musicaux : la toux, les pleurs, les gémissements, le rire... ». Our translation.

Epistemología compleja del sistema tonal (II) -El crecimiento orgánico -

Rosa Iniesta Masmano
Musicóloga
Universidad de Valencia

Resumen. En *ITAMAR* 2¹, presentábamos una serie de reflexiones, encaminadas a constituir una nueva propuesta para la comprensión del Sistema Tonal, desde las ópticas de la Complejidad de Edgar Morin y las teorías de Heinrich Schenker, cuyo preámbulo presentábamos ya en *ITAMAR* 1². En el presente número de nuestra revista, vamos a abordar uno de los puntos más ricos y quizá más controvertidos de la propuesta schenkeriana: la noción crecimiento orgánico. El Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin funciona de nuevo como herramienta hermenéutica para la comprensión de esta noción.

Palabras clave. Schenker, Morin, Crecimiento Orgánico, Complejidad.

Abstract. In *ITAMAR* 2, we presented some reflections with the intention of constituting a new proposal for understanding the tonal system, from the complexity perspective of Edgar Morin and the theories of Heinrich Schenker, whose preamble was presented in *ITAMAR* 1. In this issue of our magazine, we will address one of Schenker's richest and perhaps most controversial notions: his notion of organic growth. Edgar Morin's Complexity Paradigm works here again as a hermeneutic tool in order to understand this notion.

Keywords. Schenker, Morin, Organic Growth, Complexity.

1. La noción schenkeriana de crecimiento orgánico

Music yearned for greater length, further extension in time, grater expansion of content from within, as do all physical or spiritual beings that obey nature's law of growth.

Heinrich Schenker: *Free Composition*³

¹ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: "Epistemología compleja del Sistema Tonal (I)- El orden, el desorden y la organización-", en: *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*, nº 2, Publicaciones de la Universidad de Valencia-Rivera Ed, Valencia 2009, pp. 81-100.

² Véase INIESTA MASMANO, Rosa: "El Sistema Tonal: La intuición schenkeriana y el Pensamiento Complejo de Edgar Morin", en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: territorios para el Arte*, nº 1, Publicaciones de la Universidad de Valencia-Rivera Ed, Valencia, 2008. pp. 31-45.

³ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, New York, 1979, p. 94.

La aportación analítica crucial de Schenker son sus gráficos representacionales, mediante los que realiza la simulación sistémica organizacional de la composición tonal⁴. A través de los gráficos representacionales, Schenker quiere mostrar que en la obra tonal se produce un crecimiento orgánico: el motivo recoge la información de la base subyacente, *background*, y las instrucciones para su desarrollo en los dos niveles siguientes: *middleground* y *foreground*. El crecimiento orgánico se produce creando asociaciones, reproducciones, transformaciones y recursiones de la información background/motivo⁵. Dicho proceso es generativo de las estructuras recursivas⁶ de los tres niveles organizativos, que Schenker denomina “de transformación”. En el ejemplo siguiente, el pentagrama superior corresponde al *background*, desde el que se genera el proceso de crecimiento orgánico; el siguiente al *middleground* y el inferior al *foreground*, desde el que emerge directamente la composición.

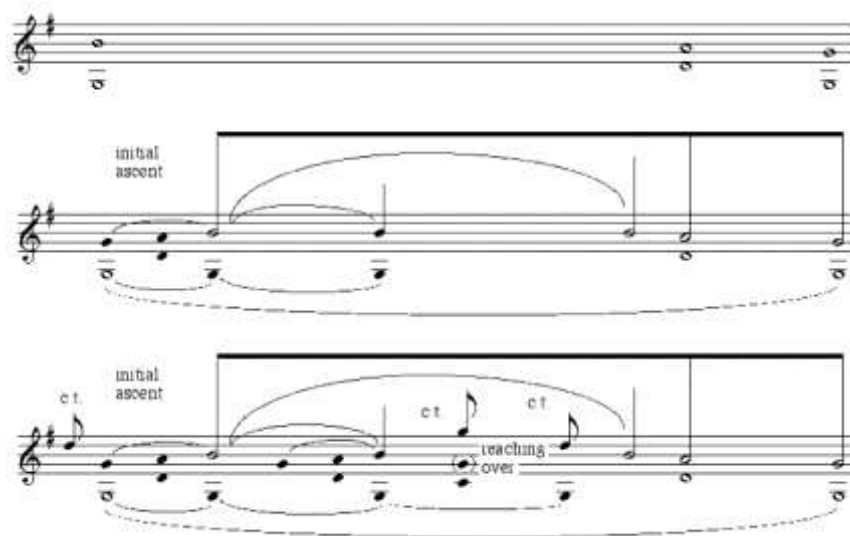


Figura 1. Gráfico schenkeriano de *Blac Danse*, de M. Ladrin, por David Neumeyer⁷.

La simplificación de la teoría de Schenker, iniciada por sus propios alumnos y que continúa en la actualidad de la mano de muchos schenkerianistas, ha supuesto la sustitución de una idea recursiva de *crecimiento orgánico*, por una

⁴ “La palabra «representación» debería emplearse sin ambigüedad para referirse únicamente al medio y nunca al contenido”: PERNER, Josef: *Comprender la mente representacional*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 29.

⁵ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “La forma y el motivo: formaciones y transformaciones”, en *Nasarre. Revista de Musicología*, N. 26, 2010, pp. 107-127.

⁶ “QUÉ ES LA RECURSIVIDAD? (...) El concepto es muy amplio (relatos dentro de relatos, películas dentro de películas, muñecas rusas dentro de muñecas rusas (o comentarios entre paréntesis dentro de comentarios entre paréntesis), son slamente algunos de los encantos de la recursividad)”: HOFSTADTER, Douglas R.: *GÖDEL, ESCHER, BACH, un Eterno y Grácil Bucle*, Tusquets, Barcelona, 1989, p. 141.

⁷ Véase NEUMEYER, David: “Application and evaluation of readings with proto-backgrounds: A study of Landrin “Blac Danse”, en Supplementary material for “Thematic Reading, Proto-backgrounds, and Transformations,” *Music Theory Spectrum* 31/2, 2009, pp. 284-324.

idea de reducción estructural. Esta consideración de la teoría schenkeriana⁸, muestra un proceso analítico que comienza tomando la partitura y procediendo a la supresión de elementos considerados ornamentales, cuyo resultado es el *foreground* o tercer nivel. Por el mismo procedimiento de eliminación progresiva de la información, se hace visible el *middleground* o segundo nivel y, a continuación el *background* o primer nivel, constituyendo este proceso una dirección analítica que va *de lo complejo a lo simple*⁹. Esta perspectiva tiene de positivo una mayor facilidad a la hora de visualizar los acontecimientos que organizan el todo, pero ha ido desfigurando, a lo largo del siglo XX, los postulados del teórico, hasta llegar a lo que nosotros entendemos como una comprensión errónea, o al menos parcial, de la idea schenkeriana. El ejemplo siguiente muestra un análisis gráfico realizado por uno de sus seguidores más relevantes: Felix Salzer. Podemos apreciar el proceso de eliminación de la información que da origen a la inversión del orden de los gráficos¹⁰.



Figura 2. *De lo complejo a lo simple*. Gráfico de “Baile de los polluelos en sus cascarones” (Cuadros de una exposición) de Mussorgsky, por Felix Salzer¹¹

⁸ 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*, nº 3, Año 2007-2008, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Universidad de Cádiz, Cádiz, pp. 229-246.

⁹ Véase, INIESTA MASMANO, Rosa: “Re-articulación de las nociones schenkerianas desde el pensamiento complejo de Edgar Morin”, en *Revista de Musicología*, Vol. XXXIII nº 2, SEDEM, Madrid, 2010, pp. 233-269.

¹⁰ Vid. INIESTA MASMANO, Rosa: «Le rapport entre la Pensée Complexe d’Edgar Morin et l’intuition schenkerienne: Le Système Tonal». En: *Colloque «La Complexité Musicale. Colloque Autour d’Edgar Morin et de Jean-Claude Risset*, CDMC, Panthéon-Sorbonne, Paris. Conferencia registrada en:

http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/musique_complexite

¹¹ SALZER, Felix: *Audición estructural*, Labor, Barcelona, 1990, p. 498.

Por el contrario, Schenker comienza sus gráficos desde la base más simple, *background*, y prosigue hacia el *middleground* hasta alcanzar el *foreground*. Después, emerge la partitura, siguiendo la dirección que va *de lo simple a lo complejo*. Las declaraciones de Schenker sobre lo orgánico aluden siempre a la idea de crecimiento: “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”¹². El siguiente ejemplo es un análisis de Schenker, extraído de *Free Composition*, en el que podemos apreciar la idea de crecimiento orgánico embuclándose con el orden de los gráficos.

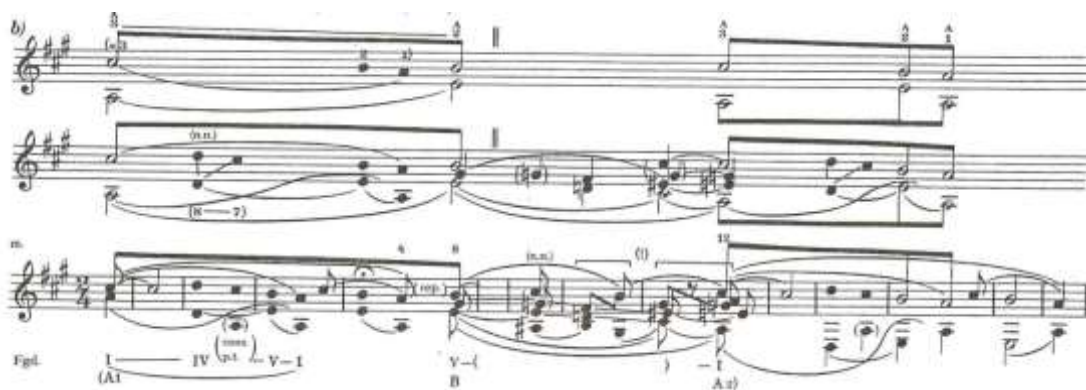


Figura 3. *De lo simple a lo complejo*. Gráfico original de Schenker: Schumann, “Aus meinen Tränen spriessen” (*Dichterliebe*, n.º 2)¹³.

Una vez realizado el análisis, la organización es restaurada por una idea de síntesis, efectuándose la interacción analítico-sintética. Schenker construye así una simulación gráfica del “crecimiento orgánico” de la obra tonal, apoyando su tesis en los bocetos de compositores alemanes del período. Después, podrán ser observadas las dos direcciones, pero bajo un planteamiento de despliegue e integración muy alejado del reduccionismo: “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 relationship not only from the simple to the more complex, but also in reverse, from the complex to the simple”¹⁴.

Schenker relaciona su noción de lo orgánico con la vida misma: “In the art of music, as in life, motion toward the goal encounters obstacles, reverses, disappointments, and involves great distances, detours, expansions,

¹² SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, New York, en cooperación con la American Musicological Society, 1979, p. 18.

¹³ *Ibid*, Volumen 2. Fig. 22b.

¹⁴ *Ibid*, p. 18.

interpolations, and, in short, retardations of all kinds (...) “It should have been evident long ago that the same principle applies both to a musical organism and to the human body: it grows outward from within”¹⁵. A finales del siglo XIX, todas las teorías sin una ubicación clara en un campo concreto, como es el caso de la música, tratan de identificarse con las leyes naturales de lo biológico.

En el segundo ensayo de *Der Tonwille*, “Laws of the Arts of Music”, Schenker comienza aludiendo a la metáfora de lo orgánico: “The life of tone thrives in consonance and dissonance”¹⁶. Schenker considera únicas las leyes que presentan la oposición y alternancia de la disonancia y de la consonancia, encontrando el origen de las leyes de la música en las contradicciones de la mente humana, la cual forma parte de la naturaleza. De ahí sus constantes analogías entre las leyes de la Naturaleza y las de la Música Tonal: “The creation of the World was accomplished with few laws. If the human mind scarcely grasps even the tiniest element of its infinitude, it at least senses that all of creation’s phenomena rest clearly on transformations of just a few elemental forces. In the small world of tones things are not different”¹⁷. Para Schenker el artista descubre nuevas formas de consonancia y disonancia para provocar nuevos efectos, nuevas sensaciones. Estas innovaciones proceden de las transformaciones, con posibilidades infinitas, de las leyes fundamentales de la Naturaleza: “Thus new upon new, along and endless Caín of artis, the fundamental law of consonance and its group of derivations are never ever exhausted”¹⁸.

La metáfora del crecimiento aparece en todos los escritos de Schenker, pero sus continuas referencias al nacimiento y a la vida y su relación con la música se han considerado siempre como metáforas al más puro estilo organicista, o bien, como la parte más abstracta de su teoría: “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”¹⁹.

Son muchos investigadores los que han tratado las nociones schenkerianas de coherencia y crecimiento orgánico. Pongamos algunos ejemplos. Laurence Dreyfus nos remite a los análisis de la fuga en Do menor de Bach realizado en *Der Tonwille*²⁰, a la hora de hablar sobre la imaginación organicista del compositor y la visión schenkeriana sobre la intencionalidad de Bach, en cuanto

¹⁵ *Ibid.*, pp. 5-6.

¹⁶ SCHENKER, Heinrich: *Der Tonwille, Volume I: Pamphlets in Witnees of the Immutable Laws of Music. Offered to a New Generation of Youth*, Oxford University Press, New York, 2004, p. 51.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁹ COOK, Nicholas: *The Schenker Project. Culture, race, and music theory in fin-de-siècle Viena*, Oxford, University Press, Oxford-New York, 2007, p. 30.

²⁰ SCHENKER, Heinrich: *Der Tonwille, Volume I: Pamphlets in Witnees of the Immutable Laws of Music. Offered to a New Generation of Youth*, Oxford University Press, New York, 2004.

al establecimiento de ramificaciones de la estructura fundamental²¹. Jaime Kassler, en un ensayo que argumenta su convencimiento de la construcción típicamente botánica del organicismo de Schenker, sugiere, así mismo, que el modelo primario para la música es la consciencia humana: “For Schenker, evolutionary processes cannot be reduced to natural selection, to dialectics or to any other mechanistic principle. To describe creative evolution, Schenker employs a psychophysical parallelism, for he treats music as the image of human consciousness”²². Kevin Korsin llega a la misma conclusión: “an organic composition is alive in much the same sense that a mind is alive”²³, pero conecta esta vida imaginaria a la imaginación del que crea o tiene otra experiencia con la música: “When Schenker, charges, for example, “that Rameau’s theoretical following has arrived at a dead point”, his accusation is no merely a polemical thrust. The single instant that is not apprehended through time-consciousness is dead, since consciousness, which is alive, requires manifoldness grasped in unity”²⁴.

Las alusiones de Schenker a lo orgánico han hecho que fuese considerado “organicista”, por tanto, y en primera instancia, opuesto al mecanicismo, pero la noción schenkeriana de “crecimiento orgánico” corre pareja, por un lado, a la meta hanslickiana de elevar la música al rango de las ciencias naturales y, por otro, a su exposición de los Niveles de Transformación que, desde el *background*, estructuran el crecimiento de la composición en dirección a la superficie: “The power of will and imagination which lives through the transformations of a masterwork reaches us in our spirit as a power of imagination –wheter we have specific knowledge of the fundamental structure and the transformations or not”²⁵; y en todos los aspectos: “The innate capabilities of the instruments, as well as the natural law of growth, calles for an expansion of the material musical”²⁶.

En la noción schenkeriana de lo orgánico subyace siempre un planteamiento de recursividad: “Despite the fact that prototype and derivation follow one another in direct succession, their relationship can be recognized only from the

²¹ Véase DREYFUS, Laurence: *Bach and the Patterns of Invention*, Harvard University Press, CAMBRIDGE, 1996.

²² KASSLER, Jaime C.: “Heinrich Schenker’s Epistemology and Phylosophy of Music”: An Essay on the Relations between Evolutionay Theory and Music Theory”, in David Oldroyd and Ian Langham (eds), *The Wider Domains of Evolutionaty Thought*, Reidel, Dordrecht, 1983, p. 247. Véase también: PASTILLE: “Heinrich Schenker, Anti-organicist”; SOLIE, Ruth A.: “The living Work: Organicism and Musical Análisis”, in *Nineteenth-Century Music*, 4 (1980), pp. 147-56; DON, Gary W.: “Goethe and Schenker”, In *Theory Only*, 10?viii (1988), pp. 1-14; y HUBSS, Nadine M.: “Musical Organicism and Its Alternatives” (PhD dissertation, University of Michigan, 1990); POPLÉ, Anthony: *Theory, Análisis and Meaning in Music*, Cambridge University Press, London, 2006.

²³ KORSYN, Kevin: “Schenker and Kantian Epistemology”, en *Theoria*, Vol III (1988) pp. 44-50, pp. 24-25.

²⁴ *Ibid*, p. 32.

²⁵ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, New York, en cooperación con la American Musicological Society, 1979, p. 6.

²⁶ *Ibid*, p. 94.

middleground and background. Such recognitions are doubly difficult, for one must also be aware of the special laws which govern an expansion and mold it into a self-contained organism”²⁷; así como un planteamiento de retroactividad, de transformación controlada por la idea de coherencia, de unidad, pero no una unidad haciendo referencia al holismo; por el contrario, Schenker tiene en cuenta la complejidad: “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 relationship not only from the simple to the more complex, but also in reverse, from the complex to the simple”²⁸.

Feliz Salzer, uno de los primeros en escribir usando las ideas schenkerianas, evita la metáfora de la procreación, prefiriendo utilizar la forma más vaga de “coherencia orgánica” o “estructura orgánica”, tratando de mantener un equilibrio entre las imágenes biológicas y las arquitectónicas y de enfatizar la idea de movimiento²⁹. De este modo, la metáfora desaparece a la vez que se enfatizan las cualidades dinámicas schenkerianas. La concepción biológica de Schenker permanece implícita en lo orgánico, pero a través de su texto, Salzer combina con total libertad los términos “orgánico” y “estructura”, en forma de reminiscencia de la negación-desaprobación de Schenker en el espíritu de sus contemporáneos que, según nuestro teórico, habían perdido el gusto por las obras musicales³⁰. Para Salzer, estructura y crecimiento están entrelazadas en la esencia del organismo tonal: “La comprensión de los organismos tonales es un problema de audición; el oído tiene que ser sistemáticamente adiestrado, no sólo para escuchar la sucesión de notas, líneas melódicas y progresiones de acordes, sino también para asumir su significado estructural y su coherencia”³¹. La estructura de Salzer se vuelve más explícitamente arquitectónica en la página siguiente: “los conceptos de Schenker, proporcionan no solamente una íntima comprensión de la arquitectura musical de los siglos pasados, sino que, una vez comprendidos plenamente, pueden contribuir al establecimiento de un estilo de composición verdaderamente moderno”³².

2. El observador del mundo y el mundo del observador

Ser sujeto, es ser autónomo siendo, al mismo tiempo, dependiente. Es ser algo provisorio, parpadeante, incierto, es ser casi todo para sí mismo, y casi nada para el universo ³³.

Edgar Morin, *Introducción al Pensamiento Complejo*

²⁷ *Ibid*, p. 124.

²⁸ *Ibid*, p. 18.

²⁹ Véase SALZER, Felix: *Audición estructural*, *Op. Cit.*

³⁰ Véase SCHENKER, Heinrich: “The Spirit of Musical Technique”, en *Theoria*, Vol III, 1988, pp. 86-104.

³¹ SALZER, Felix: *Audición... Op. Cit*, p. 18.

³² *Ibid*, p. 19.

³³ MORIN, Edgar: *Introducción al Pensamiento Complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994, pp. 89 y 154.

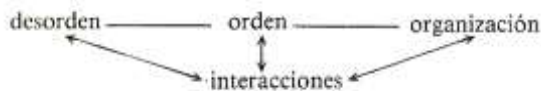
El Conocimiento del Conocimiento es un título que nos conduce al *nucleus* mismo de nuestra empresa reflexiva enfrentándonos a esta paradoja clave: *el operador del conocimiento debe convertirse al mismo tiempo en objeto del conocimiento*.

Edgar Morin, *El Conocimiento del Conocimiento*³⁴

¿Cuál es el grado de autonomía de la obra, o más ampliamente, de la producción musical en relación con el intérprete y el oyente?

Jean-Jacques Nattiez, “El pensamiento estético de Hanslick: ensayo de análisis semiológico tripartito”³⁵

Alrededor del bucle tetralógico,



se dispone una constelación policéntrica de nociones de interdependencia que sólo tiene valor general y marca su presencia en todo fenómeno y en toda realidad que pueda ser estudiada, incluida la música. Es el fundamento de la complejidad de la naturaleza, pero falta la presencia de aquél que ha surgido con la incertidumbre cósmica: el observador/conceptuador, porque todo conocimiento supone una mente cognoscente, con sus propiedades, posibilidades y límites del cerebro humano, con su soporte lingüístico, lógico, informacional procedente de una cultura, de una sociedad *hic et nunc*.

Al quedar excluidos en la ciencia clásica los límites de la mente, el teórico de la música, como el sabio científico, queda al margen, como un fotógrafo sometido a la supresión de la subjetividad y a la concordancia de las observaciones y la verificación de las experiencias. Es un observador abstracto del orden determinista que elimina la incertidumbre y borra la mente humana, pero el desorden, que hace surgir la incertidumbre, hace que el observador/conceptuador/experimentador-teórico de la música vuelva sobre sí mismo y se cuestione sobre el problema de nuestro conocimiento, sobre los límites de nuestro entendimiento, sobre la realidad y la verdad³⁶.

³⁴ MORIN, Edgar: *El Método. El Conocimiento del Conocimiento*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 36.

³⁵ NATTIEZ, Jean-Jacques: “El pensamiento estético de Hanslick: ensayo de análisis semiológico tripartito”, p. 19, in www.semiomusical.unam.mx

³⁶ The unprecedented divergence between contemporary serious music and its listeners, on the one hand, and traditional music and its following, on the other, is not accidental and— most probably— not transitory. Rather, it is a result of a half-century revolution in musical thought, a revolution whose nature and consequences can be compared only with, and in many respects are closely analogous to, those of the mid-nineteenth century revolution in mathematics and the twentieth century revolution”: BABBITT, Milton; PELES, Stephen; DEMBSKI Stephen; STRAUSS, Joseph N.: *The Collected Essays of Milton Babbitt*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2003, p. 48.

Surge el problema de la determinación bio-antropológica y sociocultural. El sujeto emerge plenamente en la conjunción de la dimensión cósmica, la dimensión antropo-social y la dimensión de la conciencia propia del sujeto:

[...] el sujeto –con todo lo que este término tiene de insuficiente, de limitación, de egocentrismo, de etnocentrismo, pero también de voluntad, de conciencia, de interrogación y de búsqueda- surge, no solamente con el desorden, la incertidumbre, la contradicción, el espanto ante el cosmos, la pérdida del punto de observación privilegiado, sino también y simultáneamente, con la toma de conciencia de su enraizamiento cultural y social *hic et nunc*.³⁷

La transacción objeto/sujeto

Los escritos de Schenker contienen numerosas reflexiones que expresan un intento de relacionar al sujeto-compositor con su creación, al sujeto-intérprete con la organización de la obra, al oído humano con la física de los armónicos del sonido, y al espíritu, o alma, con la audición de la organización tonal. En algunas ocasiones, invierte las relaciones tratando de unificar, mostrar y elevar a una mayor categoría su noción de coherencia orgánica: “In the linear progressions the composer lives his own life as well as that of the linear progressions. And, conversely, their life must be his, if the are to signify life to us”³⁸.

El teórico musical se sitúa en una perspectiva diferente de aquella desde la que abordan la organización tonal compositor, intérprete y oyente. El compositor se enfrenta a un material semi-amorfo y consigue la organización, mientras que el intérprete la recibe acabada y re-convierte la partitura en organización *que suena*, llevando a cabo *su interpretación*, de la cuál goza el oyente re-creándola en su mente. La interacción de la objetividad sistémica y la subjetividad del sujeto, compositor, intérprete y oyente, provoca sensaciones diversas en bucle. El teórico musical es un observador/conceptuador ante la interacción de las otras tres figuras-sujeto y el objeto, la obra o/y el Sistema.

El teórico convencional-tradicional separó los constituyentes de la música, los aisló para su observación y no volvió a reunirlos en ninguna acción. Schenker, por el contrario, se sitúa frente al objeto tratando de articular, por analogismos, el funcionamiento estructural de la mente y el alma humanas y la actividad de las transformaciones que se operan en la organización, basándose, habitualmente, en la idea de movimiento, idea que muestra como lugar común para los desarrollos musicales y vitales del individuo³⁹. Este isomorfismo hace que las reflexiones de Schenker expongan las cualidades del objeto como un

³⁷ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 113.

³⁸ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, New York, 1979, p. 5.

³⁹ “The life of the ever present Spirit is a circle of progressive embodiments, which looked at in one respect still exist beside each other, and only as looked at from another point of view appear as past. The grades which Spirit seems to have left behind it, it still possesses in the depths of its present”: SNARRENBERG, Robert: *Schenker's Interpretative Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 68.

reflejo de la Naturaleza, de la que el creador forma parte, hasta el punto que el *objeto* llega a tomar la apariencia del *sujeto*. En ello radica, realmente, su postura organicista: “Music is not only an object of theoretical consideration. It is subject, just as we ourselves are subject. Even the octave, fifth, and third of the harmonic series are a product of the organic activity of the tone as subject, just as the urges of the human being are organic”⁴⁰.

El concepto de lo orgánico es el vínculo que une objeto y sujeto en la reflexión schenkeriana. La coherencia es orgánica, el sujeto es orgánico, la obra tonal crece orgánicamente, consiguiendo mostrar la unidad/diversidad de lo orgánico: “All that is organic, every relatedness belongs to God and remains His gift, even when man creates the work and perceives that is organic”⁴¹; “If music exists as an organic creation, we should be able to perceive it”⁴². A la inversa, Schenker manifiesta que el *background* de la composición es susceptible de ser percibido, puesto que el alma humana dispone de *background*: “In order to comprehend what lives and moves behind the phenomena of life, behind ideas in general and art in particular, we ourselves require a definite background, a soul predisposed to accept the background”⁴³.

A pesar de que la ciencia física haya desmigajado el objeto, haya excluido al observador de su observación y haya dejado de sentir su influencia en el mundo exterior, desde una óptica moriniana, se hace imposible el aislamiento del objeto y el sujeto, pero surge la posibilidad complejo-moriniana de crear una articulación dialógica entre los dos términos. La *Physis* no es aislable del sujeto que la concibe, del entendimiento del sujeto, de su lógica, cultura y sociedad: “ya no hay objeto independiente del sujeto”⁴⁴. Los términos sistémicos encadenan la organización física y la de las ideas, puesto que todo sistema observado en la naturaleza está unido a un sistema de sistemas, el cual está unido a otros sistemas de sistemas. Además, surge el metasistema “si es que se puede encontrar el metapunto de vista, que permita observar el conjunto constituido por el observador y su observación”⁴⁵.

3. La complejidad de base: *Unitax multiplex*

El sistema se presenta como *unitas multiplex*, como paradoja: considerado desde el ángulo del todo, es *uno* y homogéneo; visto desde el ángulo de sus constituyentes, es *múltiple*, diverso y heterogéneo. Como la complejidad es asociación de dos ideas contrarias y el sistema asocia en sí las ideas, en principio repulsivas y contrarias, de unidad y multiplicidad, el sistema es *unidad compleja*. La idea de unidad compleja significa que no podemos

⁴⁰ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, New York, 1979, p. 9.

⁴¹ *Ibid*, p. xxiv.

⁴² *Ibid*, p. 106.

⁴³ *Ibid*, p. 3.

⁴⁴ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 169.

⁴⁵ *Ibid*, p. 170.

reducir ni el todo a las partes, ni las partes al todo, ni lo uno a lo múltiple, ni lo múltiple a lo uno, sino que es preciso concebir juntas todas estas nociones, de forma a la vez complementaria y antagonista

José Luis Solana Ruiz, *Antropología y complejidad humana*⁴⁶

La articulación sistémica muestra la organización como noción común y fundamental en todo sistema. Estas dos nociones, sistema y organización, se completan la una a la otra y se encuentran unidas al estar constituidas por interrelaciones. Las interrelaciones son lo que constituye la organización del sistema, el sistema mismo. Una noción complementa a la otra y le transfiere sus cualidades: “la organización es el rostro interiorizado del sistema (interrelaciones, articulaciones, estructura), el sistema es el rostro exteriorizado de la organización (forma, globalidad, emergencia)”⁴⁷.

Lo uno es complejo

La ciencia clásica devalúa la diversidad y toma su fundamento en lo *uno*, reduccionista e imperialista. Una de las mayores virtudes de la teoría de Schenker es que, a través de los Niveles Estructurales, que denomina también “niveles de transformación”, se articula la diversidad generativa del *foreground* y del *middleground*, y la unidad y generatividad del *background*. La coherencia y el crecimiento orgánico son vistos por Schenker como productores de la diversidad estructural de los niveles de transformación, *foreground* y *middleground*, que consiguen la vida orgánica de la forma, interna y exteriormente conectada por las *disminuciones*⁴⁸ y dotada de Unidad: “The fundamental structure represents the totality. It is the mark of unity and, since it is the only vantage point from which to view that unity, prevents all false and distorted conceptions. In it resides the comprehensive perception, the resolution of all diversity into ultimate wholeness”⁴⁹. Como expone Morin la unidad proviene de la diversidad y, además, une, lleva en sí, organiza, produce diversidad.

El Sistema Tonal, como todo sistema, y en cualquiera de las categorizaciones sistémicas que pueda ser observado-conceptuado, es una *complejión*, es decir, un conjunto de partes interrelacionadas. Esta idea nos conduce a otra: la idea de complejidad, en la que encontramos la asociación de lo uno y lo diverso. La *Unitas Multiplex* reúne en lo *uno* diversidad, relatividad, alteridad, incertidumbres, ambigüedades, dualidades, escisiones, antagonismos⁵⁰;

⁴⁶ SOLANA RUIZ, José Luis: *Antropología y complejidad humana*, Comares-Universidad de Jaén, Granada, 2001, pp. 250-251.

⁴⁷ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza... Op. Cit.*, p. 173.

⁴⁸ “My theory of diminution invalids the statements of text-books regarding form in music, all made without knowledge of these hidden elements. They discuss form in words which don't even hint at that self-contained imitation that pervades music. To be sure, even while they make such statements, they assert and extol the organic life of the forms”: SCHENKER, Heinrich: *Free Composition Op. Cit.*, p. 106.

⁴⁹ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition, Op. Cit.*, p. 5.

⁵⁰ Véase MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza Op. Cit.*, p. 173.

necesita, para emerger, de su entorno y de su observador-conceptuador. Lo *uno*, puesto que forma parte de una totalidad polisistémica, varía su definición como sistema, subsistema, suprasistema o ecosistema, según su relación entre otros sistemas, según se sitúe entre ellos. Del mismo modo, toda modificación significativa en la disposición de las partes constituyentes del *middleground* y del *foreground* crea otro sistema dotado de cualidades diferentes, es decir, una composición diferente.

La articulación antagonismo/complementariedad juega un papel fundamental en el corazón de la complejidad. La consideración de lo antagonista como idea central aparece como “constructividad de la negatividad”, permitiéndosele así, su entrada en el pensamiento científico de la mano de la microfísica, que instala frente a cada partícula su antipartícula, complementaria y antagonista a la vez, y que permite la concepción de la antimateria. Si el paradigma de simplificación elimina el antagonismo en lo Uno, a pesar de ser un principio interno, la complejidad surge “en el corazón de lo Uno a la vez como relatividad, relacionalidad, diversidad, alteridad, duplicidad, ambigüedad, incertidumbre, antagonismo, y en la unión de estas nociones que son complementarias, concurrentes y antagonistas las unas con respecto a las otras”⁵¹.

La articulación antagonismo/complementariedad juega un papel fundamental en el corazón de la complejidad músico-tonal. Las diversas relaciones dialógicas se empujan unas en otras desde la primera, sonido/silenció, hasta llegar a la última, objeto/sujeto, que vuelve sobre la primera:

- del material básico: *sonido/silenció*;
- de la base sistémica: las relaciones paradigmáticas, a partir de la dialógica *disonancia/consonancia*: 7-1, 6(b)-5, 4-3(b), 2-3(b), 2-1, 5-5, 5-1⁵² y que producen
- los estados fenoménicos de *tensión/relajación* y
- sus posibilidades de *continuidad/ruptura*: *resolución/elisión*;
- en las direcciones de los diseños: *ascendente/descendente*;
- en la constitución de escalas y acordes: *mayor/menor*;
- en las dimensiones, *vertical/horizontal*, en las que se desarrolla el tejido *contrapunto/armonía*;
- en las sucesiones interválicas melódicas, *diatonismo/cromatismo*, y
- en cada interválica y su contraria/complementaria, *mayor/menor* o *aumentada/disminuida*: 8^a/1^a; 2^a/7^a; 3^a/6^a; 4^a/5^a;
- en las funciones *gramatical/significante*, *armónico/contrapuntístico*;
- en las *dinámicas/agógicas*: *acelerando/retardando*, *forte/piano*, *crescendo/diminuyendo*;

⁵¹ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza... Op. Cit.*, p. 175.

⁵² Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Epistemología compleja del Sistema Tonal (I). El orden, el desorden y la organización-“, en *ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte*, N. 2, Universidad de Valencia-Rivera Editores, 2009, pp. 81-100 y “Paradigma de Relaciones Melódico-Tonales”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 5, Año 2009, Universidad de Cádiz, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 273-290.

- en la organización interna: *estructura/prolongación, partes/todo, unidad/diversidad*;
- en la organización externa: *sujeto/objeto*⁵³.

La complejidad como base y como guía

Llegamos a un punto paradójico, de llegada y de partida al mismo tiempo, que nos conducirá por los caminos de la organización activa (tal y como prometíamos en el artículo anterior de *Itamar 2*). Hemos partido del objeto y hemos llegado a una nueva definición de sistema⁵⁴: “el concepto complejo de base que concierne a la organización”⁵⁵. El sistema organizado, la unidad compleja, la idea de sistema abierto y cerrado a la vez, hace perder al objeto *tonal* sus virtudes aristotélicas y cartesianas. El sistema o unidad compleja *tonal* organizada resulta de las interacciones entre sujeto y objeto *musicales* y se concibe como *el concepto complejo de base que concierne a la organización musical tonal*.

Los problemas de la complejidad surgen en el seno de la cosmología cuando se advierte que “la génesis es la otra cara de una desintegración”⁵⁶. En la *Physis* surge la complejidad en la concepción de un Universo hecho de sistemas de sistemas: “Lo simple no es más que un momento arbitrario de la abstracción, un medio de manipulación arrancado a las complejidades”⁵⁷. Así, *background, middleground y foreground* se transforman en abstracciones arrancadas a la complejidad de la obra; la composición, en una abstracción arrancada al conjunto macro-sistémico, y el macro-Sistema Tonal, en una abstracción arrancada a la música occidental.

Siendo el sistema la complejidad de base, es sobre la noción de sistema donde tratamos de edificar y desarrollar la complejidad músico-tonal como fenómeno organizado, descubriendo la diversidad en la unidad, la autonomía de las composiciones y sus formas de relación, cada vez más flexibles, del gran polisistema tonal, cada vez más rico y emergente.

Es imposible un desarrollo lineal. Como anuncia siempre Morin “la complejidad es compleja”, lo que nos obligará a enfrentarnos con la desigualdad y la incertidumbre. El nivel de complejidad puede ser mayor en un micro que en un macro-Sistema. Así, la organización del átomo es mucho más compleja que la de la molécula; la organización de una obra tonal puede ser mucho más compleja que el macro-Sistema que la integra.

No obstante, aunque la Tonalidad sea sistema, no podemos reducir la Tonalidad a lo sistémico: “Reducir a sistema, es eliminar la existencia y el ser”⁵⁸. La noción de sistema se desborda a partir de los desarrollos de la complejidad, puesto que

⁵³ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Re-articulación...”, *Op. Cit.*

⁵⁴ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Organización y Sistema en la Musical Tonal”, en *Revista Internacional de Sistemas*, Sociedad Española de Sistemas Generales, Valencia, Volumen 17, Año 2010-2011, 2011, pp. 28-48.

⁵⁵ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza... Op. Cit.*, p. 177.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.* p. 178.

⁵⁸ *Ibid.*

el sistema es también anti-sistema: “*cuanto más se sobrepasa el sistema, más necesidad se tiene de éste*”⁵⁹. La Tonalidad, al ser denominada en la teoría musical como Sistema Tonal, presume la adopción de una forma sistémica que, sin embargo, no ha podido ser desarrollada más que por aproximaciones, al tomar las soluciones de la teoría como la llave maestra que abre todas las puertas. Abordar el problema, y no la solución, es la guía que pone sobre todas las cosas, también en nuestro estudio de la Música Tonal, el “*acento circoplejo*” (Morin).

4. La organización activa-la organización tonal

Tan lejos como podamos concebir el pasado cósmico, éste es movimientos e interacciones. Tan lejos como pudiéramos concebir las profundidades de la *physis*, encontramos agitaciones e interacciones particulares. Inmovilidad, fijación, reposo son apariencias locales y provisionales, para ciertos estados (sólidos), a escala de nuestras duraciones y percepciones humanas. La *physis* es activa. El cosmos es activo.

Edgar Morin: *La Naturaleza de la Naturaleza*

“La historia aparece caracterizada por una *multiplicidad irreductible* de tiempos, de ritmos, de decursos evolutivos que se completan se contraponen y se implican variadamente. El problema de la creación de nuevas formas, de nuevas estructuras, aparece inextricablemente conectado con el problema de las recombinaciones recurrentes, según modalidades de tanto en tanto diferentes, de estos tiempos, estos ritmos, estas direcciones evolutivas”

Mario Ceruti, “El mito de la omnisciencia y el ojo del observador”⁶⁰

En el principio era la acción. Acción significa la producción, clave y central, de interacciones, es decir, de reacciones recíprocas que modifican el comportamiento o la naturaleza de los actuantes. A la vez, las interacciones comportan, de forma diversa: “reacciones (mecánicas, químicas), transacciones (acciones de intercambio), retroacciones (acciones que actúan hacia atrás sobre el proceso que las produce, y eventualmente sobre su fuente y/o su causa)”⁶¹. Estas interacciones son las que han generado las organizaciones fundamentales que constituyen tanto nuestro universo, como los átomos y las estrellas. Cada una de las organizaciones está en actividad permanente, tanto en sí mismas, como en el seno metasistémico en el que se ubiquen. La composición tonal es una organización que se ubica en el metasistema Tonal.

⁵⁹ *Ibid*, p. 179.

⁶⁰ CERUTI, Mario: “El mito de la omnisciencia y el ojo del observador”, en WATZLAWICK, Paul; KRIEG, Meter (Comps.): *El ojo del observador*, Gedisa, Barcelona, 1995, p. 58.

⁶¹ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza... Op. Cit.*, p. 183.

Una obra tonal es el resultado de la organización de la creatividad del compositor, un *ser* constituido por la interacción de átomos, hijo de las estrellas fulgurantes del Universo del que ha nacido, del universo que lo integra. Así, la composición musical, como toda obra de arte, es generada, en primer término, por las interacciones de la intuición y de la razón, a su vez interacciones de las interacciones, que se producen en el ámbito físico-químico-bio-antropo-social del *ser*. El primero de nuestros problemas reside, pues, en conocer y comprender las interacciones de la mente creativa, su origen y su acción, desde la perspectiva de la *Physis*.

Una composición musical, como toda obra de arte, puede ser considerada como una manifestación-traducción de carácter ontológico. El *Yo* y el *Moi* morinianos, están presentes en el proceso global, interactuando, reaccionando, efectuando intercambios y retroacciones. La locura de la imaginación se plasma en interacción complementaria, antagonista y concurrente con la razón⁶². La acción produce interacciones en bucle que funcionan como el motor de los sentidos y las sensaciones, que vuelven para embuclarse en un nuevo proceso activo, generativo y generador.

El músico del período clásico lo percibía todo basándose en lo humano: la emoción, el intelecto, en situaciones de representación o implicación, o en las combinaciones de todo ello. Una sonata es una representación metafórica de una acción humana perfecta; narrativa, puesto que está constituida por secuencias interrelacionadas hacia el objetivo de la tónica final. Su evolución dentro de la corriente humanística, denota las influencias del pensamiento de la época, que se traduce en el Allegro de sonata como “forma estrella” del período tonal y de la música occidental⁶³.

Los schenkerianistas Hepokoski y Darcy han presentado las implicaciones narrativas de la sonata como metáfora de la acción humana: “A sonata is a linear journey of tonal realization, onto which might be mapped any number of concrete metaphors of human experience”⁶⁴, puesto que el componente central, el desarrollo tensional, construye la dirección hacia un objetivo predeterminado, cuyas estructuras y prolongaciones son representados a través del *background* y del *middleground*, y cuyos detalles se manifiestan en el *foreground*, tal y como se desarrolla un drama literario: “A sonata invites an interpretation as a musically narrative genre”⁶⁵. Para Hepokoski y Darcy, una sonata dramatiza un argumento puramente musical. Snarrenberg nos aclara que “The organization of

⁶² Véase BARRENA, Sara: *La Razón Creativa*, Rialp, Madrid, 2007.

⁶³ “Charles Rosen expone la brillante sugerencia de que fue el resurgir de la sonata lo que alentó el desarrollo de los conciertos orquestales en los que la música se desligaba por completo de la letra. La sonata era «equivalente a la acción dramática»: una historia sonora con una presentación definida, un nudo y un desenlace, y, por su forma, comparable con una saga, una novela o un relato”: STORR, Anthony: *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 109.

⁶⁴ HEPOKOSKI, James Arnold; DARCY, Warren: *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York, 2006, p. 251.

⁶⁵ *Ibid.*

the tones could not be understood independently of the verbal structure of the text, the artwork was not a genuinely musical artwork. As Schenker saw it, the history of musical technique progressed toward the development of a musical art in which arrangements of tones could be interpreted independently of a text or an idea or image or objects and feeling”⁶⁶. Esto nos aclara que el planteamiento dramático del allegro de sonata nada tiene que ver con imágenes extra-musicales determinadas (texto) o indeterminadas (música programática), se trata, más bien, de dar un alcance hermenéutico, a través de paralelismos y analogías.

No obstante, y esto nos parece un punto crucial, en nuestros planteamientos existe una diferencia que, a modo de punto crítico reorganizativo, se convierte en diferencia esencial. Para Schenker, la narración no es lineal, sino que deviene emergencia estructural/prolongacional, desarrollando el crecimiento orgánico de la obra tonal. La linealidad Exposición → Desarrollo → Reexposición, en la misma dirección de la flecha del tiempo, es la otra mitad del todo. A ella se embucla en relación dialógica una generatividad impresa en los acontecimientos que se insertan de forma recursiva, generando en la composición tonal la dimensión espacial de volumen, de profundidad. El punto de llegada, el desenlace, no es el último compás, sino el *foreground* y, más allá, la obra. En el interior de la composición, se produce la acción continua en todas direcciones. Los sonidos y silencios están en interacción continua. Las asociaciones motílicas necesitan y producen la retroacción como modo de supervivencia⁶⁷. El intercambio de flujos entre cada nivel, *background*, *middleground* y *foreground*, o entre cada movimiento armónico y/o contrapuntístico, que se produce en cada nivel de transformación-*transacción*, alimenta y se realimenta del resto de flujos. La linealidad horizontal en el transcurso de la interpretación se embucla con el volumen recursivo de los Niveles Generativos de Transformación. La narratividad en la flecha del tiempo se embucla con la retroactividad de la memoria, a través del principio hologramático que pone en marcha los mecanismos del recuerdo y del olvido de la información de la organización: “Every drama presents a content whose meaning truly reveals itself to the audience only if they perceive the fundamental significance of the inner connections which find expression in according to background, middleground, and foreground”⁶⁸. Tiempo y espacio se refieren mutuamente generando buclaje en el seno del crecimiento orgánico de la composición.

La acción interna se transmite al exterior por medio de las interrelaciones *objeto/sujeto*. El compositor interactúa en el proceso de creación; el intérprete materializa sonoramente la creación; el oyente lo hace interiorizando y gozando un proceso que encierra *orden*, *desorden*, *reorganización*, y que deberá ser descubierto por el teórico. Las acciones del sujeto retroactúan sobre la obra: el

⁶⁶ SNARREBERG, Robert: *Schenker's Interpretative Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 58.

⁶⁷ Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “La forma y el motivo...”, *Op. Cit.*, pp. 107-127.

⁶⁸ SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, *Op. Cit.*, p. 159 (Omissions from the Original German Edition).

sujeto produce la obra que lo produce; el objeto produce al sujeto que lo produce.

Las interacciones, reacciones, transacciones y retroacciones, de los desequilibrios/equilibrios sonoros de la organización musical, se transmiten creando la *sensación de movimiento* en el imaginario individual⁶⁹. El receptor de la información musical, en la decodificación de los mensajes, verá inconscientemente reflejado lo que vive y se mueve en el transcurso de la vida⁷⁰.

Conclusiones

En este punto de nuestro camino, en busca del método de la complejidad musical, ya hemos podido comprobar cómo las nociones morinianas, de orden desorden, organización, desorganización e interacciones, pueden explicarnos el funcionamiento del Sistema Tonal, la organización de sus composiciones. Con la noción schenkeriana de crecimiento orgánico, acabamos de traspasar una frontera, pero debemos proseguir con la intención de descubrir aquellas preguntas, cuyas respuestas se encuentran en el ámbito de la noción de organización, y continuar la ruta *del objeto al sistema*.

La mayor aportación schenkeriana, sobre lo *objetivo* del Sistema Tonal, es su postura a la hora de interrogar la organización de la composición desde una perspectiva sistémica, científica y auto-organizadora. Lo *objetivo* es la organización del material bajo las leyes de la consonancia y de la disonancia. Lo *subjetivo* son las emociones sentidas por el oyente ante la percepción de la producción del crecimiento orgánico de la obra, en el seno de la interacción del contrapunto y de la armonía. El Pensamiento Complejo de Schenker no sólo aparece en los juegos dialógicos de la disonancia y de la consonancia, de la armonía y el contrapunto, etc., sino que, al mismo tiempo, la encontramos en su actividad científica frente al Sistema Tonal, para una mayor comprensión por parte del sujeto que lo estudia, lo compone, lo percibe, lo interpreta.

⁶⁹ “La medida intrínseca del movimiento impone la perspectiva del antes y el después (...) El movimiento tal y como hoy lo concebimos da un espesor al instante y lo articula en el devenir. Cada «estado» instantáneo es memoria de un pasado que sólo permite definir un futuro limitado, acotado por un horizonte temporal intrínseco”: PRIGOGINE, Ilya & STENGERS, Isabel: *Entre el tiempo y la eternidad*, Alianza, Madrid, 1990, p. 211.

⁷⁰ “In order to comprehend that lives and moves behind the phenomena of life (...) we ourselves require a definite background”: SCHENKER, Heinrich: *Free Composition, Op. Cit.*, p. 3.

Música, lenguaje y filosofía*

Mario De Caro
Professor asociado de Filosofía Moral
Universidad Roma Tre

Resumen. Este ensayo se propone profundizar en la perspectiva estético-musical de Elio Matassi, a partir del volumen *Musica*, en el que se argumenta el proceso de liberación de la música de cualquier forma de servidumbre directa o indirecta con respecto a la filosofía.

Palabras clave. Música, Filosofía, dialéctica, escucha, Matassi.

Abstract. This essay intends to deepen into Elio Matassi's perspective of aesthetic-music, whom as of the book *Musica*, defends that the process of releasing any type of music is bonded directly or indirectly with philosophy.

Keywords. Music, Philosophy, Dialectic, Listening, Matassi.

En el trabajo póstumo dedicado a Beethoven, Theodor Wiesengrund Adorno condensaba en la sugestiva metáfora de la mirada de Eurídice el más profundo sentido de su reflexión filosófico-musical. Eurídice es, con su Orfeo, figura mitopoiética del arte musical, al haber escandido con constancia su evolución: desde la invención del melodrama, obra de Peri, Caccini, Rinuccini y Monteverdi hasta la reforma gluckiana; desde la fastuosidad estilo Segundo Imperio de la opereta offenbachiana hasta el intento de Alfredo Casella de regenerar, bajo la égida de Poliziano, los fastos de la cultura musical italiana. Con semejante genealogía se puede comprender que Adorno prefiera a Eurídice, comparada con la desteñida Euterpe, como imagen antonomástica de la música. Pero la mirada de la Eurídice adorniana no tiene el orgullo de quien tiene conciencia de su propia majestad; más bien, es una mirada afligida y pensativa – como la de la *Melancholia* düreriana. Por lo tanto, ¿por qué la mirada de la Eurídice de Adorno está cargada de melancolía? Desde esta pregunta se puede empezar una discusión del último e importante volumen de Elio Matassi, *Musica*, recién publicado por la editorial napolitana Guida, en una edición que, por su elegancia inusitada, recuerda las mejores colecciones de bolsillo alemanas. Hay que señalar también el inteligente aparato crítico final, que comprende una bibliografía fundamental, una discografía de las canciones citadas y un útil glosario de términos musicales (interpretados, sin embargo, *ex parte philosophiae*).

* Discusión del libro de MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, 133 pp.

Tal vez podrá sorprender, además, que este libro no se haya titulado *Filosofía de la música*, ya que, sin ninguna duda, hay que atribuirlo a dicho ámbito. En realidad, la brevedad del título no se debe a razones meramente estilísticas, sino que se refiere a la tesis fundamental sostenida por Matassi: que, en su estructura canónica, la reflexión filosófica sobre la música es una tradición ya debilitada y no hay modo, ni razón, para intentar revitalizarla. Entonces, en cierto sentido, este volumen se puede considerar como un verdadero epitafio para la filosofía de la música tradicional, culpable de haber reducido la música a categorías que no le pertenecen, sin haber logrado nunca coger lo que ésta tiene que decirnos de original y de profundo.

Por lo tanto, para Matassi, la filosofía de la música tradicional ha sido, y es, completamente sorda a las razones más auténticas de la música. Y es exactamente esta la razón por la que la mirada de la Eurídice adoniana está marcada por la melancolía: “Eurídice nos ruega que *escuchemos* por fin lo que, en nombre de la música, ella nos tiene que decir”¹. Más allá de la metáfora: para coger la verdadera naturaleza de la música, su sentido y sus razones, la investigación filosófica que tiene que ver con ella tiene que ser radicalmente reorientada. En esta perspectiva, además de una ambiciosa *pars destruens*, el volumen de Matassi presenta también una *par construens* mucho más ambiciosa en la que se esbozan formas, modos y objetivos de una filosofía de la música totalmente nueva y potencialmente más fecunda que la tradicional. Además, dicha investigación lleva a Matassi a resultados que exceden los límites de la filosofía de la música, propiamente como tal, dilatándose, como se verá, a reflexión metafilosófica general.

1. El paradigma logocéntrico

Según Matassi, el proyecto filosófico tradicional de sometimiento de la música (un intento tan desastroso como pertinazmente reiterado) encuentra su propia inspiración en un modo particular de presentarse, con respecto a la *vexata quaestio* de la lingüística de la música. Dicha cuestión, como se sabe, gira en torno a la definición de “lenguaje musical” y a las relaciones que se desarrollan entre dicho lenguaje y el verbal. Ya en un artículo publicado tiempo atrás, Matassi delineaba con claridad las dos perspectivas teóricas fundamentales del debate dedicado a dicha cuestión: por una parte está “la perspectiva de quien elige un esquema “generalista” –la música, de todos modos, es un arte reconducible al lenguaje, cuya cifra está en un código que, prescindiendo de su declinación específica, tiene su estatuto en un paradigma más general, el lenguaje”; por otra parte, está la perspectiva “de quien, por el contrario, usa, aspirando a romper para siempre con el punto de vista “generalista”, una manera, por así decirlo, especializada”. En *Musica*, Matassi vuelve a tomar esta distinción, aclarando cuan relevante es para el nacimiento

¹ Nótese que como figura antonomástica de la música, Adorno y Matassi no proponen a Orfeo (¡quien sería también el músico!), sino a Eurídice, que es la oyente. En efecto, no es el misterio de la génesis del sonido lo que le interesa a Adorno y Matassi, sino el misterio de su comprensión no mediada por el lenguaje. Sobre el sentido de esta opción véase la conclusión de este artículo.

² MATASSI, Elio: *La musica e il linguaggio*, «Hortus Musicus», III, 12, 2002, pp. 48-49.

de los dos grandes paradigmas filosóficos-musicales. Por una parte, el paradigma –definámoslo *logocéntrico*- que, entristeciendo a Eurídice, tiende a aniquilar sin residuos la música sobre la filosofía. Por otra parte, el paradigma que podríamos definir *inefablista*, que en cambio reconoce y aprecia la irreducible *alteridad* de la música con respecto a la filosofía. En síntesis, en el paradigma logocéntrico, el aniquilamiento de la música sobre la filosofía presupone que el lenguaje musical se pueda reconducir al lenguaje verbal, al que sería sustancialmente semejante: un paso que los autores de la dirección autonomista –con quienes Matassi se alinea abiertamente- consideran totalmente inmerecido.

En su mayor parte, *Musica* se dedica a un análisis sutil, al mismo tiempo histórico y conceptual, en el que se indagan las modalidades con las que estos dos grandes paradigmas teóricos, de la filosofía de la música, se han ido respectivamente enlazando con el desarrollo de la discusión sobre las relaciones entre lenguaje musical y verbal. Esta reconstrucción se puede resumir haciendo referencia a los tres temas fundamentales desarrollados en el volumen: el tema del logocentrismo filosófico-musical, el tema de la autonomización de la música de la filosofía y el tema metafilosófico.

El primer tema es el de la definición y de la afirmación del paradigma logocéntrico. Históricamente, éste se desarrolla paralelamente a la filosofía occidental, desde sus comienzos. Ya Sócrates, en el *Fedón* y en el *Sofista*, con palabras sólo formalmente respetuosas, definía la relación filosofía-música como una relación de sustancial subordinación: la música, respecto a la filosofía, es como la noche que antecede al día, es *logos* inarticulado, es –escribe Matassi- "mero trámite del retumbar del ser". Pero entonces, si la función de la música es "hacer que el ser retumbe", evidentemente ésta comparte su propia institución con la filosofía –de la que, sin embargo, no podrá ser considerada nada más que una pálida (en cuanto lingüísticamente inarticulada) anticipación. Así se comprende el hecho de que Sócrates pueda definir la filosofía como una forma de música: esto, naturalmente, va entendido en el sentido de que la filosofía es la forma más elevada (en cuanto plenamente *lingüisticizada*) de música. Y, en consecuencia, la música se podrá decir realmente completa sólo cuando se resuelva en la filosofía –negándose además, de tal manera, completamente a sí misma, como nota Matassi. Según el planteamiento logocéntrico, "la correlación entre música y filosofía es (...) un parámetro de la filosofía: se trata de la relación entre un "antes" y un "después", entre un lenguaje virtual y, en cambio, uno realizado". Por lo tanto esta traducción "reduce a una genitividad exclusivamente objetivística la relación música-filosofía como si, en el límite, la música pudiera resolverse completamente *en la filosofía*"³.

Resumiendo: Platón considera la música como filosofía en potencia, porque sólo la filosofía (al ser lingüísticamente completa) es capaz de decir lo que la música *querría* decir. Naturalmente, como recuerda Matassi, es necesario contextualizar esta tesis platónica: antes que todo, en la poesía ática, sonido y

³ MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, pp. 9-10.

verso poético (y por lo tanto música y lenguaje verbal) se enlazaban de manera mucho más significativa, y teóricamente sugestiva, de cuanto sucede con la poesía moderna. Así mismo, a la música se le reconocían entonces funciones ontológicas que luego se perdieron (piénsese en la tesis pitagórica de la armonía de las esferas celestes, en boga hasta la kepleriana *Harmonia mundi*). No obstante, el sentido fundamental –que luego se volvió canónico– de la tesis platónica es ya la completa subordinación de la música, en cuanto mera *aproximación* al logos, respecto a la filosofía. Desde este punto de vista, la tradición socrático-platónica se mantuvo hegemónica durante siglos y, aunque ya no se considere indiscutible, sobrevive aún hasta nuestros días.

La tesis de la subordinación del lenguaje musical al lenguaje verbal encontró, por ejemplo, expresión en las estéticas musicales que han ratificado el primado de la música programática sobre la música pura. Y, sobre todo, dicha tesis, con el corolario de volver a llevar la esencia de la música a la filosofía, ha permeado una buena parte de la reflexión filosófico-musical. Por ejemplo, en el siglo XVIII fueron expresión significativa los sistemas de las artes, expuestos respectivamente por Batteux y (bajo la influencia de ellos) por Kant⁴. En la perspectiva de estos autores, el criterio de sistematización de las diferentes artes está en torno a la idea de que el arte es, unívocamente, *imitatio naturae* y que dicha imitación encuentra modalidades expresivas diferentes según las diferentes artes (con los colores para la pintura, con el discurso sobrio para la poesía, para la música con los sonidos). En todos estos casos, Batteux y Kant la conciben como *representación* (de los sentimientos o de la naturaleza) y *comunicación lingüística*⁵. Como explica Matassi, “en el paradigma Batteux-Kant, el verdadero término de referencia de comparación está en el lenguaje, la música es una de las posibles maneras-de-ser del lenguaje”⁶. También en este caso, la filosofía intenta reconducir la música a sus propias categorías logocéntricas, conculcando sus exigencias más profundas. Parafraseando la hermosa expresión de Edgar Wind, podríamos decir que Batteux y Kant, como Platón, en el intento de disciplinar lingüísticamente la música, pretenden hacer de ésta un “arte manso” –es decir, un arte que no haga excepción a la tesis de la omnidifusión del logos verbal.

Pero, como se ha dicho, esta tradición ha seguido viviendo también en los siglos sucesivos. En el siglo XIX, encontró a su propio campeón en Arthur Schopenhauer, quien, aunque reconoce que la música tiene un estatuto de autonomía con respecto a las artes, en realidad no hacía nada más que reiterar el clásico *Leitmotiv* logocéntrico. En efecto, según el filósofo de Danzig, la música en sí misma no es nada más que mero lenguaje prerreflexivo: entonces, una vez más, es sólo la filosofía la que puede sublimar la música, haciéndose ella misma “música de la filosofía” y llegándonos a decir, de este modo, “cómo era el

⁴ MATASSI, Elio: *La musica e il linguaggio*, en “Hortus Musicus”, III, 12, 2002, p. 48.

⁵ La idea de que el arte *represente* (los sentimientos o la naturaleza) y *comunique* es naturalmente demostrada mucho antes que Batteux y Kant: justo por hacer un ejemplo, el *incipit* del *Cancionero* (“Vosotros que escucháis en rimas sueltas / El quejumbroso son que me nutría etc.”) es su expresión nítida. Sin embargo, con Batteux y Kant esta idea se convierte en parámetro fundamental de todo el sistema de las artes.

⁶ MATASSI, Elio: *La musica e il linguaggio*, en “Hortus Musicus”, III, 12, 2002, p. 48.

mundo antes de la creación”. Más allá del léxico alado, está clara la herencia de las respetables tesis platónicas: es lo mismo que la tradición filosófico-musical que he llamado “logocéntrica” sea definida por Matassi “tradición platónico schopenhaueriana”.

Por otra parte, esta tradición, que en el siglo XIX estaba muy lejos de terminar, continuó durante todo el siglo siguiente. En particular, un representante influyente de esta tradición fue el musicólogo Thasybulos G. Georgiades, quien ejerció una importante influencia (además, según Matassi, totalmente negativa) también en Gadamer. Georgiades tuvo, por lo menos, el discutible mérito de haber llevado a las extremas consecuencias la tesis de la analogía entre lenguaje musical y lenguaje vocal. La propensión logocéntrica de Georgiades era totalmente explícita. En un fragmento de *Musik und Sprache*, Georgiades escribía: “con respecto al arte, a la poesía o incluso a la música, el lenguaje es superior en un sentido determinado: a través de la conexión semántica, éste indica explícitamente la palabra como lo que queda, como sentido inmutable. Por lo tanto, pone la relación con lo que permanece, sobre lo cual se puede medir lo que cambia”⁷.

Por lo tanto, el lenguaje verbal sería el *metro* del lenguaje musical. Desde una perspectiva semejante, Georgiades sacó consecuencias muy discutibles en el nivel de los análisis musicológicos concretos. Así, por ejemplo, al analizar la estructura del melodrama, insistió en la centralidad del recitativo seco (interpretado, precisamente, como señal incontrovertible de la lingüisticidad esencial –en el sentido del lenguaje verbal- de la música). Con las palabras de Georgiades: “es sólo partiendo del proceso de instrumentalización de la lengua musical [que el recitativo seco] aparece como género netamente diferenciado de los números musicales cerrados que le hacen corona (...). [Éste] constituye el *fundamento de la constitución*; de éste se desarrollaron, inobservados, también el Arioso, el Aria o el Dueto...”⁸.

Según mi opinión, es evidente que al afirmar esta tesis, Georgiades en realidad incurre en lo que los filósofos analíticos llamarían “falacia genética”: en efecto, él deriva una tesis sobre el *sentido* y el *valor* de las diferentes partes del melodrama, partiendo de una tesis sobre su respectiva *génesis concreta*: dado que, históricamente, el recitativo estaría al origen de los fragmentos más estrictamente musicales, entonces en ello no podría sino revelar la verdadera naturaleza de la música -ies decir la conexión esencial entre música y logos verbal!

Matassi subraya que tal coacción teórica expresa bien (y contribuye, por lo tanto, indirectamente a confutar) el sentido de la reflexión completa de Georgiades –y, en general, de toda la venerable tradición de la que deriva su propia inspiración- es decir la idea de que el problema de la tensión constitutiva

⁷ GEORGIADES, T.G.: *Musik und Sprache*, citado en MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, p. 84.

⁸ *Ibid.* (Cursiva mía).

entre música y lenguaje se resuelva completamente a favor de este último⁹. En realidad, afirma con fuerza Matassi, este modo de plantear la cuestión de la lingüisticidad de la música –y el consecuente intento de llevar, sin residuos, las categorías de lo musical a las de la filosofía- es totalmente retrógrado y ha llegado la hora de abandonarlo. Felizmente no faltan, en este sentido, preciosas indicaciones.

2. Hacia un nuevo paradigma filosófico-musical

Llegamos así al segundo punto de la investigación histórico-conceptual que aparece en los ensayos contenidos en *Musica*, es decir, la progresiva afirmación del paradigma que he llamado “autonomista”. En el Romanticismo comenzó a desarrollarse una concepción radicalmente innovadora de las relaciones con el lenguaje verbal, por una parte, y con la filosofía, por otra. El origen de esta innovación, muestra Matassi, puede remontarse a la célebre recensión de la Quinta de las sinfonías beethovenianas escrita por E.T.A. Hoffmann¹⁰. En aquel célebre documento, Hoffman da un vuelco al juicio tradicional sobre la minoría de edad del lenguaje musical, interpretando como una cualidad la distancia irrecuperable que separa dicho lenguaje respecto al verbal. Para Hoffman, es precisamente la *inefabilidad* del propio lenguaje lo que hace que la música se convierta en el único arte realmente romántico (frente a la literatura y a las artes plásticas). Nótese que, con una sabia opción terminológica, Hoffman afirma la *inefabilidad* del lenguaje musical, no su *indecibilidad*. Como subraya Matassi (siguiendo, en esto, las huellas de Jankélévitch), esta ingeniosa opción semántica subraya la especificidad del lenguaje musical, de cara a su tradicional y prevaricadora reconducción al eje semántico “decible/indecible”, resultado del logocentrismo de la tradición filosófica. En efecto, en la perspectiva tradicional, la indecibilidad del lenguaje musical se ve como una mera *negación* de la decibilidad del *logos* (o sea, como una “decibilidad privativa”) y por lo tanto como incontrovertible signo de minoría de edad intelectual. Según Hoffman, por el contrario, la inefabilidad del lenguaje musical deriva de la unidad originaria entre significante y significado, entre forma y contenido. Para retomar la hermosa fórmula de Wackenroder, que Matassi recuerda, en este sentido se puede decir que el lenguaje musical se caracteriza por una “inocencia delictiva”, que lo pone *de este lado* de la división –constitutiva del lenguaje verbal- entre *lo que se dice y cómo se dice*.

Un paradigma filosófico-musical innovador y poderoso es contenido *in nuce* en esta propuesta hoffmanniana. De ella, además, Hoffman mismo deducía consecuencias radicales para la estética musical. Así, por una parte, él sabía ofrecer –aunque era, en 1810, el primer receñador- un análisis iluminado de la *Quinta* (que, con la constitutiva *inefabilidad* de su lenguaje, sabía unir magistralmente elementos demoníacos y no demoníacos, sublimes y melancólicos); por otra parte, exprimía un juicio agrio –confirmado también por toda la crítica siguiente- sobre las sinfonías explícitamente *descriptivistas* del pobre Karl Ditters von Dittersdorf. Para Hoffmann, dichas sinfonías no eran

⁹ MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, p. 86.

¹⁰ *Ibid*, pp. 78 y ss.

nada más y nada menos que “ridículos extravíos” y por serlo tenían que ser castigados “con el olvido total”¹¹.

E.T.A. Hoffmann, por lo tanto, plantaba las semillas de un nuevo paradigma filosófico-musical. Quien le dio forma concreta a este paradigma fue, en la segunda mitad del siglo XIX, Eduard Hanslick, que al mismo tiempo forjó su instrumental conceptual y defendió su legitimidad cultural (con batallas que además no fueron sin dolor, y tanto fue así, que el más poderoso y feroz de sus adversarios llegó a inmortalizar su presunta mediocridad en la figura necia del Beckmesser de los *Die Meistersinger von Nürnberg* (Los Maestros Cantores de Núremberg, NdT)). Junto con Adorno, Hanslick es tal vez el autor con quien Matassi demuestra tener mayor afinidad intelectual. Al final del capítulo de *Musica* dedicado a “Música e interpretación”, se lee, por ejemplo, este juicio tajante: “Las afirmaciones de Hanslick son una eterna admonición para todos aquellos que aspiran a cultivar la veleidad “reduccionista” de interpretar la música *a través* del lenguaje”¹². Efectivamente, en aquel capítulo, Matassi opone las propuestas de Hanslick a las retrógradas de Georgiades a las que me referí antes. Por ejemplo, con respecto a la tesis de que el lenguaje musical es tanto más completo en la medida en que es informado por el lenguaje verbal, Matassi cita un fragmento de *De lo bello en la música*, la obra maestra de Hanslick: “Cuando se busca una característica general de la música, algo que determine la esencia de la naturaleza, el límite y las tendencias, no nos podemos basar más que en la música instrumental (...). [El] concepto de “música” no se adapta totalmente a una pieza musical compuesta en base a las palabras de un texto”¹³.

Y este otro juicio de Hanslick, que Matassi cita sensatamente, se puede considerar una especie de confutación con futura memoria de la tesis de Georgiades sobre el primado del recitativo seco: “el recitativo (...) debería ser la música más sublime y perfecta; en realidad, en el recitativo ella se rebaja a la condición de sirviente y pierde la importancia que se le debe”¹⁴.

En general, Hanslick es uno de los héroes de *Musica* por su inexhausta polémica en contra de la idea de que la música, por su naturaleza, represente y comunique la naturaleza y las sensaciones –sustancialmente, por su polémica en contra de la lectura logocéntrica de la música. De este modo, desarrollando las observaciones de E.T.A. Hoffmann, tuvo el mérito de comprender que en música, precisamente en la medida en que no hay división entre significante y significado, el sonido es al mismo tiempo *medio* y *fin*, y reiteró con fuerza que, por esta razón, el lenguaje musical es totalmente inconmensurable con el verbal. En el siglo XX, el nuevo paradigma autonomista y anti-logocéntrico esbozado por Hoffmann y Hanslick siguió desarrollándose, aunque –como se vio– los patrocinadores del planteamiento logocéntrico tradicional no faltaran. En este

¹¹ MATASSI, Elio: *La musica e il linguaggio*, «Hortus Musicus», III, 12, 2002, p. 48. Ver también el primer capítulo de *Musica* (‘Ademonicità e demonicità della musica’).

¹² MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, p. 87.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

sentido, Matassi habla de un y propio *Kehre* (Viraje, NdT) musicológico (y aquí la referencia a otro *Kehre*, mucho más publicitado, pero no necesariamente más fecundo, no parece absolutamente casual). Muchos de los capítulos de *Musica* están dedicados al análisis de las propuestas que han dado lugar a dicho *Kehre*. Con la intención de individuar y definir los caracteres del nuevo paradigma musical, Matassi pide prestado a diferentes autores las contribuciones más importantes en esta dirección. Así, más allá del valor de las contribuciones individuales, el resultado final de esta síntesis –es decir, la definición concreta de las coordenadas de este nuevo paradigma filosófico-musical- va en favor original de esta obra.

3. El primado del escuchar

Una manera útil de precisar los términos de la propuesta desarrollada en *Musica* es considerar sus radicales diferencias con respecto a la tradición platónico-schopenhaueriana. En primer lugar, Matassi apoya una versión muy categórica de la tesis hanslickiana de la sustancial inefabilidad de la música. Según su juicio, ha llegado el momento de salir definitivamente del equívoco de concebir la música como una forma de lenguaje –aunque sea también un lenguaje dotado de características muy peculiares. En realidad, como ha escrito Matassi en otros textos, insistir en la lingüisticidad de la música es sólo una confusa analogía, que nos lleva a una calle sin salida de caprichosas paradojas como: “la música es un lenguaje que significa sólo sí mismo” (es como decir: una corbata es un abrelatas que no abre nada). Semejantes explicaciones son extremadamente anti-económicas: la referencia al lenguaje verbal y a sus estructuras de sentido parece mucho más una voluminosa e incómoda presuposición que un útil instrumento hermenéutico¹⁵.

En realidad, escribe Matassi apoyándose en las tesis de Helmuth Plessner: “la música no es propiamente un lenguaje, no conoce signos y por lo tanto no justifica ningún tipo de semiología. La famosa no-semantividad se explica mucho más fácilmente de esta manera. La música es expresiva, comunica, pero no expresa “algo”: es una forma inmediata de expresión dinámica, relacionada con la acción¹⁶ .

La música es, por lo tanto, una peculiar forma de comunicación dado que no expresa “algo”. Por lo tanto, para comprender su naturaleza será necesario considerar las modalidades comunicativas que son propias de ella. Y al hacer esto, subraya Matassi, no podremos no renunciar a cada herencia residual del ontologismo pitagórico y platónico, aclarando netamente que la música *no* es un objeto, *no está* en alguna parte (no en el hiper-urano, no en el arreglo, no en la mente del músico). La música es más bien un *evento*: un evento marcado irreduciblemente por la inmanencia y la contingencia. Para imitar el léxico sugestivo de Vladimir Jankélévitch, la música es *evenemencialidad* y *repetibilidad*; ella puede existir sólo en el momento de la ejecución, cuando el sonido encuentra al oyente (y esto es verdad, como nota Gadamer, también para la *Hausmusik*, en el caso-límite en que el oyente coincide con el ejecutor). En

¹⁵ MATASSI, Elio: *Ascolto e comunità*, volumen en preparación.

¹⁶ *Ibid.*

una perspectiva análoga, también radicalmente anti-logocéntrica, Adorno apoyaba la existencia de una distancia irrecuperable entre *sonido* y *palabra* – una distancia que, según el juicio de Adorno, iba a total favor del sonido desde el punto de vista estético.

En general, dice Matassi, estas consideraciones implican el vuelco de una venerable jerarquía filosófica, con el escuchar que cobra prioridades en el *theorein*.¹⁷ Pero ¿qué es el escuchar desde el punto de vista musical? Así definió Matassi este término en el precioso mini-glosario puesto al final de *Musica*: “*El Escuchar*: evento acústico-teorético, específico de una identidad contingente (el oyente) que se relaciona a otra identidad contingente (el sonido). El escuchar como evento-relación entre dos contingencias”. En este nexo peligroso, en el encuentro de la doble contingencia de sonido y oyente está, resumiendo, el milagro de la música. Pero si es así, releva Matassi, la filosofía de la música tiene que ser pensada de nuevo, y, drásticamente, como *filosofía del escuchar*. Y en este sentido, pueden ser de gran importancia las sugestivas, pero aún desconocidas, indicaciones del musicólogo y psicólogo de la percepción Ernst Kurth, según el cual “el sonido de las partituras ha muerto, lo que sigue sobreviviendo en éste es su voluntad de ser escuchado”¹⁸.

Desde el punto de vista del oyente, es esencial relevar que la música compromete sentimentalmente. Pero en esto –nota Matassi, contra las célebres tesis de la *República* de Platón, y más bien en línea con la perspectiva de la *Poética* aristotélica- está la razón misma de su fuerza. Y aquí emerge otro aspecto importante del nuevo paradigma filosófico-musical: que el potencial compromiso emotivo propio del escuchar musical no tiene que ver, en rigor, con el individuo y tampoco con una comunidad específica. Más bien, el escuchar musical, al no presuponer la particularidad de las lenguas, se refiere intrínsecamente a un ideal de universalidad: una universalidad *utópica* (según Ernst Bloch)¹⁹ y *redentora* (según Walter Benjamin)²⁰, cuyas implicaciones aún esperan ser totalmente comprendidas. Desde este punto de vista, la renovación de la filosofía de la música está completa: en efecto, ésta ya no tiene nada en común con la tradicional reflexión sobre la hipotética materia abstracta de la música (sobre la imaginaria *res musicalis*, por decirlo así). La música es un evento que presupone una *comunidad*: y así la reflexión sobre ésta se abre a nuevas, potencialmente fecundas, perspectivas ético-políticas.

4. Un proyecto meta-filosófico

A la luz de este nuevo paradigma, cambia el sentido mismo del término “filosofía de la música”. Tradicionalmente, nota Matassi, éste se entendía como *genitivo objetivo*:

¹⁷ Ver MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, cap. 4, e Id., *Musica e filosofia*, entrevista de D. Gentili, en el sitio http://www.filosofia.it/pagine/argomenti/Vari/Matassi_Musica.htm.

¹⁸ *Op. cit.* en MATASSI, Elio: *La filosofía del suono Ernst Kurth: il suono in sé e il suono ascoltato*, «Intersezioni», 2, 2005, pp. 317-328.

¹⁹ MATASSI, Elio: *Bloch e la musica*, Salerno, Marte, 2001; *cfr.* también los cap. 2 y 4 de MATASSI, Elio: *Musica, Op. Cit.*, ‘Musica e utopia’ e ‘L’ineffabile, l’utopico e l’ascolto’.

²⁰ Ver MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, cap. 3 “Musica e redenzione”.

en efecto, la filosofía miraba a la música como a un propio objeto específico, un objeto lingüístico que había que optimizar y reconducir a otras cosas. En aquella perspectiva, la filosofía estaba separada de la música por una fundamental diferencia axiológica: en efecto, era la filosofía y sólo la filosofía la que dotaba a la música de un sentido que nunca podría darse sola. Entonces, de esta manera, la filosofía tendía a colonizar e incluso anexar la música, que perdía todo tipo de autonomía y especificidad. En cambio, en la nueva perspectiva, el genitivo de “filosofía de la música” es un *genitivo subjetivo*: en efecto, la música se independiza de la “hipoteca objetivadora de la filosofía”²¹ y puede actuar finalmente *iuxta propria principia*.

Creo que serían necesarias estas observaciones para indicar la originalidad e importancia de este trabajo de Elio Matassi. Concluyendo, sin embargo es necesario añadir unas palabras sobre otra importante propuesta que recorre *Musica* como un río cársico (sobre todo en el último capítulo, “La filosofia della musica moderna: dalla musica alla filosofia”, dedicado a Adorno). Dicha propuesta no tiene carácter específicamente filosófico-musical, sino meta-filosófico. En síntesis, la idea es que una relación privilegiada con la música puede ayudar a la filosofía a huir, por fin, del opresor logocentrismo de la mayoría de la tradición filosófica del siglo XX. En esta perspectiva, la música (tal como la interpreta el paradigma que he llamado autonomista) puede convertirse en un tiempo en metáfora, diferencia, norma y finalidad de una nueva orientación –o mejor dicho, una verdadera renovación- de la filosofía y de lo que significa hacer filosofía.

Indicaciones importantes en este sentido se encuentran en el modo como Adorno plasma la dialéctica negativa en su propia concepción musical (y aquí será suficiente referirse al hecho de que Adorno hizo serios estudios musicales y profundizó profesionalmente en la dodecafonía, al punto que para Matassi su nombre debería ser asociado al de la tríada canónica Schönberg, Berg, Webern entre los nombres tutelares del movimiento dodecafónico). Según Adorno, sólo la música puede expresar correctamente el movimiento dialéctico. En efecto, cuando se expresa éste a través del lenguaje verbal, la antítesis no puede sino seguir *cronológicamente* la tesis; en música (y en particular en el contrapunto), en cambio, las notas se pueden tocar simultáneamente *punctum contra punctum*: de esta manera es posible expresar la simultaneidad constitutiva de los momentos tético y antitético de la dialéctica. Retomando el espíritu de la filosofía adorniana y su nexo fecundo con la música, Matassi escribe:

[es esta] la calle principal que la filosofía, rechazando para siempre cualquier forma, directa u oculta, de obsesión de identidad, tendrá que seguir para llegar a un paradigma dialéctico de la naturaleza y de la vocación eminentemente “contrapuntística”, una naturaleza y una vocación que conciben la mediación como simple puesta en tensión de elementos distintos, sin que estén necesariamente resueltos uno en el otro. La

²¹ Ver MATASSI, Elio: *Ascolto e comunità*, en preparación.

composición, el componer como extrema proyección utópica de una *conciliación* no asegurada perjudicialmente en abstracto.²²

Tal vez es mucho más relevante otra indicación meta-filosófica de *Musica*. Si, según los imperativos del nuevo paradigma, la filosofía de la música se hará *filosofía del escuchar*, pero de un escuchar que no es mediado por el lenguaje verbal (y por lo tanto no tiene nada que ver con los aspectos semánticos, con la representación lingüística, con el contenido veraz), entonces, en ella se pueden encontrar importantes indicaciones para una filosofía que sepa ir más allá de su “viraje lingüístico”, que ha marcado, en gran parte, la filosofía del siglo XX (de Frege y Wittgenstein a la filosofía analítica; de Saussure y el estructuralismo a Lacan; de Heidegger a Gadamer). Más aún: la misma tesis central de la hermenéutica, es decir la centralidad teórica del texto literario como paradigma del proceso interpretativo, se pone, de este modo, radicalmente en discusión. El sonido musical, y no la voz lingüística, es el eje de esta nueva filosofía, alineada en una relación que ya no es subordinada a la música.

Hoy día es muy común atacar el paradigma filosófico que deriva del viraje lingüístico. La ofensiva parte de los barrios del naturalismo, de la fenomenología, del pragmatismo, del pensamiento de la diferencia; pero la contienda aún no se ha acabado. Elio Matassi tiene el mérito de habernos recordado, con su estupenda obra, que para el paradigma lingüístico ahora se ha abierto también un frente musical.

Tal vez Eurídice puede, por fin, volver a sonreír.

²² MATASSI, Elio: *Musica*, Guida, Nápoles, 2004, p. 110.

Escucha y comunidad: desde el “Fragmento teológico-político” (W. Benjamin) a las “Investigaciones filosóficas sobre las situaciones musicales” (G. Anders)

Elio Matassi

Filósofo

Presidente del Observatorio de Estética Musical del
Departamento de Filosofía. Universidad de Roma Tre

Resumen. El ensayo se propone reconstruir las líneas de una filosofía de la escucha que se pueden localizar entre 1920 y 1930 en autores como Walter Benjamin y Guenter Anders. En particular, se examinó el texto manuscrito de 1930 de Anders, *Ricerche Filosofiche sulle situazioni musicali*.

Palabras clave. Escucha, redención, situación, Benjamin, Anders.

Abstract. The article aims to reconstruct the basis of a listening philosophy, set forth between 1920 and 1930 in authors such as Walter Benjamin and Guenter Anders. In particular, we will focus on Anders' handwritten text dated 1930, *Ricerche sulle Filosofiche situazioni musicali* (Research on the music situations in Philosophy).

Keywords. Listening, redemption, location, Benjamin, Anders.

A la *restitutio in integrum* espiritual, que introduce a la inmortalidad, corresponde una mundanal que lleva a la eternidad de un ocaso y el ritmo de este mundanal que pasa eternamente, que pasa en su totalidad, en su totalidad espacial pero también temporal, el ritmo de la naturaleza mesiánica es también felicidad.

W. Benjamin, *Fragmento teológico-político*¹

1. En la última parte del *Fragmento teológico-político*, W. Benjamin, evocando "el ritmo de la naturaleza mesiánica", se refiere explícitamente a la música. Se trata de una señal fugaz que tendrá un interesante desarrollo argumental en algunas secciones centrales de su producción de los años Veinte, desde la tercera parte del ensayo dedicado a las *Afinidades electivas* goethianas², a la *Premisa gnoseológica* de su libro sobre el *Trauerspiel* (*El drama barroco*

¹ BENJAMIN, W.: “Frammento teológico-político”, en *Sul concetto di storia*, por Gianfranco Bonola y Michele Ranchetti, Einaudi, Torino 1997, p. 255.

² BENJAMIN, W.: “Le Affinità elettive di Goethe”, en *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, trad. it. por Antonella Moscato, Einaudi, Torino 1982.

alemán)³, a la invocación de la filosofía de la música y, en particular modo, del genial J.W. Ritter en el corazón mismo del *Ursprung*. La música como lenguaje por excelencia de la escucha, que restaura el “sonido originario” de lo criatural, tendrá una aplicación fecunda a finales de los años veinte con *Zur Phänomenologie des Zuhörens. (Erläutert am Hören impressionistischer Musik)* (1927)⁴ y con el valioso manuscrito de 1930 *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen* de Günther Anders. Inspirándose, explícitamente, junto a Benjamin, en Husserl y Heidegger, Günther Anders formula con gran claridad un proyecto teórico en el que filosofía de la música y antropología filosófico-musical encuentran una compenetración muy estrecha en la afirmación “Música es música del hombre: en ésta el hombre se transforma a sí mismo (...) la situación musical (...) como *transformación* del hombre”⁵. Para reapropiarse de la identidad perdida, el sujeto –ésta es la indicación decisiva que nace de la producción de la filosofía de los años veinte y del encuentro con Husserl, Heidegger, Benjamin- tiene que volver a descubrir la dimensión más secreta del lenguaje, la de la voz, del canto y de la música, que expresan no la desintegración, sino la más lograda integración. En la reivindicación de la unidad entre el hombre y la música – Música es música del hombre, a través de ésta el hombre logra transformarse a sí mismo- no hay, concluyendo, ninguna derivación estetizante, sino la reproposición “fuerte” de una nueva antropología, filosófica y al mismo tiempo musicológica, sobre la cual reconstruir y refundar aquella identidad fragmentada. Para devolver las finalidades prefijadas, uso un esquema de referencia así ordenado: a) a pesar de la insensibilidad proclamada de la *Benjaminsforschung*, reconstruyo las líneas esenciales de la filosofía de la música benjaminiana; b) analizo la propuesta andersiana sobre la escucha, sobre la que se puede definir sin ningún énfasis, la “contingencia” de la escucha en todas sus declinaciones; c) evalúo al final la propuesta “antropológica” de Anders: el lenguaje, en su particular declinación musical aparece como *Offenbarung*; éste, coperteneciendo al hombre, no se puede considerar bajo el perfil meramente relativo al objeto, favoreciendo de tal manera la *Aktualität der Gelöstheit*.

2. – En el corazón mismo del volumen dedicado al *Trauerspiel*, W. Benjamin hace referencia a la filosofía de la música de los románticos y, en particular, al “genial” J.W. Ritter que, en el *Apéndice* a los *Fragmentos póstumos de un joven físico*, considera la música como el único lenguaje realmente universal; como gran arquetipo de cualquier forma de lenguaje, hasta tal punto, que también los idiomas nacionales tienen que interpretarse como unas entidades no sólo fragmentadas sino también corruptas de la música misma. Hay tres perfiles

³ BENJAMIN, W.: *Il dramma barocco tedesco*, trad. it. de F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999.

⁴ ANDERS-STERN, G.: “Zur Phänomenologie des Zuhörens. (Erläutert am Hören impressionistischer Musik)”, en *Schriften für Musikwissenschaft*, 1927, p. 610-19; “Sulla fenomenologia dell’ascolto (chiarita a partire dall’ascolto della musica impressionista)”, trad. it. por Micaela Latini, en AA.VV.: “La regressione dell’ascolto. Forma e materia sonora nell’estetica musicale contemporanea”, por Silvia Vizzardelli, en *Estética y crítica*, en *Quodlibet*. Estética y crítica, Macerata, Universidad de Alcalá, Madrid, 2002, pp. 187-199.

⁵ ANDERS, G.: *Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen, Unveröffentlichtes Typoskript*, 1930.

diferentes que hay que evaluar: a) la pura condición sonora que representa la cumbre de la curva del lenguaje; b) el canto de las aves, una forma híbrida entre sonoridad y comunicación lingüística; c) el lenguaje propiamente humano, en el que se consumó definitivamente la separación entre momento sonoro y comunicativo del lenguaje. El gran arquetipo inicial, el indiferenciado, del que proceden por decadencia los mismos idiomas nacionales, circunscribe un estadio incontaminado del sonido, donde ni siquiera es posible formular alguna distinción. Estamos más acá o más allá de esta distinción, de las razones mismas que presiden dicha *Differenz*; el sonido en su esencia las contempla ambas en su diferencia. Esta es probablemente la interpretación más radical que se le haya dado de la música y no es por casualidad que Charles Rosen mencione a J.W. Ritter en *La generación romántica*⁶. Hasta se podría afirmar que este autor romántico haya sido el pionero más consecuente de la idea de "música absoluta", aunque haya sido privado del reconocimiento que se le debía, por parte del musicólogo que insistió más que cualquier otro en el paradigma estético de la *absolute Musik*, Carl Dahlhaus⁷.

3. Walter Benjamin toma ampliamente de la filosofía de la música de los románticos, una perspectiva ignorada por la literatura más estrictamente académica, pero muy presente en trabajos de gran envergadura como el del queridísimo amigo, fallecido demasiado precozmente, Gianni Carchia, o de Stéphane Mosés. Es suficiente recordar la conclusión del trabajo póstumo de Carchia, *Nome e immagine. Saggio su Benjamin*, donde se toma correctamente el carácter de la idea benjaminiana que "ya no pertenece al campo de la visión, al *theorein*, ya no es toma del mundo por parte del conocimiento subjetivo. Más bien, idea aquí significa escucha, refluir de los fenómenos hacia la llamada de su raíz sensible"⁸. También Stéphane Mosés subraya, para Benjamin, el papel central de la función del sonido y de la escucha en la percepción de la verdad: "Como en la tradición bíblica, la revelación de la verdad no es visual, sino auditiva"⁹. Para confirmar dicha inspiración de fondo, sería suficiente reflexionar sobre la fenomenología de la apariencia y sobre el experimento eidético, planteado en un genial fragmento, *Über Schein*, que no entró en la edición definitiva del gran ensayo sobre las *Afinidades electivas* de Goethe, pero que está relacionado con éste, temática y cronológicamente¹⁰. Tras haber cumplido un examen del concepto de apariencia y haber dado de éste una verdadera y propia calificación –a) "apariencia" que hay que sondear (el error); b) "apariencia" como algo de lo que hay que escapar (la sirena); c) como algo a

⁶ ROSEN, C.: *La generazione romantica*, trad. it de Guido Zaccagnini, Adelphi, Milano, 1997, en particular pp. 83 y ss.

⁷ Me permito reenviar a un ensayo escrito por mí, MATSSI, E.: "Alle origini del paradigma estetico della musica assoluta: J.W.Ritter", en AA.VV.: *Arte, Natura, Storicità*, Luciano Editore, Napoli, 2000, pp. 147-152.

⁸ CARCHIA, G.: *Nome e immagine. Saggio su W. Benjamin*, Bulzoni, Roma, 2000, p. 127.

⁹ MOSES, S.: *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Seuil, Paris, 1992, p. 135.

¹⁰ BENJAMIN, W.: *Sull'apparenza*, in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, trad. it. De Antonella Moscati, Einaudi, Torino, 1982, pp. 261-263.

lo que no se tiene que prestar atención (el azogue); d) como algo detrás de lo cual se esconde algo (la apariencia seductora: la figura femenina de la leyenda medieval, con la espalda comida por los gusanos mientras que la parte anterior contempla un bonito aspecto); e) por último, “apariciencia” como algo detrás de lo cual se esconde la nada (el hada morgana o quimera)- Benjamin, uniendo estrictamente el *Schein* a la dimensión visiva, sigue con un experimento eidético: «un hombre atraviesa la calle y desde las nubes le aparece, inclinado hacia él, un carro con cuatro caballos. En otra ocasión, en cambio, escucha resonar desde las nubes una voz que le dice: “Se te olvidó la pitillera en la casa”. Si en el análisis de ambos casos no se considera la posibilidad de la alucinación –por lo tanto, de un fundamento subjetivo para la apariciencia-, de éste resulta que en el primer caso se piensa que detrás del fenómeno esté la Nada, mientras que en el segundo caso esto no es pensable. La apariciencia en la que se manifiesta la Nada es la apariciencia más poderosa, la propia. Por lo tanto, ésta es pensable sólo en lo visivo”¹¹. La distinción entre *Sehen* y *Hören*, planteada de manera sustancialmente elíptica, resulta decisiva. La correlación música-redención, coperteneciente al momento vertical-heterológico de la filosofía benjaminiana, se puede documentar de modo particular en el ensayo sobre las *Afinidades electivas*, donde se puede proponer una lectura “musicológica” que explique su esotérica *Disposition* articulada en tesis, antítesis y síntesis¹².

4. En el ensayo sobre las *Afinidades electivas* goethianas, Benjamin, poniendo en discusión la relación entre música y apariciencia, trasciende lo demoníaco para abrazar la redención. Entre las formas de *Schein*, la más sustancial resulta ser la belleza de Otilia, una forma de apariciencia que se está desvaneciendo, profundamente diferente, por ejemplo, de la radiante belleza de Luciana o de Lucifer. Mientras la figura de la Elena goethiana y la más famosa de Mona Lisa deben el secreto de su propia magnificencia a la disputa entre estas dos formas de apariciencia, la Otilia goethiana está, según Benjamin, completamente dominada sólo por la apariciencia que se está apagando. Sin embargo, ésta resulta importante porque “sólo esta última permite la comprensión de la hermosa apariciencia en general y sólo en ésta la apariciencia se da a reconocer como dicha”¹³. El destino del *Schein* está en su extinguirse, en el momento de la decadencia y no en el de la afirmación; el papel decisivo de este proceso es cumplido por el arte menos unido por excelencia con la apariciencia: la música. Si la genialidad goethiana se explica en una dimensión fabril, plástica, poiética, exaltando visibilidad y eterna materialización, la música detona toda la alteridad potencial, dirigiéndose hacia la escucha interior, la clarividencia, el misterio de la redención, la posibilidad de darle espacio a la esperanza.

Una vez reconocida la centralidad temática de la música, se puede volver con conciencia aumentada para revelar su significado, a la esotérica *Disposition*. El secreto de la estructura triádica adoptada está en el primado de la música que aclara de manera irrefutable el primer elemento de la estructura triádica, lo

¹¹ *Ibid*, p. 261.

¹² La *Dispositione*. Para ‘la *Afinidades electivas*’ se encuentra *Il concetto di critica...*, *Op. Cit.*, pp. 268-271.

¹³ BENJAMIN, W.: *Le Affinità elettive di Goethe*, *Op. Cit.*, p. 238.

mítico como tesis o, en otros términos, el destino de una culpabilidad ciega. La culpa originaria, metafísica, frente a la cual no hay ninguna responsabilidad, podrá ser rescatada, redimida, sólo por la música que cubre contextualmente el área de la antítesis (la redención) pero también el de la síntesis (la esperanza). La música, como alternativa utópica pero al mismo tiempo concreta y constructiva, encuentra su sello en la conclusión del ensayo sobre las *Afinidades electivas* goethianas: "Sólo a quién no tiene más esperanza se le da la esperanza". La opción de Benjamin va en dirección opuesta a la de Goethe, que ve en la música, de manera reductiva y limitada, la mitigadora de los afanes y la conciliación con el mundo. La redención es la alternativa a un esteticismo dulzón, para que nos podamos librar para siempre del *Schein*: "Así la esperanza termina con librarse de la apariencia; y es sólo como una pregunta temblorosa que, al final del libro, ese cómo será bello retumba en el interior de los muertos, que, si alguna vez podemos esperar que vuelvan nuevamente a la vida, será ya no en un mundo bello, sino bienaventurado"¹⁴. Esta opción encuentra una importante confirmación en el concepto de *Ausdruckloses*, de lo sin expresión, aquel poder crítico "que si no puede dividir, en el arte, la apariencia de la esencia, les prohíbe que se mezclen". Lo sin expresión, representando aquella censura de la obra perceptible (*vernehmbar*), sólo como interrupción del ritmo lingüístico, se convierte en el paradigma completo de una estética y metafísica de la escucha que encuentran nuevamente un eco en la Premisa gnoseológica del *Trauerspiel*; aquí la realidad es concebida por Benjamin como una estructura discontinua formada por ideas, las ideas son nombres y su relación es de resonancia: "Cada idea es un sol, y su relación con las demás ideas es como una relación entre otros muchos soles. La resonante (*tönende*) relación entre estas esferas es la verdad"¹⁵.

Si la opción de Benjamin está claramente a favor de la música, el único arte que no llega a acuerdos con el *Schein*, dicha decisión vale también para la redención. La metafísica totalizadora del sonido se vuelve el fundamento último de la inspiración benjaminiana.

5. En su novela *La Calera*, Thomas Bernhard describe admirablemente un delirio totalmente fundado en la escucha, un delirio de omnipotencia sistemática que focaliza completamente una cierta manera de plantear el problema; por comodidad de exposición, voy a definir este esquema "Mersenne-Schaeffer". El drama de Konrad está en el hecho de que, intentando desvelar el secreto del universo sonoro, se impide al mismo tiempo la posibilidad de satisfacer su deseo de escribir un ensayo completo, como nunca había sucedido, sobre el oído. Cada vez un hecho nuevo, un evento imprevisible y accidental le impide que realice su proyecto escrito: "Aunque tuviese su ensayo ya listo en su cabeza, pensaba, seguía experimentándolo, para hacerlo cada vez más completo,

¹⁴ *Ibid*, p. 253.

¹⁵ BENJAMIN, W.: *Premessa gnoseologica al Damma barocco tedesco*, trad. it. por F. Cuniberto, Einaudi, Torino, 1999, 12-13 (trad. it. modificada) .

más perfecto, a tal punto que podría escribir el ensayo en cualquier momento sin miedo de no tenerlo completamente en la cabeza cuando se presentara, de repente, la ocasión de escribirlo. Y hasta aquel momento, en que creía firmemente y con ánimo confiado, usaba su tiempo haciendo experimentos”¹⁶. La preocupación de Konrad es la de someter el proyecto a comprobaciones siempre nuevas: “Por un año entero no se había preocupado de nada más que de los efectos causados en el oído por los sonidos hirientes, se había ocupado de sonidos hirientes, se había ocupado de sonidos martilleantes, de sonidos perforadores, de goteos, de murmullos, de zumbidos... de soplidos. Además, había hecho cientos de miles de pruebas sobre la receptividad [...] para la música dodecafónica”¹⁷. También había explorado los mil sonidos imperceptibles de la naturaleza: “Fro cuenta que él, Konrad, abría la ventana y escuchaba las ramas de los abetos, abría la ventana que da hacia el agua. Que no soplara una ráfaga de viento no quería decir que él no pudiera escuchar las ramas de los abetos, que no pudiese escuchar el agua, el ojo no cogía ningún movimiento entre los árboles, ningún movimiento del agua, él sin embargo oía los abetos y el agua. Oía el movimiento sin fin del aire. Aunque el ojo no lograra coger el mínimo movimiento de la superficie del agua, él lograba escuchar el movimiento de las aguas en la superficie. O también: el movimiento de las aguas en profundidad, sonidos de aguas profundas en movimiento. Ahí arriba oía el movimiento llegar al punto máximo de profundidad...”¹⁸. Lo que oía era, muy probablemente, el resultado de sus alucinaciones y, más en general, reflejaba una peculiar *forma mentis*, una escucha concebida como voluntad de posesión con una acentuada intencionalidad sistemático-calificatoria que tiene precisas coordinadas histórico-culturales (el paradigma de M. Mersenne – P. Schaeffer). La utopía de la lengua perfecta perseguida por M. Mersenne y la búsqueda de una “música concreta” (Schaeffer) van hacia la misma dirección, hacia la interpretación de la escucha, construida en una taxonomización preventiva de los sonidos y de los ruidos ambientales y de su “desnaturalización” electrónica, con el fin de perder cualquier inmediata reconocibilidad y asociación con las fuentes que los generan. En su *Traité des objekt musicaux*, Pierre Schaeffer, a pesar del exergo imitado por E.T.A. Hoffmann¹⁹ y el lema del *Post-Scriptum* deducido por M. Heidegger²⁰, se mueve, para definirlo así, haciendo de esto una vez más una cuestión relacionada con la técnica; el así llamado “solfeo de los objetos sonoros”, hacia una desnaturalización del sonido y de la escucha. Lo que prevalece es la voluntad de hacer que se vuelva sistemático, y por lo tanto jerárquico, el problema de la escucha, la misma jerarquía establecida por Mersenne a propósito, por ejemplo, de las diferentes formas de canto expresadas por las aves. No es casual la observación del protagonista de *La caldera*, según el cual el único que haya tratado el argumento-escucha con alguna competencia, desde hace trescientos años hasta nuestros días, es precisamente el padre Mersenne. Para su ensayo sobre el oído, Konrad parte de

¹⁶ BERNHARD, T.: *La caldera*, trad. it. de Magda Olivetti, Torino, Einaudi, 1991 (2º ed.), p. 90.

¹⁷ *Ibid*, p. 89.

¹⁸ *Ibid*, pp. 67-68.

¹⁹ SCHAEFFER, P.: *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Nouvelle édition, Editions du Seuil, Paris, 1966, p. 9.

²⁰ *Ibid*, p. 703.

las mismas premisas para llegar a las mismas conclusiones; en efecto, él parece estar convencido de que la realidad, para ser dominada por el hombre, tenga que ser poseída y que únicamente su racionalización lo permita. De aquí, la decisión de apartarse en la caldera y concentrarse para estudiar mejor, analizar, calificar, catalogar sonidos y ruidos. Una perspectiva diametralmente diferente es la perseguida por el joven Günther Siegmund Stern y, posteriormente, para abandonar un apellido que traicionaba abiertamente el origen judío, Anders. El Günther Anders Stern que sigue las clases de Heidegger en Marburgo, donde conoce a su primera esposa Hannah Arendt y trabaja como asistente de Max Scheler, publica en la "Zeitschrift für Musikwissenschaft" un importante ensayo de filosofía de la música, *Sobre la fenomenología de la escucha* (esclarecida partiendo de la escucha de la música impresionista)²¹. Desde el *incipit*, aquí se elige deliberadamente una relación que presume, además de W. Gurlitt y Ernst Kurth²², también la filosofía de Heidegger, como discriminación decisiva para la escucha en su declinación musicológica. Es suficiente reflexionar sobre la conclusión: "El movimiento del con-estar [*Mitdabeisein*], del aspecto exterior, totalmente uniformizado a la situación, es traducido y *comunicado* en la dirección y en la realización de este suceder, al que se tomó *parte*, del que se es *parte*. Dicha comunicación o, mejor, dicho fragmento, no es para nada casual o arrebatado, y con esto llegamos a una conclusión consoladora: es la vía principal originaria, en la que lo que es situacional se había objetivado también al compositor en una situación análoga a la cosa; es el justo camino transversal (en torno al objeto, o a la disposición del objeto, o a la atención del objeto) en la que lo que nació de la situación se vuelve nuevamente situación también para el oyente"²³. Una temática desarrollada en el trabajo manuscrito de comienzos de los años treinta²⁴ donde la situación, lo "situacional", al ser este mismo un impulso totalmente perceptible de posibles audibilidades, no tiene ninguna necesidad de traducirse necesariamente en audibilidad. Igualmente perentorios aparecen por lo menos dos prejuicios: en la escucha musical no se pueden tomar en consideración sólo los aspectos que generalmente corresponden a la psicología experimental, como más bien el contexto problemático total del estar en el mundo; y más, la escucha musical presume una división del "prestar atención" completamente diferente de aquella de la esfera visual. Se trata de opciones que encuentran sólo en M. Heidegger un punto de referencia decisivo. No se puede subestimar que a este último se refiera explícitamente también el mejor trabajo dedicado a la escucha musical en la modernidad del musicólogo alemán H. Bessler. Ya desde el ensayo de

²¹ Se trata del ensayo traducido por Micaela Latini nel el presente florilegio.

²² Importante en este propósito el volumen de Wilibald Gurlitt dedicado a Hugo Riemann (1849-1919), *Akademie der Wissenschaft und der Literatur, Abh. Der geistes und sozialwiss. Klasse*, 25 (1950), Wiesbaden, 1951.

²³ ANDERS-STERN, G.: *Sulla fenomenologia dell'ascolto*, trad. it. *Op. Cit.*, p. 199.

²⁴ Cit., en MACHO, Thomas H.: "Die Kunst als Vermandlung. Notizen zur frühen Musikphilosophie von Günther Anders", en *Günther Anders Kontrovers*, Hrg. Von K. Paul Liessmann, München, Verlag C.M. Beck, 1992, pp. 89-113, en particular nota n° 10.

1925 *Grundfragen des musikalischen Hören*²⁵ se puede reconocer una transparente deuda teórica hacia Martin Heidegger. La interpretación de la fenomenología como analítica existencial es sólo el punto de partida para la discusión de una categoría central, la *Umgangsmusik*, la música-relación, desentrañada en su tensión de contraposición a la *Darbietungsmusik*, la música-representación, un pasaje esencialmente “de siglo XVIII” que favorece el desarrollo de funciones activas de la escucha. En el ensayo de 1925, la música-relación se define también como *Gebrauchsmusik*, música para escuchar, y no hay que considerar como casualidad si un gran musicólogo como C. Dahlhaus intenta explicar el paradigma de la música-relación refiriéndose a la categoría heideggeriana de la *Zuhandenheit*, de lo que está al alcance de la mano que designa la manera de ser del medio, cuya estructura es el “aplazamiento”, el “ser por”²⁶. La referencia aparece pertinente, e igualmente esclarecedora es la definición de este tipo de música en la base de la categoría de la “cotidianeidad”, enunciada en las *Grundfragen des musikalischen Hörens*, también, en este caso, con una referencia directa al magisterio de M. Heidegger. El punto más alto de dicha genealogía explícita está en el primer capítulo, el más teórico-metodológico, en el que se citan las páginas de *Ser y tiempo* que tienden a distinguir las diferentes maneras del oír, del “escuchar”, del “prestar oído”: “Es en el fundamento –escribe Heidegger- de este poder escuchar existencialmente primario, que es posible algo como el escuchar que, por su parte, es, fenomenológicamente, más originario de lo que la “psicología” define antes que todo como “oído”, es decir, la recepción de los sonidos y la percepción de los ruidos. También la escucha tiene la manera de ser del sentir comprensible. “Antes que todo”, nunca escuchamos ruidos y grupos de sonidos, sino el carro que chirría, la moto que ensordece.

Se escucha la columna en marcha, el viento del norte, el pájaro carpintero que golpea, el fuego que chisporrotea”²⁷.

Hay en Heidegger una contextualización de la escucha en su especificidad que toma los rasgos de una auténtica filosofía. Profundamente paradigmático es el *incipit* de la novena clase de *Der Satz vom Grund*, donde se discute esta carta de Mozart: “Es viajando en carroza, o después de una buena comida, o paseando, o en la noche, cuando no logro dormir, que las ideas me vienen como ríos y de la mejor manera. Las que más me gustan las tengo en la mente, y si es verdad lo que me han dicho, las susurro entre mí. Una vez fijadas, pronto siguen las otras, y necesitaría lápiz pastel y mortero para hacer una buena amalgama según el contrapunto, el sonido de los diferentes instrumentos, etc. Todo esto excita mi alma, siempre que nadie venga a molestarme; la composición sale cada vez más clara y yo sigo ampliándola y esclareciéndola lo más que puedo, hasta que la cosa, aunque sea amplia, está realmente casi lista en mi cabeza; luego en mi espíritu yo la abrazo completamente con una sola mirada, como si se tratara de

²⁵ BESSELER, H.: *Grundfragen des musikalischen Hörens*, in “Jahrbuch der Musikbibliothek Peter für 1925”, XXXII, a.

²⁶ DAHLHAUS, C.; DE LA MOTTE-WABER, H. (Hrsg.): *Systematische Musikwissenschaft* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10), Wiesbaden, Athenaion, 1982, p. 118.

²⁷ HEIDEGGER, M.: *Essere e tempo*, tr. it. por P. Chiodi, Utet, Torino 1969, p. 264.

un hermoso cuadro o una persona agraciada, y en la imaginación escucho sus primeros sonidos uno tras otro, como debe ser luego en la ejecución, pero como si resonaran todos juntos. ¡Esta sí que es una delicia! Todo el encontrar y el hacer se realiza en mí como en un bonito sueño inmenso. Pero lo más hermoso es este escuchar todo junto, al mismo tiempo"²⁸. En el comentario a esta carta sustancial, Heidegger se sumerge hasta identificar "la velada unidad de este vislumbrar (*Er-blicken*) y de este oír (*Er-hören*)" con la esencia del mismo pensamiento. Una intuición cuya prestigiosa premisa se encuentra en el dicho 366 del *Peregrino Querubínico* de Angelus Silesius (Libro V): "Un corazón quieto en el fondo de Dios, como Él ha deseado / por él es tocado con gusto es su música de laúd"²⁹. Este es Mozart a los ojos de Heidegger, "uno de los más oyentes entre los que oyen"³⁰, en otros términos, *Das Lautspiel Gottes* (la música de laúd de Dios). Una interpretación de la escucha profundamente diferente de la de Konrad, para quien la escucha, volviéndose una obsesión "sistemática", anima una mayor integración y desata paradójicamente una forma de autismo. Günther Anders pone, de manera más radical, al centro de la atención la "contingencia" de la escucha, su dimensión perceptivo-individualizante; sólo partiendo de tal "fragancia perceptiva" se podrá proceder hacia análisis más circunstanciados y profundizados musicalmente. Perfil pasivo-receptivo y disposición activo-intencional pueden encontrar una propia unidad "quiasmática".

6. Sobre estas bases, en su fundamental manuscrito de 1930, Günther Anders, formula los principios de una renovada antropología filosófica construida partiendo de la música y de la contingencia de la escucha. La música como «Wirklichkeit der Verwandlungssituation»³¹ en los términos de G. Anders, lenguaje por excelencia de la escucha, es una interpretación que reitera la propuesta hecha por Benjamin en el *Fragmento teológico-político* «der Rhythmus der messianischen Natur». La música, en último análisis, favorece la *Offenbarung* y, coperteneciendo al hombre, no se puede considerar sólo como objeto: la *Aktualität der Gelöstheit*, la actualidad de la liberación interior, se tendrá que concebir como mediación del canto virtual y de la escucha, identidad del poderse expresar y escuchar completamente. En esta concepción del sonido y de la escucha, que enfatiza su dimensión contingente, se esconde también el nexo con el cual unir filosofía de la música y antropología filosófica.

²⁸ HEIDEGGER, M.: *Il principio di ragione*, de Franco Volpi, trad. it. por Giovanni Gurisatti e Franco Volpi, Adelphi, Milano, 1991, pp. 118-19.

²⁹ *Ibid*, p. 119.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ ANDERS, G.: *Philosophische Untersuchungen...Op. Cit.*, p. 88.

Puccini. La creación del personaje y la atmósfera: *Madama Butterfly*

Luisa María Gutiérrez
Profesora Asociada del Departamento de Historia del Arte
Universidad de Zaragoza

Resumen. El significado de cualquier obra artística proviene de la interpretación que el creador hace de su época. Puccini, en *Madama Butterfly*, ópera que rompe con la tradición y abre nuevos caminos a la siguiente generación de compositores, recoge todos los elementos que caracterizarían la imagen japonesa en el Occidente de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Las diferentes versiones que harán posible la ópera van conformando una atmósfera que culminará en la excelsa composición musical del músico italiano, que destacará no sólo por su calidad, sino por ofrecer el sentir de un pueblo que, a pesar de su esfuerzo por adoptar la “modernidad” de Occidente, permanece fiel a sus tradiciones y su cultura milenaria. Puccini, en la misma, presenta unos personajes de amplio desarrollo psicológico que actúan en un ambiente que recoge el colorido de aquella tierra lejana y desconocida, consiguiendo una atmósfera veraz y convincente, donde la protagonista femenina, con el paso del tiempo, se ha convertido en un mito que se ha extendido hasta nuestros días.

Palabras clave. Japonismo, ópera, fuentes literarias.

Abstract. The significance of any artistic creation comes from the interpretation that the author does of his time. In Puccini's *Madame Butterfly*, an opera that breaks with tradition and prepares a new ground for forthcoming generations of composers, all the elements that characterize Japan's image in the western world during the late nineteenth and early twentieth century are contained. The different versions that shape the opera form an atmosphere that will culminate in the sublime Italian musician's musical composition, highlighted not only for its quality, but because it offers the opinion of people who, despite their efforts to adopt the " modernity of the western world, remain faithful to their traditions and ancient culture. Puccini, in this opera, presents psychologically well developed characters who act in an environment that reflects the color of that distant and unknown land, an atmosphere which results true and convincing, where the main female role has become, over time, a myth that has spread up to our days.

Keywords. Japanese way of life, opera, literary sources.

Para comprender cualquier obra artística es necesario conocer el período en que ésta se ha gestado porque desde el principio de los tiempos, desde que el ser

humano se convierte en creador, el producto de su capacidad creativa y el proceso mental intrínseco al artista es resultado de su época. Y, en este sentido, se hace necesario el análisis de *Madama Butterfly* (1900-1904), destacando aquellos elementos que la hicieron realidad y que la convertirían en una ópera “diferente”, marcando una ruptura con la tradición, teniendo en cuenta lo que ello supuso tanto para el propio autor como para la Historia de la Música.

A pesar de la popularidad de esta ópera de Puccini y de su presencia en las temporadas operísticas de los mejores teatros del mundo, *Madama Butterfly* no cuenta con una extensa bibliografía y aquella que puede encontrarse trata, en su mayoría, aspectos generales de la composición, formando parte de algún artículo o capítulo de los libros que analizan la vida y obra de su autor¹. Algunos de ellos analizan determinados aspectos musicales, pero rara vez se encuentra un texto que traspase la línea de aquello que constituye lo básico del estudio de una obra musical².

¹ La bibliografía sobre Giacomo Puccini es amplia, no tanto en castellano, pero sí en general. Para mayor información acerca del compositor italiano he realizado una selección bibliográfica: ADAMI, G.: *Puccini*, Fratelli Treves, Milano, 1938; ADAMI, G.: *Epistolario di Giacomo Puccini*, Mondadori, Milano, 1928; CARNER, M.: *Puccini: a critical biography*, Duckworth, London, 1974. Segunda edición de la publicada en 1958; CLAUSSE, E.: *Puccini*, Espasa-Calpe, S.A., Colección: Clásicos de la Música, Madrid, 1980; ENCKELL, P.: « Le Japon et l'Occident », en *L'Avant-scène Opéra*, n° 56, pp. 4-7, 1983; FERNÁNDEZ-CID, A.: *Puccini: el hombre, la obra, la estela*, Ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de Bolsillo. Punto Omega, Madrid, 1974; FRACCAROLI, A.: *Giacomo Puccini se cofia y cuenta*, Ricordi-Americana, Buenos Aires, 1958; GARA, E.: *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Milano, 1958; GAUTHIER, A.: *Puccini*, Editions du Seuil, D.L. Col. Solfèges, 20, Paris, 1961; GIRARDI, M.: *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venecia, 1995; KRAUSE, E.: *Puccini. La historia de un éxito mundial*, Alianza Editorial, Col. Alianza Música, Madrid, 1991; MAEHDER, J.: Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini, en *Atti del I Convegno Internazionale sull'opera di Giacomo Puccini*. Torre del Lago-Festival Pucciniano, Giardini Editori, Pisa. 1983; MARTINEZ, O.: *El sentido humano en la obra de Puccini*, Ricordi-Americana, Buenos Aires, 1958; OLIVAN, F.: *Puccini, su vida y su obra*, Gráficas Uguina, Madrid, 1949; PINZAUTI, L.: *Puccini: una vita*, Vallecchi, Firenze, 1974; SARTORI, C.: *Puccini*, Nuova Accademia Editrice, Milano, 1958; SPECHT, R.: *Puccini. Das lebe, der mensch, das werk*, Hesse, Berlin, 1931; TORREFRANCA, F.: *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Fratelli Bocca, Turín, 1912; VIALE FERRERO, M.: “Riflessioni sulle scenografie pucciniane”, en *Studi Pucciniani*, Centro Studi Giacomo Puccini, Lucca, 1998, pp. 19-42.

² Sobre *Madama Butterfly* no existen estudios amplios de carácter monográfico, sino que puede encontrarse información sobre dicha ópera en la bibliografía general de Puccini o en artículos. Para más información: BERG, K.; Georg M.: *Das Liebesduett aus Madama Butterfly. Überlegungen zur Szenendramaturgie bei Giacomo Puccini*. Die Musikforschung, XXXVIII, 1985, pp. 183-94. Traducción italiana: *Il duetto d'amore nella Madama Butterfly. Consideración sulla drammaturgia della scena*, in BERNARDONI 1996 pp. 79-96; BOTTERO, A.: *Le donne di Puccini*, Pacini-Fazzi, Lucca, 1984; CARNER, M.: *Madama Butterfly. A guide to opera*. Londres, 1979; CONATI, M.: Il linguaggio musicale di Giacomo Puccini (A propósito de *Madama Butterfly*). *Diastema*, II/5, 1993. pp. 49-51; GIRARDI, M.: *Madama Butterfly, una tragedia in kimono*. Teatro comunale. Firenze, 2003, pp. 123-135; GROOS, A.; BERNARDONI, V. (a cura di): *MADAMA BUTTERFLY. L'orientalismo di fine secolo, l'approccio pucciniano, la ricezione*, Atti del convegno internazionale di studi, Lucca-Torre del Lago 28-30 maggio 2004, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 2008; GUTIÉRREZ, L. M.: “*Madama Butterfly: La creación de un mito*”, en *Actas del VIII Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España, “La Mujer Japonesa: Realidad y Mito*”, Prensas Universitarias, Zaragoza, 2008; GUTIÉRREZ, L. M.: “*Las últimas versiones del mito Madama Butterfly*”, en *IX Congreso de la Asociación de Estudios Japoneses en España*, 2008 (en prensa); GUTIÉRREZ, L. M.: “*Madama Butterfly:*

Como fruto de su época, *Madama Butterfly* recoge todos los elementos que caracterizarían la imagen que, del Japón, se construiría en el Occidente de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Puccini no solamente aporta al mundo una composición de una excelsa calidad musical, sino que además, ofrece el sentir de un pueblo que, a pesar de su esfuerzo por adoptar la “modernidad” de Occidente, permanece fiel a sus tradiciones y su cultura milenaria. Entre los diferentes fragmentos que componen la partitura, entre las líneas que conforman el libreto, subyace la visión que sobre Japón y la mujer japonesa se tenía en la sociedad occidental en general y aquella otra, más particular, que a tal respecto tenía el propio Puccini; visiones que no siempre coincidieron, pero que lo cierto es que el personaje femenino de la ópera, con el paso del tiempo, ha creado un auténtico mito que ha llegado hasta nuestros días.

Los últimos lustros del s. XIX y los primeros del XX, convulsionan económica y políticamente el orden preexistente. La eclosión de capitalismo y la expansión colonialista transformarán para siempre el mundo conocido. Las Exposiciones Universales y Nacionales muestran a un público asombrado e interesado, los progresos de la ciencia y de la técnica, cuyos logros subyugan e inspiran especialmente al intelectual y al artista.

El mundo literario se refresca gracias a la figura de Émile Zola, que renueva la novela realista al aplicar a la narrativa la objetividad de la observación científica. Sus presupuestos marcarán substancialmente los escabrosos argumentos de las óperas de carácter verista, entre las cuales se ha situado a *Madama Butterfly*; afirmación no exenta de ciertas connotaciones ya que contiene elementos de carácter simbólico, tal y como en su día, percibió Albert Carré cuando dirigió la première parisina de 1906.

Resultado del Imperialismo, comenzarán a conocerse tradiciones y culturas lejanas, al igual que sus personajes, y el exotismo sufrirá un desarrollo espectacular que, rápidamente, conquistará todos los campos de la cultura.

Sin embargo, en este periodo, complejo y contradictorio en determinados aspectos, de pronto la Filosofía censura la técnica y nace el Simbolismo como una emoción ante la incompreensión de las cosas que, sólo a través del símbolo, adquieren significado, constituyéndose el arte en el mejor vehículo de

Espejo de Oriente. Una Puesta en Escena Japonesa”, en *Actas del I Foro Español de Investigación sobre Asia Pacífico. Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico*, nº 1. Universidad de Granada, 2006; GUTIÉRREZ, L. M.: “La influencia de Japón en Occidente. *Madama Butterfly* y el Japonismo musical”, en *Nihon yûkôkai*. Revista de Cultura Japonesa. Año 2, nº 4, 2008; GUTIÉRREZ, L. M. et al.: “Studies on Japanese Artistic Influence in Spain” (BARLÉS, E.; ALMAZAN, D. (ed.)): *Reseach on Japanese Art in Spain*, CD, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 1-250. Textos de Grupo de investigación sobre arte japonés de la Universidad de Zaragoza. ISBN 978-8-92521-23-4); GROS, A.: *Madama Butterfly: il perduto atto del consolato*, BIAGI RAVENNI-GIANTURCO, 1997, pp. 147-158; Agenda Ricordi 2004; *Madama Butterfly 1904-2004*, Ricordi, Milano, 2003; VAN RIJ, J.: *Madame Butterfly. Japonisme, Puccini & the search for the real Cho-Cho-San*, Stone Bridge Press, Berkeley, California, 2001.

transmisión del mismo. Un lenguaje misterioso que provoca un sentimiento a través de las diferentes obras.

Pero esta panorámica de Occidente no quedaría completa si no se hiciera referencia al fenómeno del *japonismo*; es decir, la captación y recepción de lo japonés en la cultura occidental. La constante mirada de Occidente a Oriente, las condiciones para acceder a la cultura japonesa, y el contexto aperturista japonés a partir de la *Revolución Meiji*, en 1868, harían posible la aparición de este fenómeno cuando Japón, tras siglos de aislamiento, abre sus fronteras a Occidente.

El régimen feudal al que estaba sometido el país cae y, tras la rendición del shogun, será el joven emperador Mutsuhito quien tome las riendas del nuevo gobierno, con capital en Tokio, inaugurando la era *Meiji* que se extenderá hasta 1912. A partir de este momento, una serie de cambios se irán sucediendo, acercando Japón cada vez más a Occidente. Entre estos, interesan especialmente para nuestro estudio los referidos a los intercambios culturales que van a fluir en ambas direcciones. Japón ofrece la imagen de un país moderno con una rica tradición milenaria que rápidamente suscitará un interés cultural y científico, desarrollándose tanto el estudio, como la difusión de la cultura japonesa en Occidente.

El *japonismo*, como fenómeno, se extenderá especialmente desde mediados del siglo XIX, hasta la década de los años 30 del siglo XX, constituyéndose como focos centrales del fenómeno París, Londres, Viena en Europa, y también Estados Unidos; puntos desde donde los elementos japoneses se interpretarían de diferente manera.

Los pintores occidentales que en aquellos momentos buscaban nuevos caminos, quedarían fascinados por el nuevo concepto de belleza que ofrecían las escuelas japonesas: la *Rimpa*, caracterizada por la simplificación de las figuraciones tendentes a la abstracción y a la estilización, por la brillantez y claridad de sus colores y por sus líneas fluyentes y ondulantes y, especialmente, la del *Ukiyo-e*, con esas imágenes del mundo flotante que maestros como Utamaro, Hokusai o Hiroshige ofrecían en unas estampas que, causando furor, comenzarían a coleccionarse en Occidente.

Whistler, Manet, Van Gogh, Degas o Toulouse-Lautrec reflejarían en sus obras esos nuevos conceptos aprehendidos: una nueva sensación del espacio y de la profundidad sin recurrir a la perspectiva, las líneas oblicuas, una nueva forma de expresar el movimiento, especialmente en el cuerpo humano, la delicadeza de las formas, la sutileza del dibujo, una nueva visión del encuadre y de la asimetría de la composición, los interiores con escenas cotidianas frescas y vivas, los fondos neutros donde adquiere total protagonismo la figura o el expresionismo gestual.

Recordemos *Caprice in Purple and Gold* de Whistler, *El pífano* de Manet, o las obras de Van Gogh *Retrato de PèreTanguy* y *Puente Ohashi en la lluvia*,

ejemplo este último que constituye una copia al óleo de la gran obra de Hiroshige *Lluvia sobre el gran puente de Atake, de la serie Meisho Edo Hyakkei*.

Otras veces, encontramos interpretaciones más libres, con claro carácter exótico, como la que nos presenta a Camille Monet vestida de japonesa.

En España, más preocupada por la delicada situación económica y política del momento, también tuvimos artistas que recogieron el testigo japonés. Es el caso de Mariano Fortuny, quien conoció el fenómeno durante su estancia en París. Un buen ejemplo es *Niños en un salón japonés* (1874), en el que retrata dentro de un ambiente orientalizado a sus hijos M^a Luisa y Mariano; obra en la que posteriormente se inspiraría Anglada Camarasa para *Blanquita y Gloria* (1890). Además, Fortuny realizaría copias de diseños del *Manga* de Hokusai.

Isidro Novell, Ramón Casas, José María Rovialta, José Triadó, Miguel Utrillo, Darío de Regoyos o Juan Echevarría entre otros, también se dejarían seducir por el gusto japonés.

Tampoco olvidemos la importante labor de difusión que desde la Cataluña modernista se llevó a cabo a través de publicaciones como *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* y *La Esfera*. Los ilustradores utilizarían los elementos japoneses como un recurso para plasmar esa nueva moda que dejaría sentir fundamentalmente en la decoración del hogar y en el vestir.

En Europa destacará sobretodo *Le Japon Artistique*, una revista dirigida por Samuel Bing en la que participaron los más destacados especialistas europeos del arte japonés, con gran repercusión entre los artistas.

En el ámbito literario la fascinación por Japón se reflejó en multitud de obras. Las descripciones de los autores, en especial los textos de Pierre Loti, creador de una ensoñadora imagen de Japón con sus cerezos, sus templos o sus musmées, construirían una singular visión de lo japonés que después recogerían Rudyard Kipling, André Bellessort, Lafcadio Hearn o Enrique Gómez Carrillo entre otros. Y en este mundo, vivió y trabajó Puccini, una época, como vemos, tumultuosa, palpitante y novedosa, en la que continuamente se están gestando tendencias y corrientes diversas dentro del terreno artístico y musical. Precisamente este mundo vibrante, ávido de nuevas experiencias y conocimientos, es lo que permitiría a Puccini componer *Madama Butterfly*, una ópera a la que me he referido como “diferente”, de argumento abrupto y que, además, se desarrolla en un país lejano y extraño a la mentalidad del hombre occidental, proporcionándole la circunstancia perfecta para trabajar dentro de un nuevo concepto de música, que abriría nuevos caminos a la siguiente generación de compositores.

En este momento, dentro del terreno musical presenciamos una mejor y más amplia difusión de la música, gracias a la labor realizada por entidades musicales, editoriales, escuelas nacionales, grandes maestros e intérpretes, así

como a la importancia que van a adquirir determinados géneros musicales. Tal es el caso de la opereta, en principio de carácter popular, pero que poco a poco supo ganarse la aceptación de los sectores más cultos. Recordemos títulos como *El Murciélagos* de Strauss, *La viuda alegre* de Léhar o *La Geisha* de Sydney Jones. Y no nos olvidemos que, paralelamente a la música “cult”, surgirán otras formas musicales, como el café-concierto o el jazz, dirigidas a un público más amplio³. El éxito de este último sería enorme y se difundiría rápidamente gracias a la aparición del disco que permitiría que la música, ésta en particular, y el resto en general, llegara a los hogares.

Por otra parte, al igual que sucede con el resto del arte, este periodo de finales del XIX y comienzos del XX, va a ser una época de movimientos separados e independientes, sin un patrón central que unifique unas características. No obstante, Felicien David, con sus *Melodías Orientales*, se convertiría en punto de referencia para la ópera. El exotismo surgirá con fuerza en el ámbito musical y especialmente en la ópera. Comenzarían a surgir un sin fin de obras que trasladaban al público a mundos de fantasía. *El pescador de perlas*, de Bizet, nos lleva al antiguo Ceilán; *Aida*, de Verdi se desarrolla en Egipto, escenario que también utiliza Massenet para *Thais* o la *Lakmé* de Delibes nos transporta a la India.

Otro músico que se sintió cautivado por la música oriental fue Debussy, quien tuvo oportunidad de escucharla en la Exposición Universal de París de 1889, y posteriormente gustó de utilizarla como un recurso musical que le permitiera una reinterpretación nueva y de efecto. Así lo demuestra en la pieza para piano “Los peces de oro” (1907-1908), de la serie *Imágenes*, creada a partir de la sensación producida por la contemplación de una seda japonesa que el músico tenía en su despacho, en la que se veían dos carpas doradas nadando contracorriente. Este pez es admirado por los japoneses por su destreza para subir los ríos contracorriente, de ahí que se asocie con la fuerza y represente al varón. Por esta razón, cada 5 de mayo se celebra en Japón el Día del Niño y todas las casas se adornan con los *Koinobori* que son cometas o banderas multicolores en forma de carpas a través de las cuales se expresa el deseo de que los niños varones crezcan fuertes y vigorosos.

El mismo Stravinsky gustó de la lírica japonesa a la que dedicó un homenaje en su ciclo de *Canciones Japonesas* (3), compuestas en 1913 y creadas en un momento en que el compositor mantiene una estrecha relación con los miembros integrantes de la *Société des Apaches*, que se forma en 1900, en un París donde el *japonismo* hace furor con la Exposición de este mismo año.

Dicho *japonismo* se convertirá en el abono que nutrirá el genio de algunos compositores, sobre todo del campo operístico, en cuyas obras Japón

³ El jazz cobró tanta importancia que las casas editoriales comenzaron a publicar partituras de piezas operísticas populares a las que se aplicaba la estructura musical del jazz. Sabemos por el mismo Giacomo Puccini que siguieron este sistema con algunas de sus composiciones, lo que consideró, no sin razón, un sacrilegio y procedió a demandar a la editorial por haber actuado sin su consentimiento.

proporcionaba un escenario exótico y el color musical de aquellas tierras lejanas y casi desconocidas.

Relacionadas con Japón de forma más o menos directa, surgirán una serie de operetas: *El Mikado* (1885) de Gilbert y Sullivan, *Madame Chrysanthème* (1893) de Messager, o *La Geisha* (1896) de Sydney Jones. Saint-Saëns intentó hacer una pequeña incursión en lo japonés con su *Princesse jaune*, con una historia que Louis Gallet sitúa en Holanda y cuya única referencia japonesa es el retrato de una joven en un Ukiyo-e. Pero sería Pietro Mascagni, en 1898, quien con su ópera *Iris*, marcaría el camino de la que se convertiría en el pilar fundamental del japonismo musical, al recoger todos los elementos que caracterizarían la imagen japonesa de finales del XIX y comienzos del XX: *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, una ópera que destaca tanto por su calidad musical como por la recreación de escenarios y la plasmación del sentir japonés.

“Madama Butterfly es la obra más sincera y expresiva que he concebido”. Así define el autor su composición.

Todo comienza cuando después del estreno de Tosca en 1900, Puccini se lanza a la búsqueda de un nuevo libreto. Tras barajar diferentes posibilidades, encuentra la solución en una obra teatral que en esos momentos arrasaba en Londres y aquí se inicia lo que terminaría siendo una verdadera “Tragedia Japonesa”.

Aquella noche, Puccini acudió al Teatro Duque de York de Londres con unos amigos para asistir a la representación de una obra teatral del famoso productor David Belasco⁴, *Madame Butterfly*⁵, una adaptación de un relato del norteamericano John Luther Long⁶, del mismo título, publicado en 1898 con un éxito tremendo en Estados Unidos. Long, aunque abogado de profesión, disfrutaba combinando su trabajo con el ejercicio de la literatura, cuyas obras destacaban por la minuciosidad de los detalles y el nivel documental que

⁴ Nacido en San Francisco, en 1853, David Belasco es descendiente de judíos portugueses. Educado en un monasterio católico, pronto abandonó el mismo para dedicarse al mundo del teatro. Bajo una concepción realista, sus obras siempre buscaban impactar violentamente en la sensibilidad del espectador. Belasco poseía una habilidad especial para crear una puesta en escena imaginativa y crear una atmósfera. Para mayor información: CARNER, M. *Puccini: a critical biography*, Duckworth, London, 1974. Segunda edición de la publicada en 1958; MARKER, L.: *David Belasco, naturalism in the American theatre*, Princeton University Press, 1974; WINTER, W.: *The life of David Belasco*, Freeport, Books for Libraries Press, New York, 1970.

⁵ BELASCO, D.: *Madame Butterfly* (A Tragedy of Japan in One Act). Based on John Luther Long's story. Ed. Samuel French, New York, 1935.

⁶ Para más información sobre este autor, véase: HENRY, O.: *The american tradition in literature. Whitman to the present*. v. 2, New York, 1957; PEREZ GALLEGOS, C.: *Literatura de América del Norte*. Akal, Madrid, 1991.

aportaba a las mismas. Su *Madame Butterfly*⁷ nace a raíz de una historia que le había contado su hermana, dueña de una misión en Nagasaki, acerca de una muchacha de Osaka que queda embarazada de un rico comerciante inglés, el cual le quita al niño y lo envía a la misión para que reciba la educación pertinente. La joven japonesa era conocida por el nombre de O-cho-san, que significa mariposa y que pasará al relato como Cho-cho-san o Butterfly. Este sobrenombre también puede derivar de una línea del diálogo donde Pinkerton compara su adquisición con este delicado insecto⁸.

Una muchacha japonesa es abandonada por su marido, un oficial de la marina norteamericana. Después de 3 años de ausencia, éste vuelve a Nagasaki acompañado de su esposa americana y enterados de la existencia de un hijo, resuelven quitárselo a la madre. Butterfly se siente traicionada y decide suicidarse, pero si algo ha aprendido del desaprensivo Pinkerton ha sido a vivir, de manera que descarta la idea del suicidio y para vengarse de él decide huir con el niño.

Long había creado una atmósfera muy convincente del Japón de finales del s. XIX y había acomodado su relato a la novela de Pierre Loti⁹, *Madame Chrysanthème*¹⁰, publicada en 1887, donde se presentaba una imagen exótica, amable e idealizada del Japón y sus gentes. En ella, el autor contaba sus experiencias vividas en Nagasaki durante el verano de 1885, cuando llegó allí como oficial de la marina francesa. Siguiendo una costumbre muy extendida, se casó con una muchacha japonesa; un matrimonio temporal en el que un pequeño alquiler mensual le permitía disponer de una mujer que le organizaba la casa y le procuraba diversión.

El éxito de la obra de Long llamó la atención de Belasco quien, con algunos cambios, presentó la obra en Nueva York, en 1900, resultando un nuevo y grandioso éxito en cada escenario en que se representaba. Aquella velada teatral londinense, Puccini se sintió fascinado y emocionado por la fuerza del

⁷ LONG, J.L.: “Madame Butterfly”, en *Century Magazine*, New York, Century, 1898, 1903. En 1981 se publicó una traducción japonesa: LONG, J.L.: *Cho-cho-fujin*. Nagasaki Wesleyan Junior Collage, Isahaya, 1981.

⁸ No debemos olvidar que la mariposa es uno de los animales más representados en las estampas y, en general, en el arte japonés. Los nipones, en esa comunión con la naturaleza, gustan de todos los animales y, especialmente, de las mariposas, con esos magníficos colores y su elegante vuelo y figura.

Por otro lado, los ukiyo-e de mujeres bonitas, destacan algunas estampas de Harunobu, refiriéndose a sus figuras femeninas como “mujeres mariposa”, por esa esbeltez, finura, delicadeza y elegancia. Incluso el peinado de los cabellos, sugiere en ocasiones, la forma de dicho insecto.

⁹ Para más información acerca de Pierre Loti, véase: BLANCH, L.: *Pierre Loti*, Ed. Seghers, Paris, 1986; COBOS CASTRO, E.: “Pierre Loti, impresionismo y nostalgia”, en *Alfinge* n° 2, 1984, pp.63-82; GENET, C.; HERVE, D.: *Pierre Loti: l'enchanteur*, Christian Génét, Gémozac, 1988; QUELLA-VILLEGGER, A.: *Chez Pierre Loti: une maison d'écrivain-voyageur*, éd. Aubéron, Bordeaux, 2008; QUELLA-VILLEGGER, A.: *Pierre Loti l'incompris*, Presses de la Renaissance, Paris, 1986 ; ROUSSEAU, A.: *Littérature du vingtième siècle*, Albine Michel, Paris, 1929, cop. 1939; SAINT-LEGER, M.P. de : *Pierre Loti l'insaisissable*, Marie-Paule de Saint-Léger Féret, Paris, 1996; SERBAN, N.: *Pierre Loti: sa vie et son ouvrage*, les Presses françaises, Paris, 1924.

¹⁰ LOTI, P.: *Madama Crisantemo*, Editorial Cervantes, Barcelona, 1931.

argumento y la expresividad de la puesta en escena, y poco después decidiría musicalizar la obra. Tras obtener el permiso correspondiente, se firmó el contrato y el músico italiano, junto a los libretistas Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, comenzaron el trabajo.

Continuas referencias de estas fuentes literarias quedarán plasmadas en el argumento, la escenografía y los personajes.

Puccini presenta a una joven japonesa que obligada por las circunstancias resuelve casarse con un extranjero, un joven oficial de la Marina de los Estados Unidos cuya crueldad y falta de moral le lleva a casarse con la muchacha para conseguir sus favores. Cuando sus días de permiso terminan, abandona a Butterfly sin saber que ésta espera un hijo suyo. Tres años más tarde, regresa casado con una mujer americana y, enterado del nacimiento del niño, decide llevárselo a los Estados Unidos. Abandonada, humillada, y desesperada ante la pérdida del pequeño, Butterfly sólo encuentra una salida: morir con honor.

Aunque la Butterfly de Puccini tiene muy poco de la joven japonesa de la obra de Loti, carente de personalidad, sí pueden adivinarse algunos rasgos comunes que definen ambos personajes.

Chrysanthème es cariñosa, alegre, tierna, pueril y juguetona en algunas ocasiones: “un pequeño ser hecho para reír, aunque se entristece con facilidad (...) de formas y pensamiento vivaces (...) un primoroso juguete”¹¹.

Butterfly es:

una guirnalda de flores frescas. Una estrella de rayos de oro (...) Con ese aire de muñequita (...) Leve como un tenue globo de cristal, por su estatura y porte parece una figura sacada de un biombo. Pero de su brillante fondo lacado, con un movimiento súbito destaca y revolotea como una mariposilla, y se posa con tal gracia silenciosa que siento un verdadero furor por alcanzarla, aunque ello me cueste quebrarle las alas...) ¡Pensar que este juguetito es mi esposa!¹²

El papel de Butterfly es infinitamente más representativo y elaborado que el de Crisantemo, pero en general, a través de este personaje, puede comprenderse bastante bien el papel que desempeña la esposa japonesa: sumisa, respetuosa, obediente y educada, poco habladora y preocupada por el orden de la casa y de las ofrendas, y aparentemente feliz con lo que posee. Esta misma idea es la que Puccini traslada a su ópera, incluyendo la emoción de un sentimiento de amor, razón por la que le criticaron algunos autores, acusándole de no reflejar la verdad puesto que los matrimonios japoneses de aquella época, más los temporales con extranjeros, eran concertados y el amor era algo secundario. Sin embargo, no debemos olvidar que *Madama Butterfly* no es, ni pretende ser, una

¹¹ LOTI, P.: *Madama Crisantemo*, Op. Cit..

¹² GIACOSA, G. ; ILLICA, L.: *Madama Butterfly*. Libreto. Texto: italiano-español, Fundación del Teatro Lírico: Teatro Real. D. L., Madrid, 2002.

ópera japonesa sino que es una ópera italiana cuya trama se desarrolla en el Japón, dentro de ese gusto por la moda oriental que se extiende por toda Europa. Sin este sentimiento la obra no existiría puesto que es el amor uno de los elementos desencadenantes de la tragedia.

El capitán francés de Chrysanthème es ingenioso, irónico y refinado, gran observador de las costumbres del pueblo japonés que no comprende. No tiene apenas nada en común con el Pinkerton de *Madama Butterfly*, excepto quizá, cierto sentimiento de poder y superioridad con respecto a la esposa japonesa.

La edad de Cho-cho-san puede estar inspirada en la jovencita señorita Jazmín que, el señor Kanguro, tenía reservada como esposa al oficial francés: “*es una señorita muy linda, de unos quince años*”¹³.

La descripción de la casa que hace Loti, también posee puntos en común con la casita de Butterfly. Así se expresa el escritor francés:

Todo en nuestra casa parece una estampa japonesa: sólo pequeños biombos, pequeños taburetes, graciosos soportes de vasos con ramilletes – y, en el fondo del departamento, en un hueco que sirve de altar, un gran Buda dorado, erguido sobre un loto (...) Encaramada en lo alto, en un arrabal apacible, en medio de jardines verdes. Toda ella es de hastiales de papel y se desmonta cuando se quiere, como un juguete de niños. Familias de cigarras cantan noche y día sobre nuestro viejo techo sonoro. Desde nuestra galería se disfruta, a vista de pájaro, un vertiginoso panorama sobre Nagasaki, sus calles, sus juncos y sus grandes templos. A ciertas horas, todo ello se ilumina a nuestros pies como una decoración de magia.¹⁴

Aludiendo a la costumbre de las mujeres japonesas de guardar ciertas pertenencias en sus mangas, Loti dice:

Como todas las japonesas Crisantemo guarda una porción de cosas en lo interior de sus largas mangas en las que hay bolsillos ocultos. Allí guarda sus cartas, anotaciones escritas sobre finas hojas de papel de arroz, oraciones-amuletos dictadas por los bonzos y, sobre todo, una gran cantidad de papelitos de seda cuadrados, que emplea en los usos más imprevistos.¹⁵

Esta misma idea queda reflejada en el libreto de *Madama Butterfly*¹⁶:

BUTTERFLY

Señor F.B. Pinkerton...

(*Ella le indica el gran número de objetos que lleva en la manga*)

perdón... Yo quisiera... unos pocos objetos femeninos...

¹³ LOTI, P.: *Madama Crisantemo*, Op. Cit.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ GIACOSA, G.; ILLICA, L.: *Madama Butterfly*. Libreto. Op. Cit.

PINKERTON

¿Dónde están?

BUTTERFLY

(indicándole la manga)

Están aquí... ¿os enfadáis?

PINKERTON

(Pinkerton sonríe sorprendido; entonces, dice con galantería:)

Oh, pero ¿por qué me iba a enfadar, mi hermosa Butterfly?

BUTTERFLY

(sacando sus cosas de la manga y dándoselas a Suzuki, que las introduce en la casa)

Pañuelitos, la pipa... un cinturón, un pequeño broche... un espejito, un abanico...

PINKERTON

(ve un tarrito)

¿Y ese tarro?

BUTTERFLY

Un tarro de pintura

PINKERTON

¡Caramba!

BUTTERFLY

¿Os desagrada?

(Tirándolo sin esperar respuesta)

¡Fuera!

(saca una larga y estrecha caja)

PINKERTON

¿Y eso?

BUTTERFLY

(muy seria)

Es algo sagrado para mí.

PINKERTON

(con curiosidad)

¿Y no se puede ver?

BUTTERFLY

Hay demasiada gente.

(Desaparece dentro de la casa llevándose la caja con ella)

Perdonadme.

GORO

(Que se ha acercado, le dice al oído a Pinkerton)

Es un regalo del Mikado a su padre... Invitándolo a...

(indica que el padre de Butterfly tuvo que hacerse el hara-kiri)

PINKERTON

(En voz baja)

Y... ¿su padre?

GORO

Obedeció.

(Se dirige hacia la casa)

BUTTERFLY

(volviendo a la terraza, sentándose con Pinkerton, y sacando unas figurillas de sus mangas)

Los ottoké

En cuanto a los sentimientos del oficial francés con respecto a su esposa japonesa, quedan bastante bien reflejados a lo largo de la novela. Su boda no es seria, y Crisantemo es únicamente algo pasajero; una delicada personita que se preocupa del orden de la casa y que además le divierte. Alguien a quien no le une pasión o sentimiento alguno: “Y cuando me veo de regreso a bordo, cuando in mente se me representa la escena de allá arriba, me parece haberme casado en broma, entre polichinelas”. “Y, después de todo, lo mismo me da. La he tomado para distraerme”.

Sin embargo, tampoco es un desalmado: “En realidad, Dios mío, yo no detesto a esta pequeña Crisantemo. Además, cuando ni por una parte ni por otra hay desagrado físico ni odio, el hábito termina por crear una especie de lazo, a pesar de todo”.

Crisantemo conoce su papel y lo representa perfectamente. Ella sabe que únicamente está unida al francés por un contrato temporal y,

se ha traído con ella poca impedimenta, sabiendo perfectamente que no será duradero nuestro matrimonio (...). En la puerta de salida me detengo para el postrer adiós; el morrito de tristeza ha reaparecido, más acentuado que nunca, en la carita de Crisantemo. Es cosa de circunstancias, por lo demás; es correcto, y me sentiría ofendido si ocurriese de otro modo.¹⁷

Sin embargo, la escena de la ceremonia de la boda adquiere más relevancia en la ópera de Puccini que en la novela de Loti.

Abajo, en medio de uno de esos barrios nuevos de aspecto cosmopolita, en un feo edificio presuntuoso, especie de oficina de estado civil, la cosa ha sido firmada y contrasignada, con letras asombrosas, en un registro, en

¹⁷ LOTI, P.: *Madama Crisantemo*, Op. Cit.

presencia de una reunión de menudos seres ridículos que antes eran samuráis con vestidos de seda, y que ahora son *policemen* con traje ajustado y casco a lo ruso. Ello se verificó entre el calor de pleno día. Crisantemo y su madre habían llegado por su lado; yo por el mío. Teníamos el aire de haber ido para sellar algún pacto vergonzoso, y las dos mujeres temblaban ante aquellos feos personajillos que, a sus ojos, representaban la ley. [Y] Desde luego, por la noche, allá arriba, en nuestro barrio, nuestro pequeño matrimonio ha resultado una cosa muy gentil: un séquito con faroles, un té de gala, un poco de música... Verdaderamente, todo esto era necesario.¹⁸

Puccini, emplea precisamente la escena de la ceremonia de la boda para desatar el drama. Nos presenta a los personajes, nos proporciona datos de su historia que nos ponen en situación y, finalmente, con la maldición del tío bonzo, Butterfly es repudiada y condenada por su familia y por su pueblo.

En cuanto al resto de los personajes, el señor Kanguro de Loti, se convierte en Goro en la ópera, pero su papel es el mismo, si bien su carácter en *Madame Chrysanthème* es menos grotesco y codicioso. La gran amiga de Crisantemo, Oyuki, será transformada por Puccini en la fiel criada Suzuki.

En cuanto a la atmósfera conseguida por el compositor italiano, bien pudo tomar de la novela de Loti, sus magníficas descripciones del discurrir de la vida japonesa que conforman auténticas pinturas de gentes y costumbres.

En la obra de John Luther Long, Butterfly todavía no posee un carácter representativo, pero ya no es aquella chiquilla de la obra de Loti. La *Madame Butterfly* de Long presenta por primera vez tres elementos importantes: la idea del suicidio que finalmente no se lleva a cabo, pero presenta el arma ritual con la inscripción que perdurará en las obras posteriores¹⁹: “Con honor muere quien no vive con honor”, y finalmente, el sentimiento de venganza hacia Pinkerton, que permite a Butterfly desestimar la idea inicial del suicidio y huir con el niño antes de que lleguen a la casa para quitárselo.

Puccini, al igual que hace Long en su relato, presentará durante el Acto I a todos los personajes, ofreciendo una información fundamental para el posterior desarrollo del argumento. El drama operístico se acerca más a la historia de Long, puesto que los personajes son los mismos y sus caracteres ya quedan perfilados. Por ejemplo, aquel oficial francés de *Madame Chrysanthème*, observador del Japón y de las costumbres de sus gentes a las que deja vivir sin inmiscuirse en sus vidas, ahora se convierte ya en el detestable personaje que nos presentará Puccini, un ser arrogante, cruel y cobarde, que no siente la menor necesidad de comprender el Japón y está muy lejos de albergar algún tipo de sentimiento hacia sus gentes, incluida la que ha sido su esposa. Es un despreciable de quien Long dice, poniendo las palabras en boca de Sharpless: “era muy propio de él tomar este material exquisito, vívido, anhelante e informe

¹⁸ LOTI, P.: *Madama Crisantemo*, Op. Cit.

¹⁹ “To die with honor, when one can no longer live with honor”.

(Cho-cho-san) y moldearlo según su deseo tan caprichoso”, y añade: “tal vez haya sido una suerte para Butterfly el hecho de que su país lo necesitara tan pronto después de su matrimonio”²⁰.

Por otro lado, el coqueteo y la burla de Cho-cho-san con Yamadori, esa profesionalidad a la hora de saber manejar a los hombres con gran sensualidad, la recogerá Belasco y permanecerá en el libreto de Puccini. En medio de la conversación mantenida entre Sharpless y Butterfly, de pronto aparece Goro, el agente matrimonial, con el príncipe Yamadori²¹:

(Goro, apoyado sobre una rodilla, recibe a Yamadori que desciende de su palanquín y saluda al cónsul y a Butterfly. Se sienta en la terraza respetuosamente y se gira hacia Butterfly)

BUTTERFLY

(A Yamadori)

Yamadori, ¿aún no os han desengañado las penas del amor? ¿Os cortaréis todavía las venas si os niego un beso?

YAMADORI

Entre las cosas más molestas figuran los suspiros inútiles.

BUTTERFLY

(Con graciosa malicia)

Habéis abandonado a tantas mujeres, que debéis estar acostumbrado a ello.

YAMADORI

Me casé con todas ellas y el divorcio me ha liberado.

BUTTERFLY

Muy halagador.

YAMADORI

Pero a vos os juraría fidelidad eterna.

Y después de unas palabras con Sharpless sobre la ceguera de Butterfly con respecto a su situación con Pinkerton²²:

(Yamadori se levanta para irse y suspirando)

YAMADORI

Adiós. Os dejo con el corazón lleno de dolor: pero sigo esperando.

BUTTERFLY

Es usted muy dueño.

²⁰ LONG, J. L.: “Madame Butterfly”, *Op. Cit.*

²¹ GIACOSA, G.; ILLICA, L.: *Madama Butterfly*. Libreto. *Op. Cit.*

²² *Ibid.*

YAMADORI

(Volviéndose hacia Butterfly al mismo tiempo que se va)

Ah, si quisierais...

BUTTERFLY

Lo malo es que no quiero...

(Yamadori, despidiéndose de Sharpless, se va seguido por sus sirvientes y Goro. Butterfly continúa sonriendo detrás de su abanico).

En cuanto al tema religioso, la Butterfly de Puccini, al igual que la de Long y, anteriormente, la Crisantemo de Loti, todas profesan una religión mezcla de shintoísmo y budismo, tal y como sucede en la realidad²³.

El final de la obra de Long, cuando Adelaide Pinkerton acude a la casa de Butterfly para recoger al niño y se la encuentra vacía, sugiere que Cho-cho-san ha vuelto a su anterior profesión y nuevamente canta y toca el shamisen por las calles. Esta escena la recoge Puccini en el aria del Acto II, *Che tua madre*, donde se considera la posibilidad de volver a cantar por las calles para mantener a su hijito.

Que tu madre tendrá que cogerte en brazos y correr la ciudad bajo la lluvia y el viento para ganar tu pan y tu ropa. Y a la gente sin piedad le extenderá la mano gritando: escuchen, escuchen mi triste canción. Hacedle caridad a una madre infeliz, itened piedad de ella!

(Se levanta; el niño permanece en su almohadón jugando con una muñeca)

¡Y Butterfly, terrible destino, bailará para ti! Y como ya lo hizo antaño...

(Levanta de nuevo al niño y con las manos levantadas le hace implorar)

¡La geisha cantará! Y la canción festiva y alegre acabará en un sollozo.

(Arrodillándose ante Sharpless).

¡Ah, no, eso jamás! ¡Ese oficio conduce al deshonor! ¡Antes muerta, muerta!

¡Nunca más danzar! Antes pondré fin a mi vida. ¡Ah, muerta!

*(Cae al suelo al lado del niño besándolo apasionadamente con gesto compulsivo).*²⁴

El episodio más conmovedor del relato de John Luther Long, es el de la vigilia de Butterfly, que más tarde, con algunos cambios, utilizarían y explotarían, tanto Belasco como Puccini. Long se expresa de la siguiente manera:

No durante una noche, sino durante días y noches, comiendo poco, durmiendo poco... cada vez menos. Finalmente, Cho-Cho-San ya no pudo sostener la lente con la que escudriñaba el puerto, buscando la nave de Pinkerton. Se acostó en las esteras con el pequeño, mientras la joven criada observaba. Cada día las flores marchitas eran reemplazadas por otras compradas... cada vez más baratas. Y un día, por accidente, Cho-Cho-San

²³ En el Japón, shintoísmo y budismo conviven en armonía. Son dos religiones que se complementan.

²⁴ GIACOSA, G.; ILLICA, L.: *Madama Butterfly*. Libreto. *Op. Cit.*

vio a Pinkerton en cubierta, con una mujer rubia del brazo, y al día siguiente la nave de guerra había desaparecido.²⁵

La *Madame Butterfly* de David Belasco mejora el relato de Long y confiere a Butterfly una personalidad mucho más marcada, hace realidad la idea del suicidio que, con algunos cambios, de carácter estético y espiritual, trasladará Puccini a su obra. El mismo ritual del *jigai*²⁶, la misma inscripción en el *kaiken*, la emotiva despedida. Sin embargo, el compositor otorga a Butterfly una muerte más delicada y elegante. La intimidad del ritual japonés queda perfectamente reflejada al ocultar el suicidio a los ojos de un público que únicamente escucha el sonido del cuchillo cuando cae al suelo; escena que ya no se representa así en los escenarios. Hoy en día, a la vista del público, Butterfly, salvo excepciones, se hace el *harakiri*.

Recordemos el final de Butterfly²⁷:

SUZUKI

(Llorando)

Me quedo con usted.

BUTTERFLY

(Dando palmas con fuerza)

¡Vete! Te lo ordeno.

(Obliga a Suzuki, que llora amargamente, a levantarse e irse. Butterfly se arrodilla delante de la estatua de Buda. Permanece inmóvil, absorta en un doloroso pensamiento, entonces se da cuenta de los sollozos de Suzuki, los cuales se van debilitando poco a poco. Sale y coge el velo blanco que cuelga del biombo, después el cuchillo de su padre, de dentro de un estuche lacado que está colgado de la pared, cerca de la estatua de Buda. Besa la hoja con devoción, cogiéndola con las manos por la punta y por la empuñadura, y, en voz baja, lee la inscripción)

“Con honor muere, quien no puede conservar la vida con honor”

(Mantiene el cuchillo en su garganta. La puerta se abre y se ve el brazo de Suzuki empujando al niño hacia su madre. El corre hacia ella con sus brazos extendidos. Butterfly suelta el cuchillo y abraza a su hijo apasionadamente)

¿Tú? ¿Tú?

(Con gran sentimiento y muy agitada)

¡Pequeño Dios! Amor mío, flor de lirio y de rosa.

(Tomando la cabeza del niño acercándola hacia sí)

Que no sepas nunca que por ti, por tus ojos puros,

(Con voz llorosa)

muere Butterfly... Para que tú puedas irte al otro lado del mar, sin que te remuerda, cuando seas mayor, el abandono de tu madre

(exaltada)

²⁵ LONG, J. I.: *Op. Cit.*

²⁶ Suicidio de las mujeres japonesas, que consiste en abrirse la garganta con el *kaiken* o arma ritual.

²⁷ GIACOSA, G.; ILLICA, L.: *Madama Butterfly. Op. Cit.*

¡Oh, tú, que descendiste del trono del alto Paraíso, mira muy fijamente, fijamente, el rostro de tu madre, para que te quede una huella de él. ¡Míralo bien! ¡Adiós, amor! ¡Adiós, pequeño amor!

(*Con voz débil*)

¡Vete, juega, juega!

(*Butterfly toma a su hijo y lo coloca sobre una alfombra mirando hacia la izquierda. En sus manos pone una bandera americana y un muñeco, obligándole a jugar mientras le tapa los ojos con suavidad. Entonces ella toma el cuchillo y con sus ojos fijos en el niño se esconde tras el biombo. Se oye el ruido del cuchillo cayendo al suelo y un velo blanco colgado en el biombo desaparece. Butterfly reaparece al lado del biombo con el velo en la garganta. Se tambalea hacia el niño y agita su mano hacia él débilmente, con el tiempo justo para besarle antes de caer a su lado.*)

PINKERTON

(*desde dentro*)

¡Butterfly! ¡Butterfly! ¡Butterfly!

(*La puerta se abre violentamente y Pinkerton y Sharpless acuden cerca de Butterfly que, con débil gesto señala al niño y muere. Pinkerton se arrodilla mientras Sharpless toma al niño y lo besa sollozando.*)

(*Cae el telón rápidamente*)²⁸.

La obra de Belasco destacaba también por los efectos conseguidos sobre el escenario gracias a los recursos técnicos utilizados, algo que fascinó a Puccini, el cual opinaba que una composición operística no sólo debía entrar por los oídos sino también por los ojos.

Además, Belasco convierte a Butterfly en geisha, quizás influido por la importancia que Loti concede al aprendizaje musical en la mujer o por la

²⁸ La versión de David Belasco dice así:

MADAME BUTTERFLY: "So that! I suffer no more – Goon bye, little maiden. (Suzuki does not go. Madame Butterfly claps her hands, and sobbing, Suzuki leaves the room. Madame Butterfly bolts the shoji and the door, lights fresh incense before the shrine, takes down her father's sword and reads the inscription :) "To die with honour...when one can no longer live with honour"...

(She draws her finger across the blade, to test the sharpness of the sword, then picks up the hand glass, puss on more rouge, rearranges the poppies in her hair, bows to the shrine, and is about to press the blade of the sword against her neck, when the door is opened and the child is pushed into the room by Suzuki, who keeps out of sight. Madame Butterfly drops the sword and takes the baby in her arms. A knocking is heard but she pays no heed. She sets the child on a mat, puts the American flag in its hand, and, picking up the sword, goes behind the screen that the child may not see what she is about to do. A short pause – the sword is heard to drop. Madame Butterfly reappears, her face deathly – a scarf about her neck to conceal the wound. Suzuki opens the door, sees the face of the mistress – backs out of the room in horror. Madame Butterfly drops to her knees as she reaches the child, and claps in to her. A hand is thrust through the shoji and the bolt is drawn.)

(Kate enters quickly, urging the reluctant Pinkerton to followed her)

PINKERTON (Discerning what she has done): Oh! Cho-Cho-San!

(He draws her to him with the baby pressed to the heart. She waves the child's hand which holds the flag – saying faintly)

MADAME BUTTERFLY: Too bad those robins didn' nes' again. (She dies)

antigua profesión de la Butterfly de Long como cantante callejera. El caso es que este error conceptual se arrastra a la ópera; probablemente siendo Puccini plenamente consciente del mismo, sobre todo si recordamos esas conversaciones con la “embajadora”²⁹ y con Sadayakko, que no sólo informó al maestro sobre la técnica y el timbre de los instrumentos japoneses, puesto que era una virtuosa del koto, sino también acerca de la coloratura del lenguaje japonés y la gracia de gestos y movimientos, arte que dominaba puesto que antes que actriz, había sido una de las geishas más famosas de Japón. Por tanto, posiblemente Puccini utilizó esta mala interpretación del término “geisha” para procurar a su protagonista mayor halo de exotismo y misterio.

La personalidad más marcada de esta Butterfly será la que recoja Puccini para su heroína, transformándola en una auténtica mujer, alejándose del decorativo personaje de Loti y de la ingenua Cho-cho-san de Long. Puccini proporcionará al personaje un desarrollo psicológico firme y la niña del comienzo del drama se convertirá en la mujer adulta y de destino trágico del final de la ópera.

Butterfly es tierna, dulce y cariñosa, pero también puede llegar a comportarse como una fiera herida y en este sentido, coinciden tanto la versión de Belasco como la de Puccini, siendo ejemplo ilustrativo el pasaje en que, ante las maliciosas insinuaciones de Goro -el casamentero en la ópera-o Nakodo -en la pieza teatral- acerca de la legitimidad del hijo de Cho-cho-san, ésta sufre un ataque de furia y no duda en adoptar una actitud amenazadora utilizando un cuchillo: “Lies! Lies! Say again, I kill! Go...” (¡Mientes! ¡Mientes! ¡Dilo otra vez y te mato! Vete...)³⁰.

Esta misma actitud se repite en la ópera de Puccini³¹:

BUTTERFLY

(con voz desgarrada)

¡Ah, mientes, mientes, mientes! ¡Ah, mientes!

(Butterfly sujeta a Goro; él cae; ella le amenaza con la daga y él grita con fuerza, desesperado)

¡Repítelo y te mato!

También Butterfly amenaza a Suzuki ante las insinuaciones de ésta sobre el poco probable regreso del oficial norteamericano. Si Belasco le reserva frases

²⁹ Puccini se refería con este nombre a la sra. Oyhama, la esposa del Embajador del Japón. Importante fuente oral, la “embajadora” proporcionó al compositor información acerca de los usos y costumbres del pueblo japonés, le asesoró sobre los nombres de los personajes japoneses de la obra y le proporcionó música japonesa además de cantarle canciones populares. Queda constancia de ello en una carta que Puccini escribe a Giulio Ricordi, fechada en Torre del Lago el 18 de septiembre de 1902.

³⁰ BELASCO, D.: *Madame Butterfly* (A Tragedy of Japan in One Act). Based on John Luther Long's story. Ed. Samuel French, New York, 1935.

³¹ GIACOSA, G.; ILLICA, L.: *Madama Butterfly*. Libreto. *Op. Cit.*

como: “*Speak concerning marriage once more, you die!*”³², Puccini no se queda atrás, “Ah, Taci! o t’uccido”³³.

Belasco y Puccini coinciden, igualmente, en presentar una mujer totalmente enamorada de su marido, que hace más conmovedor el drama que sigue a la boda, así como en la actitud de esperanza y desesperanza que continuamente sufre la joven japonesa al pensar en el abandono definitivo de su marido o, por el contrario, el regreso del mismo al hogar.

El teniente Pinkerton sigue manteniendo el mismo carácter arrogante, vulgar y cobarde, si bien cuando el personaje pasa a la ópera, Puccini le procura unos colores más suaves y cálidos, reduciendo en cierto modo el elevado grado de insolencia que presenta en la pieza teatral y además, puesto que la ópera exige mayor desarrollo dramático ya que dura más tiempo, le otorga un protagonismo superior, sobre todo teniendo en cuenta que en la obra teatral, Pinkerton sólo aparece al final de la misma.

El cónsul Sharpless y Suzuki son los mismos personajes en la versión de Belasco y en la obra de Puccini. Ambos sufren por el trágico destino de Butterfly y, con respeto y cariño, intentan ofrecer sabios y prácticos consejos, especialmente Suzuki, que siempre hace ver la realidad a su señora, pudiéndose comparar su papel con el ejercido por Sancho en el Quijote.

El agente matrimonial de Belasco, Nakodo, cambia en la ópera su nombre por el Goro de la versión de Long. Su papel es el mismo y en nada se parece a aquel señor Kanguro de la novela de Loti, siempre amable y dispuesto. Tanto Nakodo como Goro sólo buscan su propio beneficio que, generalmente, reside en la obtención fácil de dinero. Es un ser despreciable, hipócrita e interesado.

También es distinto el papel de Kate Pinkerton, la esposa americana del oficial, completamente diferente a la Adelaide de Long. Aquella mujer arrogante y presuntuosa es ahora distinta; tal y como dice Pinkerton, “my Kate’s an angel”. Kate es una mujer sensible que se convierte en cómplice del dolor que siente Butterfly; como mujer se apena por el desengaño amoroso que ha sufrido la japonesa y se hace cargo de lo difícil que resulta desprenderse de un hijo que, además, es lo único que posee la muchacha en este mundo. Esta misma Kate pasa a la ópera de Puccini, si cabe, aún más conmovida por la futura pérdida del hijo querido de Butterfly.

Puccini coincide con David Belasco en la importancia que concede a la creación de la atmósfera, considerándola tan fundamental como el mismo argumento y elemento imprescindible para hacer creíbles los personajes, influencia que también recoge de Zola y Flaubert y que le lleva a cultivar un realismo casi documental para conseguir esa sensación de autenticidad que reforzará gracias al exotismo que imbuirá en la obra.

³² ¡Si vuelves a hablar acerca de mi matrimonio, morirás!

³³ ¡Ah, cállate o te mato!

La unidad de tiempo, acción y lugar que establece Belasco en la pieza teatral, queda reflejada en la ópera en el sentido de que Puccini prescinde de elementos secundarios, concentrando la acción, reduciendo los personajes a sus rasgos fundamentales y procurando una rapidez que mezcla sabiamente con elementos que aumentan la tensión y otros que provocan la sorpresa, siempre manteniéndose dentro de una lectura clara y lógica, con las diferentes partes bien delimitadas³⁴.

No obstante, a pesar de las similitudes de ambas versiones, Belasco y Puccini difieren en algunos aspectos. El comienzo de ambas obras es distinto, mientras la pieza teatral parte del abandono de Pinkerton, la ópera se inicia momentos antes de la boda de Cho-cho-san y Pinkerton; situación que permite presentar a los diferentes personajes así como los detalles de la historia que permitirán seguir el drama.

La casita muestra diferente emplazamiento. Belasco la sitúa en el mismo puerto, centrandolo con ello la idea del regreso de Pinkerton, que se convierte en el asunto fundamental del argumento. Contrariamente, Puccini la ubica en la colina, abriéndose a una panorámica mucho más amplia que permite incluir otros aspectos relacionados con la vida y el mundo de la japonesa.

El Pinkerton de Belasco se confiesa, en cierto modo, enamorado de Butterfly, mientras que el personaje de Puccini siempre deja clara su postura. Para él, la joven es una diversión durante su estancia en Nagasaki, un precioso juguete que desea conseguir por encima de cualquier otro sentimiento y así lo manifiesta no sólo en los prolegómenos de la boda, sino en el maravilloso dúo del final del Acto I, donde cada personaje se mueve bajo el impulso de sentimientos totalmente diferentes, si bien los encadenamientos armónicos del mismo y el protagonismo que adquieren las voces, independientes la una de la otra, finalmente nos hacen escuchar un dúo de amor que llega a su clímax en el momento en que ambas voces se unen.

Como colofón, remarcar el hecho de que, a pesar de las similitudes y diferencias que puedan existir entre las distintas versiones de la obra, Puccini siempre remata mejor los personajes; de una forma u otra acompañan a lo largo de toda la obra y obtienen un papel más representativo y con un desarrollo psicológico más amplio. De la misma manera que su interés por presentar una atmósfera veraz que haga creíble no sólo los personajes sino también las situaciones, le lleva a desarrollar una labor de documentación de un elevado nivel y que le conduce al estudio de la rica y antigua cultura japonesa, con sus usos y costumbres que marcan y dirigen la vida de sus gentes y que se refleja, con la sensibilidad que caracteriza al compositor italiano, en la minuciosidad de los detalles, de las “cosas pequeñas” que, como una joya, relucen, que como un rayo, iluminan, dan brillo y grandiosidad, edificando lo que finalmente resultará ser la maravillosa creación de un alma genial.

³⁴ “L’evidenza della situazione”, tal y como refería Puccini, que permitía al espectador seguir el drama en cualquier circunstancia.

Las óperas y los pintores (1): Rossini y Delacroix: *Otello*

Francisco Carlos Bueno Camejo
Profesor del Departamento de Historia del Arte
Universitat de València

Resumen. Este artículo es una contribución a la iconografía de Delacroix y a la visión que la pintura tiene de la ópera. Analiza los óleos sobre tela que el pintor romántico francés realizó sobre la ópera de Rossini, *Otello*. Son dos cuadros: *Desdémona maldecida por su padre* y *Otelo y Desdémona*. A diferencia de la opinión de algunos articulistas que escriben en inglés y en francés, sostengo que, en el primero de los óleos, Delacroix hizo una *mélange* entre el drama original de Shakespeare y el libreto de Francesco Maria Berio di Salsa para el *Otello* de Rossini. En cambio, en el segundo óleo, Delacroix se basó únicamente en la ópera del compositor italiano. Finalmente, se analiza la cosmovisión de Delacroix en estas pinturas.

Palabras claves. Delacroix, Rossini, Shakespeare, *Otello/Othello/Otelo*, iconografía, Desdémona/Desdemona, Historia del Arte, ópera, teatro, Historia de la Pintura del Romanticismo.

Abstract. This article is a contribution to the iconography of Delacroix and to the vision that paintings have of opera. The oils on canvas of the French romantic painter, inspired on Rossini's opera *Otello*, are here analysed. There are two paintings: *Desdemona damned by her father* and *Othello and Desdemona*. Unlike what some English and French writers defend, Professor Francisco Carlos Bueno Camejo says about the first of painting, that Delacroix made a *mélange* between the original drama of Shakespeare and the libretto written by Francesco Maria Berio di Salsa for the *Otello* by Rossini. In contrast, with regards to the second oil painting, suggests that, Delacroix was inspired solely by the Italian composer's opera. At the end, we analyze Delacroix's cosmo-vision of these paintings.

Keywords. Delacroix, Rossini, Shakespeare, *Otello/Othello/Othello*, Iconography, Desdémona/Desdemona, Art History, Opera, Theatre, History of Paintings from the Romanticism.

Introducción

Desde que la ópera fuere objeto de atención por los jacobinos durante la Revolución francesa, por su capacidad para transmitir el mensaje político correligionario, hasta la irrupción del cinematógrafo, en los albores del siglo XX, el supremo género del teatro lírico se convirtió en un referente para la pintura decimonónica, al tiempo que en la música se realizaba la convergencia de las

artes, de acuerdo con la estética del idealismo germánico. Para Wagner, la ópera, el *drama musical*, llegó a convertirse en el *Gesamtkunstwerk*.

Durante la primera mitad del siglo XIX, París se convirtió en la capital mundial de la ópera. Allí acudieron los compositores del *belcantismo* italiano. Fue entonces cuando la pintura romántica, y en primer lugar la francesa, se interesó por las creaciones *belcantistas*. Los dos cuadros de Delacroix que analizo a continuación, cuya temática está basada en la ópera *Otello* de Rossini, es un buen botón de muestra.

El propósito de este artículo es hacer una contribución a la iconografía operística de Delacroix, que, en mi humilde opinión, ha sido, en parte, erróneamente interpretada por las fuentes historiográficas escritas en inglés y en francés. Por otro lado, trato de esclarecer cuál es la idea que tiene el pintor de la sociedad y la cultura de su tiempo, la *cosmovisión* como afirmaba Panofsky, al pintar estos óleos *rossinianos*. En tercer lugar, pretendo abrir una línea de investigación dedicada a la visión que tienen los pintores de la ópera.

2. Delacroix y Rossini: *Otelo*

El estreno de la ópera *Otello* de Rossini en París tuvo lugar en 1821 y fue *antológico*, de acuerdo con Celsa Alonso, profesora de la Universidad de Oviedo. Además de la célebre Giuditta Pasta, intervino el cantante y compositor español Manuel García¹. *Otello* es una Tragedia Lírica en tres actos, con libreto de Francesco Maria Berio di Salsa.

Los dos cuadros *rossinianos* de Delacroix fueron realizados por el pintor casi treinta años después, durante el trienio 1849-1852, años en que Delacroix se interesaba, entre otras, por la temática *shakespeariana*.

La admiración que Delacroix sintió siempre por Rossini es un hecho muy comentado por los historiadores, reproducido incluso en manuales divulgativos de ámbito universitario o en diccionarios de arte².

3. Las iconografías de Delacroix

3.1. Desdémona maldita por su padre

En el óleo sobre tabla que Eugène Delacroix pintó en 1852, cuyo título completo es *Desdémona a los pies de su padre, quien la maldice por haberse casado secretamente con Otelo*, conservado en el Musée des Beaux Arts de Reims, (imagen 1), se demuestra que el pintor utilizó una *mélange* entre el drama de William Shakespeare –en cinco actos– y el argumento reformado por el libretista Francesco Maria Berio para la tragedia lírica de Rossini, en tres actos.

¹ ALONSO, Celsa: “Manuel García, 1775-1832”, en *Semblanzas de compositores españoles*, n° 13, p. 4. <http://www.march.es/publicaciones/semblanzas/pdf/garcia.pdf>

² PELLEGRINO, Francesca; POLETTI, Federico: *Episodios y personajes de la literatura*. Electa, col. “Los diccionarios del arte”, Barcelona, 2004, p. 163: “Delacroix se manifestó muy impresionado por la obra lírica de Rossini”.



Imagen 1. *Desdémone malédite par son père*

En este sentido, estoy parcialmente en desacuerdo con la interpretación oficial que se le procura en Reims³. En ella se afirma que la escena *no se encuentra en*

³ http://www.crdp-reims.fr/artsculture/dossiers_peda/delacroix_desdemone.pdf

Shakespeare, pero se reconoce que Otelo contempla ese terrible momento⁴. En primer lugar, el padre de Desdémona –Brabancio, en el original *shakespeariano*- recibe la noticia del casamiento secreto de su hija en la Escena 3^a del Acto I, en el drama de Shakespeare⁵. Otros, por el contrario, y con suma ligereza, ubican la escena del cuadro precisamente aquí, en este instante del decurso argumental de la obra del dramaturgo inglés⁶. Otelo está presente en ella, junto al Dux de la *Serenissima Repubblica di Venezia*, y otros personajes. En cambio, en el *Otello* rossiniano, Berio ubica el fatídico suceso como *Finale II* (nº 9 en la estructura de la ópera) del Acto II, el cual sirve como culminación y colofón de la trama, con el que cae el telón de dicho acto. Elmiro –nombre que recibe el padre de Desdémona en la trama de Rossini y Berio- comparece furioso en escena, en presencia de Desdémona, Emilia –confidente de Desdémona- y el coro. Pero Otelo ya se ha marchado de la escena junto a Rodrigo, justo antes de que dé comienzo este *Finale II*, con el *recitativo* de Emilia. Y esto está perfectamente especificado en el libreto⁷.

¿Qué es lo que ha sucedido en realidad? Delacroix, en efecto, ha compuesto la escena principal del cuadro ubicándola en la ópera de Rossini, el *Finale II* del Acto II. Sin embargo, en mi opinión, los personajes del fondo han sido retomados de la escena anteriormente citada del *Othello* de Shakespeare, Escena 3^a del Acto I. Muy poco se ha escrito sobre estos tres hombres, quienes se mantienen en un segundo plano en la penumbra, mientras contemplan la escena principal. Únicamente se ha identificado a Otelo, pero sin especificar sus vestimentas. El moro está vestido con una *chilaba* y una lengua *chalina* enrollada en la cabeza, ambas blancas. La figura masculina ubicada detrás de él, porta una indumentaria similar, sin el turbante; por lo que parece lógico suponer que se trata de un miembro de su ejército. Mayor interés posee el hombre ubicado a la izquierda de la puerta. Vestido de negro, se funde con las gamas cromáticas pardas, negruzcas, del entorno. Tan sólo se acierta a ver su inquietante rostro y el gorro, una lujosa *taqiya* negra, con abalorios. Podría encarnar a Yago, un villano, sí, oponente masculino de Otelo en la sombra; pero cuyo papel es el de servidor y confidente del glorioso y celoso moro de Venecia. En suma, un oficial a las órdenes del general Otelo. Yago es un personaje principal de la trama, miembro del cuarteto de figuras estelares: de un lado, Otelo y Desdémona; de otro, las contrafiguras de Yago y Rodrigo. Parece lógico

⁴ Adjunto el texto original francés: “La scène peinte par Delacroix, introuvable dans l’œuvre de Shakespeare, représente la colère du père de Desdémone, sénateur de Venise, qui lui reproche d’avoir secrètement Othello. Ce dernier surgit à l’arrière-plan assiste à la malédiction”.

⁵ “Señor y padre mío, (...) Mirad aquí a mi esposo”. (He utilizado la edición de *Othello* del Instituto Shakespeare, dirigida por Manuel Ángel CONEJERO DIONÍS-BAYER. Edit. Cátedra, col. Letras Universales, Undécima edición, Madrid, 2009, p. 99).

⁶ <http://www.kunst-fuer-alle.de/english/art/artist/image/eugene-delacroix/2511/16/64529/act-i,-scene-3:-desdemona-kneeling-at-her-father%27s-feet,-1852/index.htm>

⁷ La versión del libreto de Francesco Maria Berio que he consultado es la que se adjunta en una carpetilla a la edición discográfica de *Otello* de Rossini por el sello Philips. (Cfr. ROSSINI: *Otello*. José Carreras (Otello), Frederica Von Stade (Desdemona), Salvatore Fisichella (Rodrigo), Gianfranco Pastine (Jago), Samuel Ramey (Elmiro), Nucci Condò (Emilia). Jesús López Cobos (Director). Philharmonia Orchestra. Ambrosian Opera Chorus. Philips. 1978. 2CDs. 432 456-2).

suponer que Delacroix refrende su relevancia argumental incorporándolo como testigo presencial en el momento en que Desdémona es repudiada por su padre. Si así fuere, Yago no está presente en el *Finale II* del Acto II del *Otello* rossiniano; pero sí que participa en la Escena 3ª del Acto I del *Othello* de Shakespeare. Item más: en la susodicha escena *shakespeariana*, Yago hace acto de presencia en el proscenio junto a Desdémona y los sirvientes para escuchar el parlamento de Brabancio, el padre de Desdémona, ante el Dux, Otelo y los restantes senadores vénetos.

Delacroix recluye a los tres personajes ataviados a la manera marroquí bajo un arco túmido, -probablemente marroquí también-, levemente hinchado, que comunica con otra estancia de la escena. Se trata de una composición claramente teatral, como si el pintor francés hubiese tenido *in mente* el diseño de la dirección de escena de *Otello*; pues la puerta y la pared que la sustenta se disponen de manera transversal al espectador situado en la platea del teatro, encajando con las *patas* de los bastidores del proscenio. La puerta delimita los elementos *magrebíes*, esto es, el moro Otelo y sus acompañantes. Aquí el pintor despliega su imaginación, amparándose en el viaje que hizo a partir del año 1832 por el Magreb, -especialmente Marruecos, con su estancia tangerina-, para acompañar al Conde de Mornay en una misión diplomática, y que le permitió tomar infinidad de notas y realizar diversas acuarelas. En este viaje, asimismo, hizo una escapada por Andalucía Occidental, visitando Sevilla y Cádiz, la *tacita de plata*.

Desdémona maldita por su padre es un óleo sobre tela de 0'59 x 0'49 metros. El pintor de Charenton-Saint Maurice lo dispuso mediante dos ejes diagonales los cuales, partiendo de los cuatro vértices de la tela, realizan una intersección en el centro del cuadro, componiendo cuatro triángulos. Se trata de dos parejas de *triángulos semejantes*, unidos entre sí por sus vértices opuestos. Las figuras *magrebíes* secundarias están agrupadas en uno de los triángulos cuyas hipotenusas son mayores, los horizontales.

El *triángulo semejante opuesto*, a la izquierda del cuadro, está reservado para el padre de Desdémona. El senador paterno destaca por su túnica roja, con pinceladas irregulares rosáceas, que atrae la atención del espectador sobre el resto del cuadro, dentro de una escenografía arquitectónica de gamas parduscas y cenicientas. Con la túnica roja, el padre de Desdémona adquiere un mayor dramatismo, simbolizando la repulsa y el oprobio sobre su hija. Al extender las manos, que por sus escorzos parecen más grandes, el progenitor exagera teatralmente el profundo desdén que le profesa a Desdémona, trocado en crueldad hacia su vástago, de acuerdo con el libreto de Berio⁸. Es el triángulo de la intolerancia de la sociedad veneciana, -enfrentada al turco en Chipre, de acuerdo con la narración original-, que no puede consentir el matrimonio con un moro.

⁸ Adjuntamos el texto original en italiano del libreto de Francesco Maria Berio, conteniendo el diálogo de Elmiro, con el que, precisamente, cae el telón del Acto II del *Otello* de Rossini: "Odio, furor, dispetto han la pietà nel petto cangiata in crudeltà", p. 134.

De los otros dos *triángulos semejantes opuestos*, dispuestos verticalmente en la tela, el superior tiene escaso interés. Su misión es completar el fondo escenográfico. Una ventana con columnillas jónicas por la que se vislumbra las hojas de una arboleda. Seguramente, Delacroix estaría pensando en un punto de luz para iluminar el interior de la escena, tras las bambalinas. Una gruesa cortina sirve para delimitar, en el plano superior, la pared *magrebí*; al tiempo que cierra parcialmente el vano y acota el espacio escénico. Esta cortina recuerda mucho a los toldos laterales de los teatros.

Por fin, el triángulo inferior del óleo, con la figura principal, la heroína: Desdémona. Pese a que la iluminación, que proviene del lateral derecho del cuadro, ilumina la escena principal, con el padre y la hija, sin embargo la sombra que proyecta Desdémona en el lado izquierdo es más perceptible que la de su progenitor, al situarse ésta más cerca del espectador, cuyo punto de vista – y el del propio Delacroix- es el costado izquierdo de la platea. Por otro lado, ambas sombras son poco profundas, y difusas, desvaneciéndose rápidamente. Todo ello apunta a una iluminación típica de los teatros decimonónicos, lateral, con lámparas de tulipas de doble posición, ora se tratase de una escena diurna ora nocturna. En su vestido, con escote *palabra de honor*, de gamas violáceas y pardo-grisáceas oscuras, tan sólo destacan los encajes dorados y las blancas mangas de armiño albino. Sin embargo, Desdémona reclama la atención del espectador por su desesperada, rebelde y dramática actitud, que Delacroix sabe disponer con gran teatralidad. Arrodillada ante su padre, implora su perdón⁹. Pero, por otro lado, y en un gesto de rebeldía, extiende su brazo derecho hasta el pecho paterno para, con el dedo índice, acusarlo por su actitud¹⁰.

3.2. Otelo y Desdémona

Este óleo, que se puede contemplar en la National Gallery of Canada, fue realizado por Eugène Delacroix en 1849; esto es, tres años antes que el anterior. Sin embargo, narra el desenlace de la trama; por consiguiente, y desde el punto de vista argumental, es posterior al cuadro que acabo de analizar, en el Musée des Beaux Arts de Reims. El tamaño de la tela es levemente mayor: 0'50 x 0'62 metros. (Imagen 2).

La interpretación iconográfica que se suele utilizar en este cuadro es que Delacroix tomó ambas fuentes: Shakespeare y Rossini. Es decir, una *mélange* entre ambas versiones, la dramática y la operística. Véase, por ejemplo, entre muchas, la tesis de Meg Nola. Publicada en fecha muy reciente, el 1 de diciembre de 2009, reconoce, a su vez, la predilección que Delacroix sentía hacia el *Otello* rossiniano: “Delacroix created his painting with Shakespeare in mind as well as Gioachino Rossini’s opera *Otello*, which Delacroix enjoyed very much and which was of course inspired by the original play”¹¹.

⁹ Desdémona: “L’error d’un infelice, ah Padre, mi perdona. Se il padre m’abbandona, da chi sperar pietà?” (Tomado del libreto original de Berio, *Finale II*, del Acto II).

¹⁰ Desdémona: “A quel severo aspetto più reggere non so”. (Tomado del libreto original de Berio, *Finale II*, del Acto II).

¹¹NOLA, Meg (2009): *Shakesporean scenes in art*. En:



Imagen 2. *Otelo y Desdémona*

Yo creo, por el contrario, que el pintor francés, en esta ocasión, se basó únicamente en la fuente operística: el Acto III del *Otello* de Rossini. En mi opinión, descarto la hipótesis tradicional, en donde se sugiere que Delacroix se inspiró también en el Acto IV, Escena II, del drama original de Shakespeare¹². Ciertamente, en esta última escena, salida de la pluma del escritor inglés, Otelo recela de Desdémona. Pero Emilia, confidente de Desdémona, tiene un papel relevante en el diálogo entre los cónyuges, defendiendo el honor de Desdémona ante el esposo celoso. A medida que transcurre la escena, además, Shakespeare desplaza el centro de atención a las dos contrafiguras, Yago y Rodrigo. Yago intenta convencer a Rodrigo para que este último asesine a Cassio, un honrado lugarteniente de Otelo. No se produce, por consiguiente, en esta escena, el apuñalamiento de Desdémona a manos de Otelo.

En la iconografía que Delacroix plasma en este lienzo, hay dos objetos que nos remiten inequívocamente al Acto III de la ópera de Rossini: el arpa y el candil encendido.

http://modernarthistory.suite101.com/article.cfm/shakespearean_scenes_in_art
¹² Cfr. http://cybermuseum.gallery.ca/cybermuseum/search/artwork_e.jsp?mkey=7660

Sin duda, es el arpa el elemento iconográfico más importante. Al iniciarse el Acto III, y para finalizar el *recitativo* con Emilia, Desdémona comparte sus penas con el arpa, especificado por Rossini:

Oh tu del mio dolor dolce istrumento!
Io ti riprendo ancora;
E unisco al mesto canto
I sospiri d'Isaura, ed il mio pianto.
(Prende la sua arpa)¹³

Sin mediar solución de continuidad, la soprano interpreta la cavatina *Assisa a'pie d'un salice*, precedida por un amplio *ritornello* del arpa. El arpa, además, acompañará a Desdémona durante toda la pieza. Es el momento más bello del Acto III, desde el punto de vista melódico. Aunque el compositor la etiqueta como “canzone”, ni es un aria¹⁴ ni tampoco una canción *sensu stricto*¹⁵, sino una *cavatina* de tres estrofas (A-A'-A"). Su estructura sigue las distintas estrofas del texto literario, delimitadas por los signos de puntuación. La música permanece inalterable; si bien, al gusto *belcantista*, cada estrofa posterior es progresivamente ornamentada. Tras la última de ellas, una ráfaga de viento rompe algunos cristales de la ventana: un anticipo de la tormenta posterior, tan del gusto de Rossini.

En el texto de la cavatina, Desdémona evoca a su amiga Isaura, fallecida, y que fue víctima de un amor cruel. La soprano presagia así su dramático final. El arpa, por tanto, es el instrumento que simboliza su dolor y su trágico destino.

En cuanto al candil encendido que porta Otelo en su mano izquierda, ya viene especificado en el libreto de la siguiente manera: “(Otello s'introduce nella stanza di Desdemona, per una segreta porta, tenendo in mano una lucerna)”¹⁶.

La estructura compositiva de este lienzo de Delacroix, *Otelo y Desdémona*, es diferente al anterior. Dos diagonales, que no parten ahora de los vértices de la tela, crean dos pares de *triángulos escalenos*. Los pares son desiguales entre ellos. Cada uno de los triángulos del par mayor, forma un *ángulo suplementario* con el triángulo contiguo del par menor. Con los triángulos escalenos menores, Delacroix compone los personajes: Otelo entra sigiloso, a la izquierda, en un escorzo parcial; Desdémona, a la derecha, yace en la cama. Los gestos de las manos de la heroína, –el derecho dispuesto a cambiar su cuerpo de posición y el izquierdo en la frente–, indican que Desdémona tiene un sueño intranquilo.

¹³ Libreto de FRANCESCO MARIA BERIO DI SALSA, *op. cit.*, p 140.

¹⁴ DOMÍNGUEZ LUQUE, Antonio: “Un acercamiento a la única obra shakespeariana de Rossini: Otello, ossia il moro di Venezia”, en *Filomusica*, nº 68. 2005, en: <http://www.filomusica.com/filo68/otello.html>

¹⁵ ALIER, Roger: *Guía universal de la Ópera*. Vol. 2. Ma non troppo, Barcelona, 2000, p. 707. (Realmente Alier no pretende aquí analizar la pieza. Alude a ella por su denominación popular; puesto que, con fines divulgativos, se dirige a un lector medio).

¹⁶ Libreto de FRANCESCO MARIA BERIO DI SALSA, *Op. Cit.*, p. 144.

Los triángulos escalenos mayores delimitan los objetos y el resto de la escenografía. En el triángulo inferior, recostada, el arpa. El triángulo superior es ocupado casi en su totalidad por el cortinaje rojo, símbolo del drama. Se trata de una gama de rojos que incluyen pinceladas rosáceas, doradas y pardas, éstas últimas en los pliegues. Una gama cromática que guarda cierta similitud con la túnica del padre de Desdémona, en el óleo anterior. También existe una ventana, ahora ubicada en el vértice izquierdo de la hipotenusa. El colorido, más vivo, tal vez pudiere sugerir los rayos de la tormenta que evoca Rossini. Asimismo, es el resultado de la iluminación teatral, de las bambalinas traseras.

4. Conclusión: la cosmovisión de Delacroix

Creo que la *cosmovisión* que subyace en ambos cuadros es diferente de aquellos óleos que participaron, en el año 1831, en distintos concursos de pintura sobre la Revolución Francesa. No se trata ahora de la Venus clásica, ataviada con gorro frigio, que encarna la libertad, con el ideal socialista utópico de la unión de clases, frente a una *ultra* y decrepita monarquía restaurada de Luís XVIII y, especialmente, de su hermano menor, Carlos X, como es el caso de *La Libertad guiando al pueblo (La barricada)*. Porque a Delacroix, a partir de la *monarchie citoyenne* de Luís Felipe de Orleáns, dejaron de interesarle los temas históricos del siglo XIX¹⁷.

A través de los óleos *rossinianos*, Delacroix sigue rindiendo culto a la mujer; como también lo hacía, en su tiempo la ópera del primer Romanticismo, especialmente la desarrollada en Francia por compositores italianos¹⁸. Desdémona es una heroína, que encarna la libertad de elección, por encima de condicionantes raciales y culturales, y que es cruelmente repudiada por el padre, quien representa el convencionalismo social europeo, impermeable ante el *diferente*. El pintor galo podía haber buscado otras escenas con mayor dramatismo en la ópera de Rossini: el *Finale del Acto I (L'ingrata, ahimè, che miro)*, en donde Otelo y Rodrigo se amenazan sable en mano, mientras Desdémona es apartada de su amado; o bien, el duelo entre Otelo y Rodrigo, intentando Desdémona inútilmente separarlos, en el Acto II (*Terceto: Ahimè! Fermate!*). Tras haber viajado por el Magreb, contemplando con admiración la civilización islámica, –el harén que visitó le pareció el reducto de un hermoso mundo mediterráneo de los tiempos de Homero–,¹⁹ la elección del tema de la maldición paterna de Desdémona no es baladí; porque es la reacción de desprecio ante el casamiento de su hija con un moro. El cuadro, así, se convierte en un documento de denuncia de la intolerancia, si bien dentro de un proscenio.

Por otro lado, Desdémona es una mujer de trágico devenir. En este sentido, Delacroix entiende la temática de Shakespeare y Berio/Rossini como lo que es:

¹⁷ ROSENBLUM, R. Y JANSON, H.W.: *El arte del siglo XIX.*, Akal, col. Arte y Estética nº 28, Madrid, 1992, p. 159.

¹⁸ Desde el modelo de *óperas de rescate*, genuinamente francés, cultivado luego por Beethoven en *Fidelio*, hasta los compositores italianos predecesores de la *Grand Opéra* francesa como Luigi Cherubini (*Medea*), y, por supuesto, los belcantistas que ejercían su labor en Francia, como Vincenzo Bellini (*Norma*).

¹⁹ ROSEMBLUM, R. Y JANSON, H.W.: *El arte del siglo XIX... Op. Cit.*

Francisco Carlos Bueno Camejo

un drama teatral lírico. Ambos cuadros buscan la teatralidad. Sin duda, el sentimiento trágico de Delacroix expresado aquí es también, *pace* Shakespeare, el que despertaban las óperas de su tiempo representadas en Francia, ora la *tragédie lyrique*, ora la ópera seria, ora el melodrama italiano *belcantista*.

De la partitura al espectáculo. Puesta en escena, teatralidad y ópera

Enrique Herreras
Crítico de artes escénicas. Profesor de Filosofía (Área de Estética)
(Universitat de València)

Todos los elementos de las óperas combinados convenientemente producen una de las emociones más intensas a las que tiene acceso el hombre.

Manuel Lagos

La ópera es esa señora tan gorda y tan llena de collares y de solemnidad, y ya va siendo hora de que le pequemos un tiro en la barriga a todo lo que sea solemne, procurando no fallar el tiro.

Miguel Mihura

Resumen. No ha pasado todavía mucho tiempo desde que se empezara a valorar en su justa medida la importancia de la puesta en escena en la ópera representada. Un hecho que sorprende, ya que, desde sus inicios, la ópera se definió como teatro. Valorado, pero aún hay muchos cabos sueltos en este tema, dada la dimensión y complejidad del mismo, y la preeminencia musical que sigue persistiendo. Todavía hay quien protesta diciendo que el director de escena ha pasado a gozar de un mayor protagonismo que los propios cantantes y hasta del propio compositor o el libretista. A este respecto habría que advertir que el centro de la ópera, su origen, es la necesidad, el impulso o el capricho de expresar emociones y transmitir ideas. A partir de esta perspectiva, el presente trabajo quiere reflexionar sobre la teatralidad de la ópera, los dilemas de su puesta en escena (los mismos que los del teatro, aunque con sus evidentes particularidades), la interpretación de los cantantes, y el papel del director teatral. El motor vital es poner luz a esta cuestión, desde mi experiencia de crítico de artes escénicas que se ha acercado a la ópera, y encontrar caminos y soluciones tanto en la investigación como en la práctica concreta.

Palabras Clave. Ópera representada, puesta en escena, partitura, dramaturgia, dirección teatral, interpretación.

Abstract. It hasn't been long since people began to appreciate the importance of the stage performance of the operas. A surprising fact, since, from its beginning, the opera was defined as theater. Although valued, there are still many loose ends in this issue, given the size and complexity, and musical preeminence that persists. There are those that still protest saying that the stage manager has come to enjoy greater prominence than that of the singers themselves and even more than the composer or the librettist. At this regard it should be noted that the center of the opera, its origin, is the need, the impulse

or whim of expressing emotions and conveying ideas. From this perspective, this paper seeks to examine the theatricality of the opera, the dilemmas of staging it (just like those of theater, although with its obvious peculiarities), the interpretation of the singers, and the role of theater director. The important thing is to shed light on this issue, from my experience of a performing arts critic who has come across the opera and try to find ways and solutions for both research and specific practice.

Keywords. Performed Opera, staging, sheet music, drama, theatrical direction, interpretation.

1. El quid de la cuestión

Una cantante lírica, de cuyo nombre no logro acordarme, reivindicaba, hace algún tiempo, en una entrevista, la música en la ópera por encima de la moda actual, según sus palabras, de dar relevancia al aspecto escénico. Está claro que se refería a los excesos de algunos directores de escena que exigen demasiado a los cantantes, haciéndoles cantar en situaciones comprometidas que dificultan el canto.

Pero, hagámosle caso, porque, al fin y al cabo, en la tradición ha dominado este modo de pensar. Incluso, en la actualidad se oyen voces en ese sentido. Es el caso del historiador de ópera Jesús Trujillo Sevilla¹, quien, después de hablar de parabienes de los últimos tiempos de la ópera, llega a señalar que hay nuevas sendas que no se pueden juzgar de manera tan positiva. Se refiere, según sus propias palabras, al «tirano protagonismo que ha cobrado en tiempos recientes la figura de director de escena». Para rematar esta afirmación, Trujillo rememora los tiempos de Verdi, cuando en la Scala de Milán “se despachaba la escenografía de sus producciones con unas telas rudamente pintadas y cuatro muebles”. Luego recuerda a Wagner como pionero en reclamar los servicios de los directores teatrales y de las vanguardias más creativas. Sin embargo, sigue opinando Trujillo, de aquel desparpajo decimonónico, y de aquella necesaria y audaz renovación, media un mundo con la actual costumbre de arreglarlo todo con paneles móviles, espacios abiertos, figuras geométricas y colores puros.

Y no se queda ahí, según el autor de *Breve historia de la ópera*, en las últimas décadas hemos tenido que padecer las “interpretaciones” y las actualizaciones más disparatadas de los argumentos.

Es evidente que lo que molesta a Trujillo es pensar que el *régisseur* ha pasado a gozar de un mayor protagonismo que los propios cantantes y hasta del propio compositor o el libretista. “Este dislate ha convertido el hecho teatral de la ópera en un auténtico sainete”, llega a subrayar el teórico. También es evidente que este historiador tiene una visión bastante limitada del significado de la puesta en escena, confundiendo este trabajo con el de simple decoración de la composición musical y del libreto.

¹ TRUJILLO SEVILLA, Jesús: *Breve historia de la ópera*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

Y puede que en casos concretos tenga razón, incluso en muchos casos, pero no en su planteamiento general. En primer lugar, porque determinadas representaciones, nunca pueden servir para dar lugar a pensamientos genéricos. En todo caso sólo pueden llegar a ser dichos pensamientos sintomáticos. En segundo lugar, se olvida Trujillo de que si se apuesta por la realización de la ópera escénica, hay que hacer ésta con todas sus consecuencias, con conocimiento de causa, de lo contrario mejor quedarse en la ópera concierto. Mejor.

La cuestión, por tanto, no es poner en un podium los diferentes campos que se unen en lo que se denomina ópera representada, sino calibrar el papel de cada uno. Y en una disciplina artística que tienen como apellido “representada”, parece axiomático que quien realiza la actividad que tiene como fin dicha representación pueda tener un notable protagonismo. Un tema que habrá que analizar en su justa medida.

Porque los problemas, los dilemas, y hasta las precauciones que surgen hoy en día ante la puesta en escena de la ópera no son muy diferentes de los del teatro, aún con sus particularidades. También en el campo teatral (recordemos que un texto puede tomarse como una partitura) se producen excesos en este asunto. Ciertamente, hoy, muchas veces, se confunde pluralismo de opciones (por ejemplo, en una escenificación de una obra de Shakespeare) con el nefasto y gratuito “todo vale”. Pero, que ello ocurra con cierta frecuencia no quiere decir que dejemos de buscar los límites y sentido de lo que se denomina puesta en escena.

Así, según Juan Antonio Hormigón,

[...] toda representación implica un proceso de ordenación de los elementos escénicos, sistematizándolos en una determinada secuencia de ostensibilidad e intensidades a la que denominamos puesta en escena [...] Es evidente a todas luces que el concepto contemporáneo de puesta en escena [...] desarrolla aspectos de una profundidad y calado tanto estético como dramático y técnico artesanal que explicitan como una creación artística en la plena extensión de la palabra.²

Los posibles excesos y desatinos son sólo una parte de todo un mundo de posibilidades estéticas que han brotado en el siglo XX gracias al desarrollo del papel de la dirección de escena. Tal vez uno de los aspectos más determinantes del teatro contemporáneo, y que más personalidad y especificidad le confiere, sea la aparición y configuración del director de escena como creador e inductor de las escenificaciones.

A partir de estas premisas ya se puede dar un paso. Si la ópera precisaba de una revolución (entre otras cosas para romper con el estilo romántico, tomado con demasiada asiduidad como modelo convencional), ésta ha sido posible gracias a algunos directores de escena.

² HORMIGÓN, J. A.: *Trabajo dramático y puesta en escena*, ADE-Teatro, Madrid, p. 16.

Y es que a la ópera le ha ocurrido un fenómeno curioso. Como en general el aspecto escénico ha sido secundario (meramente ilustrativo³), el modelo de escenificación, que tenía lugar en el momento en que la obra se estrenaba, se mantenía como intrínsecamente unido a dicha ópera. Si en la época de Verdi reinaba en los escenarios un estilo romántico, pues este se cosía a sus obras y parecía que siempre había que representarlas de la misma manera. Ésa es la mentalidad que ha prevalecido durante muchos años, y lo que se ha denominado “convención”. Esto es, si había que guardar las esencias musicales, también las escénicas, no comprendiendo por tanto que este último elemento debe de evolucionar en consonancia con los tiempos. Porque si la partitura no cambia, sí que cambian los públicos, las épocas, las estéticas y ritmos de representación, algo que ha costado a este género reconocer. De ahí que haya predominado durante buena parte del siglo XX, convencionalmente, el modo romántico de plantear un entramado escénico, es decir, del siglo XIX. Un modo que en ámbitos teatrales se denomina coloquialmente de cartón-piedra, por la forma de confeccionar los decorados y las exageraciones gestuales de los cantantes (también acartonados).

Algo, bastante, ha cambiado de todo esto, pero todavía quedan ciertas nostalgias en el ambiente.

Hace ya 40 años, en la presentación de un monográfico de la revista *L'Arc* dedicado a la ópera, escribía Bernard Dort:

Poco a poco las grandes salas de ópera dejan de ser lugares en que turistas y gentes de mundo se encuentran con ocasión de las proezas vocales de éste o aquél cantante de renombre y se convierten en teatros cuyo objetivo, más que las competiciones entre el tenor y la soprano o las fastuosas fantasías decorativas, es la representación escénica de una obra literaria o musical (habría que decir: literaria y musical).⁴

Puede que en determinados países europeos, como Francia, esta cuestión se vea con mayor claridad, pero en España ha costado más clarificar la situación, dado que, en el propio campo teatral, el concepto de dirección de escena ha sido, tradicionalmente, muy secundario.

En fin, hay ya certidumbres de que la situación está mudando, y a ello ha ayudado, claro, la revolución de la dirección escénica que comenzó a mascarse en los las décadas de los setenta y ochenta. De todos modos, en el ambiente general, y no sólo en el español, todavía quedan por despejar muchas dudas y confusiones.

De ahí la necesidad de hacer algo de historia, para abrir boca. Y uno de los descubrimientos en la misma es que, desde sus inicios, la ópera se define como

³ En esto tampoco se aleja demasiado del teatro, porque durante siglos y en España hasta hace bien poco, tan poco que todavía hay quienes lo siguen considerando así) se había considerado a la puesta en escena como una simple traslación de las acotaciones y diálogos escritos por el autor.

⁴ DORT, B.: «Le général et le particulier», en *L'ARC*, Aix-en-Provence, nº 55, 1973, pp. 3-8.

teatro, y los esfuerzos para que esto fuera así, provino del propio mundo de la música. En concreto, habrá que advertir, para apuntalar todavía más la tesis que se defiende en este trabajo, que muchas veces fueron músicos a los que les preocuparon la reformar el modo de escenificación.

2. Del nacimiento de la ópera a la percepción de la escena

Parece que fue en Florencia, producto de una búsqueda de nuevas vías para el arte musical, donde nació la ópera, entre los últimos años del Cinquecento y los primeros del Seicento. A alguien llamado Giovanni Bardi (1534-1612), Conde de Vernio, se le ocurrió fusionar el mundo literario con el mundo musical, quizá, como señala Manuel Lagos⁵, para amansar a los nobles. Muchos investigadores sitúan la *Dafne* de Jacopo Peri como la primera ópera de la historia. Pero lo importante para nuestro tema es que a la música y al canto, se le fueron añadiendo todas las manifestaciones pertinentes del mundo de la escena. Es decir, una parte de la música quiso ser teatro. Desde entonces cantantes-divos, espectaculares telones, y mucho cartón piedra ha ido calentando este *soufflé*, aunque sólo en los últimos años, tal vez desde María Callas, la faceta de la dirección escénica no ha cobrado el protagonismo razonable, llegándose a polemizar al menos al mismo nivel que hasta ahora ocurría con los músicos y los libretistas.

Pero si hacemos abstracción del término ópera, y aunque no aparezca hasta el siglo XVII, descubriremos que es el primer teatro, el más antiguo del mundo. Porque si en muchos años cuando hablamos de arte dramático se le ha dado más valor a la palabra no hay que perder nunca de vista que la música ha sido un elemento fundamental y fundacional del mismo. La tragedia griega concedía a la música un lugar amplio. Nietzsche llega a plantear la tesis, en su reconocida obra *El nacimiento de la tragedia*, de que la música estaba en los orígenes del drama.

¿Qué es verdadero teatro? Cuando todavía era joven, Bernard Shaw escribió: «Antiguamente el teatro nació de la unión de dos tendencias: el deseo de bailar y el deseo de escuchar un relato. El baile se convirtió en un alboroto, el relato en una situación». Platón nos informa de que ya en la epopeya, anterior a la tragedia, se servía de este tipo de expresión. El canto era conocido en la comedia griega, y desde ella acaba introduciéndose en las *atalanas* el *mimus* latino. Los romanos festejaron los espectáculos musicales.

El caso es que el nacimiento de la ópera representó un paso adelante, pero también una recuperación de dicho pasado. Lo único es que, imaginamos, el acercamiento al teatro se haría desde las coordenadas de su tiempo, y siempre como un modo de ilustrar la partitura.

No fue hasta Wagner cuando se produjo una percepción clara de la importancia de la puesta en escena, no sólo a partir de su consideración de la “obra de arte total” (la teoría del *Gesamtkunstwerk*), sino también en su modo de construir el libreto, en el que se nota la búsqueda de teatralidad tanto en la creación de los

⁵ LAGOS, M.: “Nueva casta de divas”, en *ADE-Teatro*, nº 37-38, julio de 1994, p. 29.

personajes como en las acciones. Y ello a pesar de que en sus obras predomine el elemento psicológico frente a la acción, ya que el drama de las mismas es principalmente interior, referido más a las emociones que a los sucesos. Pero hay, en ellos, una clara consciencia el elemento teatral como parte fundamental de la ópera como arte total. La orquesta en el compositor alemán ya no funciona sólo como un acompañamiento de los despliegues vocales de los cantantes en escena, sino que se fusiona con el drama como parte esencial de las expresiones, acciones e incluso procesos de pensamiento de los personajes.

Lo substancial es reconocer que fue Wagner uno de los más reconocidos reformadores del teatro⁶, al poner las bases de una comprensión mucho más dramática de la escena, frente al escenario operístico existente hasta entonces. El compositor era consecuente al señalar que el aspecto escénico era algo incompleto, pues pese a las indicaciones claras en las partituras que publicaba, comprendía que éstas eran insuficientes para una representación dramática completa y global. Por eso también escribió en algunas de sus obras, de forma posterior e independiente a la publicación y estreno de la obra, ensayos manuscritos sobre puesta en escena, en los que el autor estudiaba los métodos para la misma, ensayaba, y, ante todo, buscaba llevar la escena a la misma altura de perfección del resto de su obra.

A esta tarea se lanzaron también determinados directores de orquesta, como Mahler, uno de los más significativos. Mahler decidió luchar contra lo que él llamaba el *infierno del teatro*. No hay que olvidar que, a pesar de Wagner, a finales del XIX predominaba en la ópera unas convenciones, asimiladas por un público refinado, que parecían infranqueables. Mahler se enfrentó a esa inamovible situación desde su siempre perseguida perfección, y lo primero que hizo fue reclutar una compañía estable de cantantes, al mismo tiempo que reorganizó un grupo coral y una orquesta. Sólo desde una perspectiva de trabajo común podía pensarse cualquier reforma. Su actividad directoral propulsó un régimen draconiano en los ensayos dado su gran interés por la puesta en escena, con todo lo que eso implica desde el punto de vista de la realización escénica total. Su vigilancia no pasaba por alto ningún detalle, ya se tratase de la iluminación, de los trajes, de decorados o de la interpretación de los actores, y se dice que se pasó días o noches enteras arreglando todas estas cuestiones con los responsables de cada una de dichas especialidades.

Richard Strauss fue un digno sucesor de Mahler en la Ópera de Viena, pero, es Arturo Toscanini, quien en la Scala consigue otra gran época de grandes resultados escénicos en esa búsqueda de la totalidad. Igualmente, entre los años

⁶ A Wagner también se le atribuye haber reformado la arquitectura teatral y la presentación dramática con su Teatro del Festival en Bayreuth terminado en 1876. El escenario de este teatro era similar a otros del siglo XIX, incluyendo a aquellos mejor equipados, pero Wagner sustituyó los palcos y las plateas y puso en su lugar una zona de asientos en forma de abanicos sobre un suelo en pendiente, dando así igual visión del escenario a todos los espectadores. Un poco antes de empezar la función, las luces del auditorio reducían su intensidad hasta la oscuridad total, una innovación radical para la época.

1925 y 1933 se ven perfilarse en Berlín notables esfuerzos en este sentido. Esta ciudad nos ofrece a la sazón tres teatros líricos de primer orden: la ópera municipal dirigida por Bruno Walter; la ópera estatal dirigida por Erich Kleibell (en la que se estrenó *Wozzeck*) y –tal vez la más interesante– la Kroll-Oper, dirigida por Otto Klemperer (que, junto con Bruno Walter, es uno de los principales discípulos de Mahler), con un repertorio extraordinariamente amplio que incluía obras contemporáneas y hasta estrenos absolutos.

Desde entonces –y para situarnos en la época posterior a la segunda guerra mundial– nos encontramos con Herbert Von Karajan como prototipo del director de orquesta director de teatro, y también con la invitación, cada vez más asidua, de directores de teatro en el ámbito operístico. No hay que olvidar que en este tiempo se revaloriza en el campo teatral la puesta en escena y aparecen las teorías más importantes de una disciplina que se llena de posibilidades infinitas.

En cualquier caso, la puesta en escena operística se ha transformado radicalmente en las últimas décadas. Nuevas propuestas de sentido, concepciones especiales no ilustrativas, profundización en la *dramaticidad* de la música, han sido probablemente los casos en que la escenificación ha sufrido su mayor desarrollo.

Volviendo a lo dicho anteriormente, es cierto que han habido (y los habrán) excesos, pero, ante todo, la puesta en escena de las óperas sigue siendo una aventura, un territorio a explorar. O imenudo problema!, como dijera el gran Giorgio Strehler⁷, al reflejar su insatisfacción ante la imposibilidad de resolver el plano musical y el plano dramático a la vez. Ahí está la aventura señalada.

A este respecto habría que advertir que el centro de la ópera, su origen, es la necesidad, el impulso o el capricho de expresar emociones y transmitir ideas. Y si aceptamos como punto de partida que la ópera es teatro, resulta evidente que se deben de vislumbrar los mismos asuntos que acontecen en el hecho teatral. Lo cual no quiere decir que se iguale, porque no es lo mismo acercarse a un libreto y partitura operística que a una pieza teatral; pero aun así, habrá que divagar de manera parecida a la que lo hacemos en teatro, y encarrilar la puesta en escena de la ópera a territorios similares. A decir verdad, la manera de llevar a escena una ópera es un punto crucial, no sólo por la elaboración rigurosa del trabajo en sí, sino también para cambiar una imagen que todavía se tiene de la ópera, una antipatía muchas veces provocada por la imagen tópica de puestas en escena cargadas de años, por la utilización de decorados polvorientos, vestuarios de guardarropía, y gestos y movimientos convencionales y hasta ridículos de cantantes y coristas, defectos que para algunos parecen constituir la propia esencia del arte lírico.

⁷ STREHLER, G.: “La puesta en escena de ópera, imenudo problema!”, en *ADE-Teatro*, nº 37-38, julio de 1994, p. 80.

Seguir luchado contra esa imagen sigue siendo la tarea principal de estos momentos, es decir, sustituir, como dice René Leibowitz⁸, un concepto de espectáculo lírico que se conformaba con ciertas indicaciones escénicas esquemáticas y estereotipadas (que, al final, todo hay que decirlo, no tenían gran importancia), por una idea de puesta en escena *predominante* en la que cada elemento escénico adopta tales proporciones que el desequilibrio entre el foso y el escenario, si bien ha cambiado de lado, sigue siendo igual de pronunciado.

Un paso que ha sido preciso dar, aún a costa de los excesos señalados anteriormente; aún a costa también del "todo vale", y, sobre todo, de un nuevo peligro abierto en los últimos años, esto es, la concepción de una representación "moderna" de una ópera como una puesta en escena acompañada de música. Y por ahí anda el verdadero peligro actual, la no comprensión del justo papel de la puesta en escena, y la tentación de trascenderlo, al pervertir el auténtico sentido de la puesta en escena, o lo que es lo mismo, penetrar y servir realmente al sentido de la obra, y no actuar ante ella a modo de una, como dice Leibowitz⁹, "voluntad de poder" escénica que puede sino perjudicar a la totalidad del espectáculo, o por una opción inicial alejada, o al margen de la obra, o bien subsumir esa obra a algunas modas escénicas que van teniendo lugar.

Nos encontramos, pues, ante una situación muy parecida a la del teatro, por lo que las disquisiciones deben hacerse conjuntamente. Y la primera de ellas es replanear el propio concepto de puesta en escena y sus principios estéticos. Porque ya lo subrayó Antonin Artaud: "Digo que la escena es un lugar físico y concreto que exige que se le llene y que se le haga hablar su lenguaje concreto"¹⁰.

3. Principios estéticos de la puesta en escena

Como es bien sabido, en nuestro país ha predominado un concepto de puesta en escena teatral como simple traslación de un texto a un escenario. Hasta hace relativamente pocos años no se tuvo en cuenta como hecho creativo y autónomo, el que se refiere a la representación como una situación diferente a la literaria. El caso es que en España hemos sufrido un gran atraso en estas cuestiones, situación que sigue pesando en la conciencia colectiva, a pesar de la, digamos, normalidad lograda en las últimas décadas.

Normalidad que proviene de principios del siglo XX (¡Menudo atraso –repito!, el vivido por estos lares!), cuando se comenzó a teorizar¹¹ de forma sistemática y explícita la autonomía estético-lingüística de la puesta en escena. Gracias a ello, como señala Marco de Marinis, "lo que en los siglos precedentes había sido

⁸ LEIBOWITZ, René: "Los luciferos del teatro. Reflexiones sobre las reformas del espectáculo lírico", en *Ade-Teatro*, nº 37-38, julio de 1994, p. 69.

⁹ *Ibid*, p. 69.

¹⁰ ARTAUD, A.: *El teatro y su doble*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1999, p. 42.

¹¹ Por ahí aparecen nombres como Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Graig o Appia...

solamente una *praxis empírica* se convierte, de hecho, en un principio estético, el principio regulador del espectáculo concebido como obra de arte”¹².

En este sentido, tendríamos que percatarnos, como hace De Marinis, de un hecho paradójico, ya que si por primera vez se define la puesta en escena teatral como obra de arte y –al definirla- se la considera como autónoma, al mismo tiempo se especifica su subordinación al texto. El propio Strehler, al ser muy creativo en sus propuestas en escena a partir de obras de Brecht, está dando un nuevo valor a dichas obras, y nunca quedan éstas en segundo plano. Texto y escena resplandecen. Otro asunto es la puesta en escena que no parte de un texto previo¹³, como sería el estilo creado por Robert Wilson.

Pero en nuestro caso estamos hablando de una puesta en escena que tiene como eje una partitura y una acción preestablecidas, a las que hay que dar vida escénica. Jorge Lavelli habla de *mise à mort* de la ópera. Prefiero hablar de *mise en lumière* de la partitura.

En este caso, en la *mise en scène*, en *lumière*, se logra que prevalezca en el *teatro material* la idea de partitura escénica ya no como una entidad unitaria e indivisible, ya que se abre a la libre interpretación escénica, o mejor, a la libre recreación. Pensemos por ejemplo en la concepción del texto como “pretexto” de Meyerhold, frente a los partidarios de la interpretación obligada o fiel. Esto tiene que ver con los *modos* (teóricamente infinitos) de entender la representación escénica tanto del teatro como de la ópera. No por casualidad, ya en los años 20, el señalado Meyerhold, había sostenido que el director ideal es el director-músico y que la música tendría que convertirse en una materia fundamental en la formación directo. Por ello en estos momentos muchos directores subrayan que a la hora de dirigir se enfrentan con lo que denominan partitura escénica.

En última, y en primera, instancia, el papel de un director de escena en una ópera es muy similar al que sube en escena un texto teatral, como nos recuerda Simón Suárez¹⁴. No se trata de ilustrar, sino de recrear el material con que se parte. Se puede atender a lo psicológico, a un realismo más o menos trascendido, a lo metafórico, a lo ceremonial, o buscar implicaciones con otros lenguajes. En este sentido la escenografía (lejos ya del concepto de decorado) y la iluminación adquieren un papel relevante.

¹² MARINIS, M.: “La superación de la dirección de escena en el teatro del siglo XX”, en J. G. LÓPEZ ANTUÑANO (Coord.): *Del texto al espectáculo*, Junta de Castilla-León, 2001, p. 18.

¹³ No obstante, habría que advertir que hoy no enfrentamos a un concepto amplio de texto, ya que texto puede ser todo lo que sirva de base, o propiciador, para realizar un espectáculo, y ya no se precisa de una calidad literaria. Éste pues estar convenientemente estructurado y contar con elementos propios del género literario dramático, pero puede no poseer ninguna codificación literaria, incluso ni siquiera estar formalmente escrito. También existe el director que va construyendo el texto escénico a partir de los ensayos e improvisaciones de los actores, como es el caso de Albert Boadella. Aunque en este caso, al final se logra un espectáculo teatral pero también un texto que puede publicarse, como de hecho se hace.

¹⁴ SUÁREZ, Simón: “La puesta en escena como reflejo de la partitura”, en *ADE-Tatero*, nº 37-38, 1994.

En todo caso, el director de ópera también debe vérselas con el concepto de dramaturgia ya que la puesta en escena, como subraya Juan Antonio Hormigón¹⁵, consiste en la coordinada articulación de trabajo dramático y práctica técnico-artesanal. Todo espectáculo teatral tiene un texto (en sentido amplio) como antecedente. Y la composición operística puede considerarse también un texto, como sus particularidades, como se ha dicho en varias ocasiones.

Por ello, si bien a lo largo del siglo XX se ha ido imponiendo y definiendo las diferencias claras entre texto y representación, lo mismo debiera acontecer en el campo operístico. Porque si una ópera entra en el campo de la representación, se convierte en un espectáculo teatral, y por tanto, en una creación artística que se inscribe en el conjunto de las artes espacio-visuales.

Toda composición operística, por serlo, posee unas condiciones intrínsecas potenciales tendentes a la generación motivadora de un espectáculo, y la ubicación en un campo semántico-expresivo concreto.

Como dice A. Ubersfeld¹⁶, la tarea del director de escena sería pues “traducir a otro lenguaje” un texto respecto al cual su primer deber sería permanecer “fíel”.

He ahí el reto dramático. Un reto que, como se recordará, planteó por primera vez de forma sistemática Lessing en su publicación de los fascículos que dieron lugar a la *Dramaturgia de Hamburgo*. Este autor, filósofo y profesor de estética, trazó la necesidad de un análisis riguroso de los textos dramáticos a la luz de la revisión de las teorías de Aristóteles. Lo importante es que una representación está formada, o debiera, por un conjunto de propuestas prácticas y teóricas, pero también de elementos estéticos y hasta ideológicos. Por su parte, Patrice Pavis en su *Diccionario*, nos propone una definición de la práctica dramática bastante completa:

La dramaturgia [...] consiste en colocar en su lugar los materiales textuales y escénicos, en descubrir los significados complejos del texto escogiendo una interpretación particular y en orientar el espectáculo en el sentido escogido. Dramaturgia designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha ido estableciendo. Este trabajo abarca la elaboración y la representación de la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, el juego del actor, la representación ilusionista o distancia del espectáculo. En resumen, la dramaturgia se pregunta cómo se disponen los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico y según qué temporalidad. La dramaturgia, en su sentido más reciente, tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático para englobar texto y realización escénica.¹⁷

¹⁵ HORMIGÓN, J. A.: “Del texto al espectáculo: metodología del trabajo dramático”, en J. G. LÓPEZ ANTUÑANO (Coord.): *Del texto al espectáculo*, Junta de Castilla-León, 2001, p. 59.

¹⁶ UBERSFELD, A.: *Lire la Théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1978, pp. 15-16. Traducción castellana con el título de “Semiótica teatral”, Madrid, 1989.

¹⁷ PAVIS, P.: *Diccionario del teatro*, Ariel, Barcelona, pp. 136-137.

En sí, todo trabajo dramático se inicia con una toma de decisión¹⁸. Y las decisiones pueden ser plurales, pero no aleatorias, porque, como dijo una vez Peter Brook,

[...] las razones por las que una obra se lleva a escena pueden ser oscuras. Se dice: es porque nuestros gustos, o nuestros valores culturales¹⁹ exigen que llevemos esa obra al escenario. Pero, ¿por qué razón? Si no planteamos esta pregunta concreta, pueden surgir miles de razones, miles de explicaciones imaginables, pero secundarias en comparación con la cuestión esencial: ¿puede este tema llegar a tocar una preocupación o una necesidad esenciales del público?²⁰

Esta pregunta debiera permanecer en todo concepto dramático, incluso desde un planteamiento de modernizar la estética, como puede ocurrir muchas veces en la ópera al verse el director con obras compuestas en tiempos pretéritos, y el peso de lo musical frente al libreto. Aún así, debe de visualizarse una nueva interpretación de los conflictos que se heredan del pasado. El hecho es romper con la tendencia actual de muchas puestas en escena que tienden a absolver para sí el interés del espectador (a veces en competencia y no en compenetración de la partitura y del libreto), en lugar de ayudarle a tomar conciencia de aquello que debería interesarle por encima de todo, esto es, la partitura de la ópera representada (o el texto si hablamos en el ámbito teatral).

Porque, como subraya R. Jacobi,

Toda actividad escenificadora no es sólo fruto de técnica o intuición. Presupone un trasfondo cultural riquísimo; una verdadera puesta en escena tiene dentro de sí una suma de nítidas nociones y convicciones sobre la evolución del teatro, pero aún más sobre la propia evolución de la literatura y el sentido general de la historia humana. El director debe saber siempre situar texto y personaje en el lugar que les compete dentro de un marco global que interesa todos los aspectos de la vida. Acá emergen aspectos fundamentales de etnología, antropología y sociología. Sin un *back-ground* cultural (pero sobre todo literario e histórico), y sin un cierto espíritu de universalidad, es imposible que un director pueda obrar con seguridad: se arriesgará siempre a confundir tragedia con melodrama, comedia sutil con farsa gruesa. Tal confusión se comunicará de forma incurable a los actores y de estos al público [...] Como en toda forma de creación artística, también la escenificación excelente es fruto de la conjunción de tres factores al menos: experiencia, técnica y sensibilidad.²¹

¹⁸ Para una mayor profundización y exhaustividad de este tema ver el ya señalado artículo de Juan Antonio Hormigón, en la nota 2.

¹⁹ A ello habría que añadir una realidad, ya que frecuentemente un director de escena llega a dirigir una ópera por encargo. No obstante, aún en este caso es válida la reflexión que hace Brook.

²⁰ BROOK, P.: *La puerta abierta*, Ed. Alba, Barcelona, 1999, p. 50.

²¹ JACOBI, R.: *Guida per lo spettatore di teatro*, G. D'Anna, Firenze-Messina, 1973, pp. 43-47.

4. Un paréntesis para la interpretación

En cualquier consideración de puesta en escena, el papel de la interpretación es fundamental. De ahí que se abra este paréntesis para hablar de la interpretación del cantante de ópera.

No cabe duda de que encontrarse en una representación operística con una maravillosa voz, lo demás puede quedar en un lugar secundario. Comprendo en este sentido al aficionado musical. Incluso que, en dicho intérprete portador de una portentosa voz, se le perdonen otros asuntos como la interpretación, o el ajuste físico con el personaje. O más que se le perdone que no se le tenga en cuenta. No obstante, aun así, siempre hay una valoración sobre la credibilidad del personaje, aunque ésta sea secundaria. Ocurre algo parecido con el intérprete de ballet clásico, cuando el espectador percibe, aunque a veces no sea de forma consciente, un algo más en la perfecta técnica.

Otro asunto, es el funcionamiento normal de la ópera. A veces es imposible, desde el punto de vista del presupuesto y las agendas de algunos cantantes, contar con más tiempo para los ensayos. Por ello es habitual oír decir a los directores dos cosas, la escasa ductilidad física y anímica de los cantantes a la hora de representar y de la falta de tiempo material para hallar los personajes. ¿Es un problema inherente a la propia estructura operística o a la tradición? A las dos cosas. Por un lado, lograr una voz magnífica ya es un trabajo laborioso de por sí y a la vez una ostentación de talento, y si tradicionalmente el público sólo pide eso, o lo pide sobre todo, pues perfilar más la interpretación pudiera ser, muchas veces, sólo complicar las cosas. Démosle un margen de realidad, incluso admitamos que en la ópera no siempre es posible unificar el casting de la voz, con el físico del personaje, pero no tiremos la toalla.

Ahí están las declaraciones de uno de los grandes, Alfredo Kraus, para quien la ópera ha nacido para el teatro, Su emoción, su grandeza y su pasión, sólo se produce en el teatro. “Y los directores de escena –subrayaba en su momento– son los responsables de sacar a flote la emoción del cantante, el verdadero director de escena es el que trabaja la psicológica del personaje, la acción que corresponde a cada sentimiento, la interpretación de cada frase...”²².

También Kraus tenía una respuesta al señalado tema del *casting*, que si bien no termina de zanjar la cuestión, sí que al menos es coherente y contundente. Ahí está lo que contesta ante la afirmación del entrevistador de que a su edad ya no se puede hacer de Galán. Kraus responde: “yo pienso que siempre se puede hacer de galán gracias a la ilusión del teatro y el canto. Evidentemente, uno se mira al espejo y ve que los años pasan, que se envejece, pero mientras se pueda mantener la fe en lo que uno está haciendo, lo demás es secundario”²³.

De todos modos, y aun admitiendo (a regañadientes, pero admitiendo) esta respuesta, comprender la situación no significa que se abandone la búsqueda de una definición, o de un ideal si se quiere, del intérprete de ópera. Un ideal que

²² Declaraciones de Alfredo Kraus, *El País*, 14 de mayo de 1994.

²³ *Ibid.*

pasa por vislumbrar que un cantante, cuando entre en el juego escénico, sólo se diferencia de un actor en que expresa emociones fundamentalmente mediante el canto. Fundamentalmente, pero no sólo. Porque quedarse ahí es algo parecido a admitir que el actor es un simple declamador. Así se veía hasta hace poco en España, cuando predominaba un sentido convencional, llegando a denominarse, durante muchos años, “Declamación” a la materia relativa a la interpretación.

A partir de aquí ya podemos decir que el cantante no se diferencia del actor que no canta más que en eso, en el cantar. O, como subraya el profesor de RESAD, Juan José Granda, “si para cualquier cantante es imprescindible que interprete la partitura propuesta, condición ésta indispensable para ser artista comunicador, podemos suponer cuáles son las condiciones inherentes al teatro lírico, sea éste de cualquier estilo”²⁴. Granda llega a afirmar que es una aberración que los gorgoritos de una soprano, así como la firmeza de un barítono, o la proeza de un fa en octava baja, justifiquen la asistencia a un espectáculo.

No llego a tanto, porque si bien hay similitudes en la construcción de un personaje entre un actor y un actor-cantante, también hay enormes diferencias, que aparecen en la diferencia de escritura. Pero sí que veo fundamental aclarar algunos aspectos relativos a este siempre atractivo tema. El teatro es un acto creativo, no reproductivo, por esa razón el intérprete de ópera no puede actuar como mero vehículo de una música ya existente, sino como quien le da forma de manera original. Y tampoco se puede cantar por el mero hecho de tener una bella voz y haber aprendido canto, sino porque su situación dramática le obliga a cantar. Esto es: desde el punto de vista emocional tiene que hacer creíble que el canto es su *único* medio de expresión.

El intérprete debiera crear personajes auténticos. Sin embargo algunos especialistas no comparten esta opinión, arguyendo que el cantante se siente desbordado por el hecho de tener que concentrarse a la vez en el canto y la representación. Aunque no le falten razones reales, como señala Walter Felsenstein, “el fin último hacia el que deben encaminarse todos los esfuerzos dentro de la ópera es el no separar el concepto de canto y representación. Las dificultades de las que hablan algunos especialistas radican en la falsa creencia de que sobre el escenario hay que representar algo para lo que luego hay que cantar. Pero canto y representación son la misma cosa”²⁵.

A ello habría que añadir, y reconocer, que si la acción física dificulta el canto, entonces su finalidad y su expresión no son las adecuadas. Pero el propio Felsenstein aclara esta situación: “El canto no es eminentemente una producción técnico-vocal de tonos, sino sobre todo una manifestación humana más: una manifestación provocada por un proceso interno, irreprimible e

²⁴ GRANDA, J. J.: “El actor cantante. La historia de un desencuentro”, en *ADE-Teatro*, nº 92, 2002, p. 227.

²⁵ FELSENSTEIN, W.: “Sobre el actor cantante”, en *ADE-Teatro*, nº 92, 2002, p. 222.

indispensable, que va más allá de la lengua, porque expresa lo que ya no se puede abarcar en palabras”²⁶.

Evidentemente en el canto tiene que haber un dominio de la técnica, pero no es éste lo único que necesita un cantante ya que una parte del arte del canto tiene que ver también con concepción correcta de la situación del personaje. Esto repercute, claramente, en la transformación del aparato vocal, dando un nuevo matiz a la voz. El canto se vuelve más expresivo.

Igualmente, en el tema concreto de la interpretación, una de las cuestiones más relevantes consiste en hacer de música y canto sobre el escenario una expresión humana convincente y auténtica. Verídica. La ópera representada es una acción musical convertida en una realidad teatral creíble. El intérprete no sólo es un instrumento de una música preexistente, sino también quien le da una forma original. Ahí interviene la calidad y preparación actoral del cantante. Para que la acción musicalizada resulte auténtica, hay que demostrar que lo que se expresa sólo se podría realizar cantando. Se trata, por lo tanto, antes y ahora, de la humanización de la ópera, la fusión entre el ser humano y el canto. Es desde ahí, donde suele surgir una discrepancia entre la naturalidad humana y la artificialidad del canto. Es desde ahí, donde se debe de solucionar este conflicto.

Es ya primordial que en los cantantes adquieran ambas técnica, la vocal y la interpretativa, y que los espectáculos se ópera requieran de un tiempo de ensayos donde ambos directores, el de escena y el musical, puedan ensayar ambas cuestiones. En este sentido habría que recordar una experiencia que tuvo lugar en Valencia hace algunos años, desde la iniciativa del Palau de la Música, y que llamó bastante la atención. Me refiero a lo que se conoció como Taller de ópera, proyecto que surgió en 1993 y ya desaparecido en la actualidad. Lo más significativo del mismo es que se tuvo muy en cuenta en la formación de los cantantes el aspecto actoral. Tarea que le encomendó al director valenciano Antonio Díaz Zamora, quien también firmó buena parte de las escenificaciones²⁷ que los alumnos del taller presentaron en público. Se notaba en todos ellos que los intérpretes habían dedicado un buen número de horas a los ensayos, algo no siempre habitual en la ópera profesional. No sólo eso, buena parte de ese tiempo había estado dedicada lo que Stanislavski señalaba como “construcción del personaje”.

El intérprete de ópera, según mi opinión, tiene que conseguir hacer creer al espectador que cada una de sus intervenciones tiene un motivo y que ese motivo provoca la emoción, la credibilidad que a su vez impulsa cantar, justo en la forma que marca el compositor. Es desde dicho encuentro desde el que el intérprete termina por conducir la necesaria dirección musical. La voz es sólo una parte de la expresión musical. Y la emoción, como subraya Felsenstein²⁸ no es algo autónomo, sino el resultado de todo un proceso, psíquico y físico.

²⁶ *Ibid*, p. 222.

²⁷ *Don Pasquale, Los cuentos de Hoffmann, Madama Butterfly o Der Kaiser von Atlantis*, son algunos espectáculos presentados y todavía hoy recordados.

²⁸ FELSENSTEIN, W.: “Sobre el actor cantante”, *Op. Cit.*

Consecuentemente, esta situación obliga al intérprete a hacer suyos los intereses del personaje, y a que todas las convenciones musicales –ritmo, metro, armonía, tempo y dinámica– no le parezcan al público, o incluso a él mismo, dictadas por la partitura o por el director, sino a partir de sus propios propósitos y lógica de la acción. Esto no quiere decir que no se guarde una absoluta fidelidad a la partitura, porque cualquier arbitrariedad en la interpretación vocal está reñida con lo que acabamos de señalar.

El proceso mental, sí, está condicionado por el dominio técnico, pero no hablamos de un proceso mental del intérprete, sino del personaje. Esto lo aclara Felsenstein²⁹, al afirmar que todos los factores técnicos asociados al canto dramático –respiración, entonación, comportamiento rítmico– no son parte de la preparación del papel (y por tanto contrarios a la inmediatez de la expresión), sino que forman parte de la acción física condicionada por las emociones. De ahí que sea fundamental llegar a vislumbrar esta jerarquía para superar la dualidad canto-interpretación.

Así, pues, el estudio nemotécnico del papel y la técnica vocal son ante todo fases de trabajo que deben conjuntarse. Porque ocurre muchas veces que un cantante tiene dominio de la parte vocal adquirida independientemente de la interpretación, o en un planteamiento determinado de un papel, pero esto se debe revisar porque un nuevo estudio del papel, o una nueva visión de la dirección escénica, puede exigir, por ejemplo, otra actitud física. Es cierto que con su talento un cantante puede adaptarse, pero esta nueva situación puede ocasionarle dificultades vocales, porque la parte vocal se preparó técnicamente en unas circunstancias que ya han cambiado.

La cuestión sigue siendo que cualquier sucesión de sonidos instrumental y vocal es acción dramática, y la dinámica o el tempo, no son sólo técnica, sino también material expresivo. Por ello, Felsenstein³⁰ llega a decir que sobran los términos “musical” y “escénico”, tan frecuentes en la jerga de los ensayos, ya que todo lo visible es música y todo lo audible es acción.

El cantante debiera trabajar lo antes posible sobre el planteamiento de la puesta en escena. Porque su objetivo principal en un escenario es comunicar, plasmar la verdad (escénica) al unificar, dar coherencia en la unificación de la acción cantada y la representada. En suma, un intérprete no debe cantar sólo por el mero hecho de tener una voz virtuosa, sino porque su situación dramática le obliga.

5. La Fura domada por Wagner

Aunque el tono del presente trabajo quiere ser ante todo teórico, siempre he creído que los planteamientos teóricos en la reflexión estética no debieran estar muy alejados de la realidad artística. En este caso, habría que determinar que estas elucubraciones han surgido a partir de mi experiencia como crítico de artes escénicas que se interesa por la ópera como totalidad pero también, y

²⁹ *Ibid*, p. 224.

³⁰ *Ibid*, p. 226.

especialmente, como teatro. Dentro de esta perspectiva ha cobrado gran relevancia la creación del Palau de les Arts Reina Sofía, cuyo diseño de programación y modo de producir me ha alentado claramente a estas conclusiones. Hay que tener en cuenta que el auditorio valenciano es de nueva planta, por lo que su diseño artístico ha partido de la percepción de la importancia de la puesta en escena, y no ha tenido que pasar por un reconocimiento paulatino de ésta función. En este sentido siempre ha prevalecido en su presentación de los espectáculos un similar protagonismo del director de escena y del musical.

Vistas y vividas las cuatro temporadas transcurridas hasta ahora, es justo decir que no sólo se van asumiendo en la producción actual muchas ideas propuestas aquí, sino que también podemos valorar muy positivamente, en cuanto a la calidad teatral, el tono general que ha proporcionado su cartelera. En conjunto he percibido una valiosa teatralidad.

Y los pocos desaciertos han solido provenir de la elección de directores de cine. A veces se han buscado cineastas, me da la sensación, por marketing, ya que los nombres de éstos suelen sonar más que el de los directores de teatro. Prefiero pensar así que deducir que la dirección de ese teatro cree que es fácil pasar del lenguaje cinematográfico al teatral, con lo que ello significa de menosprecio por este último, porque no lo es. Otra cuestión es que, en las últimas décadas, el mundo del cine tiene un problema, al predominar más la preparación de técnica pura cinematográfica que la teatral, cosa esta última que nunca ha faltado en los grandes directores como que se percibe en sus películas y, sobre todo, en la dirección de actores. He ahí el caso de John Ford, Willy Wilder, Igmarm Begman o Luchino Visconti, por citar algunos.

En fin, son muchos los momentos que se podrían destacar con sólo hacer uso de las primeas imágenes que resurgen en la mente, pero habría que decir que, en general, se puede recalcar, a partir de lo visto, que la ópera actual ha evolucionado mucho, y bien, en los campos de escenografía, iluminación y vestuario, y algo menos en el movimiento escénico y en la interpretación. Y ello lo puedo decir porque sí han habido determinados espectáculos a los que podemos considerar que han alcanzado un pleno.

Antes de mencionar algunos, quiera realizar un paréntesis para deliberar sobre un acontecimiento importante acaecido en cuanto a la comunión de teatro y ópera. Me refiero, claro, a la *Tetralogía* de Wagner dirigida por La Fura dels Baus.

Durante varias temporadas pudimos ir viendo cómo buena parte del lenguaje *furero*³¹ se iba inyectado en esta fascinante y polémica obra que compuso el músico alemán entre 1848 y 1874. El hecho es que si Wagner es un peligro, un animal salvaje suelto para todo director de escena, ya que el propio compositor señalaba que su obra tenía que herir la imaginación y el sentimiento a través de

³¹ Aunque algo ya diluido porque esta compañía ya no rompe coches y se ha convertido en una especie de museo (de objetos e ideas).

la representación, lo es por eso mismo como reto. Todo un reto para un director, porque, como hemos podido comprobar en nuestra piel y hasta en el hígado, órgano que siempre se las ve para filtrar todo este entramado mítico, al lado del mundo fantástico creado por el compositor alemán, teatralmente domina el estatismo.

El imaginativo Wagner más que hallar una estructura teatral, la sugiere. He ahí la dificultad de llenar el escenario de vida escénica.

Visto lo visto, parece como si Wagner hubiera escrito la escena de las hijas del Rin (*El oro del Rin*) para que la Fura, comandada en esta ocasión por Carlus Padrissa, uno de los siete miembros de esta compañía desde los tiempos (1979) en que hacían teatro en una carreta por los pueblos, utilizara sus ya conocidos cubos de agua. Cantando bajo el agua. Un vitamínico comienzo que fue la tónica a seguir de estos cuatro montajes donde la artillería imaginativa estuvo presente en todo momento. Tanto en el ámbito de las asombrosas imágenes multimedia, cargadas de emoción atávica, como en la resolución escénica a base de grúas dignas de dioses, así como los elementos (agua, fuego), los equilibrios por los aires, y en oscuros mataderos y demás referencias al una sociedad industrial posapocalíptica (*El ocaso*), por los suelos. Sin olvidar el maravilloso Dragón y el bosque de móviles (*Siedfried*) o el viaje por un Rin contaminado (*El ocaso de los dioses*). Y las grúas alcanzaron mayor sentido en la escena de *Las valquirias*.

Recuerdo que la persuasión, el hechizo de los detalles, se fue imponiendo frente a la narrativa convencional. El montaje escénico, en general, fue efectivo, lleno de desvelos por situar la acción abstracta de las escenas. Un camino, pues, ideal en esa teatralidad que he estado mencionando en todo momento. Buen camino, pero no completo. Porque es discutible que en determinados parajes, predominara un exceso de imágenes que, a veces, no venían a cuento. Es lo que señalaba sobre el peligro de que el espectáculo vaya por un lado y la música y el libreto por otro.

Pero el problema fue, sobre todo, el poco cuidado en los asuntos interpretativos (una falla habitual de la Fura). Los intérpretes se mostraron fríos, lejanos, sin saber qué hacer (el verismo que decíamos) aunque, eso sí, siempre muy bien acompañados de artilugios, de imágenes y de vida escénica.

En este sentido (ahora ya comienzo a hablar de una selección más afinada) es *Fidelio*, el espectáculo elegido para abrir las puertas del edificio diseñado por Calatrava, uno de los más completos vistos hasta ahora. La puesta en escena de Pier'Alli me pareció fascinante y equilibrada. Este director de escena no irrumpió de forma revolucionaria sino como gran reformista. Pier'Alli evidenció respecto por la música y en ningún momento ofreció una lectura que violentase las situaciones. Al contrario, le sacó todos los colores dramáticos a la partitura.

Nunca he valorado bien la utilización del ordenador en los espectáculos teatrales, pero, esta vez, más parecía una necesidad vital que un mero juego

decorativo (lo que sí parecía en ocasiones en *La Fura*). Así, en el segundo acto se plantearon unos inusitados efectos virtuales que amplifican el concepto psicológico de prisión.

Lo más logrado fue la sensitiva mezcla de imágenes virtuales (simbólicas) con las reales. Y es en esa realidad donde se posicionó el movimiento escénico. Perfecto en los momentos corales: seductor el ambiente creado con la salida de los prisioneros, y no estuvo mal la escena de los soldados, un momento de ruptura de la emoción que se agradece, del mismo modo que la luminosidad del final. También el director se mostró pulcro en los instantes íntimos, ya que supo colocar a los intérpretes en el punto justo, para que pudieran realizar su tarea. Y su tarea no era otra que cantar con autenticidad. Porque cantar, repito, no consiste sólo en tener una buena voz, es la situación dramática la que obliga a cantar. Y más aún en *Fidelio*, que si bien no admite florituras en las acciones, sí que Beethoven avisa al espectador: ojo, ahora os voy a conmovier, ahora aparece el mal, el bien, la oscuridad, la luz...

Con el elenco elegido³², se produjo claramente un *big bang* entre interpretación y canto.

Otro pleno se produjo en abril de 2001, con la fascinante puesta en escena de Giancarlo del Monaco de un programa compuesto por *La vida breve* de Manuel de Falla, y *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni. Fue palmariamente la presencia del director italiano lo que le dio mayor identidad a esta buena idea de unir las señaladas óperas. Identidad y una gran lección escénica: Di Mónaco se preocupó, sobremanera, de las interpretaciones. Superó, con matrícula de honor, la gran asignatura pendiente de los directores de escena que se acercan a la ópera. Porque dirigir ópera no es sólo preocuparse de los efectos, hay, ante todo, que resolver, como se ha dicho anteriormente el plano musical y el plano dramático a la vez. Ahí está la magia que señalaba.

En *La vida breve*, al ir al fondo de sus entrañas, con su alto componente conceptual y psicológico, el director superó las evidentes deficiencias dramáticas de esta ópera. Las superó con escenas tan centrifugadoras como la salida de Paco mientras Salud (excelente, interiorizada, pasional interpretación de Cristina Gallardo-Domâs) no lo dejaba ir, siguiendo su movimiento de lenta huida, de rodillas. La psicológica escenografía, vestida de ardiente rojo, y la viva iluminación fue a dar a otro mar, al de la coralidad, desde un cuidadísimo movimiento escénico (baile incluido). Cada personaje tenía su pose, su ritmo, y el conjunto alcanzó una plasticidad desbordante. Y si la música de Falla siempre llena de gallina la carne, la carnalidad escénica la acentuó todavía más. Como la mano de salud que sobresalía al fondo en la boda.

Carnalidad también para otro ejemplo de movimiento coral, el que aconteció en *Cavalleria rusticana* ante un escenario blanco, repleto de espacios y de

³² Waltraud Meier (Leonore) creó mágicamente su personaje (o estados de ánimo) además de hipnotizarnos con su voz; y para hipnosis, la de Matti Salminen (Rocco).

maravillosa vida teatral. La interpretación actoral de los protagonistas impactó, y los coros labraron una teatralidad altisonante.

Otra lección la dio Jonathan Miller con su *Don Giovanni*. Paradójicamente estoy hablando de aquella puesta en escena que tuvo que improvisarse por la ruptura de la maquinaria del escenario del Palau que tuvo lugar al poco de iniciarse su primera temporada. Pues bien, Miller demostró, en esas condiciones, que es fundamental en una ópera escénica saber mover a los intérpretes, darles acciones claras y precisas. Recuerdo, sobre todo, a Edwin Schrott, un Don Giovanni de verdadera envergadura teatral y musical. ¡Ojalá se pudiera siempre perfilar lo físico y lo vocal en los personajes!

El caso es que si hay que aplaudir la magnitud de la maquinaria escénica, no es por la grandiosidad, sino por la buena letra teatral. Porque la síntesis, el lenguaje teatral moderno, debiera ser también de recibo en las óperas, y no sólo con grandes medios.

Podríamos mentar otros muchos instantes, trabajos concretos, pero los ejemplos señalados bastan para dar cuenta de que la ópera vive momentos viales gracias en buena medida a los logros escénicos. Ello dicho sin restar un ápice del necesario y siempre buscado virtuosismo musical. Virtuosismo que resplandece más si se presenta bien en escena.

6. Conclusión: la esencia dialéctica del espectáculo total

En esta hora de recapitular nos encontramos en primer lugar con la respiración un tanto acelerada dado el esfuerzo por encontrar algunas bases del espectáculo lírico total e intentar definir de modo más preciso y exacto la relación entre foso y escenario. Igualmente, por habernos declarados radicalmente contrarios a la convención, pero no abiertos, sin sentido crítico y precavido, a muchas de las tentativas recientes de ruptura de dicha convención, sobre todo cuando la puesta en escena quiere ser plenamente autónoma de la obra que se escenifica. Tan es así que estar a favor de una escena renovada, y de la defensa de un pluralismo, no lo es estar a favor del “todo vale”. Al contrario, habría que estarlo del “todo es posible” para transmitir la partitura. Todo es posible teniendo en cuenta la totalidad, lo que implica tanto la acción dramática como los caracteres de los personajes, los conflictos psicológicos y las situaciones que de ellos se desprenden. Todo ello está prefigurado por la escritura vocal y la trama orquestal de la partitura. Estoy de acuerdo con Leibowitz³³ en que cada gesto, cada movimiento escénico debe ser como engendrado por la propia música, con el fin de alcanzar el sentido exacto de expresión. O un sentido, elegido, dentro de los muchos posibles. Si la ópera escénica sólo sirve para que se valoren las voces, la orquesta y el tamaño de los decorados, o que en los catálogos únicamente se hable de música, mejor que deje de ser escénica y se haga sólo en concierto. Problema resuelto. O no, porque se siguen las representaciones como parte ineludible del concepto ópera. La ópera es teatro. Esto dicho en palabras

³³ LEIBOWITZ, René: “Los lucíferos del teatro. Reflexiones sobre las reformas del espectáculo lírico”, en *Ade-Teatro*, nº 37-38, julio de 1994, p. 70.

de Bernard Dort, suena así: “El teatro lírico es por esencia, indisoluble de su realización escénica”.

La ópera tienen mucho de coto cerrado, pero también un buen campo abierto en el sentido de “obra abierta”³⁴ de Umberto Eco.

Lo importante es que música y escena deben de llegar a un sentido común, porque, como hemos visto, la mejor inspiración musical (en el campo operístico, claro) es inseparable de su visión escénica (y si no, ésta hay que crearla). Por tanto, habría que saber leer las partituras en su sentido total, en el que cada elemento y cada componente se subordinen al concepto global de música y de drama. Ya lo dijimos, el fin último hacia el que deben encaminarse todos los esfuerzos de una ópera escénica es el de no separar los conceptos de canto y representación, ya que es la acción dramática lo único que condiciona todas las manifestaciones corporales, vocales e instrumentales.

Y esto nos reconduce no a un camino lleno de rosas, sino a un camino todavía muy abierto, ese problema al que se refería Strehler, para quien la base del mismo se encuentra en la relación dialéctica que existe entre la página musical y la acción dramática, entre el sonido y el personaje. Pero el tema no se resuelve en virtud de jerarquías, sino por virtud poética. El director aparece, o debiera, como el “poeta de la representación”³⁵.

Un poeta que debe dar con la unidad la palabra-música, de la situación-música. Si bien, dice Strehler³⁶, en la ópera la música es el centro y motor, y la base de la acción es la dimensión sonora, ni siquiera la interpretación musical es “objetiva”, única. Las notas, la sintaxis, las tonalidades son las mismas, pero ya en los *tempi* entramos en el campo de lo subjetivo.

“La búsqueda de los *tempi* justos –subraya Strehler- es uno de los problemas fundamentales de la interpretación musical y de la ópera en particular”. Una puntualización que le lleva al director italiano a concluir que la ópera necesita más que nunca un punto de encuentro unitario, tal vez aún más que el teatro. Y ocurre que hoy, a menudo, ni el director musical sabe de teatro, ni el de teatro sabe de música, y sólo se reúnen cuando todo está casi acabado. ¿Y si no están de acuerdo?

Por ahí ve Strehler un error básico. La solución sólo puede ser un punto de partida conjunto, y no de llegada. De lo contrario estamos supeditados a los encuentros milagrosos. Pero el resultado escénico, en el que se incluye la escenografía, la luz, el vestuario y el trabajo de actor-cantante, sólo puede surgir de un trabajo de dramaturgia claro y conciso. Ya no es admisible la ilustración pomposa de la música, porque la ópera, como teatro total, es lo contrario: no

³⁴ No cuando habla Eco de lenguaje contemporáneo, a no ser que nos refiramos a una ópera contemporánea, sino más bien en su referencia a los clásicos.

³⁵ En definición de Henri Gouhier, en su ensayo *L'escène du théâtre*, Plom, París, 1943, p. 76.

³⁶ STREHLER, G.: “La puesta en escena de ópera, ¡menudo problema!”, en *ADE-Teatro*, nº 37-38, julio de 1994, p. 80.

una confusión de varias artes (la del compositor, la del libretista, la de los cantantes y la del director de escena) sino su combinación, un juego de conjunto. Michel Leiris lo precisó de forma excelente: “una conjugación de contrarios que puede llevar al espectáculo a su grado de tensión más extrema”.

***Four Women* de Nina Simone: el cuerpo como memoria**

Susan Campos Fonseca
Musicóloga y Directora musical
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen. En su canción “Four women” (1966), Nina Simone convierte su cuerpo en fragmentos de memorias, cicatrices que remiten a todo un mundo de circunstancias vinculadas a su condición de “mujer afroamericana”, convirtiéndole en *medium*, voz de cuatro mujeres en tanto cuerpos étnico-socio-culturales. Por esta razón mi objetivo con este breve ensayo será asumir el reto de pensar “Four women” como memoria de las mujeres y su “contratiempo” en la historia, convirtiendo el cuerpo performativo de Nina Simone en un territorio donde subyugación y empoderamiento desvelan su imagen dialéctica, a partir de una música que es meditación, memoria y voces encarnadas, deconstruyendo la perspectiva de género como monumento y ruina a la vez.

Palabras clave. Música, cuerpo, memoria, crítica cultural, educación en paridad.

Abstract. In her song “Four Women” (1966), Nina Simone turns her body into fragments of memories, scars that refer to a whole world of circumstances related to her status as “black woman”, making a *medium*, a voice of four women as ethnic-socio-cultural bodies. Therefore, my goal with this essay is to assume the challenge of thinking “Four Women” as memory of the women and their “contretemps” in story, making the performative body of Nina Simone in a territory where they reveal their subjugation and empowerment dialectical image, from music as meditation, memory and embodied voices, deconstructing gender as monument and ruin at the same time.

Key words. Music, body, memory, cultural critic, parity education.

Introducción

En el marco del *V Encuentro España-África*, realizado los días 27 y 28 de marzo en Valencia, donde más de 500 mujeres -procedentes de 50 países africanos, de España, Europa e Iberoamérica- se reunieron para debatir: cómo a pesar de que “los derechos de las mujeres son parte esencial de los derechos humanos..., la falta de voluntad política, la insuficiencia de recursos, las restricciones vinculadas a usos y costumbres de distinta naturaleza impiden, [todavía] hoy, su libre ejercicio”¹. Quisiera invitar a un debate en relación a cómo este tipo de

¹ Disponible en:

<http://www.womenforabetterworld.com/Prensa/Documentos/DECLARACION-VALENCIA.htm> (consultado el 15/04/2010)

activismo político, vinculado a un problema de deberes y derechos civiles, puede ser abordado desde el ámbito de la cultura, específicamente desde una disciplina: la Musicología.

A este respecto, conocidos son los trabajos realizados bajo la égida de los “Estudios sobre las mujeres, género y feminismo en música”, especialmente en el medio anglosajón, cuya influencia teórica y metodológica está muy presente en los estudios de este tipo realizados en España, donde especialistas interesados en este ámbito de investigación han centrado sus esfuerzos en problemas relativos a “la música de mujeres” o “las mujeres en la música”, enfocándose en casos específicos de mujeres “blancas” de “clase media-alta”, quizás con la excepción de algunos trabajos de la Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil, como los dedicados a la compositora y directora Tania León, por ejemplo, su artículo “*Scourge of Hyacinths* de Tania León y Wole Soyinka: la universalidad del discurso postcolonial” de 1997 (escrito en colaboración con la especialista en filología inglesa Eulalia Piñero Gil), donde se analizan algunos aspectos relativos a la ópera en dos actos *Scourge of Hyacinths* (1994) de la compositora cubano-estadounidense², aunque se trata de un trabajo publicado en una revista de literatura, poco difundido en la comunidad musicológica.

Esto ha dado como resultado una producción científica eurocéntrica, de carácter patrominialista, aunque diversificada en estudios de musicología histórica, etnomusicología y musicología sistemática, donde la investigación se ha visto sesgada por los intereses propios de especialistas centrados en su experiencia y ámbito sociocultural: “blanco” de “clase media-alta” y “universitario”. Ahora bien, este comentario no debe entenderse como una crítica negativa a estos investigadores y su trabajo, mi intención es señalar cómo es asumida por el sistema académico, reproduciendo modelos eurocéntricos en un país multicultural, donde eventos, como el *V Encuentro España-África* celebrado en Valencia, obligan a proceder coherentemente en relación a una política cultural y académica capaz de interactuar con dicha sociedad.

Por esta razón se hace necesario evidenciar la manifestación de una *discriminación académica* presente en el ámbito de los Estudios sobre las mujeres, género y feminismo en música realizados en España, que debe ser subsanada, dando voz y abriendo espacios para otro tipo de debates, evidenciando el eurocentrismo y patrimonialismo dominantes (no sólo el “patriarcado falogoncentrico”), en pos de una consideración crítica de los estudios en este ramo, cuyo objetivo no debería ser sólo la preocupación por cuotas de poder y presencias estadísticas, sino, en comunión con los debates realizados en Valencia: el “consolidar modelos sociales que dignifiquen la vida de las mujeres en un mundo sin discriminación y sin violencia”³.

² PIÑERO GIL, Cecilia & PIÑERO GIL, Eulalia: “*Scourge of Hyacinths* de Tania León y Wole Soyinka: la universalidad del discurso postcolonial”, en *Revista canaria de estudios ingleses*, N° 35, 1997 (Ejemplar dedicado a: Márgenes y minorías en la literatura inglesa reciente), pp. 185-194. Texto de Wole Soyinka disponible en: http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/BSE/BSE_1997-23_Scan/BSE_23_07.pdf (consultado el 15/04/2010)

³ Disponible en:

1. Una canción como acto de conciencia

Ahora bien, la tendencia eurocéntrica y endógena manifiesta en la mayoría de los trabajos musicológicos “de género” o “feministas” realizados en España, no deriva de su referencia teórica y metodológica anglosajona. Un caso ejemplar es el artículo “‘I Don't Trust You Anymore': Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s” de Ruth Feldstein (especialista en Estudios Americanos y profesora en el Departamento de Historia de la Rutgers State University en Nueva Jersey)⁴, donde localicé antecedentes capaces de identificar por qué una canción como “Four women” recoge, todavía hoy, debates sobre “restricciones vinculadas a usos y costumbres de distinta naturaleza”⁵, que siguen impidiendo a muchas mujeres y niñas, el ejercicio de sus derechos *como seres humanos* en gran parte del mundo.

La Dra. Feldstein inicia su artículo contundentemente, informando cómo el 15 de septiembre de 1963, Nina Simone recibe la noticia de que cuatro jóvenes afroamericanas han sido asesinadas en la Iglesia Bautista de la Calle 16 en Birmingham, Alabama, al explotar una bomba. Dando prioridad a la tragedia, Simone, cantautora y pianista, cuyo ecléctico repertorio fusiona “jazz” con “blues”, “gospel” y música “académica centroeuropea”, escribió inmediatamente, y en consecuencia a los eventos de Birmingham, su canción “Mississippi Godman”, sobre la que comentará: “ésta es mi primera canción por los derechos civiles”⁶.

Es así como la imagen de las cuatro jóvenes asesinadas permanecerá en la memoria de Simone, dando vida a “Four women”, grabada en 1966, incluida en el álbum *Wild is the Wind* (Philips Records, Nueva York), directamente enmarcado en un periodo creativo dirigido por el activismo político, al que se sumarán la preocupación por los efectos de la segregación en los niños y niñas, las ideas Martin Luther King Jr., la discriminación de género y la toma de conciencia afroamericana desde “el color”, bajo la égida del *black pride*⁷.

A pesar de ello, como indica Feldstein en su artículo, existe un relativo silencio alrededor de este aspecto fundamental en la obra de Nina Simone, producto, según indica la historiadora estadounidense, no sólo de un problema de categorización (“en el sentido de que una canción no es lo mismo que un discurso”), sino que los especialistas en Estudios sobre las mujeres y otros

<http://www.womenforabetterworld.com/Prensa/Documentos/DECLARACION-VALENCIA.htm> (consultado el 15/04/2010)

⁴ FELDSTEIN, Ruth: “‘I Don't Trust You Anymore': Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s”, en *The Journal of American History* 91.4 (2005): 67 pars. 16 Apr. 2010. Disponible en:

<http://www.historycooperative.org/cgi-bin/justtop.cgi?act=justtop&url=http://www.historycooperative.org/journals/jah/91.4/feldstein.html> (consultado el 16/04/2010).

⁵ Disponible en:

<http://www.womenforabetterworld.com/Prensa/Documentos/DECLARACION-VALENCIA.htm> (consultado el 15/04/2010)

⁶ FELDSTEIN, Ruth: “‘I Don't Trust You Anymore': Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s”, p. 1.

⁷ *Ibid*, pp. 2, 6.

ámbitos no encuentran en Simone a una activista, argumentando, irónicamente, que “el género y la sexualidad son los temas centrales de su música”, tanto durante la década precedente como a principios de los sesenta, justificando dicha opinión, todavía con más ironía, en “Four women”, canción que generó gran controversia, porque en ella Simone vincula discriminación étnica y de género⁸, en consonancia con activismos contemporáneos como el de las mujeres afroamericanas o *Black feminism*⁹.

Ahora bien, Simone fue una de la pocas mujeres afroamericanas cuya obra participó en los debates acerca del Jazz, la “Gran cultura” y la “cultura de masas”, a pesar de que dichos debates habían favorecido un modelo de masculinidad durante un período de “innovación musical”, donde músicos, productores, consumidores, y críticos discutían acerca del rol “políticamente apropiado” del Jazz, la discriminación subyacente en la industria, y el supuesto de una “autenticidad” como forma orgánica, cuyas raíces se encontraban en las comunidades afroamericanas, aunque el Jazz tuviera una presencia cada vez más fuerte en las expresiones estéticas consideradas “de élite”. No debemos olvidar que Nina Simone, cuyo nombre original es Eunice Waymon (EEUU, 1933 - Francia, 2003), aunque inició su formación musical en la Iglesia bautista liderada por su madre, donde aprendió a interpretar himnos y música gospel, también estudió “música clásica” con un “profesor blanco”, graduándose años después en la Juilliard School de la ciudad de Nueva York; además, a pesar de que se le denegó el acceso al Curtis Institute de Filadelfia en 1951, su sueño era ser “la primera pianista Afroamericana”¹⁰.

Como puede observarse, en el caso de Simone, al problema étnico se sumó el de género, debido a lo “poco usual” de su presencia creativa junto a figuras *de culto* como Charlie Parker, Dizzie Gillespie o Thelonious Monk, ya que, como indica la Dra. Feldstein en relación a los estudios de Farah Jasmine Griffin, directora del Institute for Research in African-American Studies de Columbia University: la voz creativa de Simone fue asumida desde un *ethos* que identificaba “igualdad cultural” (del “virtuosismo musical” afroamericano con expresiones “de élite” centroeuropeas) con “masculinidad”¹¹; identificación que para las audiencias “blancas”, por ejemplo, suponía no sólo una “contracultura”, sino una “masculinidad opuesta”¹². Preocupaciones, todas ellas, dirigidas sin duda por un tipo de “esencialismo racial”.

⁸ Acerca de la recepción de “Four women”, Feldstein cita el artículo de Earl Calwell, “Nina Simone`s Lyrics Stir Storm of Protest”, *New York Post*, 2 de septiembre de 1966, p.10.

⁹ FELDSTEIN, Ruth: “I Don't Trust You Anymore': Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s”, p. 7.

¹⁰ *Ibid*, p.10.

¹¹ A este respecto son fundamentales los estudios dedicados a cantantes, como *What is this thing called Jazz?* de Eric C. Porter (2002), *Blues Legacies and Black Feminism: Getrude “Ma” Rainey, Bessi Smith, and Billie Holiday* de Angela Davis (1998), y/o *If You Can't Be Free, Be A Mystery: In Search of Billie Holiday* de Farah Jasmine Griffin (2002).

¹² FELDSTEIN, Ruth: “I Don't Trust You Anymore': Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s”, p. 19.

Es más, la ecléctica personalidad creativa de Simone fue en sí misma estereotipada por la crítica, especialmente en relación a su formación “clásica”, lo que llevó a que sus “logros musicales se convirtieran en símbolo de logros raciales”¹³, símbolo constituido desde una narrativa, donde el género jugó un rol muy importante, sobre todo después de su viaje a Lagos, Nigeria, en 1961. Porque a partir de este viaje Simone asumirá físicamente un “nacionalismo cultural negro”, que pondrá en música (como consta en su famoso espectáculo realizado en el New York’s Philharmonic Hall en 1966)¹⁴, en pos de una “visión transnacional de libertad africana” encarnada en su propio cuerpo, “interpretando a la mujer negra y comentando políticas raciales particularmente significativas en Europa”¹⁵. Ya que para ingleses y franceses, especialmente, Simone ofrecía una perspectiva “poco familiar” en relación a artistas afroamericanas como Josephine Baker y Billie Holiday. Por un lado, el discurso “primitivista” de Baker fue tomado por “exótico” en Simone¹⁶; y por otro, en “Mississippi Godman”, a la que Simone llamará su “primera canción por los derechos civiles”¹⁷, se encontrará un eco de “Strange Fruit”¹⁸, famosa en la versión de Billie Holiday, especialmente cuando la propia Simone decidió interpretarla, e incluirla en *Pastel Blues* (1965)¹⁹, creando un vínculo entre ambas a través de ése canto-símbolo estremecedor, que relata el paisaje producido por los linchamientos en el Sur de los Estados Unidos, tema al que Melanie E. Bratcher dedicará su libro *Words and songs of Bessie Smith, Billie Holiday, and Nina Simone: sound motion, blues spirit, and African memory* del 2007²⁰.

Cuerpo y memoria, canto y voz confluyen así en un complejo entramado, en el marco de una genealogía y una poética recogidos en “Four women”, donde arquetipos de la mujer afroamericana son asumidos por el cuerpo performativo de Nina Simone, territorio donde subyugación y empoderamiento desvelan su imagen dialéctica, a partir de una música que es meditación, memoria y voces encarnadas, deconstruyendo la perspectiva de género como monumento y ruina a la vez. Nina Simone crea por tanto una canción como acto de conciencia, a la que no quisiera dedicar un breve estudio dirigido a identificar aspectos relativos a “músicas de mujeres” o “mujeres en la Música”, sino a preguntar, como propone el musicólogo y teórico cultural Alejandro L. Madrid: “qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer [entendiendo] las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias”, es decir, “cómo

¹³ *Ibid*, p. 25.

¹⁴ *Ibid*, p. 49.

¹⁵ Léase en el original: “Simone’s appearance and the ways in which she drew on Africa both to perform Black womanhood and to comment on racial politics were particularly significant in Europe.” *Ibid*, p.49. La traducción es mía.

¹⁶ *Ibid*, p. 50.

¹⁷ FELDSTEIN, Ruth: “I Don’t Trust You Anymore’: Nina Simone, Culture, and Black Activism in the 1960s”, p. 1.

¹⁸ Compuesta y escrita por Abel Meeropol en 1939, esta canción fue uno de los primeros lemas del movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos.

¹⁹ También se incluye en *Tribute to Billie Holiday by Nina Simone* (Artwork Media Inc, 2008).

²⁰ Bratcher, Melanie E.: *Words and songs of Bessie Smith, Billie Holiday, and Nina Simone: sound motion, blues spirit, and African memory*, Studies in African American history and culture, Routledge, 2007.

el estudio de la música ...puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse cómo estos procesos... ayudan a entender la música”²¹.

Porque en “Four women” Nina Simone convierte su cuerpo en fragmentos de memorias, cicatrices que remiten a todo un mundo de circunstancias vinculadas a su condición de mujer afroamericana, convirtiéndose en *medium*, voz de cuatro mujeres en tanto cuerpos étnico-socio-culturales, cuerpos que hasta el día de hoy, con excepciones, parecen *invisibles* al relato musicológico de los Estudios sobre las mujeres, género y feminismo en música realizados en España, como si nunca hubieran estado presentes en la constitución histórica de la Península. Aspecto que requiere ser subsanado ante la evidente preocupación, cada vez mayor, manifiesta en las políticas culturales y de cooperación del gobierno español, por la llamada “diáspora Africana”, como demostró el *V Encuentro España-África*²².

2. El cuerpo como memoria



Fotografía promocional de Nina Simone como “Four women”²³

²¹ MADRID, Alejandro L.: “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?...”, *Revista Transcultural de Música*, #13, 2009. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/arto1esp.htm> (consultado el 13/02/2010).

²² No por casualidad la Revista de la Asociación *Granada Acoge* (*Acoge*, N° 35, junio, 2006), utilizó como portada el texto de Simone, acompañado por una traducción castellana. Disponible en: <http://www.granadaacoge.org/Documentos/revista/Acoge35.pdf> (consultado el 16/04/2010).

²³ Disponible en: <http://www.kalamu.com/bol/wp-content/content/images/nina-4women.jpg> (consultado el 16/04/2010). El título de esta canción también será retomado para titular la colección *Four women: The complet Nina Simone, Philips Recordings* (Box Set), 4 CDs, 2003.

“My skin is black
My arms are long
My hair is wooly
My back is strong
Strong enough to take the pain
It's been inflicted again and again
What do they call me
My name is AUNT SARAH
My name is Aunt Sarah

My skin is yellow
My hair is long
Between two worlds
I do belong
My father was rich and white
He forced my mother late one night
What do they call me
My name is SIFFRONIA
My name is Siffronia

My skin is tan
My hair's alright, it's fine
My hips invite you
And my lips are like wine
Whose little girl am I?
Well yours if you have some money to buy
What do they call me
My name is SWEET THING
My name is Sweet Thing

My skin is brown
And my manner is tough
I'll kill the first mother I see
Cos my life has been too rough
I'm awfully bitter these days
because my parents were slaves
What do they call me
My
name
is
PEACHES”²⁴

Como puede identificarse, Nina Simone reúne cuatro arquetipos de mujer afroamericana: “Aunt Sara” (la esclava), “Siffronia” (la mulata), “Sweet thing”

²⁴ Letra de “Four women” de Nina Simone (también incluye guía de grabaciones), disponible en: <http://boscarol.com/nina/html/where/fourwomen.html> (consultado el 16/04/2010).

(la prostituta) y “Peaches” (la mujer furiosa)²⁵. Estas cuatro mujeres representan la memoria de un cuerpo sobre el que se ha ejercido esclavitud, violación, prostitución, y demonización. Articuladas monotemáticamente, sobre un bajo *obstinato* del piano, las cuatro tejen una narrativa autobiográfica que es en sí misma una poética cultural²⁶. Simone propone un *ethos musical* capaz de recoger sus testimonios, dotándoles de existencia propia, de empoderamiento, pero un tipo de empoderamiento que no es legitimado desde el discurso del poder, sino desde la imagen dialéctica de la autorepresentación, en tanto “ruinas” constitutivas de “monumentos” como la Gran cultura occidental y la Nación moderna²⁷, habiendo sido determinadas por el sexo, y sometidas por una jerarquía social dominada por el “racismo” y el “capitalismo”²⁸.

Nina Simone recoge esta imagen dialéctica pensándola poética y musicalmente a partir de dos imaginarios sonoros, el afroamericano (un canto tradicional acompañado por un *obstinato*), y herramientas retóricas de la “tradición occidental”, porque “Peaches”, el monstruo vengativo que culmina “Four women”, arquetipo conservado en una de las máscaras tradiciones del Halloween, es representada por una convención hartamente conocida en la música centroeuropea: el tritono, *diabulus in musica*.



Máscara de “Peaches the African American woman”²⁹.

²⁵ Dada la extensión proyectada para este ensayo, no abordaré las referencias simbólicas, arquetípicas, contenidas en estos cuatro nombres.

²⁶ A este respecto consulté el trabajo colectivo editado por Irma McClaurin *Black feminist Anthropology. Theory, Politics, Praxis, and Poetics*, Rutgers University Press, 2001.

²⁷ Considérense especialmente los estudios de Manuel Reyes Mate Rupérez, reunidos en *Medianoche en la historia : comentarios a la tesis de Walter Benjamin*, Madrid. Editorial Trotta, 2006. Las “tesis” de Benjamin están disponibles en:

http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0007.pdf
(consultado el 19/04/2010).

²⁸ Como indica Gayle Lynch en *Black Woman’s Manifesto* (Introduction), 1970. Disponible en: <http://scriptorium.lib.duke.edu/wlm/blkmanif/> (consultado el 19/04/2010).

²⁹ Disponible en:

http://www.amazon.com/dp/B000VPE4LU/ref=asc_df_B000VPE4LU1087959?smid=AF9KO

Simone consigue de este modo musicar una poética de la violencia y la discriminación, una especie de iconografía musical corporizada a partir de la memoria, un *performance* dedicado a la condición de la mujer afroamericana desde el arquetipo “entre dos mundos”. Observemos como ha *pensado en música* esta “encarnación”³⁰:

Fragmento. Transcripción libre del tema y acompañamiento de “Four women” de Nina Simone

Transcripción libre de la estructura armónica y final (con tritono) de “Four women” de Nina Simone

Pero no se trata sólo de las convenciones musicales o los arquetipos, porque “Four women” también es un símbolo que otorga medios para *consolidar*

JUVUYVNM&tag=dealtmp363709-

20&linkCode=asn&creative=380341&creativeASIN=B000VPE4LU (consultado el 19/04/2010).

³⁰ Ambas transcripciones son de mi autoría, y tienen por objetivo solamente ilustrar las estructuras generales de lo compuesto por Nina Simone, a nivel melódico y armónico, en este último caso, por practicidad, utilizo el cifrado anglo-germano).

modelos sociales que dignifican la vida de las mujeres en un mundo que las discrimina y ejerce violencia sobre ellas, tal y como lo demuestran Cristal Chanelle Truscott y Maiesha McQueen con su obra “Peaches... the Angry Black Women”, estrenada por el Progress Theatre de Baltimore en el 2008, más de cuarenta años después. Porque para ellas “Peaches, es la militante furiosa”³¹, a través de quien se manifiesta otro debate complejo que tendremos que dejar abierto, el de las mujeres afroamericanas musulmanas.

Llegado este punto, se hace necesario pregunta por qué propongo un debate semejante siguiendo la estela del *V Encuentro España-África 2010*, al que sumo además el cuestionamiento de *cómo el estudio de la música*, en este caso “Four women” de Nina Simone, *puede ayudar a entender procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias*. La respuesta es simple, para proporcionar trabajos útiles, no sólo en relación a los Estudios sobre las mujeres, género y feminismo en música realizados en España, sino en pos de una educación en paridad, pluriétnica y multicultural, en consonancia con el *Plan de Educación para Todos (EPT) 2000-2015* de la UNESCO, la *Iniciativa de las Naciones Unidas para la Educación de las Niñas (UNGEI)*, y afines.³²

Conclusiones

Si se pretende abrir un espacio para el diálogo y la cooperación entre España y África, temas como los esbozados en este breve ensayo deben ser enfrentados y discutidos. No basta conversar en el marco de actividades “políticamente correctas”, o caer en “victimologías”, sino, entender, como hizo Nina Simone, el testimonio de las víctimas como base fundamental de la historia y de la memoria; es decir, enfrentar el complejo debate que supone una sociedad pluriétnica y multicultural, mantener la mirada ante las heridas todavía abiertas y las cicatrices, tomar conciencia de ellas, y en el caso de la Musicología, no esconderse detrás del supuesto de “Objetividad” otorgado por una comunidad científica, en tanto disciplina validada por la academia³³, que en el caso de los Estudios sobre las mujeres, género y feminismo en música realizados en España, tiende a la autocomplacencia legitimadora (especialmente en reacción a hegemonías centroeuropeas), en lugar de asumir que *Patrimonio*, aunque negativo y crítico, también son la discriminación y la violencia ejercida sobre otras mujeres, cadáveres sobre los cuales se sostienen los modelos ejemplarizantes que se pretende elevar, como monumentos de la Ciencia y la Cultura, bajo un supuesto de “Igualdad”.

³¹ Disponible en:

<http://media.www.msuspokesman.com/media/storage/paper270/news/2006/05/12/SpokenWord/Peaches.The.Angry.Black.Woman-2011653.shtml> (consultado el 19/04/2010).

³² Los antecedentes de mi trabajo en este sentido son: “Fémina Clásica. Un acto de lucha contra la violencia de género, o un concierto más”, en *Música y Educación*, Año XXIII, 1, nº 81, Marzo, 2010, pp. 130-133; “Educación en paridad a través de las Artes integradas. Una propuesta a partir de Cantos de la Llorona de Otto Castro”, en *Música y Educación*, Año XXII, 4, Nº 80, Diciembre, 2009, pp. 106-109; “Compositoras Españolas. Nace un libro de cabecera para la educación en paridad”, en *Música y Educación*, Año XXII, 1, Nº 77, Marzo, 2009, pp. 98-101; “La musicología feminista ante el Plan de Educación para Todos”, en *Música y Educación*, en prensa.

³³ A este respecto considérense los estudios de Lorraine Daston y Peter Galison, recogidos en *Objectivity* (MIT Press, 2007).

Construcciones identitarias en el pensamiento de compositores y compositoras de Latinoamérica

Marta María de los Ángeles Flores
Musicóloga-Historiadora
Facultad de Derecho y Ciencias Sociales.
Universidad Nacional del Comahue, Neuquén. Argentina

Resumen. El presente artículo (parte de una investigación mayor) aborda la construcción de la identidad musical en un grupo de compositores y compositoras latinoamericanas, en un análisis que toma en cuenta sobre todo el discurso que dichos creadores y creadoras realizan acerca de su propia obra. Se trata de una cuestión polémica y candente no sólo para el músico argentino sino también para el latinoamericano, en tanto que problematiza la propia práctica y pone en tela de juicio las ideas centrales del canon modernista, como la autonomía de la música. Nuestro trabajo nos llevó a la constatación de la construcción de un sujeto colectivo: la *mujer-compositora* o, mejor *mujer-música* que participa activamente de asociaciones de músicos de diversas tendencias populares y académicas. Desde una perspectiva de género, nos preguntamos cómo se construye este sujeto y cuáles son sus expectativas y aportes.

El mundo globalizado facilita los movimientos demográficos hacia polos de desarrollo en busca de trabajo o de perfeccionamiento profesional en universidades prestigiosas. El migrante construye una identidad a partir del diálogo con la comunidad receptora y este diálogo lo conducirá, por ejemplo a la elaboración de criterios lógicos identitarios compartidos con el otro que deberá reconocerlo como tal. En este sentido, los compositores argentinos, chilenos y otros de raigambre iberoamericana, se agrupan bajo la denominación de “latinos” o “latinoamericanos”.

Palabras clave. Compositor, música contemporánea, identidad, migración, género, Latinoamérica.

Abstract. This article (part of a larger research) is focused on the construction of the musical identity in a group of Latin American male and female composers. In a work that takes into account the opinion that these creators have about their own work. This is a controversial and trendy issue not only for the Argentine musician but also for the Latin American one, since it judges their practice and casts a doubt on the central ideas of the modernist model, such as the autonomy of music. Our work took us to the finding of a collective subject construction: the female-composer or, even better, the female-musician who participates in an active way in many academic or popular musicians' associations. From a gender perspective, the question is how this subject is built and what are its expectations and contributions.

The globalised world provides population movements towards developed areas in search of work or professional improvement in famous universities.

The migrant builds an identity as a result of the dialogue with the receiving community and this dialogue will lead the person, for example, to the elaboration of logical identity criteria with others who are to recognize him/her as such. In this sense, the Argentine, Chilean and other composers with Latin American roots, are put together under the heading of "Latins" or "Latin Americans".

Keywords. Composer, contemporary music, identity, migration, gender, Latin America.

Introducción

El presente artículo (parte de una investigación mayor) aborda la construcción de la identidad musical en un grupo de compositores y compositoras latinoamericanos, en un análisis que toma en cuenta sobre todo el discurso que dichos creadores y creadoras realizan acerca de su propia obra. Se trata de una cuestión polémica y candente no sólo para el músico argentino sino también para el latinoamericano, en tanto problematiza la propia práctica y pone en tela de juicio las ideas centrales del canon modernista, como la autonomía de la música. Por otro lado, se vuelca a la elaboración de un arte musical no centrado en rupturas sino volcado a búsquedas individuales y colectivas de afirmación identitaria y de recuperación del pasado musical inmediato o mediato.

Como contexto de este rescate, el horizonte contemporáneo se nos presenta atravesado por una constante lucha entre construcciones identitarias variadas pero en una lucha desigual con los polos desarrollados, productores de una cultura que se pretende única y cabal exponente del capitalismo tardío. En consecuencia, el resurgimiento de las particularidades nacionales y regionales, se ve obstaculizado por un capitalismo excluyente que afirma el poder económico y simbólico de los países centrales.

La realidad actual nos muestra que la relación entre el compositor contemporáneo y su medio es compleja y contradictoria, pues se encuentra inmerso en un mundo globalizado en el que las identidades nacionales se relativizan, en tanto las regionales o grupales (siempre pasadas por el tamiz de lo individual) adquieren una mayor fuerza. Así, ser un compositor *latinoamericano*, frecuentemente, será reivindicado (al menos desde lo discursivo), lo mismo que la expresión de identidades provinciales o locales¹.

¹ El intercambio entre los compositores de los diversos países de Latinoamérica parece ser bastante fluido. Se han fundado, además, diversas organizaciones que reúnen a los creadores de música contemporánea, electroacústica o música *nueva*, tales como el Colegio de Compositores Latinoamericanos o la Red de Arte Sonoro Latinoamericano, que proclaman su voluntad de difusión de la música-arte latinoamericana a través de sus páginas de Internet.

La reflexión acerca de la construcción de esta *otredad* es recurrente en algunos pensadores del arte latinoamericano que, como el historiador paraguayo Ticio Escobar, revalorizan los caminos seguidos por las artes en sus propios países. El eje central de la pregunta acerca de la identidad se sitúa en el cuestionamiento de *Yo* narrador de las historias del arte pretendidamente universal. Este *Yo* narrador que ha implicado también un *Yo creador* ¿Quién es el *otro*? y ¿de qué *Yo* es el *otro*? ¿Cómo pensar la diferencia y cómo construir un camino propio a partir de ella? En todo caso, dice: “El **otro** representa no la diferencia que debe ser asumida sin la discrepancia que debe ser *enmendada*; *no actúa como un Yo ajeno que interpela equitativamente al Yo* enunciador: se mueve como el revés subalterno y necesario de éste. Su contrafacta fatal”².

En consecuencia, el relato debería dar cuenta primero de la pregunta acerca de quién es el *Yo* que lo enuncia. En segunda instancia, acerca de cuál es el *nosotros* al que se referirá. Al reconocer a ambos, quedará delimitado el *otro* y los *otros*, en tanto *Uno* y *Otro* o, dicho de otro modo, constituyen una relación compleja entre un principio de identidad y un principio de alteridad.

La construcción de la memoria personal o colectiva tiene como consecuencia la organización y reorganización del pasado. Es una tarea definitivamente social que se realiza interrogando la identidad y por ello, la valoración de lo que debemos recordar dependerá de la pregunta quiénes somos³. La relación entre identidad y memoria es entonces señalada por el antropólogo francés Joel Candau y nos lleva a las reflexiones del musicólogo chileno Gabriel Castillo Fadic (1998), que en su trabajo acerca de la relación entre Epistemología y la construcción identitaria en el relato musicológico americano, concluye:

[...] la identidad de un fenómeno musical -su estructura, su textura, sus límites- está determinada, en la base, por la identidad que le ha asignado previamente el relato musicológico; por el nombre que le otorga, pero también por la manera de nombrar. Relato musicológico y expresión musical están entonces situados en una relación de perfecta reciprocidad.⁴

En tanto un conjunto de discursos que se entrecruzan, actividad significativa, efecto de sentido, en la música se presenta, en definitiva, como el punto de intersección entre el plano individual y el imaginario social. Se trata, entonces, de procesos subjetivos pero “culturalmente conscientes” y, por lo tanto, alejados del puro individualismo. El lazo que la música establece entre imágenes, sonidos, memoria, sensaciones, recuerdos y deseos crean, en el receptor, formas de subjetividad que son en sí mismas inequívocamente sociales⁵.

² ESCOBAR, Ticio: *El arte fuera de sí*, CAV-FONDEC, Asunción, 2004, p. 72. Resaltado en el original.

³ Véase CANDAU, Joel: *Antropología de la memoria*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

⁴ Véase CASTILLO FADIC, Gabriel: “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano”, en *Revista Musical Chilena* vol. 52 número 190, Santiago de Chile, 1998, pp. 15-35.

⁵ ADELL-PITARCH: “La música popular contemporánea y la construcción de sentido: Más allá de la sociología y la musicología”, en RUESGA BONO Julián (edición): *Intersecciones, La*

Nuestro proceso de investigación nos llevó a la constatación de la construcción de un sujeto colectivo: la *mujer-compositora* o, mejor *mujer-música*, que participa activamente en asociaciones de músicos de diversas tendencias populares y académicas. Desde una perspectiva de género, nos preguntamos cómo se construye este sujeto y cuáles son sus expectativas y aportes. Pero, si la Musicología feminista ha implicado por un lado el enriquecimiento de la disciplina, al indagar acerca la historia de las compositoras, por otro, ha resultado de enorme utilidad al sacar a la luz los impedimentos invisibles, barreras de cristal, que aún hoy enfrentan aquellas mujeres que encaran algunos de los diversos roles en la pluralidad de posibilidades que ofrece la música.

Hemos trabajado tanto con escritos (publicaciones), como con entrevistas o comunicaciones personales electrónicas a algunos compositores y compositoras argentinos, en su mayoría migrantes, ya sea al exterior o dentro de las fronteras del mismo país. La selección de los entrevistados y entrevistadas se ha realizado en una primera instancia, a partir de su enrolamiento en la llamada *música contemporánea* y, en una segunda, por su condición de migrantes, tanto en un contexto de estudio como de búsqueda laboral. En cuanto a la perspectiva de género, resulta perceptible en las conceptualizaciones que las compositoras han elaborado en torno a su propia práctica. En este contexto, detectamos que el debate acerca del pensamiento autónomo de la música (al que era inherente la discusión sobre el material musical), ha perdido su lugar central para ceder paso a la preocupación por la producción de una música que contribuye a la construcción de diversas autopercepciones identitarias.

Metodología

Desde las ciencias de la música, nuestra tarea es la elaboración tanto de un marco teórico como de un marco metodológico que resulte operativo para el análisis e interpretación de los significados construidos por los compositores argentinos en torno de su propia práctica, pero también en relación con su propio pasado como comunidad de creadores, en un universo fragmentado como es el presente.

El diálogo con los informantes apeló a recobrar una memoria, teniendo en cuenta que la necesidad de repensar la relación de la experiencia con la formación de la propia identidad y de considerar a la experiencia como una forma de auto-invencción y como una práctica social activa: el recordar y el olvidar deben ser considerados como actividades intersubjetivas⁶.

En todo caso, refiriéndonos a los significados construidos en torno al propio quehacer musical y a su relación con el pensamiento vanguardista, nuestro marco de referencia metodológico ha sido la *perspectiva del actor*, definida por Rosana Guber como: “aquel universo de referencia compartido (...) que subyace

música en la cultura electro-digital, Edita arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea, Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, 1997.

⁶ GORLIER, Juan Carlos: *¿Confiar en el relato? Análisis narrativo en las ciencias sociales*, EUDEM, Mar del Plata, 2008.

y articula el conjunto de prácticas, nociones y sentidos organizados por la interpretación y actividad de los sujetos”⁷.

Este marco de referencia se hace palpable en la entrevista donde el entrevistado construye su memoria y explicita su punto de vista *con* el entrevistador de una forma dialógica. Pero, si “el entrevistador es en una medida no secundaria co-autor”⁸, deberá proceder con el máximo rigor, a la hora tanto de efectuar la entrevista como de efectuar su análisis, para no volcar en ella su carga subjetiva.

Coherentes con nuestro objetivo de descubrir en y con los entrevistados y entrevistadas los diferentes significados en torno a su propio quehacer compositivo, nuestra metodología se volcó a una etnografía naturalista, llevada a cabo a través de entrevistas semiestructuradas con la finalidad de obtener respuestas homologables. Al margen de nuestra propuesta, surgieron reflexiones acerca de la vida cotidiana del propio creador y creadora, situados en un mundo percibido como agresivo y desordenado, hostil a la actividad artística, pero en el que los músicos y músicas deben insertarse laboralmente.

Nuestro trabajo se nutrió también del análisis de textos producidos por la misma comunidad de compositores y compositoras. Estos textos problematizan la actividad compositiva, tanto en relación al presente como en relación al pasado y se trata de una selección tanto de artículos como de manifiestos de grupos y asociaciones de compositores, publicados en revistas especializadas en papel y on line durante los últimos veinte años.

Hemos trabajado desde el análisis de contenido que, desde el punto de vista operacional, parte de una literatura de primer plano para alcanzar un nivel más profundo: aquel que supera los significados manifiestos. Para esto, el análisis de contenido en términos generales relaciona estructuras semánticas (significantes) con estructuras sociológicas (significados) de los enunciados. Articula la superficie de los textos descrita y analizada con los factores que determinan sus características: variables psicosociales, contexto y proceso de producción del mensaje⁹.

Es pertinente aquí mencionar que, como campo etnográfico, el nuestro nos plantea condicionantes severos, en tanto esta investigadora participa en él como actora, ya sea desde su rol de musicóloga, de docente o de público. Así, el extrañamiento etnográfico aparece como la actitud propia del investigador, al indagar las diversas dinámicas a las que está sometida la música de su país, pues el *otro* etnográfico no es ni más ni menos que el *nosotros* musical, propio

⁷ GUBER, Roxana: *El salvaje metropolitano*, Legasa, Buenos Aires, 1991, p. 75.

⁸ PORTELLI, Alessandro: “El uso de la entrevista en la historia oral”, en *Anuario N° 20*, (2ª época), 2003/2004, *Historia, Memoria y Pasado Reciente*, Homo Sapiens Editores, Rosario, 2005, pp. 35-50, p. 45.

⁹ Véase DE SOUZA MINAYO, María Cecilia: *Investigación cualitativa en salud*, Lugar Editorial, Buenos Aires, 2004.

de las particulares condiciones de producción y usufructo de la música en Argentina y América Latina.

En el contexto de las entrevistas (pero también en la lectura de los textos) debí estar constantemente alerta frente a implícitos manejados tanto por esta investigadora como por sus informantes, en tanto que ambos se situaban en algún lugar del campo musical argentino o regional. Las reflexiones sobre la situación política y/o universitaria estuvieron presentes en las entrevistas y en los textos, lo que llevó a tenerlas en cuenta en el momento del análisis, enriqueciendo el panorama del universo investigado. Otras categorías se pusieron en juego, esta vez netamente *técnico-musicales*. Por un lado, la división entre *popular* y *académica*, división que integra los *a priori* de los músicos y, por el otro, las referencias al pasado común en tanto *gente de la música* argentinos y latinoamericanos.

Construcciones identitarias

1) Identidad y globalización

La cultura globalizada presenta un capitalismo llevado a sus últimas consecuencias y portador de una cultura única. En consecuencia, estamos frente a un único modelo vital que desmantela las particularidades nacionales y regionales, haciendo tabla rasa de todo lo anterior, instalando, también en el plano económico como en el simbólico, los cánones de los países centrales. Por otra parte, la nueva situación en la que confluyen el cambio tecnológico y el debilitamiento de las instituciones del Estado Nación, permite a esas mismas culturas regionales mostrar sus creaciones, manifestarse. Es decir, se trata de “un mundo esquizofrénico: por una parte, posmoderno, infinitamente multifacético; y por otra, uniforme, siempre idéntico”¹⁰.

La construcción de las identidades colectivas se realiza durante un proceso en el que los sujetos reconstruyen su pasado a partir de una autopercepción de pertenencia a un colectivo. Tanto el *nosotros* como el *los otros* implica la selección y restitución de los hechos del pasado, que son reinterpretados en el presente y que sirven para sustentar una u otra identidad. Los numerosos criterios que pueden llevar a la construcción identitaria, la hacen un fenómeno difícil de analizar porque se trata de un fenómeno siempre diverso, ajustado sólo a las particulares circunstancias que le dan nacimiento. Por otra parte, se trata de construcciones colectivas, sociales y por lo tanto dinámicas, entrecruzadas entre sí y que, por lo tanto, ofrecen muchas zonas grises. Ahora, en tanto que representación individual de un *nosotros*, no podemos hablar de una *identidad idéntica a sí misma*, porque no hay una identidad *dada* sino que sólo hay una identificación construida socialmente, pero percibida individualmente. Esta complejidad no permite calificar a toda identidad como un fenómeno fundamentalmente ambiguo en el que confluyen Psicología y Antropología¹¹.

¹⁰ ORTIZ, Ramón: “Diversidad cultural y cosmopolitismo”, en *Nueva Sociedad* No. 155, 1998, pp. 23-36, pp. 23 y ss.

¹¹ Véase BALIBAR, Étienne: *Violencias, Identidades y Civilidad*, Gedisa, Barcelona, 2005.

Si la identidad es una representación individual de un *nosotros*, o *nosotras*, vale mencionar aquí el debilitamiento del estado nación como principal criterio para la construcción de identidades artísticas, tal y como había sido en el siglo XIX y buena parte del XX. En efecto, aun cuando ciudadanos y ciudadanas de diversos estados nación, estos artistas eluden frecuentemente el compromiso con una ideología nacionalista, para buscar una identidad no apoyada desde instituciones estatales sino construida a partir de una elección individual, en el que aparece un proceso de apropiación particular del pasado, un ejercicio de la memoria que prescinde del relato histórico nacional.

Queda claro que dicho colectivo asume diversas y distintas modalidades que no se excluyen entre sí sino que, más bien, se construyen de manera solidaria. Por ejemplo, las identidades de género se insertan en identidades regionales o nacionales, lo que recuerda la metáfora ya clásica de Denys Cuché, que asocia las construcciones identitarias a las tradicionales muñecas “mamuchkas”, en tanto que es posible participar de varias a la vez, aunque, necesariamente, prime alguna sobre las otras¹². En el contexto de un mundo globalizado, el *nosotros* cultural-musical y el *otro* cultural-musical han adquirido, desde Latinoamérica, una nueva significación, tanto desde la teoría del arte, en particular de la musicológica, como desde la práctica compositiva. En efecto, la construcción de la *otredad*, necesariamente enunciada desde un *nosotros*, ha sufrido modificaciones en tanto que el *nosotros* ha cambiado de lugar.

En síntesis, desde las ciencias de la música, la mirada debe ser desde *lo particular* que, aunque denostada por el pensamiento científico moderno, permite el descubrimiento y valoración de la emergencia de una *multiplicidad de sendas* en la que se manifiestan los significados elaborados por los compositores argentinos en torno de su propia práctica y de su propio pasado como comunidad de creadores.

Este *nosotros* se hace presente en no pocas composiciones, a través de la revalorización del *sonido* como elemento signifiante (en detrimento del ritmo o de las melodías), a veces reprocesado y otras, utilizado en un proceso sincrético. En los compositores que analizaremos más adelante, el timbre se ha convertido en un elemento esencial para organizar la producción simbólica que refiera a su propia pertenencia a una comunidad que trasciende el estado nación, ya sea para confundirse con América o para unirlo con la historia de su comunidad o ciudad de origen.

En el terreno de los debates en torno a lo musical, cabe mencionar que la Revista Musical Chilena publica en su número de enero de 1997 una tribuna en la que participan compositores latinoamericanos como, por ejemplo, el compositor peruano Celso Garrido-Lecca, y donde se analizan los diversos problemas de los compositores latinoamericanos en relación con las políticas neoliberales aplicadas por los gobiernos del momento. Esta tribuna resume, de

¹² Véase CUCHÉ, Denys: *La noción de cultura en las Ciencias Sociales*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1999.

alguna manera, la posición que hemos tomado respecto a la desprotección del compositor y, en general, del músico durante la década.

Señala Celso Garrido-Lecca que entre los lineamientos de una política neoliberal, los estados en la mayoría de los casos desatienden o soslayan sus obligaciones de prestar los servicios culturales indispensables, aduciendo que la acción en una economía de libre mercado los exime de reglamentar los vaivenes del mercado del arte. Señala Garrido-Lecca la ausencia de los medios de comunicación en la difusión y promoción del arte, que se encuentra sumida en una visión deformada del ser humano y cuyo interés supremo es el mercantilismo. Por lo tanto, “la música esta liberada a su propia suerte en la demanda del mercado, que por desgracia en nuestros países, por la situación de inestabilidad económico-social endémica, sólo llega a ciertos sectores de la población”¹³.

El resurgimiento de las identidades culturales regionales en un contexto globalizado aparece como otra de las características de la creación musical de las últimas décadas. Lo acompaña la idea de que las tradicionales instituciones artísticas de los países centrales habrían perdido su preponderancia absoluta, lo que permitiría una pluralidad de manifestaciones.

La definición del *nosotros* portadores de una *memoria* se constituiría en problemática y se relacionaría con la posibilidad de elegir una tradición en la que entroncarse. A diferencia del ideario vanguardista y más relacionado con el romántico, los compositores y compositoras entrevistados buscan, eligen una tradición particular, no impuesta por el Estado Nación o por una nación cualquiera, sino elegida en un abanico de posibilidades.

El vocablo *tradición* se torna particularmente espinoso y abarca un campo semántico que transita por a) *música académica europea, tonal o no*; en general, parece referirse a la música del siglo XX, b) *conjunto de rasgos culturales propios de Latinoamérica* (sobre todo en el caso de compositores no argentinos) o c) *rasgos culturales propios de la Argentina* (en el caso de compositores de nuestro país) y d) a veces abarca los tres aspectos, sintetizando, simplemente, el *pasado musical*.

En este contexto de revalorización de las tradiciones y particularismos, los significados de los términos clave de la vanguardia como *tradición/progreso* adquieren nuevos significados para los músicos contemporáneos. En efecto, resulta relevante destacar la relación que algunos compositores establecen con la *tradición*, vista ahora no sólo como una pluralidad de elementos, sino también como un conjunto de fuerzas vivificantes, que deben ser utilizadas en la construcción de la otredad, frente a una tradición europea que ha sido impuesta a lo largo de la historia latinoamericana.

¹³ Véase GARRIDO-LECCA, Celso: “Reflexiones sobre el compromiso social de los compositores” en *Revista Musical Chilena*, No. 196, Santiago de Chile, Año 2001.

El compositor argentino Carmelo Saitta, por su parte, sostiene que: “cada día se vuelve más claro el lugar que debe asumir un compositor en América Latina, no solo en lo que atañe a lo social, sino también en lo que debería ser individual, en aquellos aspectos del universo musical propio.(...) es inevitable el tomar conciencia de nuestra realidad. Esto, necesariamente, nos llevar a relativizar los principios que constituyeron las grandes utopías de la primera mitad de nuestro siglo; debemos descreer de ellas para fundar nuestro propio horizonte, para experimentar nuestro propio imaginario”¹⁴.

Sin embargo, esta *otredad* aparece mucho más ligada a lo individual que a la reivindicación de identidades nacionales. Lo importante sería, en todo caso, la reinterpretación del compositor de los elementos musicales de su ambiente pasado o presente que revisten importancia hoy para él. En ese sentido, lo nacional o regional no aparece con un sentido individual, a partir del cual podría construirse un sentido colectivo, pero que no aparece explícito, al menos en los textos y entrevistas analizados.

Paralelamente y al contrario de lo acontecido en el movimiento romántico, el pensamiento en torno a la construcción de una música nacional se debilita, en la medida en que el Estado Nación, sostén de esa idea, también se debilita en el marco de la globalización económica y se fortalecen vínculos regionales, por ejemplo, desde lo económico, el MERCOSUR. Las tradiciones regionales influyen en los compositores que de alguna manera pretenden hacer saber cuáles son sus raíces. Pero estas raíces nos llegan a partir de una evocación del entorno sonoro de cada compositor, fuera de una construcción como lo fue el Estado Nación, pero no ajena a la construcción política, por ejemplo de una región que, como Latinoamérica, incide fuertemente en la ideología de los compositores.

Para la compositora argentina Alicia Terzián, el arte actual presenta una particularidad que se traduce en

[...] un lenguaje nuevo. (...) Para mí estamos viviendo un regreso al romanticismo. Para mí, el gran clasicismo terminó en 1900 y el gran romanticismo terminará en el 2050. Nunca se ve como en estos años la diversidad de lenguajes que se utilizan: lo más loco que puede existir hasta un Arvo Part que escribe modal y un Bartok que escribe sobre una especie e esencia folklórica. Creo que estamos viviendo una etapa muy rica en la que, en general, y lo reconocen los compositores serios europeos, no importa la técnica sino que es un medio para expresar lo que uno tiene.¹⁵

¹⁴ Véase SAIITA, Carmelo: “El compositor hoy en América Latina”, en *Revista del Instituto Superior de Música N° 6*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Año 1999.

¹⁵ TERZIÁN, entrevista, 29-8- 2007. Hemos consultado las entrevistas y comunicaciones electrónicas personales realizadas a los siguientes compositores y compositoras: Anahí Bergero, José Hernán Civils, Ricardo Dal Farra, Oscar Pablo Di Liscia, Oscar Edelstein, Mariano Etkin, José Halac, Aitana Kasulik, Elsa Justel, Francisco Kröpfl, Carmelo Saitta, Graciela Paraskevaïdis, Alicia Terzián y Ricardo Ventura.

El compositor Hans Koellreuter sostiene, en una entrevista efectuada por Graciela Paraskevaídis, que “Se trata de encontrar el valor y la fuerza para una nueva forma de vida que no puede ser concebida sin una reorientación de nuestro pensamiento y sin renunciar a lo tradicional. Despertar esta problemática en la conciencia del ser humano es, con seguridad, una de las tareas más importantes del arte de nuestro tiempo. Y todos los problemas estéticos y educativos de la música deberían considerarse bajo este punto de vista”¹⁶.

Las tradiciones locales y regionales se hacen presentes en compositores que no pertenecen a los centros de la vanguardia musical. Por ejemplo, el compositor neuquino Ricardo Ventura comenta una de sus obras para medios electroacústicos llamada *Neuquén II* “que remite al Comahue, ya que tiene referencias sonoras de culturas musicales que conviven en la región (mapuche, tango, rock), junto con otras y otros sonidos”¹⁷.

Esta referencia a *sonidos* llama la atención, en tanto que se reitera en el discurso de otros compositores, lo que nos hace reflexionar acerca de la necesidad de un análisis técnico musical que confronte los elementos de las diversas obras y el contenido identitario al que hacen referencia: ¿se trata del timbre, enorme preocupación en las investigaciones musicales actuales? ¿O acaso de los elementos rítmico - melódicos, al igual que sus colegas de las corrientes nacionalistas del siglo XX?

Aun cuando tales cuestionamientos exceden el presente trabajo, resulta pertinente aquí mencionarlos como una posible futura investigación. En tanto, como primera hipótesis, el parámetro *timbre* parecería la gran referencia de los músicos contemporáneos. En efecto, utilizado como *topic*, el parámetro tímbrico actúa como estableciendo un lazo significativo entre productor y receptor en un contexto sonoro común que es reforzado por el recuerdo sonoro. Retomando a Rubén López Cano (2005), digamos que el *topic* puede ser explicado como un intermediario entre la concepción autonómica y la que ve en la música un conjunto de discursos significantes. En particular, el *topic* complejiza la relación entre el oyente y el músico, entre productor y receptor, a partir de la utilización de un timbre o de una sincreción de elementos dispuestos con la intención de generar significados. El oyente conoce de antemano los elementos que integran cada género y los puede poner en acción sin necesidad de que aparezcan explícitamente en el objeto musical que escucha: los activa¹⁸. Desde el punto de vista compositivo, los *topics* implicarían la utilización de citas o de algunos timbres que actúan como significantes, remitiéndonos a una comunidad virtual. En el contexto de una referencia a un pasado común, la oposición *tradición/progreso* cobra, para esa comunidad virtual, un nuevo sentido y, a comienzos de la década de 1990, el compositor y director de

¹⁶ En PARASKEVAÍDIS www.latinoamerica-musica.net

¹⁷ VENTURA, en comunicación a la autora 7-7-07.

¹⁸ LÓPEZ CANO, Rubén: “Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global”, en *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, Vol. 21, N° 1, Año 2005.

orquesta Antonio Tauriello declara que en música no puede hablarse de progreso “pero sí de originalidad. Creo en la originalidad, creo en la idea (...) hay que ir más allá de la cita (y utilizar) los procedimientos antiguos abstraídos. No las notas”¹⁹. La originalidad a ultranza se ve contestada por la abundancia de citas musicales en las obras contemporáneas. A ello hace alusión Tauriello, cuando afirma que desprecie de los retornos y sostiene que “tiene que haber invención, si no, no hay música”²⁰.

En este contexto de lo que el compositor llama retornos, también se realiza una revalorización de particularidades y la tradición no es pensada ya como un bloque identificado con *lo nacional* sino que adquiere una pluralidad. Las citas musicales a menudo incorporan a la música contemporánea tradiciones regionales o locales, a través de las que el compositor o la compositora construyen su identidad como artista.

Este parecería ser el sentido de los *Dos improntus a mano alzada*, para acordeón y piano, grabados junto a Raúl Barboza por el compositor argentino Oscar Edelstein, originario de la provincia de Entre Ríos, actualmente y desde hace varias décadas residente en Buenos Aires. Edelstein explica:

El chamamé es la música que escuchaba mi padre, que también escuchaba a Stockhausen... Cuando tengo que pensar en los sonidos de mi tradición, son sonidos de acordeón. Pero para eso tuve que reinventar el piano. (...) Si yo tengo que pensar en tradición musical la pienso así, pero reinventándola, **porque tuve que pensar otro piano.**²¹

La constante referencia a diversas tradiciones que conviven conduce a reflexionar en el rol de dicho patrimonio, porque, como señala el compositor chileno Eduardo Cáceres, el músico latinoamericano se entronca y se ha entroncado en diversas tradiciones y, aunque existe una línea cultural que nos relaciona con la tradición académica europea, también existen otras tradiciones que lo nutren y que en los últimos años del siglo se han puesto de relieve²².

Como sea que la producción latinoamericana de música electroacústica se muestre cada vez más numerosa, también frecuentemente hace mención al propio entorno sonoro de los compositores, a través de citas de inclusión de sonidos de la naturaleza de la región a la que se alude. Esta inclusión no se concibe como un conflicto con la noción de vanguardia, sino más bien, al decir de Saitta, como una puesta de la “tecnología al servicio de lo local”²³. ¿Pero qué es “lo local”? En todo caso, ¿qué es lo que remite a la propia construcción de una tradición que determina lo identitario?

¹⁹ TAURIELLO, Antonio, en MONJEAU, Federico: “Entrevista a Antonio Tauriello”, en *LULÚ, revista de teoría y técnicas musicales*, No. 1, Buenos Aires, Año 1991.

²⁰ *Ibid.*

²¹ EDELSTEIN en entrevista con la autora, 13-3-2007. Las negritas son nuestras.

²² Véase CÁCERES, Eduardo: “Música e identidad. La situación latinoamericana”, en *Revista Musical Chilena* No. 196, Año 2001.

²³ SAITTA, entrevista, junio-2007.

He aquí la síntesis del citado compositor argentino: “Yo he pensado siempre en algo más arcaico, mirar adentro es mirar América, su cosmogonía, su construcción mitológica. Todas mis obras tienen algo de esa cosa, por lo menos en la metáfora. Y del punto de vista estructural, yo reniego de la evolución, construyo en terrazas, bloques. Para darte una metáfora de esto y nada más que a ese título, sería como tomar una guarda incaica o azteca. Pensar en América precolombina (...), desde lo tímbrico y desde la simplicidad de la estructura”²⁴.

Vale citar aquí las palabras del ya mencionado compositor chileno Eduardo Cáceres en cuanto la tradición musical latinoamericana, que resulta una síntesis completamente original de variadas influencias: “Nuestro músico y aceptémoslo de una vez por todas no es, ni será Beethoven, ni mapuche, ni Violeta, ni genio del rock o del pop, sino el conjunto de lo que nos pueda entregar toda esa música y nos dará la visión de un creador que ha partido desde su propia realidad, identidad, tiempo, condición y geografía”²⁵.

2) Identidad y Migración

La historia reciente de Latinoamérica (en particular las décadas del 70 y 80) está marcada por hechos violentos que obligaron a muchos intelectuales, entre los que se cuentan compositores y compositoras, a emigrar, ya sea a otros países de Latinoamérica, ya sea a Europa.

El musicólogo Miguel Castillo Didier resume así su dolorosa experiencia al respecto, luego del golpe militar que en 1973 derribara al Presidente chileno Salvador Allende: “En el campo de la música y los músicos, como en todos los aspectos de la vida nacional cultural, los golpes de la dictadura y sus efectos fueron duros (...). El golpe de estado y el exilio significó truncar mi carrera y restar trabajo para la Musicología chilena (...). No sé si para otros músicos, compositores, intérpretes, musicólogos, en fin, hombres del mundo de la música, que hubieron de salir forzosamente del país, pueda caracterizarse el exilio como un itinerario del saber y del dolor”²⁶.

El fenómeno de la globalización tiene como una de sus características principales el movimiento demográfico desde polos de menor desarrollo a otros de mayor desarrollo. En todo caso, no sólo la violencia de los gobiernos dictatoriales obligó al exilio a innumerable cantidad de músicos y músicas de todos los estilos, sino también, la escasez de trabajo, de oportunidades educativas, características de la relación desigual entre polos de desarrollo y polos de subdesarrollo. En relación a esta situación, no debe sorprendernos la abundante migración transitoria o definitiva, tanto con fines formativos como en búsqueda de mejores horizontes laborales. Desde la perspectiva del actor-compositor, la construcción identitaria se modifica y muchas veces se genera en la confrontación con el *otro*.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ CÁCERES: *Op. Cit.*

²⁶ Véase CASTILLO DIDIER, Miguel: “Músicos y exilio”, en *Revista musical chilena*, nº 200, Santiago de Chile, 2003, pp. 109 y ss.

El compositor argentino José Halac lo explica a partir de su obra *India Vieja*, realizada en el laboratorio de música por computadora Brooklyn College Center for Computer Music, con ocasión de una beca de estudio. La obra parte de un “canto bagualero de una mujer con caja y luego trabajé sus sonidos y su texto generando una textura nueva, electrónica y digital que va describiendo el andar del texto de la baguala, en el que ella declara su deseo de volver a ser joven tomando sangre de cóndor”²⁷.

El compositor subraya que su elección de la baguala recopilada por Leda Valladares tuvo como condicionante el hecho de estar fuera del país (en Estados Unidos) y no que, en realidad, fuera para un compositor más identificado con las tradiciones urbanas²⁸. La experiencia de Halac nos remite a que la identidad, en tanto que una construcción social, necesita el reconocimiento heterorreferencial, es decir, de los *otros*, que a partir de la aceptación del criterio lógico adoptado, también admiten este *nosotros* como válido.

Vale aquí referirnos al valor simbólico asignado a los objetos culturales, entre ellos la música. Más allá que los elementos que la constituyen, o del objeto *música (en sí misma)*, los significados construidos en torno a las obras (en este caso, la baguala recogida por Valladares) actúan como lazos referenciales en el contexto que los enmarca. Por ello, lo que habitualmente entendemos por música es mucho más que un objeto, es el resultado de un conjunto de procesos, surgidos a partir de las relaciones entre sonidos musicales y los agentes sociales que confieren a estos sonidos sus significaciones y valores²⁹. De alguna forma, el reconocimiento identitario heterorreferencial exige la utilización de una producción simbólica particular y establece un diálogo permanente entre los migrantes (como comunidad o grupo) y los receptores.

El compositor argentino José Hernán Civils, residente desde hace mucho tiempo en Alemania, habla en estos términos de su grupo musical Piarango. Transcribo a continuación fragmentos de la conversación por chat del 6 de marzo de 2010. El planteo inicial fue la problematización de la propia práctica de Civils en tanto compositor y migrante: “Si no hubiera salido del país habría hecho cosas completamente distintas, claro. El tango, por ejemplo, adquiere en el exilio otra dimensión, aunque tengo una intoxicación de Piazzolla, ya no me gusta como en Buenos Aires (...). Ahora estoy en un grupo de tango con un ecuatoriano, una mejicana, un ruso y un alemán. Otro alemán tradujo letras de tango y vamos a hacer un espectáculo llamado “Cafetín del sur”. El ruso, por ejemplo, tiene una expresividad típica de él, pero no deja de ser tanguero”³⁰.

²⁷ HALAC, José: “Sincretismo musical. Investigación sobre los modos de articulaciones morfológicas entre fuentes sonoras disímiles”, en *Actas de las XII Jornadas de Estética e Historia del Teatro Marplatense y Congreso Internacional de Estética. Vértices y Aristas del Arte Contemporáneo*, 1ª Edición, CD-ROM, Mar del Plata, 2009.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Véase CRUCES, Francisco: “Niveles de coherencia musical. La aportación de la música a la construcción de mundos”, en *Trans, Revista Transcultural de Música* N° 6, Sociedad Ibérica de Etnomusicología, Año 2002, versión on line. Consultado en marzo 2010.

³⁰ CIVILS, comunicación electrónica con la autora, marzo, 2010.

En un contexto de migración se originan nuevas identidades que, muchas veces se resumen, simplemente, en *lo de afuera*. De esta manera, las producciones estético musicales adquieren nuevas características producto de nuevas elecciones estéticas, sociales y una diferente valoración de la propia tradición que se pone en juego frente a otras.

Identidad y género

Si consideramos *género* como una categoría construida social, histórica y culturalmente, admitimos que, a diferencia de *mujer* y *varón*, *feminidad* y *masculinidad* no son el producto de predeterminaciones biológicas. En todo caso, veremos la división genérica como la institucionalización social de la diferencia de sexos antes apuntada que, desde un punto de vista antropológico, forma parte de un sistema conceptual devenido en principio organizador. Es decir, nos hallamos frente a un código de conductas por el cual se espera que las personas estructuren sus vidas, sean femeninas o masculinas y se comporten femenina o masculinamente. A partir de allí, podríamos incluso afirmar que *género* no sólo es una categoría descriptiva sino básicamente normativa pues determina la percepción y auto percepción social de las mujeres y de los varones. Hay, por supuesto, diferencias biológicas innegables entre ambos, pero, lo determinante en la organización social no es la diferencia misma, sino el sistema de valores y significados construidos en su torno, vale decir, un conjunto en el que se la interpreta y se la vive³¹.

En la teoría musicológica, la perspectiva de género surge a comienzos de la década de 1980, fuertemente influida por las corrientes postmodernas y sus críticas a la pretendida autonomía y asemantividad de la música. Tal como sostiene la investigadora española Pilar Ramos López debemos realizar una correcta contextualización del surgimiento de la musicología feminista en cuanto a su deuda con el pensamiento posmoderno³².

Desde esta perspectiva, una Historia de la Música revela nuevos planteamientos: en primer lugar, desde la composición, desde la actividad compositiva misma; porque, cuando sale a la luz una obra compuesta por una mujer, nuestro primer interrogante es ¿Cómo fue su apropiación de la estética, la técnica, la formación musical de su tiempo? En segundo lugar, más allá de la íntima relación entre la creadora y su obra, una pregunta si se quiere política, pues interroga las relaciones de poder dentro de un campo cultural y atañe la relevancia de estas compositoras y de sus obras en su propio tiempo. Es decir,

³¹ Véase VILCHEZ FARÍA, Jacqueline: "Taliraai: Música, género y parentesco en la cultura wayúu", en *Revista de Ciencias Humanas y Sociales* No. 42, Universidad del Zulia, Maracaibo, Año 2003. La base de la construcción del género se encuentra en una arcaica división sexual del trabajo, que hoy, en virtud de los adelantos científicos y tecnológicos, resulta obsoleta. Y aunque el género se ha ido construyendo y modificando a lo largo de siglos, persisten todavía distinciones socialmente aceptadas entre hombres y mujeres que tienen su origen en dicha repartición de tareas. La simbolización que se ha desarrollado en torno a tal división laboral le da fuerza y coherencia a la identidad de género: LAMAS, Marta: "El género es cultura", en *V Campus Euroamericano de Cooperación Cultural*, Almada, Portugal, 2007.

³² Véase RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y música: introducción crítica*, Narcea, Madrid, 2003.

¿Cuánta participación pudo tener en la construcción de los cánones estético musicales vigentes?

La visión de las Historias tradicionales de la Música ha coincidido con los postulados de las Historias del arte moderno que, en términos generales, consideran a las obras de arte como objetos unitarios y autónomos. En este contexto, las obras de arte son vistas como objetos acabados y completos. Las Historias de la música han agregado a esta concepción autonómica del arte la de no referencialidad de la obra musical. La autonomía del arte ha sido uno de los aspectos más importantes en el pensamiento de las vanguardias. Aparentemente contradictorio, si pensamos en el compromiso político de algunos artistas, pero, en realidad, garantía de la independencia misma del creador a la hora de enfrentarse con su obra.

En tanto, más allá de la definición de la música como autónoma y de la proclamación de la libertad absoluta del compositor, existe otra cuestión a la que no podemos dejar de hacer referencia y es que la idea de autonomía de la esfera del arte conlleva una idea particular de lo que es música: *lo que suena*, independientemente de la situación espaciotemporal en la que *suena* y del código en el que está organizado *lo que suena*. En palabras de Pilar Ramos López: “El posmodernismo ha supuesto el cuestionamiento de varias nociones tradicionales para la Musicología: el concepto de música y por lo tanto el de lo extramusical, el canon, el concepto de obra de arte, la noción de progreso técnico musical, el ideal de objetividad y el concepto estable de la identidad”³³.

En tanto, desde la Critical Musicology, la investigadora británica Liz Garnett implica el desconocimiento de que la música inevitablemente *suena para alguien* y que ese alguien, en tanto humano, es un sujeto cultural, atado a las contingencias espacio- temporales: “No existe, entonces, un locus extra cultural desde donde observar a la música, ni un significado extra cultural para observar (...). Desde aquí, producción y recepción se informan entre ellas, y los significados sociales están escondidos en la música”³⁴.

A la vez, Susan McClary insiste en que el interés sobre el género y la sexualidad en la música fueron la causa de la fuerte resistencia que encontraron las primeras musicólogas feministas, pues, dice la investigadora que la música idealista había escapado no sólo al lenguaje signifiante sino al cuerpo, el terror de los metafísicos occidentales³⁵.

Para la polémica autora de *Feminine Endings*, la música podría llegar a concebirse como realmente autónoma si nos fuera posible considerar una obra musical haciendo caso omiso de las condiciones en las que se escribió y

³³ RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Feminismo y música... Op. Cit.*, p. 37.

³⁴ GARNETT, Liz: “Musical Meaning Revisited: Thoughts on an Epic Critical Musicology”, en *Critical Musicology Journal, A Virtual Journal on the Internet*, Leeds University, Año 1996. <http://www.leed.ac.uk/music/>, consultado en marzo 2010. Traducción propia del inglés.

³⁵ MCLARY, Susan: “Reshaping a discipline: Musicology and feminism in the 1990s”, en *Feminist Studies*, Vol. 19, Issue 2. Summer, University of Iowa, Año 1993.

prescindiendo de la historicidad de las premisas, conforme a las que se ejecuta el análisis.

Aun cuando la ausencia de la mujer en las típicas Historias de la Música no se debe en absoluto a su ausencia del pasado musical, sino de una narración básicamente masculina, que opera reflejando el orden patriarcal, desde la creación, las pautas estéticas, pero también desde la construcción de un relato que omite tenazmente cualquier intervención femenina en la creación musical. Porque el conocimiento de la existencia de compositoras no nos revela gran cosa si no tenemos en cuenta la participación o no de las mujeres en la construcción de los cánones estéticos de cada época en particular, construcción que, además, implica niveles de calidad. Por lo tanto ¿cómo juzgar la obra de una compositora en un universo estético musical netamente masculino?

La “hipoteca cultural” con la que carga la compositora implica un conjunto de dificultades que se le han presentado a todas las mujeres, quienes pretendieron componer y debieron luchar contra sus propias dudas y auto restricciones, además de buscar denodadamente intérpretes, público y reconocimiento para sus obras³⁶.

Sin embargo, atravesada por los roles de género, la actividad musical profesional o semiprofesional femenina se ve restringida, en particular, en las actividades que implican creación, probablemente por el tiempo privado de aislamiento e introspección que parece más difícil de conseguir que el público. Este se hace visible en el momento de hacer ejecutar las obras, ruidosamente ausentes de los programas de conciertos.

Como señala la musicóloga venezolana Carolina Santamaría Delgado,

[...] al desmoronarse el ideal de pureza absoluta de la objetividad científica heredado de la Ilustración, los viejos paradigmas de análisis cultural han tenido que ser nuevamente replanteados. Los estudios musicales, cuyas disciplinas de investigación (...) operan no pocas veces con metodologías derivadas de las ciencias sociales [y] no han estado ajenos a estos cambios (...). La caída en desuso del musicólogo/observador científico como un ser neutral y objetivo se ha convertido en una preocupación, no solamente para los investigadores (...) sino también para aquellos que manipulan e interpretan partituras y documentos históricos.³⁷

Junto a la construcción identitaria en tanto músicas latinoamericanas, se percibe en las compositoras, con no poca fuerza, la preocupación por la valoración de la tarea de la creación musical. La compositora se enfrenta en nuestra región y en

³⁶ Véase PRÉVOST-THOMAS, Cécile; RAVET, Hyacinthe: “Musique et genre en sociologie, Actualité de la recherche”, en FINE Agnès y DUBESSET Mathilde: *Musiciennes. CLIO Histoire, femmes et sociétés* 25, Ed. Clío y Presses Universitaires du Mirail, Toulouse- Le Mirail, 2007.

³⁷ Véase SANTAMARÍA DELGADO, Carolina: “El bambuco y los saberes mestizos: academia y colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos”, en CASTRO-GÓMEZ, Santiago; TAURIELLO, Ramón (comp.): *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre Editores, Bogotá, 2007.

nuestro país a varios impedimentos: por un lado, la subalternidad de la creación musical latinoamericana frente a la europea, tanto en la música clásico-romántica como en la de vanguardia; en segundo lugar, el escaso apoyo que la creación musical académica tiene en nuestros países. Por último, no poco menor, la tradición sexista de la música profesional en general y de la creación musical en particular.

Los compositores y las compositoras se unen bajo la común denominación de *músico*, término utilizado acaso por la falta de una palabra castellana que tenga como referente a la mujer que ejerza la profesión relativa a la actividad musical. La palabra *compositora* es empleada con frecuencia entre estas profesionales para autodesignarse, aunque, lo mismo que la mayoría de sus colegas varones, su ocupación diaria sea el trabajo docente.

En las entrevistas y comunicaciones realizadas, la propuesta de reflexionar acerca de la propia práctica desde una perspectiva de género fue recibida con interés. En todos los casos, la identidad es tomada como una construcción que se realiza a partir de la tradición o tradiciones presentes en la creación y que se piensa sobre todo en un contexto regional y como oposición a uno o varios modelos hegemónicos y propugnando una visión particularista pero no individualista de la composición musical.

En palabras de la compositora argentina, radicada en el Uruguay, Graciela Paraskevaídis,

Ser compositor o compositora nacido o nacida bajo la impuesta y fuerte influencia y herencia de la cultura europeo-occidental, "blanca", cristiana y burguesa, y vivir voluntariamente en un país del tercer mundo, implica el asumir los peligros y desafíos de tal opción, una opción que quiere enfrentar los modelos culturales y musicales establecidos por un primer mundo dominante y nortecéntrico.³⁸

Si bien, en el comienzo del párrafo, la compositora hace una diferencia entre mujeres y varones, las consecuencias de la influencia la *cultura europeo-occidental*, "*blanca*", *cristiana y burguesa* parecen, en el párrafo, similares para ambos, sin indagar acerca de las diferencias o desigualdades entre unos y otros.

A lo largo de nuestro trabajo, hemos detectado, tanto en escritos como en las entrevistas realizadas, una preocupación recurrente de las creadoras por el rol social de la compositora y de la composición contemporánea. Sin embargo, aun cuando el contexto es el de una reunión de compositoras, no se percibe una propuesta diferente para unos u otros, sino, más bien, de sumar esfuerzos en una realidad cultural que se percibe adversa a ambos.

³⁸ PARASKEVAÍDIS, "CD Magma / Nueve Composiciones" MAGMA T/E 26 CD TACUABÉ - SERIE MÚSICA NUEVA - T/E 26 CD Diseño de Maca, BARRA/Diseño. Ediciones Tacuabé, Montevideo, Uruguay, febrero de 1996, en http://www.gp-magma.net/es_editos.html consultado en abril 2010, s/p.

Con mayor frecuencia que en los varones, en las mujeres se observa que la composición y, en general, el arte, son pensados como propuestas de cambio de la realidad contemporánea. En este sentido, el Foro Argentino de Compositoras enarbola una doble identidad: de género y nacional. En su Manifiesto propone “una alternativa de cambio a través de la visión de la mujer y su intervención en los diferentes modos del quehacer cultural asumiendo un co-protagonismo en los fenómenos estéticos, educacionales y sociales contemporáneos”³⁹.

Llamamos la atención sobre la enumeración final que incluye los *fenómenos educacionales*, que no hemos encontrado en compositores varones y que nos muestra a la mujer como protagonista de la tarea de la reproducción social, aún desde el rol de la creación musical. Por lo demás, diversas problemáticas aparecen comunes a varones y mujeres. Es el caso de la referencia a determinada tradición o tradiciones y a las construcciones identitarias, a partir de la pertenencia a una comunidad determinada, asumida como propia.

En el contexto particular de Neuquén, en el norte de la Patagonia Argentina y, durante décadas, un foco receptor de población migrante, la relación compositora-tradiciones es vista de esta manera por Anahí Bergero, originaria de la provincia argentina de Córdoba, ella misma migrante y miembro de la agrupación *Banda Crítica*.

En una región que tiene muchas tradiciones, yo me siento expresión de una realidad urbana en la que confluyen muchas tradiciones o de tradiciones inventadas (...) una multiplicidad de propuestas, en este espacio urbano influyen a la hora de pensar en componer, pensar en una organización tipo collage de los materiales o, por ejemplo, en la utilización de texturas complejas, con distintos planos...Si pienso que hay muchas cosas que suceden al mismo tiempo y estoy trabajando sobre el tiempo.⁴⁰

Bergero encuentra así una forma de reflejar la realidad circundante, pero no por la utilización de *topoi*, sino como concepto. Por otro lado, la tradición, en el discurso de la compositora, adquiere pluralidad (*las tradiciones*) y deja de lado la antigüedad (*tradiciones inventadas*). Ello es posible justamente en una región joven de muy reciente urbanización que, como decíamos, recibe grandes contingentes de población migrante, sobre todo económicamente activa.

Por otra parte, “tener conciencia de la multiplicidad de factores que a uno lo hacen ser lo que es, implica estar perdiéndose un montón de cosas absolutamente necesarias ¿Qué rol o qué función tiene el compositor en la sociedad? Tenés que pensarte como un ser inmerso en una cultura, una sociedad y desde ahí creo que debemos pensar la identidad (...). Es inherente a la tarea, si uno estrena piezas⁴¹.

³⁹ Manifiesto <http://www.forodecompositoras.com.ar>

⁴⁰ BERGERO, entrevista, julio 2009.

⁴¹ *Ibid.*

En el caso de la mencionada Graciela Paraskevaídis, la relación con la tradición trae aparejado un debate, en tanto implica la necesidad de romper con una dependencia que se refleja también en los parámetros estético-musicales. De esta manera, no podemos pensar que “El hecho de pertenecer al sistema cultural europeo-occidental [no nos convierte] automáticamente en epigonales, sino que nos desafía y nos permite fagocitar esa cultura y utilizar de ella lo que queramos. La opción de continuismo o fractura está implícita en el desafío y cada creador deberá decidir en esta encrucijada por dónde encaminar sus búsquedas y propuestas. Y se verá si lo ha logrado”⁴².

En síntesis

Los debates en torno de la tradición y la identidad forman parte del quehacer del artista, aún hoy en una época en que el estado nación no aporta una categoría fuerte en la construcción identitaria. Paralelamente, la creación musical encuentra un fuerte anclaje en las referencias a las circunstancias que rodean al compositor, en tanto sujeto cultural e histórico y lo individual, y basan sus fuerzas en la afirmación de lo particular.

Por otro lado, el mundo globalizado facilita los movimientos demográficos hacia polos de desarrollo en busca de trabajo o de perfeccionamiento profesional en universidades prestigiosas. El migrante construye una identidad a partir del diálogo con la comunidad receptora y este diálogo lo conducirá, por ejemplo, a la elaboración de criterios lógicos identitarios compartidos con el otro que deberá reconocerlo como tal. En este sentido, los compositores argentinos, chilenos y otros de raigambre iberoamericana, se agrupan bajo la denominación de “latinos” o “latinoamericanos”. En las construcciones identitarias confluye lo grupal y lo individual. En tanto patrimonio simbólico, la composición musical es creada y a su vez realimenta toda autopercepción de la identidad.

La expresión de estas identidades no se relaciona con la utilización de recursos o medios electroacústicos o acústicos, sino más bien es una postura estética que revaloriza lo regional y pone la tecnología al servicio de esa expresión. Sin embargo, paralelamente, se observa la recuperación y resignificación de timbres y sonoridades particulares de cada colectivo, que serán utilizados como significantes con el objeto de fortalecer el lazo entre el compositor y su grupo.

Como hemos señalado, el pensamiento estético vanguardista, relativizado también por los compositores latinoamericanos, no implicó el abandono de ciertas técnicas de composición de la música *contemporánea*, sino, más bien su adopción, en particular de las tecnologías informáticas. Pese a ello, las técnicas o métodos de composición, otrora revolucionarios, han perdido su fuerza de ruptura y han devenido un medio de expresión más entre muchos otros.

La constitución de una perspectiva de género en la composición musical aparece en las compositoras como una forma de salir a la palestra en iguales condiciones

⁴² PARASKEVAÍDIS, en correspondencia con la autora el 31-3-07.

que sus colegas varones. No se observa, empero, una rivalidad, sino, más bien, una cooperación. A la luz de los textos y entrevistas analizados, aún cuando existan organizaciones de mujeres en el rubro de la composición, frecuentemente las reivindicaciones son pensadas como compartidas con los colegas varones y con la música *latinoamericana o argentina o contemporánea* en general.

A pesar de ello, no podemos dejar de mencionar que el predominio numérico de varones sobre mujeres en la actividad musical profesional sigue siendo notable. Deberíamos remarcar que no se trata de una cuestión meramente cuantitativa, sino de fuerte significación social, en tanto, la presencia/ausencia de obras de compositoras en los programas de conciertos trae consigo la fuerza o debilidad en la construcción del panorama musical y su relación con el canon vigente.

La creación Zaj de Ramón Barce formulada desde la Memoria (2ª parte)

Rosa M^a Rodríguez Hernández
Compositora
Universidad de Valencia

Resumen. Ramón Barce formó parte de Zaj entre 1964-1966, no sólo dio nombre al grupo sino que a través de éste se presentan al público las prácticas más vanguardistas de la música de finales de los años cincuenta y sesenta. Estudiamos la influencia de Fluxus en Zaj, la estética de John Cage y su pensamiento con respecto a la memoria, para establecer las relaciones de las obras de Barce de este período: *Traslaciones*, *Estudio de impulsos*, *Abgrund*, *Hintergrund*, *Leyenda china* y *Coral hablado*, a través de los doce criterios que, en principio Dick Higgins y más adelante Ken Friedman, establecieron para el proyecto Fluxus: globalismo, unidad de arte y vida, intermedia, experimentalismo y orientación investigativa, casualidad, carácter lúdico, simplicidad y parsimonia, implicación, ejemplaridad, especificidad, presencia en el tiempo y musicalidad. Profundizamos en la importancia del olvido en Cage y sus continuadores de Zaj, para comprender la imposibilidad de dicho olvido.

Palabras clave. Ramón Barce, Zaj, criterios de Fluxus, Memoria, John Cage.

Abstract. Ramón Barce was part of Zaj between 1964-1966, he not only gave the group its name, but used it to present to the public the most avant-garde practices music of the late fifties and sixties. We study the influence of Fluxus in Zaj, the aesthetics of John Cage and his idea regarding memory, to establish the relationships of Barce's works during this period: *Traslaciones*, *Estudio de impulsos*, *Abgrund*, *Hintergrund*, *Leyenda china* y *Coral hablado*, through the twelve criteria which first Dick Higgins and later Ken Friedman, established for the project Fluxus: globalism, the art and life unit, intermediate, experimentalism and research orientation, coincidence, leisure character, simplicity and parsimony, involvement, exemplary, specificity, presence in time and musicality. We deepen into the importance of Cage's forgetfulness and the forthcoming members of Zaj, to understand the impossibility of that forgetfulness.

Keywords. Ramón Barce, Zaj, Fluxus criteria, Memory, John Cage.

(CONTINUACIÓN)

5. Casualidad

Los aspectos compositivos, como hemos visto en el criterio anterior, van unidos a la aleatoriedad desde el azar y la indeterminación, encaminándose a la gestualidad, y a la improvisación. Citaremos los procesos compositivos que Nyman apunta para la música experimental¹. Los procedimientos calculados por la mente del compositor pasan a ser considerados por la música experimental “procesos”, en los que la idea más interesante son los contextos y medios en los que se produce la obra. Pueden ser organizaciones mínimas, o caprichosas, guardar relaciones entre azar y preferencia, incluso mostrar diversas alternativas y exigencias:

1. Procesos de determinación por azar

Escribe Nyman: “La importancia de los métodos de azar de John Cage de principios de los años cincuenta, según Dick Higgins, recae en la situación del “material a cierta distancia del compositor, dejando que sea determinado por un sistema que ha determinado él. Y la verdadera innovación está en el énfasis sobre la creación del sistema” (o proceso)”².

En *Traslado a pie de tres objetos* el proceso por azar viene dado por el hecho de que el recorrido está trazado previamente. Sin embargo, el hecho de transitar por una ciudad que está “viva” significa que toda eventualidad es posible.

En *Estudio de impulsos* Barce determina a cada pianista las acciones que debe acometer, ofreciendo además su minutaje. El azar viene dado en momentos como por ejemplo: “Toca *ff* una nota aguda”, donde el intérprete decide el sonido, y no el compositor. En *Abgrund, Hintergrund* los ejecutantes, antes de iniciar la obra, establecerán la partitura, que puede ser distinta cada vez, pero en todos los casos llevará una cronometración exacta y una combinación de acciones ensayada y nunca dejada a la improvisación. Los primeros minutos de *Coral hablado* son inteligibles ya que se comienza a una sola voz; con la introducción de los otros dos conferenciantes principales se entra en el proceso de azar. El mismo papel cumplen las tres voces secundarias en su intervención, que actúan como “invitados” a un coloquio.

2. Procesos personales

“Son procesos que permiten a los intérpretes avanzar por un material dado o propuesto, cada uno a su velocidad”³.

Traslado a pie de tres objetos mantiene en cada ejecutante una velocidad personal distinta. *Estudio de impulsos* no contiene proceso personal, ya que ambos pianistas, al cumplir con las instrucciones dadas, y minutadas, coincidirán en sus velocidades. *Abgrund, Hintergrund* no incluye este proceso de manera individual, ya que la acción de cada ejecutante está determinada, pero sí se da de forma global porque las acciones duran entre 5” y 15”. El más

¹ Véase NYMAN, Michael: *Música experimental: de John Cage en adelante*, Documenta Universitaria, Girona MMVI, 2006, p. 25-29.

² *Ibid*, p. 27.

³ *Ibid*.

activo, en este proceso, es el primer minuto. Cada uno de los hablantes y los preguntadores de *Coral hablado* llevan una velocidad diferente, en esta obra este proceso es uno de los más importantes.

3. Procesos contextuales

“Tienen que ver con acciones que dependen de condiciones impredecibles y de variables que surgen de dentro de la continuidad musical”⁴.

Traslado a pie de tres objetos marca su continuidad cuando el objeto de gran volumen es relevado por otro ejecutante que realiza su trayecto y deposita el objeto, así sucesivamente, hasta que el último ejecutante, debe desocuparse del objeto permanentemente al finalizar el recorrido. *Estudio de impulsos* mediante la alternancia de miradas, inmovilidad y el ataque de sonido al piano, conforman el aspecto de continuidad. Las acciones de *Abgrund*, *Hintergrund* se desarrollan en condiciones previstas, son variables en su continuidad tan sólo por el hecho del minutaje que oscila en sus segundos. El estilo contrapuntístico de *Coral hablado*, por su propia forma y estructura marca continuidad musical, las condiciones impredecibles se hallan en su contenido de cara al espectador, por el hecho de que participantes del público son invitados a intervenir con sus preguntas.

4. Procesos de repetición

“Estos procesos utilizan la repetición extendida como único medio de generar movimiento”⁵.

Traslado a pie de tres objetos traza su repetición en la estructura: inicio del trayecto, recorrido, final con relevo; esto se repite tantas veces como se desee. En las *Traslaciones* de 1965 tuvo lugar con tres ejecutantes. *Estudio de impulsos* sostiene el proceso de repetición en cada uno de los tres minutos por las acciones que se repiten: inmovilidad, miradas, pasar la hoja (minuto 2 y 3), tocar con sonido el piano. La repetición extendida en *Abgrund*, *Hintergrund* se da como atmósfera global en los tres primeros minutos. Los ejecutantes permanecen detrás del bombo sin dejarse ver, tan sólo muestran las manos o los pies a la derecha, izquierda o parte superior. La sensación de repetición se da desde el principio; el último minuto rompe este proceso cuando un ejecutante durante 20” emerge lentamente de espaldas por la derecha hasta ponerse de pie del todo.

5. Procesos electrónicos

Las obras que ocupan nuestro estudio, no contienen procesos electrónicos.

Hemos comentado en la introducción de este capítulo la necesidad de olvido en el pensamiento de Cage para provocar la ruptura entre el sonido-nota de la

⁴ *Ibid*, p. 29.

⁵ *Ibid*.

tradición musical, y orientarse al sonido-no-nota de la música del futuro. De esta búsqueda de Cage, nace la poética del silencio como parte inseparable del sonido, y sobre todo de la vida. La naturaleza de lo imprevisible se halla como resultado de su experimentación. En su investigación sobre el método compositivo, debatió sobre la noción de música. La escucha del sonido producido por la mente de un compositor, da paso al oído sensible, donde es posible situar al mismo nivel el sonido, el ruido y el silencio. En los años 40, uniéndose a las ideas de Edgar Varèse sobre la composición, opta por designar “música” a la “organización del sonido”. A partir de este momento, el compositor es organizador de sonidos en toda su amplitud, además de tiempo.

El tiempo es el elemento propiamente estructural de la obra. La obra no estará estructurada en relaciones internas de partes, sino que el tiempo será el lugar donde se insertará el sonido, dejando que él decida su posición en el acontecer. Cage diría que el tiempo sólo es tiempo para que el sonido sea sólo sonido. Su tiempo habla de duración, no de construcción. Esta duración se guía como proceso, y se funde como experiencia vivida y percepción de la multiplicidad. A través de esta noción de duración cada sonido crea su centro en la organización del espacio, donde las relaciones de jerarquía se pierden dando paso a un tiempo que incluye la nada.

En su corriente de pensamiento, Cage difundió una noción de silencio totalmente diferente a la de la tradición, en la que el sonido y el silencio eran opuestos, otorgando al silencio un valor funcional o expresivo. El silencio en el mundo de Cage no existe, nuestro silencio es más una inclinación mental o anímica, ya que, en la realidad, el sonido siempre permanece. Desde esta posición, se distinguen los sonidos producidos intencionalmente de los que resultan al margen de nuestra voluntad. Podemos decir que el silencio se inserta así en la obra o composición, como parte de los sonidos no organizados, que en ella participan.

Fluxus intentó recobrar los conceptos de composición, azar e improvisación, anexionando a la poética del silencio. Cage inició su búsqueda interesado en escuchar el silencio: “Por silencio, entiendo la multiplicidad de actividades que nos rodean sin tregua. Lo llamamos silencio porque no depende de nuestra actividad. No se deduce de unas determinadas ideas de orden ni de una efusión expresiva”⁶. Cage capturó el sentido positivo que aporta el silencio en su estudio de las obras de Erik Satie y Anton Webern, la actividad que genera el silencio, rompe la sensación de discontinuidad del discurso sonoro, percibiendo en el silencio la identificación directa con el tiempo en la medida que la duración es el valor común que sonido y silencio poseen. En la concepción del tiempo y la composición, en Satie, se da un espacio de tiempo vacío en el que todo puede acontecer⁷.

⁶ CAGE, John: cit. En C.H. Waddington (ed.): *Biology and the History of the Future*, Edimburgh University Press, Edimburgo, 1972, p. 37.

⁷ Podemos apreciar aquí, que este nuevo concepto de sonido/silenció se presenta como “dialógica moriniana”, a la que hacíamos referencia más arriba, donde cada una de las partes que la forman son a la vez antagonistas, complementarias y concurrentes, propiedades centrales

La crisis del lenguaje musical de comienzos del siglo XX provenía de la depreciación de una acomodada representación del mundo que venía actuando desde hacía siglos, establecida en la manifestación de una realidad externa sólida y visible que constituía el fundamento. Schoenberg es quien marca una apertura de cambio en el pensamiento musical, pasando irremediamente por una nueva y doble dirección: el silencio y el olvido⁸. Si Schoenberg hubiera optado por dar continuidad, a lo largo de toda su obra, al amplio cromatismo de Wagner y a las músicas del pasado siguiendo a Mahler, ambos caminos le hubieran llevado a una única dirección: el silencio. Schoenberg no tomó ese camino silencioso, nostálgico al que se precipitaba la música tradicional, sino que, su reflexión, le condujo a hacerle frente a ese silencio. “Se trataba ante todo de tener la «fuerza de olvidar» todo esto”⁹.

Schoenberg, como luego Webern, pretendía crear una música desprovista de temporalidad. Uno de los aspectos que más pudo atraer a Cage de Webern, es la detención sonora y entrelazada por el silencio. “Gracias a la *descomposición total* del tejido temporal y temático de la música, que es prefiguración y metáfora de una transfiguración paralela de toda visión *substancial* de la realidad, es decir de las cosas en su conjunto. Por esta razón Webern, de forma aún más marcada que cualquier otro compositor, suprime drásticamente hasta el más pequeño «pretexto» representativo; cualquier tipo de «apoyo» descriptivo o temático, por nimio que sea, es eliminado”¹⁰.

Nuestro ser lenguaje, es un silencio y pausa de carácter contradictorio y desigual. Paralelamente distintos discursos, que hablan sobre el silencio, se contraponen posibilitando múltiples significados. Se realiza un hecho: el silencio referido, es un silencio que manifiesta la exigencia de un nuevo descubrimiento mediante la percepción, que nos invita a contemplar, a escuchar, y, a sentir.

El silencio asoma no como ausencia o vacío sino como presencia de igual significación que el sonido. Cage positiviza la negación, el silencio. De aquello que en principio actúa como afirmación, es decir, la armonía, nacen nuevas estructuras internas liberadas de su propio sonido y de su propia articulación. Ello conlleva a su vez la libertad interpretativa y expresiva. Este gesto se aproxima a las ideas de Marcel Duchamp, en su pensamiento del azar como componente creativo. Permutar sonido y silencio significa recurrir al azar. La obra paradigmática que recoge la unión del tiempo como duración y silencio, es

de la Complejidad que desarrolla el pensador Edgar Morin. Véase MORIN, Edgar: *Introducción al Pensamiento Complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994; *Ciencia con consciencia*, Anthropos, Barcelona, 1984; *El Método. La naturaleza de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977; *La vida de la vida*, Cátedra, Madrid, 1983; *El conocimiento del conocimiento*, Cátedra, Madrid, 1988; *Las ideas*, Cátedra, Madrid, 1992; *La humanidad de la humanidad. La identidad humana*, Cátedra, Madrid, 2003; *Ética*, Cátedra, Madrid, 2005; *El Paradigma Perdido*, Kairós, Barcelona, 1974; *La mente bien ordenada*, Seix Barral, Barcelona, 2000.

⁸ Véase LISCIANI-PETRINI, Enrica: *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 1999, p. 56.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 79.

4'33". La pieza es una metáfora de la música, expone la celebración del silencio¹¹; a ello se suma su potencial conceptual y estético que reconocemos en otras poéticas del silencio de creaciones artísticas diversas. Por ejemplo, la serie de pinturas blancas que Robert Rauschenberg creó en 1951, e influyeron en Cage.

En Cage y en Zaj es esencial la aceptación del pensamiento oriental, en concreto del Zen; nos encontramos ante la necesidad de volver a la inocencia y al olvido de todo lo sabido, para volver a empezar adquiriendo en el camino una nueva sabiduría. La Nada es un símbolo inigualable para el estado de plenitud indivisa precedente a la creación de las cosas. El mundo de la experiencia cotidiana es ciertamente una ilusión implantada por el ser humano, es lo que los hindúes llaman *las diez mil cosas*. Nosotros inventamos el mundo que vemos tanto psicológica como físicamente. Todo lo que hay en él procede de la nada cuando nacemos y todo volverá a la nada al morir; esta nada está fuera del tiempo y del espacio. Es pura naturaleza, es la esencia enigmática, detrás del velo.

El concepto de “repetición/variación” de Arnold Schoenberg sirvió a Cage como noción del otro, que admite ser anulado o rechazado: “Este elemento que no puede presentarse ni en relación con la repetición ni con la variación. Algo que no tiene cabida en la lucha entre esos dos términos, que se rebela a ser opuesto o a ser restablecido en relación a otra cosa [...] Este elemento es el azar”¹². Cage se vale, para enfocar el azar, del ejemplo de Mallarmé: la página en blanco, donde la más mínima mancha o rasguño, el más pequeño agujero o defecto, o el punto negro más insignificante, ayudan a entender que no existe el silencio. Cage entiende que para Mallarmé el problema no era el de la página intacta, sino el espacio en el que se encuentran los signos, signos incidentales, cuya serie se priva de forma definida. Zaj se conecta a estas ideas de Cage, su silencio vendrá dado a través de su búsqueda de lo nimio, como veremos más adelante.

La actividad musical de Zaj se despliega en un espacio inseguro o vago, “que media entre el silencio y el rumor de lo cotidiano, entre el rechazo a la impostura formal y la serena afirmación de un orden previo material y concreto”¹³. “Por silencio, entiendo la multiplicidad de actividades que nos rodean sin tregua. Lo llamamos “silencio” porque no depende de nuestra actividad. No se deduce de unas determinadas ideas de orden ni de una efusión expresiva”¹⁴.

¹¹ Para ampliar la noción del silencio véase RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M^a: “La influencia de Samuel Beckett en la música contemporánea”, en *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, Ed. Rivera y Universidad de Valencia, Valencia, nº 1, 2008, pp. 96-97.

¹² CAGE, John: cit. En C.H. Waddington (ed.): *Biology and the History of the Future*, Edimburgh University Press, Edimburgo, 1972, p.43.

¹³ DÍAZ CUYÁS, José: “Zaj ¿un cuento chino?”, en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 29.

¹⁴ CAGE, John: *John Cage*, in C.H. Waddington ed, *Biology and the History of the Future*, Edimburgh University Press, Edimburgo, 1972, p. 37.

Traslado a pie de tres objetos evidencia el azar ante el hecho de enviar una invitación retroactiva, la asistencia al suceso del día 19 de noviembre se vaticina difícil y casual, dado que se informa de su acción una vez realizado el traslado. La aceptación del azar cuenta, entre otros objetivos, con la esperanza de obtener un acercamiento con la vida en el que ambos serán diferenciados. La importancia de este evento recae más en la puesta en marcha del proceso creativo imprevisible, que en la construcción de una obra.

Estudio de impulsos cede al azar el hecho de que cualquiera de sus dos intérpretes al piano, abandonando las indicaciones que la partitura exige, optan por tocar algunas notas en el teclado a su elección. En este sentido, la obra queda abierta, pero no improvisada. Los intérpretes pueden comenzar por cualquiera de las tres hojas o gráficos de los que consta la obra, se conviene fijar el orden antes del concierto, de manera que ante el público no se muestre improvisado. Dejar los sonidos ser lo que ellos son supone una completa neutralidad a nivel intencional, una total ausencia de finalidad compositiva musical.

Al estudiar la música de Webern hablamos de discontinuidad narrativa entre el sonido y el silencio, actúan como opuestos, en razón de complementariedad del discurso. En *Estudio de impulsos* también nos encontramos ante estas oposiciones de sonido/silencio. Se introduce, en este caso, en la propia vida, en la que todo acontece en su continuidad, los silencios impuestos en la partitura textual de los intérpretes, son silencios de la vida, y la vida es un fluir. Los efectos sonoro-pianísticos aparecen en la hoja I y II siempre rodeados de silencio. Este aislamiento tiene como efecto suprimir todo recuerdo auditivo en el oyente, trata de anular la memoria remota. Sin embargo, el hecho de repetir una misma acción nos impulsa hacia la vivencia de la memoria con su recuerdo inmediato. Veamos cómo se realiza en la Hoja I: ambos pianistas mantienen silencio hasta que en el 20" el pianista B toca *ff* una nota grave; retorna el silencio durante 15 segundos, dando así llegada al segundo 40", momento en que el pianista A toca *ff* una nota aguda; regresa el silencio durante 5 segundos, momento en que ambos tocan en el segundo 50", *ff* una nota grave y aguda respectivamente, para a continuación recuperar el silencio.

Abgrund, Hintergrund al igual que *Estudio de impulsos* mantiene una amplia apertura; de la misma manera, se advierte a los intérpretes que, preliminarmente, se dispongan todas las acciones y durante el concierto se efectúen con rigor, incluida la minutación. Se trata de unas simples disposiciones para efectuar una "acción disciplinada": un evento performativo que requiere un tiempo, cronometrado, en el que azarosamente todo puede suceder. La dimensión espacial, la simultaneidad visual y sonora y el propio carácter performativo del evento cobran un papel relevante. La aleatoriedad ayuda a ampliar las fronteras de las antiguas formas artísticas para proponer otros modos de formar, otras posibles configuraciones de lo real.

En *Coral hablado*, la dificultad que el oyente recibe para la comprensión de la obra mantiene la actitud de tensión de la que Bergson habla en *La energía*

espiritual, cuando mantenemos la atención con esfuerzo, como cuando oímos un discurso “cuando llena nuestra mente un sistema complejo de representaciones, nos damos cuenta de que podemos adoptar dos actitudes: una de tensión, y otra de relajación, que se distinguen sobre todo en que la sensación de esfuerzo está presente en una, y ausente en la otra”¹⁵.

6. Carácter lúdico

Higgins fijó el término “juegos de arte” en correspondencia con ciertos métodos de música experimental. El juego implica cumplir unas normas básicas, con las que se discute cómo interpretarlas, bien sea un grupo de jugadores o uno solo. Nyman resalta el hecho de que estas normas entran en el campo del intérprete, aunque sea el compositor quien las haya ideado¹⁶. Este mismo espíritu de juego y carácter lúdico lo expone Esther Ferrer con estas palabras: “Los conciertos debían tener «un poco de *vaudeville*, de gag, de juego infantil y Duchamp» y su función, además de ayudar a vender las publicaciones, era la de llevar al espectador a la práctica del «arte-experiencia» en su vida cotidiana”¹⁷.

El carácter lúdico es aplicable en otros sentidos: antes de iniciarse Fluxus al estilo dominante en arte visual, había sido el expresionismo abstracto y en música el serialismo post-weberniano. Su exposición al público resultaba excesivamente seria y densa. Fluxus, para rebelarse contra estas tendencias, reacciona orientándose hacia una conducta provocando humor y diversión; todos los juegos posibles tienen lugar en Fluxus, proyectan una fuerte orientación y tendencia a reírse del arte y de la música tradicional. Por otro lado, el humor era un interés compartido por los artistas Fluxus, los chistes y las bromas predominaban en su obra.

A pesar de que el humor pueda verse en este contexto como un ataque a las convenciones, Kristine Stiles analiza el humor en cuanto a su facultad conducente a un mayor conocimiento psicológico y crítica social. La cotidianeidad representa un cimiento importante para el humor de Fluxus, y Kristine Stiles anota las fórmulas en que los artistas Fluxus desnudaron “lo extraordinario que permanece latente en lo ordinario no desvelado”¹⁸.

La ineficacia de elaboración o de constituir adecuadamente los elementos de la obra, origina un placer liberador, ya que facilita transitar y explorar en la mente e imaginación del espectador. El humor de Fluxus, comenta Stiles: “Acompaña a las libertades: la libertad de jugar y de perder el tiempo, la libertad de valorar el juego como hábito estético, la libertad de abandonar la razón y la estética y

¹⁵ BERGSON, Henri: *La energía espiritual*, Espasa Calpe, Madrid, 1982, p. 930.

¹⁶ Véase NYMAN, Michael: *Música experimental: de John Cage en adelante*, Documenta Universitaria, Girona MMVI, 2006, pp. 41-44. Y no nos olvidemos, por otra parte, de las aportaciones de Hans-Georg Gadamer en su libro *La actualidad de lo bello*, Ed. Paidós, I.C.E.-U.A.B., Barcelona, 2002.

¹⁷ FERRER, Esther: “Fluxus & Zaj”, en *Estudios sobre performance*, Coordinado por Gloria Picazo, Centro Andaluz del Teatro, Colección Teatral, Junta de Andalucía, 1993, p. 41.

¹⁸ Véase ARMSTRONG, Elizabeth: “Fluxus y el museo”, en *En l’esperit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994, pp. 195-197.

simplemente ser”¹⁹. El humor Fluxus se asienta en esas posturas de lo impropio.

Zaj recibe en herencia el humor de Satie, de Dadá. Javier Maderuelo escribe: “Las armas de Zaj fueron: la imaginación, el humor, la filosofía, la espontaneidad, la elegancia, el zen, la alegría y un profundo desprecio por la estupidez”²⁰. El humor es para Zaj su actitud frente al mundo del arte, inherente a la propia vida. El incentivo de reír traza la disposición de los artistas de inducir a los espectadores a reír con ellos. En sus espectáculos abundan los disparates, las situaciones absurdas y extravagantes, con el fin de acercar la razón del ser a su propia esencia. Estas acciones se ciñen a exagerar los contrasentidos que guían y originan la vida. Su humor alcanza lo inesperado, lo aparentemente caótico; su atracción hacia lo discordante proviene de la actitud en que el artista se desliga de lo conformado. Se confirma, por lo tanto, que el humor en la obra Zaj se acentúa sutilmente, no sólo en su filosofía y estética, sino en su actitud ante el mundo del arte, es decir, frente a la propia vida.

Comenta Gómez Amat: “Zaj...representa un gran esfuerzo de libre imaginación y clara fantasía, en relación con un especial humorismo. Es difícil saber si Zaj se adelantó o supo acertar. La verdad es que removió el ambiente, aunque quizá en círculos muy limitados, y luego se vio ahogado por la indiferencia”²¹.

7. Simplicidad y parsimonia

A fin de que la forma de la obra quede clara, se hace inevitable simplificar y concentrar todos los elementos constitutivos. No solamente se trata de otorgar brevedad, sino, además, acortar el margen que permita la entrada a un número de elementos que entre ellos interfieran. Citemos la ópera Fluxus de Wolf Vostell en la que emplea tres palabras de la Biblia para su libreto, y a La Monte Young, que ideó una obra musical con dos diapasones con tiempo infinito.

Fluxus y Zaj no entienden el arte como medio de sustitución sino como reflexión y exposición de lo nimio, cuya representación tiene por significado aquello que se produce en sí mismo susceptible de toda transformación. En su actividad Zaj no persigue ni forzar su comprensión ni transmitir un contenido obligatorio y definido. Las acciones Zaj se manifiestan privadas de dificultades; su proceder es en apariencia sencillo. Sin embargo, a pesar de ello, conviene recordar que en lo más sencillo se verifica lo más complejo. Escribe Díaz Cuyás: “[Las acciones musicales de Zaj] apelan a la atmósfera recogida del concierto, al oído concentrado y a la mirada atenta. Sin embargo, los sentidos creerán no ver no oír, nada está ocurriendo, o bien lo poco que ocurre es totalmente gratuito. El

¹⁹ Véase STILES, Kristine: “Entre piedra y agua. Performance Fluxus: una metafísica de actos”, en *En l'esperit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994, pp. 210-227.

²⁰ MADERUELO, Javier: *Una música para los ochenta*, Ed. Garsi, Colección Metaphora, Madrid, 1981, p. 16.

²¹ GÓMEZ AMAT, Carlos: *Tomás Marco*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1974, p. 25.

espectáculo no tiene objeto, nada donde agarrarse, ningún sentido, ninguna intención, ninguna idea”²².

Por otra parte, su simplicidad proviene también, para Javier Ariza, no sólo de los elementos constitutivos de las acciones, como acabamos de exponer, sino del uso de lo cotidiano para obtener una forma de interacción entre arte y vida, “a través de la acción corporal que consigue hacer, como señala José Díaz Cuyás “música con los más leves rumores de lo cotidiano”²³. La simplicidad interactúa con lo cotidiano y la acción corporal.

El carácter simple del *Traslado a pie de tres objetos* es elemental: los espectadores invitados a la primera convocatoria para trasladar tres esculturas de madera de boj. La incertidumbre radicaba en qué podía suceder finalizado el itinerario. No se llevó a cabo ninguna actividad más.

Abgrund, Hintergrund requiere para su puesta en escena objetos muy sencillos: un gran biombo de dos metros de ancho, que en realidad se forma tan sólo por los marcos de madera, cubiertos por papel fuerte de envolver. Los tres intérpretes se mantendrán detrás del biombo sin dejarse ver, excepto aquellas partes de su cuerpo que la acción requiera, como las manos, los pies o la cabeza. Una serie de accesorios completarán la escena: un rollo de cuerda gruesa, una silla, un globo. Gracias a esta simplicidad de medios, Angel Medina expresa: “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”²⁴.

8. Implicación

En el *Manifiesto sobre happening* de 1966, suscrito entre otros por Ben Vautier, Beuys, Lebel y Vostell, se declara que el propósito es transformar en poesía los lenguajes, que el capitalismo ha sometido a mercancía y, al absurdo; el *happening* se revela como posibilidad de expresión de espíritu abierto, más allá de la moral, la conciencia y la percepción: “crea una relación de intensidad con el mundo que nos rodea porque se trata de hacer prevalecer en plena realidad el derecho del hombre a la vida psíquica”²⁵.

El hecho de conceder importancia a tan diversos materiales, podía implicar la anulación de la expresión personal. Sin embargo, en Fluxus el estilo personal de sus miembros no se desechaba si su obra no resultaba en exceso subjetiva. Por

²² DÍAZ CUYÁS, José: “Zaj, tonto el que lo lea”, en *Arena*, 2 abril 1989, p. 62.

²³ ARIZA, Javier: *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, p. 86. La cita contenida pertenece a DÍAZ CUYÁS, José: “Zaj. ¿Un cuento chino?”, en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 29.

²⁴ MEDINA, Ángel: “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente”*, Vol. 2, Madrid 1987, pp. 369-397.

²⁵ “Manifiesto sobre el happening”, en MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 392.

este motivo se tomó como criterio el que una pieza, fuese *performance* o exposición de objeto, se comprometía a ser lo más implicativa posible, regulando la carga mental o emocional en un material mínimo. Sus objetos se conducen como ideas, como herramientas conceptuales cuya intencionalidad, se puede llegar a percibir creándose múltiples significados sobre ellos.

La interpretación en relación a la expresión con dichos objetos, se descubre en un doble sentido. Por una parte la perspectiva del artista como intérprete; y por otra, el espectador como intérprete. Clot reflexiona acerca de la aproximación de los objetos en las piezas de J. Hidalgo con las teorías teatrales de A. Artaud, para quien toda la construcción se origina en la escena y en el lenguaje corporal que se origina antes de la palabra, donde es posible, además, optar su propio lenguaje: música, gestos, movimientos, acciones, palabras²⁶.

Es a Duchamp a quien el objeto, por familiar y banal que sea, debe el acceso a su propia existencia y la manifestación de su *virtud*, incluso fuera del cuadro. Es el *ready-made*, u objeto manufacturado, elevado a la dignidad de objeto de arte únicamente por la decisión del artista. Claude Lévi-Strauss subrayó la importancia del traslado de contexto físico-topológico en la elaboración del *ready-made*. Según él, “para hacer un *ready-made*, se necesitan al menos dos objetos”²⁷.

En Duchamp, la palabra ya no responde al principio de designación. El efecto de sorpresa y de humor se basa, no en el gesto de apropiación, sino en la denominación que despista la relación familiar con los objetos que nos rodean: “Si se introduce una palabra familiar en una atmósfera extraña, se obtiene algo comparable a la desorientación en pintura, algo sorprendente y nuevo. [Entonces se descubren] significaciones imprevistas... A veces se perfilan cuatro o cinco niveles de significación diferentes”²⁸.

J. Hidalgo comenta a Carlos Jiménez que lo que desde 1958 realiza, junto con Marchetti, es música de acción. Piezas en las que se mezclan instrumentos musicales convencionales –por ejemplo, un piano- con objetos no sonoros y acciones. Los objetos, sonoros o no, pueden ir tomando diferentes funciones: visuales, colorísticos, en movimiento. Con los objetos sonoros se puede realizar un proceso espacio-temporal que por sí mismo produce ruido, añadiendo, al resultado final, que la presencia del público genera sonido que debe ser tenido en cuenta como parte de la obra²⁹.

²⁶ Véase CLOT, Manel: “Comportamientos extraños, sonidos ocultos (o la feroz resistencia al una sola vez)”, en *De Juan Hidalgo (1957-1997)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de mayo-15 de junio de 1997, pp.285-289.

²⁷ GUIGON, Emmanuel: *El objeto surrealista*, Catálogo IVAM Centre Julio González 16 octubre 1997/ 4 enero 1998, Valencia, p. 20.

²⁸ KUHN, K.: “Marcel Duchamp”, entrevista en *The Artist's Voice: Talks with Seventeen Artists*, Harper & Row, Nueva York, 1962. Cita recogida p. 20 Emmanuel Guigon.

²⁹ Véase JIMÉNEZ, Carlos: “Zaj: el oído en el ojo”, en *Lápiz* nº 56, Febrero 1989, p. 43.

Barce comenta a Carlos Jiménez la importancia que se concede a los objetos, y por tanto a la implicación, a raíz del concierto que tuvo lugar entre las 9'33 y las 10'58 del día 19 de noviembre de 1964. En dicho concierto, la música era una parte integrante más, sin un lugar privilegiado, se consideró que era una acción más. Los intérpretes ocuparon todo el escenario y la sala sugiriendo, con sus recorridos, la existencia de un espacio en el que el público se sintiera implicado en el desarrollo de las obras. La presentación de objetos fue uno de los aspectos más importante del concierto. Los ejecutantes no sólo recorrían el espacio, colocaban y cargaban objetos diversos, sino que incluso, éstos privaban de la existencia física de los ejecutantes. De esta manera, los objetos, se alejan de su utilidad habitual, interactúan entre *formas válidas* y *formas tangenciales*, a fin de evitar que colisionen³⁰.

Los objetos originan la actuación en la performance Fluxus y, a la inversa, la actuación concede a los objetos una *presencia* performativa: “Si [los objetos] tienen la naturaleza de la persona –como sugiere nuestra conducta hacia ellos– también tienen la naturaleza de una cosa... Pero también son sujetos, tratados como los sujetos humanos. Y tales obras existen en un estado de tensión entre esos dos polos: ser sujeto y ser objeto”³¹. Se acrecienta con los objetos el sentido de los aspectos corporales, a la vez que se reflexiona sobre su trato cultural y su papel sobre la conducta humana, ampliándose la meditación sobre el modo en que dicha conducta queda agrupada, ordenada y juzgada. Se llega a una evaluación sobre cómo los objetos y los hechos conectan con ideologías que constituyen las formalidades, organismos o instituciones y prácticas sociales y políticas. El cuerpo es el que otorga sentido en la recepción de la obra; él es quien opera con los objetos provocando todas sus interrogantes con respecto a su discurso y significación.

Fluxus utiliza en sus *performances* la estructura-acción de sus componentes y los sucesos determinados, a la vez, por el lenguaje y el cuerpo. Elabora un continuo interrogante en su fluir como ser individual y social: el cuerpo se mantiene como objeto de equilibrio y subjetividad en alianza con otros modos de subjetividad.

“Después del período en que el teatro era más o menos la reproducción de la literatura, se vuelve ineluctablemente al otro miembro de la alternativa: teatro del gesto, el rito, los signos. Ceremonial, celebración, prácticas mágicas bastante dudosas”³².

Un concierto Zaj no posee alcance *aglutinador-globalizador* que sí se observa en Fluxus. La acción Zaj no invita al concurso participativo del público, sino que

³⁰ Véase BARCE, Ramón: “Vanguardia. Música experimental en Madrid”, en *Indice*, 193, enero 1965, p. 19.

³¹ ARMSTRONG, Robert Plant: *The Powers of Presence: Consciousness, Myth and Affecting Presence*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1981. Citado por STILES, Kristine: “Entre piedra y agua. Performance Fluxus: una metafísica de actos”, en *En l'esperit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994, p. 219.

³² KANTOR, Tadeusz: *El teatro de la muerte*, Ed. De la Flor, Buenos Aires, Argentina, 2003, p. 229.

mantiene la distancia. Entre intérprete y público se reserva una barrera que Hidalgo explica afirmando que el espectador normalmente “no tiene la estructura técnica suficiente para hacer algo interesante”³³. En consecuencia, el espectador admite o niega la obra, pero no tendrá la oportunidad de variarla o transformarla. Sus acciones encierran en sí un principio y un fin, donde su espacio escénico queda delimitado; es el espacio donde tendrá lugar el rito o ceremonia.

Cage buscó el germen del arte en la influencia física contemporánea afín a la filosofía budista Zen: adquirir la iluminación no a través de la soledad y el aislamiento, sino en concordancia con la realidad. “El auténtico arte –decía Cage- para simular la realidad tiene que empezar a rechazar toda jerarquía de sonidos en el campo musical y de materiales, formas, colores en el de las artes plásticas”.

Comenta J. Hidalgo a Carlos Jiménez que su trabajo artístico es una propuesta al público. Las soluciones interpretativas las aporta el público, éste es quien le pone final a la obra, por tanto, habrá tantos finales diferentes como personas haya. Otra elección es que esa persona admita la obra tal y como el artista la propone, en este caso, hay verdad pero no hay interpretación. Las posiciones intermedias son, para Hidalgo, aquellas que medio interpretan, medio no interpretan, aceptan algunas partes. La situación ideal en un concierto Zaj es la no interpretación, o sea, “el placer de recibirlo tal y como está ocurriendo”³⁴.

Para Pierre Boulez hablamos de un intento de “cortocircuitar la percepción”: “Creo que siempre resulta más sorprendente desplegarse simultáneamente en dos planos: uno en el que nos sintamos seguros y otro en el que nos asalte la duda. Esta dialéctica de la seguridad y de la duda es, creo, uno de los elementos más interesantes en la percepción musical”³⁵.

Traslado a pie de tres objetos es innovador en cuanto que sitúa al espectador en unas coordenadas matemáticamente estipuladas de tiempo y espacio. En el año 1965 se realiza otro traslado, presentado como “*concierto zaj por calles y plazas de madrid*” del que Juan Hidalgo menciona la siguiente conclusión: “resultado: gran desconcierto del público invitado y asombro y regocijo del público ocasional de viandantes. los guardias un poco moscas y la poli no pudo intervenir”³⁶. El “ambiente” es una forma artística que ocupa un espacio determinado, rodea al espectador que ya no está frente a, sino en la obra. Es la plasmación de una realidad en una situación espacial.

Traslado incluye tácticas de apertura que propician la inserción en la esfera del arte de elementos que el minimal y la crítica formalista habían excluido. Es

³³ JIMÉNEZ, Carlos: “Zaj”, en *Revista de letras*, nº3, septiembre 1969, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, y recogida por SARMIENTO, José Antonio: *El recorrido Zaj*, op. cit.

³⁴ JIMÉNEZ, Carlos: “Zaj: el oído en el ojo”, *Op. Cit.*, p. 44.

³⁵ BOULEZ, Pierre: *La escritura del gesto*, Gedisa, Barcelona, 2003, p. 132.

³⁶ HIDALGO, Juan: “Zaj”, en *Revista de Letras*, 3, Universidad de Puerto Rico, Mayagüez, septiembre 1969, pp. 423-444.

decir, la naturaleza –urbe-, la aleatoriedad, la materia, el tiempo, el culto a la personalidad, el espectador, y todo aquello cuyo efecto implica esta aportación en el arte de aquellos momentos, especialmente definidos por una revalorización del papel de la escultura que tuvo como aspecto básico una reconsideración sustancial del objeto.

Coral hablado no es una obra de acción, su forma es la de una conferencia polifónica con tres participantes. Ángel Medina nos explica acerca de esta obra, cómo la relación escena-público no se rompe, ya que, previamente, queda apalabrado con algunos asistentes su intervención en el acto, para formular una serie de preguntas. Estas preguntas, formuladas en medio de las tres conferencias, no harán más que potenciar el caos ya generado³⁷.

9. Ejemplaridad

Este criterio de ejemplaridad y el criterio de especificidad aplicados a Zaj, se ajustan perfectamente a las siguientes palabras de Esther Ferrer: “Provocativo [Zaj] sin intención de provocar, y profundamente incómodo por su falta de pose, prosopopeya, pudibundez, engolamiento, pedantería y sentimentalismo. Ajeno al «ceremonial» del arte y con la voluntad de no ser ni melifluido, ni relamido, ni engolado, ni doctoral, ni magistral, puso en entredicho, simplemente por su forma de «hacer», los discursos ex cátedra –en vigor entonces- al interesarle más su propia «experiencia» que una actividad puramente estética”³⁸.

Los cometidos de Fluxus tampoco son pragmáticos, al menos en lo relevante. Si enseñan algo es a través del ejemplo. Si la propuesta es política, tan sólo lo es simbólicamente; de igual forma sus propuestas no son morales.

Observando *Coral hablado* de Barce vemos su innegable falta de pragmatismo. Dentro del estudio de las interacciones entre el hablante y el oyente, también el lenguaje incorpora normas que regulan la interacción. Su estudio pertenece, dentro de la pragmática, a la llamada Teoría de la cortesía, cuyas normas redactó el filósofo Paul Grice. Así, pues, observando los esquemas que exponemos más adelante de *Coral hablado*, Barce anula la posibilidad de comunicación.

10. Especificidad

La influencia de Maciunas fue decisiva, él era diseñador gráfico e industrial. Toda función del diseñador es resolver cuestiones concretas dando soluciones únicas y no generales. Lo general o múltiple tan sólo está presente en Fluxus cuando se dé absoluta precisión en condiciones muy delimitadas e inevitables, sin lugar a la ambigüedad. Esta fue una de las contribuciones de Maciunas para Fluxus con continuidad.

³⁷ Véase MEDINA, Ángel: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Colección Ethos- Música, Oviedo, 1971, p. 96.

³⁸ FERRER, Esther: “Fluxus & Zaj”, en *Estudios sobre performance*, Coordinado por Gloria Picazo, Centro Andaluz del Teatro, Colección Teatral, Junta de Andalucía, 1993, pp. 31-47.

Podemos, pues, considerar que todas las propuestas de Barce realizadas en el contexto Zaj, fueron proyectos definidos con unas directrices específicas que nos alejan de lo aleatorio y que mantienen, sin embargo, el carácter polisémico y hermenéutico inherente a toda propuesta plástica.

11. Presencia en el tiempo

Una vez hemos comentado el concepto de tiempo en Cage, y antes de analizar las diferentes temporalidades en las obras de Barce, es interesante recordar la concepción del tiempo de Henri Bergson, para quien lo real es duración, y aplica la duración al tiempo en un incesante devenir cuya naturaleza es cualitativa. Las imágenes y procesos dispuestos son rupturas en el flujo continuo de la duración, intermisiones. La duración contiene multiplicidad cualitativa; el tiempo, cuantitativa. Así, las manifestaciones psíquicas, los estados de conciencia, no son objetuales, ni susceptibles de medición. Por tanto, la duración vivida en el ser humano no puede computarse por el reloj, diferenciando entre: por una parte, la naturaleza científica de las cosas, cuya composición de ideas exactas y estables, espacio y tiempo uniformes, y un determinismo causal que consiente llevar a cabo predicciones; y, por otra parte, una vida interior y psíquica definida por acciones, que circulan en un devenir continuo, cualitativo e indivisible, y en una ausencia de determinismo y propósito³⁹.

Al mismo tiempo, Bergson apoya la emancipación contra el determinismo causal físico y psicológico. El individuo se determina por sí mismo, con libertad. Su base originaria, la duración, no es inactiva; contiene vida, impulso vital: *elán vital*. Al desechar el determinismo, la vida toma su propia continuidad, sin proyección premeditada; se hace imprevisible, sin conformar a un todo armónico. Bergson creó una distinción entre la intuición y el intelecto. Según él, el intelecto tiene el fin de promover la acción, no el conocimiento, lo que es el fin de la percepción y de la intuición.

Igor Strawinsky en su ensayo titulado *Poética Musical*, expone su concepto de tiempo. Dos principios temporales dominan el proceso creador. Por una parte, llama tiempo ontológico al tiempo real, al tiempo cuantitativo, medido por su cantidad. Por otra parte existe el tiempo psicológico, individual, “según las disposiciones íntimas del sujeto y los acontecimientos que vengán a afectar su conciencia”⁴⁰. Observamos, por tanto, que lo que para Bergson es real es la duración, lo cualitativo, mientras que lo real es para Strawinsky no la duración, sino la cantidad, lo susceptible de ser medido.

Los compositores experimentales no se interesan por la conservación de la obra, sus procesos una vez que han sido expresados ya forman parte del pasado, interesa la originalidad del momento. Nyman apunta este hecho por la

³⁹ Véase BERGSON, Henri: *Memoria y vida*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, pp. 13-53.

⁴⁰ STRAWINSKY, Igor: *Poética Musical*, Ed. Taurus, Madrid, 1986, p. 34.

influencia que el *I Ching* ejerció⁴¹. La versión de Richard Wilhelm del *I Ching* fue una de las primeras completas que se editaron en occidente. A la hora de estudiar los signos del *I Ching*, Richard Wilhelm define el tiempo como la situación total que localiza su expresión en un hexagrama. Carl Gustav Jung, estudioso de los símbolos del inconsciente humano aportó una valiosa colaboración a Wilhelm. Testimonio de ello es el prólogo suyo que aparece en esta importante edición del *I Ching*. Los sucesos acontecen de forma momentánea, no como consecuencia de toda una cadena de causas, que puedan a su vez ser explicados. La visión de los chinos en el *momento* lo incluye todo.

Para el *I Ching* se llama tiempo al crecimiento o a la disminución, a la plenitud o al vacío, también a la acción o al progreso que caracteriza a cada signo. Por otra parte, el concepto de tiempo que se deriva de la lectura del *I Ching*, es la de un tiempo unido al cambio, y de un tiempo de disposición para el cambio. El tiempo presente es el tiempo de preparación para el cambio; es el tiempo de existencia real, que puede ser un tiempo de amargura, como lo idea el budismo, pero dado que el tiempo es consustancial a la vida, únicamente se detendrá cuando ésta deje de existir. Por este motivo, si hay tiempo hay vida, y el tiempo inmediato encarnará más vida, mientras la vida presente valdrá para la inquietud por las cosas materiales, para la disposición de la futura vida que será la vida de nuestros descendientes.

Patrice Pavis señala la doble naturaleza del tiempo teatral: tiempo escénico y tiempo dramático (o extraescénico)⁴². El tiempo escénico es el tiempo del acontecimiento, y se desarrolla en presente continuo: lo que ocurre ante nosotros lo hace en nuestra temporalidad. Es el tiempo de la representación. “Es muy difícil organizarlo en unidades pertinentes a partir de su percepción. El escenario es como una serie de acontecimientos cuyo presente es construido como una serie de presentes”⁴³. Se incorporan en él, los signos de la representación, que además de ser temporales, son espaciales: modificación de los objetos y escenografía, luces, movimientos en escena, etc.

El tiempo dramático “es el tiempo de la ficción del cual habla el espectáculo, la fábula, y que no está ligado a la enunciación, *hic et nunc*, sino a la ilusión de que ocurre, ha ocurrido u ocurrirá algo en un mundo posible, el de la ficción”⁴⁴. Este tiempo adquiere doble modalidad: “El orden temporal de los elementos en la diégesis y el orden seudotemporal de su descripción en el relato”⁴⁵.

Pavis nos detalla cómo ambas modalidades pueden relacionarse a través de tres formas (TD = tiempo dramático; TE = tiempo escénico):

⁴¹ Véase NYMAN, Michael: *Música experimental: de John Cage en adelante*, Documenta Universitaria, Girona MMVI, 2006, pp. 30-31.

⁴² Véase PAVIS, Patrice: *Diccionario de Teatro*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998, pp. 476-480.

⁴³ *Ibid*, p. 477.

⁴⁴ *Ibid*.

⁴⁵ *Ibid*, p. 478. Recoge la cita de Genette.

- TD > TE: La ficción puede ocupar años, mientras que el tiempo de la representación es escaso.
- TD = TE: El naturalismo exigía que fuera así, que ambos tiempos coincidiesen. Esta relación es la común de las *performances*⁴⁶, se establece por sí misma en un tiempo que es el suyo.
- TD < TE: Es poco frecuente que el TE esté dilatado y restituya un tiempo referencial mucho más corto, pero es posible. Las obras de Robert Wilson son un ejemplo.

A través de diferentes operaciones internas de ambos tiempos, se crean ritmos que ayudan a acrecentar su percepción: concentración/estiramiento, aceleración/frenado, parada/arranque, retroceso/impulsión. Son todos ellos antagonistas a la vez que complementarios, ya que lo que se manipule en unos de ellos, repercute necesariamente en el otro.

El tiempo se extiende en cierta longitud, conserva cierta amplitud, cuando varios sistemas escénicos se relacionan para concretar su presencia y su transcurrir, e implica duración. En la exposición de Bergson se trata de una duración concreta, duración realmente vivida. Las obras escénicas cumplen estos tres elementos, de manera que un momento se puede dilatar y otro puede resultar aminorado, habrá más o menos tensión dramática y los segmentos temporales resultarán variables.

M. Nyman señala diferentes métodos de la música experimental para estructurar el tiempo⁴⁷:

1- “Puede escogerse al azar un marco temporal y llenarlo con sonidos”⁴⁸.

Estudio de impulsos, Abgrund, Hintergrund, Coral hablado tienen su marco temporal completamente delimitado, y no al azar, sino como parámetro previsto de antemano.

2- “Pueden hacerse determinaciones temporales mediante cualquier método y luego medirlas según unas unidades temporales cualesquiera, de la más corta posible a la más larga posible”⁴⁹.

Estudio de impulsos, Abgrund, Hintergrund, Coral hablado se inician con una temporalidad determinada, no incluyen internamente unidades cualesquiera, sí hay oscilación de tiempo muy breve (5”) y muy largas (20”), pero a su vez están también determinadas.

⁴⁶ “La noción de «performance» se configura precisamente en función de la idea de meta: consiste en alcanzar una meta muy determinada a despecho de las perturbaciones y *alea* que surgen en el transcurso de la acción”. MORIN, Edgar: *El método. La Naturaleza... Op. Cit.*, p. 297.

⁴⁷ Véase NYMAN, Michael: *Música experimental: de John Cage en adelante*, Documenta Universitaria, Girona MMVI, 2006, pp. 34-35.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁹ *Ibid.*

2- “La obra puede durar lo que dure un acontecimiento o proceso natural”⁵⁰.

Tan solo *Traslado a pie de tres objetos* se conduce por este método.

4- “La duración puede estar determinada simplemente por el tiempo que se tarda en agotar el material dado”⁵¹. Este es el caso de la lectura de *Leyenda china*.

Para Dick Higgins, *presencia en el tiempo* no es la manera más correcta de exponer los trabajos más importantes de Fluxus, en los que el tiempo guarda equivalencia con la incorporación del tiempo en un lienzo en el que los sucesos se incorporan y descubren paulatinamente. Esta presencia en el tiempo significa que la obra puede durar horas o días, puede quedar indefinida en la duración. La experiencia demuestra que el público acepta de mejor grado las obras de menor duración; una vez se supera, entramos en la fase de vivencia en el evento. Se otorga especial importancia a la vivencia del instante en el que se realizan las acciones; su naturaleza determinará su temporalidad. Dicha vivencia obedecerá a las particularidades de la propia experiencia y su integración en ella. El propósito es fusionar al sujeto en su vivencia para sentirla, a través de incitación y provocación como medio eficaz para la reflexión.

Las acciones Zaj muestran otro aspecto distinto al que acabamos de ver en Fluxus: Zaj otorga una gran importancia a la dimensión temporal de la obra. Los intérpretes suelen ir acompañados de un cronómetro, del cual se valen para la medición del tiempo; la partitura lleva su minutación señalada. Son acciones muy calculadas y controladas. La engañosa aleatoriedad con la cual los intérpretes producen sus movimientos y desenvuelven sus acciones en el espacio escénico no equivale a la manifestación del azar: para su creación se anticipan y fijan unas normas. Las acciones, aparentemente espontáneas, omiten su extensa elaboración.

Dice Juan Hidalgo: “ZAJ, que fue siempre una posibilidad omnidireccional en el INTEMPORAL, se TEMPORALIZÓ en Madrid como tal –en julio de 1964- a través de Walter Marchetti y de mí mismo bajo la inteligente sonrisa y el sutil destello de Ramón Barce”⁵².

La invitación al *Traslado a pie de tres objetos* del día 19 de noviembre se presentó con carácter retroactivo. Podemos leer en el cartón: “este suceso tuvo lugar en Madrid el pasado jueves 19 de noviembre de 1964 entre 9’33 y 10’58 de la mañana”. Venturoso inicio de Zaj en el acontecer temporal de su propia historia.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 35.

⁵² Véase MEDINA, Ángel: *Ramón Barce, en la vanguardia musical española*, Ethos-Música, Pub. de la Universidad, Oviedo, 1983.

Además del minutaje que se indica en el cartón como tiempo real, y del carácter retroactivo como tiempo virtual o como poética de la memoria, nos hallamos ante otro tipo de temporalidad: poética del instante, que nos viene a través de la ciudad. Las calles, en su contexto real, ofrecen muchas posibilidades artísticas: por su desplazamiento, su lugar de encuentro, su identificación, sin olvidar a los numerosos habitantes. Los conjuntos, en su fusión, son múltiples e inestables, dado que sus componentes se manifiestan en un proceso continuo de movimiento. Si el arte urbano puede integrar forma a la ciudad, ésta se ve incrementada también con el tiempo, producido por el juego de temporalidades que se dan entre el de la ciudad como conjunto, y el tiempo del ciudadano como individuo. La obra realizada en un medio urbano “no se presenta forzosamente como un objeto reconocible, estable, eterno”. Al contrario, “intervención efímera, *work in progress*, está sometida al tiempo”, tiempo de la ciudad, que sabemos fluctuante y pulsativo más que cualquier otro”⁵³.

La cultura urbana, al expandirse, ha facilitado el paso de un arte de la representación, a un arte de la presentación apropiándose de lo real. De esta forma, nos hallamos ante el acontecimiento que nos ofrece su propia imagen del tiempo. *Traslado a pie de tres objetos* produce una doble temporalidad vista como acontecimiento producido en la ciudad, por el hecho de modificar el tiempo del viandante –tiempo de paso, por tanto efímero- dado que su encuentro con el artista produce en mayor o menor medida una alteración de su ritmo vital y temporal –doblemente efímero -, de esta unión espacio-tiempo, las esculturas de *Traslado a pie de tres objetos* se introducen en el instante que también es escultura *del instante*⁵⁴. Como obra *in situ*, se hace indisociable de ese espacio y confiere a éste cualidades eventuales durante el tiempo de su exhibición.

Estudio de impulsos establece el tiempo con absoluta exactitud, la duración total de la obra es de tres minutos, indicando igualmente en sus segundos las acciones que los ejecutantes deben consumir. Es una estructura presentada como proceso, sin aparente principio ni fin, la pieza se trabaja sobre el tiempo, resituándolo de objeto en proceso. El espacio escénico, no es sólo imaginario, sino real y tridimensional. El tiempo escénico no transcurre sólo para los pianistas y los espectadores, sino que se desenvuelve y realiza en un espacio y tiempo concretos: se puede medir objetivamente. Se cuenta en tiempo real. Este espacio-tiempo real determina una inmediatez perceptiva, en directo, de las acciones o movimientos de los pianistas y formas presentes; es ese espacio concreto y durante el tiempo en que transcurre. Esto asegura que no hay ninguna ocasión de mediación espacio-temporal, que todo ocurre y sucede realmente frente a los espectadores, en el espacio que tienen ante sí y durante el tiempo real en el que los hechos se representan. En la medida en que está establecida por la inmediatez espacio-temporal, la presencia escénica es igual

⁵³ ARDENNE, Paul: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Ed. Cendeac, Murcia, 2006, p. 77.

⁵⁴ Véase *Ibid*, pp. 77-78.

que cualquier otra realidad del mundo y como tal es percibida, con todas las peculiaridades físicas de lo real⁵⁵.

Abgrund, Hintergrund dispone, al igual que la obra anterior, de tres minutos. Detallamos a continuación la minutación de la obra y sus acciones:

MINUTOS	ACCIONES
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 la izquierda 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) lo mismo (panel 4, altura media) (5") 12) lo mismo (panel 5, altura media) (5") 13) lo mismo (panel 3, arriba) (5") 14) lo mismo (panel 3, abajo) (5") 15) lo mismo (panel 3, altura media) (5") Entre acción y acción transcurren 5" Luego: retirada de las manos.

⁵⁵ Con respecto a otras artes, como el cine o la pintura, esta característica resulta ser un rasgo propio de la escena. El cine, a pesar de crear la ilusión de realidad tridimensional y de inmediatez espacio-temporal, no es más que una sucesión de imágenes bidimensionales proyectadas sobre una pantalla. La tridimensionalidad y la inmediatez la elabora el espectador a partir de imágenes ópticas bidimensionales, fundándose en el hecho de que esas imágenes forman parte de un mundo real o lo reproducen. Este hecho distancia al cine de la representación escénica. La percepción del espectador, no es igual ante la pantalla del cine que ante el escenario, por tanto, sus efectos emocionales y subjetivos están también diferenciados. El cine, sin embargo, en este sentido, se aproxima más a la novela que al teatro, ya que la cámara hace la función del narrador, imperando su punto de vista y demandando la reconstrucción interna de las imágenes con sus evocaciones y emociones.

En relación a la pintura, ocurre de forma similar. La pintura es bidimensional, es plana, a pesar de crear la ilusión de profundidad a través de la perspectiva. La pintura no se verifica en el tiempo, de esta forma es temporal, estática. Por ello, se aleja del espectáculo escénico.

Vemos, a continuación, el esquema general de minutación y acciones en *Coral hablado* (el hablante se señala con H, y el preguntador con P):

MINUTOS	ACCIONES
0	Empieza a hablar H 1
2	Empieza a hablar H 2
4	Empieza a hablar H 3
35	Termina H 1 Primera pregunta de P 1
36	Primera respuesta de H 1
38	Termina la primera respuesta de P 1 Segunda pregunta de P 1 Termina H 2 Primera pregunta de P 2
39	Segunda respuesta de H 1 Primera respuesta de H 2
41	Termina la segunda respuesta de H 1 Tercera pregunta de P 1 Termina la primera respuesta de H 2 Segunda pregunta de P 2 Termina H 3 Pregunta de P 3
42	Tercera respuesta de H 1 Segunda respuesta de H 2 Respuesta de H 3
44	Terminan las respuestas de H 1, H 2 y H 3 Saludo final de H 1, H 2 y H 3.

Vemos seguidamente el esquema de los hablantes 1, 2, y 3 en detalle:

MINUTOS	HABLANTE 1	HABLANTE 2	HABLANTE 3
0	Comienza a hablar (35")	Calla (2")	Calla (4")
2		Empieza a hablar (36")	
4			Empieza a hablar (37")
35	Se calla P1 le hace una pregunta (1")		
36	Contesta a la pregunta de P1 (2")		

38	Se calla P1 le hace otra pregunta (1")	Se calla P2 le hace una pregunta (1")	
39	Contesta a la pregunta de P1 (2")	Contesta a la pregunta de P2 (2")	
41	Se calla P1 le hace una nueva pregunta (1")	Se calla P2 le hace otra pregunta (1")	Se calla P3 le hace una pregunta (1")
42	Contesta a la pregunta de P1 (2")	Contesta a la pregunta de P2 (2")	Contesta a la pregunta de P3 (2")
44	Se calla definitivamente y saluda	Se calla definitivamente y saluda	

Vemos en el siguiente esquema a los preguntadores 1, 2 y 3:

MINUTOS	PREGUNTADOR 1	PREGUNTADOR 2	PREGUNTADOR 3
0	Calla (35")	Calla (38")	Calla (41")
2			
4			
35	Hace una pregunta a H1		
36	Se calla (2")		
38	Hace otra pregunta a H1	Hace una pregunta a H2 (1")	
39	Se calla (2")	Se calla (2")	
41	Hace una nueva pregunta a H1 (1")	Hace otra pregunta a H2 (1")	Hace una pregunta a H3 (1")
42	Se calla definitivamente	Se calla definitivamente	Se calla definitivamente
44			

El tiempo narrativo ha cedido el paso al interés por un tiempo que puede ser equiparado con el *tiempo de la vida real* o con el tiempo del procedimiento: el tiempo no es simplemente una alusión temática; es decir, el observador no se convierte en el sujeto con relación al objeto (la forma del teatro más progresivo) sino que experimenta el tiempo y el lugar del sujeto y del objeto simultáneamente. Los procedimientos y, sobre todo, su carácter procesual, amplían, en estas obras de Barce, a favor de la dimensión temporal, la idea de estructura en tanto que formación constructiva del objeto.

El tiempo de la representación (escénico) es, por tanto, el tiempo absoluto, que no puede ni detenerse, ni regresar atrás, ni repetirse, ni reducirse a su propia linealidad: pasa. Todo lo que es representado en la escena, subsiste para siempre; no hay posibilidad de volver hacia atrás, es irrepetible.

El tiempo de la ficción (dramático) de la representación, puede ir en paralelo al tiempo absoluto y lineal, o por el contrario, puede romper su tiempo lógico y progresivo, y manipularlo imaginariamente. Se puede construir una obra yendo hacia delante o hacia atrás, con elipsis de mayor o menor duración, acelerando los acontecimientos o retardándolos respecto al tiempo medible. El tiempo de la ficción puede ser un tiempo subjetivo, onírico, emotivo, a fin de seguir unas normas que alcanzar, a ser plenamente desacordes a las del orden lógico. El carácter irrepetible y efímero se explica desde la realidad espacio-temporal y física de la ficción, no desde el contenido o la forma temporal que ampare esa ficción. En un concierto, cada representación de una misma obra es irrepetible; aun tratándose de obras cerradas, o de obras aleatorias y abiertas. En este sentido, su irrepetibilidad es la misma. El rasgo de irreversibilidad, de índole efímera y linealidad, es un aspecto que relaciona la teatralidad escénica con la vida misma y su irremediable sucesión.

12. Musicalidad

La musicalidad referida a este criterio describe un tipo de espectáculo en el que la música es el elemento más destacable, antes que el teatro u otro aspecto artístico. No necesariamente deben poseer estructura dramática. Cage ponía en práctica piezas en las que se reflejara la realidad circundante; sin embargo, muchas de las actuaciones de Fluxus fueron especificadas como Fluxconcertos.

Javier Ariza plantea, desde Zaj, que la música es un elemento más: “El sonido en las acciones musicales Zaj constituyen un elemento más, una dimensión añadida que no prevalece sobre el gesto. En este sentido, Zaj recuerda la lección de Cage de no jerarquizar los diversos elementos que forman parte de la obra musical”⁵⁶.

Barce ha señalado el carácter inestable de cada interpretación de una misma obra musical, cada audición es una primera, dadas las amplias variaciones que se hallan por su naturaleza en su interior: “Se trataba ahora sólo de introducir voluntaria y explícitamente esa inestabilidad formal en la estructura sonora. Es lo que llamamos “música abierta”⁵⁷. La interpretación y el gesto musical pueden depender también de factores externos. Pierre Boulez nos advierte de que debemos tener en cuenta las interferencias que se producen entre diferentes acciones o diferentes maneras de tocar⁵⁸.

⁵⁶ ARIZA, Javier: *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, p. 86.

⁵⁷ BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*, Real Musical Editores, Madrid, 1985, p. 61.

⁵⁸ Véase BOULEZ, Pierre: *La escritura del gesto*, Gedisa, Barcelona, 2003, p. 128.

La obra abierta consiste para Umberto Eco “no en un mensaje concluso y definido, no en una forma organizada unívocamente, sino en una posibilidad de varias organizaciones confiadas a la iniciativa del intérprete, y se presentan, por consiguiente, no como obras terminadas que piden ser revividas y comprendidas en una dirección estructural dada, sino como obras “abiertas” que son llevadas a su término por el intérprete en el mismo momento en que las goza estéticamente”⁵⁹.

Juan Hidalgo recurre a la música abierta por su permisividad a la hora de elegir la altura de las notas, tempo, silencios: “Un grado de libertad absoluta podría llevar a las situaciones más extrañas e inimaginables. Se llega así a la idea de que “todo es música”, incluso el silencio total”⁶⁰.

Para significarnos su concepto de tiempo y espacio en su proceso creativo musical⁶¹, Juan Hidalgo nos dice que actualmente la música podemos definirla como objeto sonoro⁶² con un principio y un final uniformes establecidos por el compositor y por el material de la obra. El tiempo se convierte en el elemento encadenante de los acontecimientos sonoros; el espacio es el elemento expansivo de dicho sonido⁶³.

Como hemos apuntado anteriormente, para destacar el aspecto sensorial se recurre al grafismo musical, como la representación, la imagen de los procedimientos que producen música, o que pueden inspirar la imaginación y la realización musical a través de asociaciones⁶⁴. A menudo, la notación convencional de la música no consiente afianzar toda la libertad que el compositor demanda, o permitir operaciones que quedan distanciadas del complejo sonoro. Por este motivo, la gran mayoría de las partituras de la música abierta, incluidas las de Zaj, recurren a los gráficos, o directamente a

⁵⁹ ECO, Umberto: *Obra abierta*, Seix Barral, Barcelona, 1984, p. 73.

⁶⁰ HIDALGO Juan: “Tiempo y espacio en mi proceso musical instrumental”, en *De Juan Hidalgo (1957-1997)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de mayo-15 de junio de 1997, pp.265-272).

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Se define como OBJETO SONORO, para el compositor contemporáneo desde mediados del siglo XX, cualquier estímulo sonoro audible, micro o macrosonoro, simple o complejo, instrumental o percusivo de cualquier índole, electrónico, concreto, ambiental o perteneciente al reino de lo que hasta el acontecer de la música electrónica y concreta o a la aportación cageniana y de otros compositores contemporáneos se definió “simplemente” como RUIDO. Citaremos como presursor de la utilización musical del entonces llamado “ruido” al futurista Luigi Russolo, padre del “ruidismo”, que inventó instrumentos para producirlos, tales como sus “intonarumori” (entonaruidos) y su “rumorarmonio” (ruidoarmonio). Russolo, en su *Manifiesto dell'arte dei rumori* (Manifiesto del arte de los ruidos) de 1913, exigía que los sonidos fueran investigados sistemáticamente y los clasificaba en seis grupos: 1) Tonos, estrépitos, explosiones y similares. 2) Silbidos y siseos. 3) Murmullos, gorgoteos y susurros. 4) Estridores y crepitaciones. 5) Sonidos obtenidos por percusión sobre metales, maderas, pieles y piedras. 6) Voces de animales y de hombres, gritos, gemidos y risas.

⁶³ Desde los años 50 aproximadamente, un gran número de compositores contemporáneos utilizamos otro tipo de “objetos” (visuales, gestuales, olfativos, luminosos, táctiles, etc.) como material básico exclusivo o alternativo de nuestro quehacer artístico.

⁶⁴ Véase LIGETI, György: *Neuf essais sur la musique*, Editions Contrechamps, Genève, 2001, p. 165.

textos donde se indican las pautas de lo que con mayor o menor precisión se debe ejecutar e interpretar.

Angel Medina reflexiona sobre lo que es música en Zaj, puesto que, muchas de sus obras no poseen ni un solo sonido. La música puede ser preferente en alguna obra e insignificante, en otras. Sin embargo, lo que sí es imprescindible, es la acción y la presentación de objetos⁶⁵.

Walter Marchetti escribe: “Los que escuchan ejecutan sólo la parte que nosotros, los músicos, les permitimos ejecutar”⁶⁶.

El proyecto de Barce para Zaj era crear obras musicales, reemplazando el sonido por las acciones escénicas. Era posible cualquier tipo de organización para estas acciones, lo importante era que estuvieran despojadas de sentido lógico y que se fueran sucediendo unas a otras, en el espacio y el tiempo, como sucede en la obra musical sonora. Así, dice Barce: “estas obras escritas para Zaj eran una “música visual” en la que lo importante eran las combinaciones de esas acciones, y no el contenido aparente de las acciones mismas”⁶⁷.

Coral hablado es una obra específicamente musical, no un espectáculo de acción, como ya señalamos. Se trata de una polifonía hablada, en la que priman los valores fónicos de la palabra por encima de los otros, tal y como apuntamos anteriormente. Teniendo en cuenta que en la música vocal, el factor semántico disminuye, la intención musical, en esta obra, es para Barce atendiendo a sus palabras: “Se trata de representar esa situación no con la palabra cantada, sino con la palabra hablada, de modo que puedan equilibrarse, hasta cierto punto, la atención fonética y la atención semántica. La polifonía de las voces habladas oculta o emborrona a menudo los significados; no obstante –como en la polifonía de las voces cantadas- es posible seguir una por una las líneas, saltar de una a otra o sumergirse en la armonía de las tres voces”⁶⁸.

Conclusiones

La obra de Barce se ajusta en su proceder, como ya hemos señalado, a una acción lógica/ilógica además de lo insinuado y lo cotidiano. Arte y vida conservan un rico diálogo conceptual que, desviado escasamente de los postulados Fluxus, no unifica los dos términos. Los sonidos cada vez se introducen más ampliamente en la vida, creando una nueva manera de entender el arte. Barce explora un lenguaje que se mueve en el borde de un equilibrio entre la metáfora y la irrepresentabilidad. Un inconsciente sin imaginario, donde interviene una aceptación común del inconsciente, el absurdo y los materiales vulgares del mundo cotidiano.

⁶⁵ Véase MEDINA, Ángel: “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la música de occidente”*, Vol. 2, Madrid 1987, pp. 369-397.

⁶⁶ MARCHETTI, Walter: “Como en un diario”, en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, s.p.

⁶⁷ Documentos personales del compositor.

⁶⁸ *Ibid.*

Después de haber hecho un recorrido por los criterios del proyecto Fluxus en relación a las obras de Barce en Zaj, hemos podido observar las relaciones entre la palabra/música y el gesto de forma patente. La obra se traduce como estructura orgánica casi minimalista, ya que, pese a la estética que use la obra, mantiene una mínima complejidad; en *Abgrund, Hintergrund* parte del cuerpo- (manos, cabeza, pie) detrás de un biombo- vinculando la música al gesto, al pensamiento, a la actividad manual; y la música al objeto que es el cuerpo y al objeto que, a su vez, el cuerpo construye. El cuerpo funciona como una metonimia, como un enlace, que une al público y al intérprete.

Recuperando la visión de Berio con sus palabras: “une poétique sans gestes réels est comme un langage sans inflexions vocales et sans l’expérience sensible de ses matériaux: sans un avant et sans conflits”⁶⁹. Esta crítica contra las poéticas reinantes -entendida como escritura de notas sobre pauta- de la que nos habla Berio, es la misma que reconocemos en Zaj y Ramón Barce en las obras de este período, unido a la crítica ejercida contra los ritos: los del concierto y los del museo. Esta prevalencia ritual que explica la música del teatro, del ballet, etc.; y la integración del gesto vocal en los otros constituyentes de la obra ha sustituido al teatro musical. El rito puede llegar a provocar la inexistencia de la obra, se puede percibir una parte de los orígenes de movimientos subversivos de protesta social.

¿Puede la gestualidad desunirse del silencio? Una gran parte del fenómeno silencioso va unida, inevitablemente, a la gestualidad. Las diferentes funciones del silencio pueden conocerse mejor a partir del lenguaje no verbal.

Examinamos cómo, en el marco de su funcionalidad escénica, el objeto es polimorfo: nos desvía su sentido presentando múltiples usos; se transforma en signo de diversos elementos; no se reduce a un solo sentido o nivel de captación ya que aviva la creatividad del espectador; descontextualizándolo y, para ofrecer una nueva realidad, el objeto se intelectualiza; interviene en la acción más que en la representación.

Mediante sus etcéteras y sus *performances* hemos reconocido cómo Barce y Zaj no exigían conocimiento ni razonamiento alguno. Únicamente deslizaban un entretenido y misterioso instante huido. La ontología de sus etcéteras es su desaparición porque ningún etcétera se repite; su repetición produce una diferencia. Lo único que queda después de la acción es la memoria de ésta. De esta forma funciona como lo “inmarcable” o, el trazo en la subjetividad de cada espectador. La memoria entonces funciona a un nivel de invisibilidad dentro del inconsciente y “el efecto posterior de la desaparición es la experiencia de la misma subjetividad”. La *performance* es irreproducible, y su documentación se convierte en un intento de animar a la memoria para hacerse presente. Pero ¿por qué no entender la ontología de la *performance* –su desaparición– no

⁶⁹ BERIO, Luciano: *Domaine musicale: La Musique et ses Problèmes contemporains*, n^o10, 1963, p. 219. Cita recogida por DELIÈGE, Célestin: *Cinquante ans de modernité musicale: De Darmstadt à L’IRCAM*, Ed. Mardaga, Belgique, 2003, p. 479.

únicamente como el fin material del *performance* sino como lo que convierte en un acto de consecuencias políticas? Es precisamente su desaparición lo que convierta la *performance* en un comentario de sí misma, de su propia marginalidad. La *performance* es una forma de recordar. La memoria que se practica dentro de la *performance* no es “la imagen de un futuro que no va a ser”, sino el pasado y el futuro que se hace presente por medio de la *performance*.

Ramón Barce no escribe ya un discurso poético-sonoro lineal sino fragmentado, con la intención de su ejecución final. Dicha interpretación aspira a tener un público al que dirigirse a través de una puesta en escena, interviniendo, además de elementos informes y el azar, los elementos estructurales, así como la participación del público en algunas acciones, desde distintos ángulos, según su contexto y situación geográfica. Pero es la figura humana la que ocupa el primer lugar del discurso. Es a través de dicha figura como se muestra la fragmentación del cuerpo o la posibilidad de mostrar una parte plena o vacía de él, y ofrecer su visión plástica a través de símbolos, ideogramas, música, silencio. El silencio, afirma Bataille, es la expresión de la violencia, mientras que el dominio del lenguaje es inherente al hombre civilizado⁷⁰. Esta es la paradoja del lenguaje: dice lo indecible: la ceremonia del silencio. A diferencia de la *performance* o acción, su búsqueda es presentar a través del cuerpo un lenguaje hecho de palabras y silencios, ligado a un conocimiento profundo del lenguaje poético puro.

Como dice Roland Barthes, “el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas”⁷¹, debemos disponer de capacidad para reorganizar y transformar nuevas posibilidades, y hacer nuevas lecturas que amplíen las significaciones. La reflexión sobre los nuevos significados artísticos de la música de los años cincuenta y sesenta, no puede ser unidireccional. Ya que sus expresiones son múltiples, también nuestra mirada debe abrirse a una realidad artística en múltiples direcciones.

Siempre es a partir de una tensión, de una interrupción, de un defecto, desde una disimetría, que la memoria se organiza de algún modo. Se organiza mejor en el desajuste; camina y resuena en la desarmonía. Sin embargo, hemos podido observar cómo se hace imprescindible el olvido y la creación de zonas continuas en el proceso de la obra y la vida, donde la relación entre el pasado y futuro se desvanezca dando paso y lugar al instante.

Como hemos visto, con la música aleatoria se pretendió alcanzar un grado de indeterminación lingüística tal que el ejecutante se viera obligado a participar en la creación final del discurso, convirtiéndose, de este modo, en auténtico co-creador. Generalmente, no sólo el contenido sino hasta la propia forma serán, en un mayor o menor grado, fruto del azar o, dicho de otro modo, de decisiones

⁷⁰ Véase BATAILLE, Georges: *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1985.

⁷¹ BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura*, Jorge Álvarez, Buenos Aires, 1967, p. 24.

espontáneas que son necesariamente distintas en cada nueva ejecución. Evidentemente, ambas corrientes son ejemplos clarificadores de cómo el juego de la reflexión poética se expande enormemente y el lenguaje alcanza extremos de precisión e imprecisión nunca conocidos antes.

Desde nuestro punto de vista, el olvido que demanda Cage, y sus continuadores de Zaj, y, por tanto Ramón Barce, es un olvido que no existe, Cage nos habla de la imposibilidad del silencio. Silencio que se opone al ruido (silencio/ruido) inmerso en un mundo de sonido (música/sonido). Cage, Zaj y Barce, pasan por la aleatoriedad paulatinamente, primero azar, después indeterminación, siempre queda algún síntoma del “olvido” (*anamnesis*): un instrumento convencional (por ejemplo un piano), una partitura, siempre queda algún residuo. La *anamnesis* (*ana* significa retorno, repetición, reanudación) es para Platón el olvido natal ligado al alma, que hace de la búsqueda un re-aprender lo olvidado. Lo que originan Cage y sus seguidores, es la transformación y metamorfosis de aquel saber prenatal cuyo hecho de nacer nos otorga alma y olvido a la vez, una vez re-memorado, la “nueva música” lo transforma en lo que Cage llamó “Música Experimental”.

Les muses aux abois : quand la musique contemporaine se love entre Art et Sciences

Pierre Albert Castanet
Compositeur, Musicologue
Professeur à l'Université de Rouen
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Resumé. Un pan de la musique contemporaine post-varésienne s'est référé aux données efficaces de la science. L'outil logique et réel des mathématiques (assisté par la potentialité inouïe des ordinateurs) comme les réseaux métaphoriques de leurs différentes images ont alors servi à élaborer des partitions savantes à la poésie singulière.

Mots clefs. Musique contemporaine, art-science, mathématiques, calcul, culture, ordinateur, esthétique, métaphore.

Abstract. A piece of contemporary music post-varésienne is referred to as efficient data for science. The logic tool is related to mathematics (aided by the incredible potential of computers) such metaphorical research of the different images which are used to develop the academic scores of poetic singularities.

Keywords. Contemporary music, art-science, mathematics, calculations, culture, computer, aesthetics, metaphor.

Tout est arrangé d'après les nombres.
Pythagore

Faut-il tenter de répondre à la question posée par Maurice Maeterlinck dans *Avant le silence* ? : « La vie aurait donc une volonté qui échapperait aux calculs ? »¹. En tout état de cause, il n'empêche qu'à observer l'homme et la nature², le musicien comme l'alchimiste, le biologiste comme l'acousticien toisent le monde, à la recherche d'une once d'espoir, d'une poussière de vérité

¹ MAETERLINCK, Maurice : *Avant le silence*, Ed. Transatlantiques, Québec, 2002, p. 108.

² Boèce n'a-t-il pas rappelé que « tout ce qui, depuis l'origine des choses, fut engendré par la Nature, paraît formé d'après des relations numériques, issues de la sagesse du Créateur » ? (cité par GOBERT, M. H. : *Les Nombres sacrés et l'origine des religions*, Stock, Paris, 1982, p. 19).

ou d'une expression de beauté – cette *spiritualis pulchritudo* évoquée par saint Thomas et appelée parfois *eudoménié*³.

Il y a en chacun de nous des calculs
que nous nommons espérance.
Platon

Au cœur du maelström de la création artistique et plus précisément dans le tourbillon de l'activité musicale où le sonore cherche parfois noise au musical⁴, chacun à sa manière vérifie des hypothèses, formule des thèses, concocte des synthèses... défrichant tout un système qui engendre des visions archétypales, tente de vérifier la portée de métaphores filées ou se fonde sur des représentations modélisées⁵.

La musique occidentale se caractérise
par l'imbrication de l'expérience sensible
dans le symbolisme mathématique.
Hugues Dufourt

S'attachant aux conditions historiques de possibilité de la musique occidentale, Hugues Dufourt a montré, dans *Mathesis et Subjectivité*⁶, les principales étapes d'une formalisation de la musique qui, pour autant qu'elle soit redevable de sa constitution aux mathématiques et à la technique, ou de sa réflexion sur l'éthique sonore et ses corollaires pratiques, n'en est pas moins spécifique et autonome. Car à bien des égards, à scruter les comportements stylistiques de l'art, il est clair que la musique savante s'est toujours inspirée des données spectaculaires de la Science.

Le nombre est vivant dans l'art.
Saint Augustin

Même si, comme dit Maurice Merleau-Ponty : « la science manipule les choses et refuse à les habiter ⁷ », un pan de la « musique contemporaine » post-varésienne a su notamment élaborer un art sonore issu de systèmes algorithmiques (opus de Iannis Xenakis⁸, Pierre Barbaud⁹...) comme s'inspirant

³ Cf. KREMER, Joseph-François : *Les Formes symboliques de la musique*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 27.

⁴ Cf. CASTANET, Pierre Albert : *Quand le sonore cherche noise*, Michel de Maule, Paris, 2008.

⁵ Cf. RIOTTE, André ; MESNAGE, Marcel : « Modèles et métaphores : les formalismes et la musique », *Formalismes et modèles musicaux*, Delatour France / Ircam - Centre Pompidou, Sampzon / Paris, 2006, vol. 1 (préface d'A. Poirier).

⁶ Cf. DUFOURT, Hugues : *Mathesis et Subjectivité*, MF, Paris, 2007.

⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice : *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p. 9.

⁸ Auteur - entre autres - d'une musique « stochastique », terme grec faisant référence à la loi des grands nombres qui implique une évolution vers un état stable (Cf. XENAKIS, Iannis : *Musiques formelles*, Stock, Paris, 1981, p. 16).

⁹ Cf. BARBAUD, Pierre : *La Musique, discipline scientifique*, Dunod, Paris, 1968.

de la « Théorie des catastrophes » de René Thom¹⁰ (œuvres de Hugues Dufourt, François Bayle...)¹¹, des figures de la numérologie (partitions de George Crumb, Horatiu Radulescu...), des structures algébriques ou géométriques (morceaux de Michel Philippot¹², Alain Louvier¹³...), des fractals¹⁴ (travaux – entre autres - de Jean-Claude Risset, Francisco Guerrero, Joseph Mestres Quadreny, Cristobal Halffter, Tristan Murail, Bernard Fort, François Leclère, Thierry Pécou, Alberto Posadas, Théo Verbey...). Mais, au fond, ainsi que le subodorait Iannis Xenakis en 1968 dans les pages de *Vers une philosophie de la musique*, ces nouvelles façons de penser la musique ne sont-elles pas également en phase avec l'ouverture des esprits créateurs ? Ainsi, « il se peut que les astronefs produits par la technologie ambitieuse ne nous portent aussi loin que la libération de nos entraves mentales. Voilà la fantastique perspective que l'*art-science* nous ouvre dans le champ pythago-parménéidien »¹⁵.

La musique tient le milieu
entre la nature matérielle et la nature intellectuelle.
François-René de Chateaubriand

A la question classique : « peut-on penser la musique avec les mathématiques ? »¹⁶, tous ces compositeurs à l'âme scientifique ont répondu positivement en inventant de nouvelles « formes ¹⁷ », de nouveaux processus, mettant pertinemment en pratique la devise d'Honoré de Balzac qui écrivait dans *Louis Lambert* (en 1832) que « tout ici bas n'existe que par le mouvement et par le nombre ».

¹⁰ Cf. THOM, René : *Paraboles et catastrophes*, Flammarion, Paris, 1980.

¹¹ Cf. CASTANET, Pierre Albert : *Tout est bruit pour qui a peur, Pour une histoire sociale du son sale*, Michel de Maule, Paris, 1999, p. 378-385 (rééd. en 2007).

¹² Cf. LEROY, Marie-Thérèse : « Recherches musicales et mathématiques : Évariste Galois et Michel Philippot », *Les Cahiers du CREM* n°1-2, *Musique et Nombre*, Rouen, décembre 1986, p. 67-81.

¹³ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « La fascination des nombres », *Louvier ...les claviers de lumière*, Millénaire III, Lillebonne, 2002, chapitre 3.

¹⁴ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Art-science et musique contemporaine : les métaphores de la fractalité », communication prononcée lors du 6ème Congrès Européen de Science des Systèmes qui s'est déroulé du 19 au 22 septembre 2005 à l'Ecole Nationale Supérieure d'Arts et Métiers à Paris – texte inédit. Voir aussi : Nicolas Darbon, *Les Musiques du chaos*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 125-166.

¹⁵ XENAKIS, Iannis : *Musique et Architecture*, Casterman, Tournai, 1971, p. 119. Le terme d'« art-science » a été préconisé par Edgard Varèse puis repris par Iannis Xenakis (Cf. CHARBONNIER, Georges : *Entretiens avec Edgard Varèse*, Belfond, Paris, 1970, p. 91 et Iannis Xenakis, *Arts / Sciences. Alliages*, Casterman, Tournai, 1979). En complément, lire également : CASTANET, Pierre Albert « Le royaume de l'art-science », *Histoire de la musique* (sous la dir. de M.-Cl. Beltrando-Patier), Larousse, Paris, 1998, p. 1160-1171.

¹⁶ Cf. ASSAYAG, Gérard ; NICOLAS, François ; MAZZOLA, Guerino : *Penser la musique avec les mathématiques ?*, Delatour France / Ircam - Centre Pompidou, Sampzon / Paris, 2006.

¹⁷ Cf. BOUTOT, Alain : *L'Invention des formes : chaos, catastrophes, fractales, structures dissipatives, attracteurs étranges*, Odile Jacob, Paris, 1993.

D'une façon sommaire, on s'en remet pour les choses essentielles
à certaines propriétés numériques en lesquelles on place sa foi :
ce qui est un moyen commode d'éviter le doute individuel.
Pierre Boulez

Pour certains, la conjonction des principes de l'art et de la science tient de la « confusion impure ». Ainsi, note Jean Molino¹⁸, « dans le monde grec, la découverte attribuée à Pythagore joue un rôle ambigu ». [...] La musique est, avec la géométrie, le plus ancien exemple de physique mathématique, c'est-à-dire de mise en relation du nombre et du monde des phénomènes. Elle se constitue en science purement théorique : la *musica* médiévale, qui prend place dans le quadrivium aux côtés de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie, n'a rien à voir, ni avec la technique des praticiens, ni avec la sensibilité des auditeurs. Mais en même temps, chez les pythagoriciens comme dans la tradition médiévale, la *musica* prend sa véritable signification lorsqu'elle s'insère dans le processus de purification [...] qui permet au sage de dépasser les apparences sensibles et, en se livrant à la vie contemplative [...] de découvrir l'ordre du monde [...] »¹⁹.

Au début des années 1980, Iannis Xenakis déplorait encore que les musiciens se servant de l'ordinateur soient « ignorants » des théories mathématiques, physiques et acoustiques. A l'inverse, il trouvait aussi anormal que les scientifiques ayant accès à la technologie de l'ordinateur soient atteints d'une sorte de « complexe d'infériorité » vis-à-vis de l'esthétique musicale²⁰... Par ailleurs, on sait qu'il désirait mettre à la portée de tous un outil performant (cf. sa machine appelée l'UPIC) permettant « la délivrance de l'imagination grâce à l'ordinateur ».

Je pense que la musique et les mathématiques
sont essentiellement différentes.
György Ligeti

Pour d'autres, dans cette correspondance des objets de la science avec les sujets de l'art²¹, cette traduction passant bon gré mal gré d'un genre à un autre en opposant le plus souvent le fond et la forme, tient au conflit général du subjectif et de l'objectif : car - selon la conception de l'idéal hégélien - « les deux termes de cette opposition ne sont pas faits pour rester indifférents et extérieurs l'un à l'autre ; alors que le contenu, simple en soi, d'une figure mathématique, triangle ou ellipse, reste indifférent à l'aspect extérieur (telle grandeur, telle couleur,

¹⁸ A noter que dans l'article intitulé « La musique et les nombres », Jean Molino a disserté sur la « diathèse » physico-mathématique dans le domaine de l'art sonore (Cf. *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?* (sous la dir. de J.-M. Chauvel et F. Lévy), L'Harmattan - Ircam - Centre Pompidou, Paris, 2002, p. 21-29).

¹⁹ MOLINO, Jean : « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu* n°17, Seuil, Paris, 1974, p. 37-38.

²⁰ Cf. XENAKIS, Iannis : « Les chemins de la composition musicale », in *Kéleütha*, L'Arche, Paris, 1994, p. 20.

²¹ Cf. CHIROLLET, Jean-Claude : *Art fractaliste - La complexité du regard*, L'Harmattan, Paris, 2005.

etc.) sous lequel elle apparaît, la signification, abstraite dans la mesure où elle n'est qu'un simple contenu, implique en elle-même la nécessité de se développer et du même coup de se rendre concrète [...] On peut dire en ce sens que le thème est avant tout *subjectif*, tout intérieur ; mais en regard se dresse l'objectif et de là naît l'exigence d'*objectiver cet élément subjectif* »²², remarquait Friedrich Hegel dans ses propos sur l'*Esthétique*.

L'instinct et le choix subjectif
sont les seuls garants de la valeur d'une œuvre.
Iannis Xenakis

Si pour György Ligeti, il faut savoir faire la part des choses entre art savant et contexte mathématique, pour d'autres, la Science reflète les rayons d'une philosophie de la connaissance dans le but d'éclairer une vraisemblance, d'en déduire des lois significatives, d'en édicter des règles comportementales de jeu, d'en instaurer des symboles probants et de créer *in fine* des signes tangibles d'identité humaniste – en l'occurrence de portée artistique. A l'instar des écrits spécialisés de Raymond Queneau, on peut aussi dire de l'Art en lui donnant « son sens ambigu que la Science oscille de l'Art au Jeu et l'Art du Jeu à la Science »²³. En fait, au sein de l'organon²⁴ aristotélicien qui voudrait que la logique mathématique ne soit pas une partie évanescence mais l'instrument même du savoir²⁵, à la croisée des partages d'écriture²⁶ conjonctif et disjonctif, « bien malin qui discernera le vrai du faux, qui séparera exorcisme et obsession, qui fera la part de la contrainte futile et du recours à la toute puissance du Nombre ! »²⁷, s'exclame Pierre Boulez. Sachons de plus que quelques compositeurs – tel Horacio Vaggione par exemple – vont exceller dans la transformation des éléments contraignants en conditions de liberté²⁸.

²² HEGEL, Friedrich : « L'idéal », in *Esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1954, p. 201.

²³ QUENEAU, Raymond : *Bords – Mathématiciens, Précurseurs, Encyclopédistes*, Hermann, Paris, 1963, p. 127.

²⁴ CASTANET, Pierre Albert : « L'organon ou les outils mathématiques de la création musicale », in *Les Cahiers du CREM n°1-2, Musique et Nombre*, Rouen, décembre 1986, p. 33.

²⁵ Même si « le savoir symbolique ressemble plus au savoir encyclopédique qu'au savoir sémantique » (SPERBER, Dan : *Le Symbolisme en général*, Hermann, Paris, 1974, p. 106).

²⁶ Cf. NICOLAS, François : « Partages d'écriture ; mathématiques et musique sont-elles contemporaines ? », in *Les Cahiers du CREM n°1-2, Musique et Nombre*, Rouen, décembre 1986, p. 95-108.

²⁷ BOULEZ, Pierre : « L'écriture du musicien : le regard du sourd ? », in *Critique* n° 408, Minuit, Paris, mai 1981, p. 446.

²⁸ Entre science et musique, « héritier de la mentalité *problem-solving* de la *computer music* historique », Vaggione a su mettre la liberté « au service de l'art », explique Makis Solomos (*Espaces composables – essais sur la musique et la pensée musicale d'Horacio Vaggione* – sous la dir. de M. Solomos, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 20).

La formalisation et l'axiomatisation
sont des lignes de force à suivre.
Iannis Xenakis

Au centre de la sphère éclairée, si le compositeur travaille en vue d'une finalité globale, l'analyste musicologue tentera de son côté de décrypter chaque grain de lumière (chaque calcul) afin d'accéder localement à la reconstitution de certains mécanismes ordonnanciers, de divers cheminements créatifs qui ont engendré l'entité artistique. Un aphorisme de Karl Kraus résume d'une certaine manière la situation à l'aura mystérieuse : « la science est analyse spectrale. L'art est synthèse de la lumière »²⁹. Quant à Iannis Xenakis, il a avoué que les mathématiques ont servi à mieux formuler ses pensées et ses intuitions et à maîtriser les éléments de type technique. Par conséquent, « les données mathématiques peuvent être utilisées pour exprimer à condition que l'artiste discerne dans leur mécanisme une téléologie, disons une promesse artistique »³⁰, a-t-il tenu à préciser.

Loin de se dilater, tout esprit se contracte
Dans les immensités de la science exacte.
Victor Hugo

Après avoir établi une correspondance entre le signe « culture » et la fonction « mathématique », Lise Didier Moulonguet pense qu'« à la différence des productions de la science qui visent, quant à elles, à découvrir la nature et les ressorts des phénomènes, les œuvres ont la particularité d'activer la question du sens. Ce qui d'ailleurs leur confère leur essence en tant qu'art. Elles n'expriment pas seulement un contenu, elles sont la question du sens réellement mise en mouvement »³¹. En fait, cette qualité spécifique provient de leur triple caractéristique d'être à la fois un témoin matériel de l'art-science, un objet réservé de l'acte culturel et d'avoir la particularité de figurer le référent en titre de l'entité qui les désigne, à savoir l'art. Mais, entre son et sens³², la musique contemporaine ne semble pas toujours vouloir choisir. Consultez à titre d'exemples les travaux « formalisés » d'André Riotte et de Marcel Mesnage concernant les opus d'Igor Stravinsky³³ ou d'Olivier Messiaen³⁴, les reconstitutions de Marc Chemillier en rapport avec *Melodien* de György Ligeti³⁵ ou celles de Marco Giommoni vis-à-vis du *Deuxième quatuor à cordes* de

²⁹ KRAUS, Karl : *Aphorismes*, Mille et une nuits, Paris, 1998, p. 57.

³⁰ Cf. *Histoire de la musique* (sous la dir. de M.-Cl. Beltrando-Patier), Bordas, Paris, 1982, p. 578.

³¹ DIDIER-MOULONGUET, Lise : *L'Acte culturel*, L'Harmattan, Paris, 1998, p. 154.

³² Cf. JAKOBSON, Roman : *Six leçons sur le son et le sens*, Minuit, Paris, 1976.

³³ Cf. « Analyse musicale et systèmes formels : un modèle informatique de la première pièce pour quatuor à cordes de Stravinsky », *Analyse Musicale* n°10, SFAM, Paris, 1988. Voir également : *Formalismes et modèles musicaux*, *Op. Cit.*, p. 69-100, vol. 2.

³⁴ Cf. Colloque de Marseille « Structure Musicale et Assistance Informatique », 3-6 octobre 1990. Voir également : *Formalismes et modèles musicaux*, *Op. Cit.*, p. 189-208, vol. 2.

³⁵ <http://www.ircam.fr/equipes/repmus.RMPapers/Chemillier94/index.html>

Giacinto Scelsi³⁶, compositeur pourtant réputé pour avoir un style plutôt libre, issu de l'improvisation...

J'aime les calculs faux
car ils donnent des résultats plus justes.
Hans Arp

Et si l'on a disserté sur *Science, non-science et fausse science*³⁷, gardons bien à l'esprit que dans tous ces cas de figure, l'illusion est plus que reine, confortant le vraisemblable plutôt que le véritable ; même si Aristote déclare dans la *Poétique* qu'« il faut préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais aucunement persuasif ». Faut-il rappeler que dans cet ouvrage précieux, le philosophe grec - élève de Platon - a esquissé un système des beaux-arts montrant que le beau formel obéissait à des critères mathématiques ?³⁸. Ainsi que le relève Hugues Dufourt d'une manière foncièrement historique : « La théorie de la musique est entièrement dépendante des concepts mathématiques qui sont l'armature du réel et qui sont en perpétuelle transformation »³⁹. D'autres, comme Ludwig Wittgenstein ou Luigi Nono, préfèrent considérer la fausseté comme une nécessité : « Car l'erreur est ce qui vient casser les règles. La transgression. Ce qui va contre l'institution stabilisée »⁴⁰, tient à préciser l'auteur de *Polifonica-Monodica-Ritmica*.

On écrira un jour l'histoire de la métaphore
et nous saurons la part de vérité et d'erreur
qu'enferment les présentes conjectures.
Jorge-Luis Borgès

Au même titre que les vicissitudes de l'histoire, les références scientifiques comme les images poétiques de l'art se forment, se déforment et se transforment au fil du temps. Regroupant les actes d'un colloque universitaire, les actes du colloque intitulé *Le Calcul de la Musique*⁴¹ ont par exemple traité du « temps des modèles » - pour reprendre le titre d'un des journaux du CNRS⁴² - qu'ils soient d'ordre mathématique ou d'obédience extra-musicale⁴³, qu'ils se

³⁶ GIOMMONI, Marco : « Etude algorithmique de la structure du premier mouvement du *Quatuor n°2* de Giacinto Scelsi », *Giacinto Scelsi aujourd'hui* (sous la dir. de P. A. Castanet), C.D.M.C., Paris, 2009.

³⁷ Cf. HERS, Henri-Géry : *Science, non-science et fausse science*, L'Harmattan, Paris, 1998.

³⁸ Cf. SOMVILLE, Pierre : *Essai sur la poétique d'Aristote*, Vrin, Paris, 1975.

³⁹ DUFOURT, Hugues : *Mathesis et subjectivité*, MF, Paris, 2007, p. 359.

⁴⁰ NONO, Luigi : « L'erreur comme nécessité », *Ecrits* (sous la dir. de L. Feneyrou), Contrechamps, Genève, 2007, p. 496.

⁴¹ Cf. *Le Calcul de la Musique – Composition, modèles & outils* (sous la dir. de L. Pottier), Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2009.

⁴² Cf. *Journal du CNRS n°50*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, février 1994.

⁴³ Cf. GORGE, Emmanuel : « Les modèles paramusicaux », *Les Pratiques du modèle musical – Rétrospective contemporaine*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 82-116.

présentent comme référent passif ou formant interactif⁴⁴, qu'ils se déchiffrent comme figure iconique ou systémique⁴⁵, qu'ils cernent le signe ou le sens⁴⁶... Ainsi, s'inspirant de la série de Fibonacci ou des objets fractals, de la grammaire générative ou de la phonétique, des bases de molécule ADN ou d'un *cantus firmus* très ancien, la musique contemporaine savante médite dans le temple de la Science afin de stimuler les muses inspiratrices. Dans l'imperfection du monde et de la confusion de la vie, la règle compositionnelle tente alors de se cristalliser, de fixer une idée de perfection et d'instiller une règle à obéir, une loi à tenir.

En complément de ce bastingage rigide, la base ludique exigeant un ordre absolu, les éléments du jeu « nous servent à traduire des impressions de beauté : tension, équilibre, balancement, alternance, contraste, variation, enchaînement et dénouement, solution. Le jeu engage et délivre. Il absorbe. Il captive, autrement dit, il charme. Il est plein de ces deux qualités suprêmement nobles que l'homme peut observer dans les choses et peut même exprimer le rythme et l'harmonie »⁴⁷, analyse Johan Huizinga. Sur les traces de la science considérée comme garde-fou ludique, certains compositeurs s'empareront des données scientifiques comme d'une caution métaphorique, un prétexte exotico-poétique en somme (Charles Ives, Francis Miroglio, Jacques Petit, Pierre Albert Castanet...) ⁴⁸. Pour Pascal Dusapin⁴⁹, « les musiciens gèrent pour la plupart l'héritage des années cinquante et continuent trop souvent de confondre combinatoire et composition »⁵⁰, pour d'autres, les artistes doivent pouvoir s'appuyer sur la force de la potentialité scientifique afin de bâtir l'empire symbolique d'un *Ars combinatoria* (nous songeons à toute une pléiade allant de Pierre Boulez à Alain Bancquart, de Jean-Etienne Marie à Alain Louvier, de Brian Ferneyhough à Karim Hadadd...) ⁵¹. Il est peut-être vrai que les dispositions de ce *contextus* savant tiennent d'un reflet d'ordre plutôt générationnel. Au début des années 1980, Iannis Xenakis pensait à la génétique comme « une formidable usine combinatoire déterministe et stochastique à la fois, il va de soi que la construction en musique se doit d'y pénétrer chaque fois que le discret est envisagé, pour s'en dégager »⁵², concluait-il.

⁴⁴ Cf. BABONI-SCHILINGI, Jacopo : « Composizione per Modelli Interattivi », *Quaderni della Civica Scuola di Musica di Milano*, Milano, 1999. Du même auteur, consulter : *Complexité et surface : les interfaces musicales pour la composition assistée par ordinateur*, Anomalie-Anomos, Paris, 2002.

⁴⁵ Cf. DAHAN DALMEDICO, Amy : « Variations sur les modèles en sciences », *Observation, analyse, modèle : peut-on parler d'art avec les outils de la science ?*, Op. Cit., p. 111-119.

⁴⁶ Cf. REY, Alain : *Théories du signe et du sens*, Klincksieck, Paris, 1973.

⁴⁷ HUIZINGA, Johan : *Homo ludens – Essai sur la fonction sociale du jeu*, Gallimard, Paris, 1951, p. 30.

⁴⁸ CASTANET, Pierre Albert : « L'organon ou les outils mathématiques de la création musicale », in *Les Cahiers du CREM n°1-2, Musique et Nombre*, Rouen, décembre 1986.

⁴⁹ Compositeur qui a été fasciné par « les figures de style métonymiques » des fractals popularisés par Benoît Mandelbrot (Cf. DUSAPIN, Pascal : *Une musique en train de se faire*, Seuil, Paris, 2009, p. 68.

⁵⁰ Cf. DUSAPIN, Pascal : « Entretien », *Le Monde la musique* n°86, février 1986.

⁵¹ HADDAD, Karim : « Livre premier de Motets », *Le Calcul de la Musique – Composition, modèles & outils*, Op. Cit., p. 401-428.

⁵² XENAKIS, Iannis : « Musique et originalité », in *Kéleütha*, L'Arche, Paris, 1994, p. 109.

Des chiffres plein les corbeilles
des fibres plein les oreilles.
Jean Tardieu

Dans ce contexte, il faut à l'évidence savoir rendre hommage à l'avènement de l'ordinateur et à ses pionniers émérites (Hiller, Isaacson, Baker, Barbaud, Blanchard, Xenakis...). Il est certain qu'une telle invention a suscité un réel engouement pour une machine universelle, un sésame au potentiel confondant qui sait assister⁵³, contrôler⁵⁴, transformer graduellement⁵⁵, calculer en se comportant comme outil de production ou comme instrument de composition musicale automatique⁵⁶. « La composition par ordinateur est maintenant connue depuis une trentaine d'années et normalement admise »⁵⁷, écrivait encore Frank Brown, à l'aube des années 1980.

Grâce à l'ordinateur, la mise en œuvre de procédures rédactionnelles logiques, liées aux mathématiques, a dès le début des années 1950 donné naissance à divers systèmes élaborés, enfantant l'intelligence artificielle des machines et gonflant à loisir leurs capacités de mémoire gigantesques. Considérant l'appareil systémique de cette machine prodigieuse qui se nourrit de programmes informatiques, de graphiques multidimensionnels, de codex numériques, puis de logiciels, de microprocesseurs, de nanotechnologies diverses, Jacques Printz note à présent que le « génie logiciel » sait mettre en branle toute une « méta-discipline » fixant les règles et les garde-fous qui vont agir comme autant de conditions nécessaires au bon déroulement des processus de fabrication souvent complexe⁵⁸.

⁵³ Cf. MALT, Mikhaïl : « La composition Assistée par Ordinateur », *Le Calcul de la Musique – Composition, modèles & outils, Op. Cit.*, p. 163-224.

⁵⁴ Cf. POTTIER, Laurent : « Le contrôle de la synthèse sonore par ordinateur », *Le Calcul de la Musique – Composition, modèles & outils, Op. Cit.*, p. 225-330.

⁵⁵ Cf. LORRAIN, Denis : « Interpolations », *Le Calcul de la Musique – Composition, modèles & outils, Op. Cit.*, p. 367-400.

⁵⁶ A noter que pour les adeptes de la CMA, les modèles figurent une fin en soi, l'automate favorisant froidement le déroulement sonore des objets en présence. En outre, Pierre Barbaud écrivait en 1971 : « Faire du calcul l'instrument de l'inutile', c'est-à-dire d'une 'finalité sans fin' telle que la musique, est une tendance récente dans laquelle il faut peut-être voir l'anoblissement des 'mathématiques amusantes' » (BARBAUD, P. : *La Musique, discipline scientifique – Introduction élémentaire à l'étude des structures musicales*, Dunod, Paris, 1971, 4^{ème} de couverture).

⁵⁷ BROWN, Frank : *La Musique par ordinateur*, Coll. Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, 1982, p. 4.

⁵⁸ Cf. PRINTZ, Jacques : *Le Génie logiciel*, Coll. Que sais-je ?, Presses Universitaires de France, Paris, 2005, p. 4.

Toute musique n'est qu'une suite d'élan
qui convergent vers un point défini de repos.
Igor Stravinsky

A l'instar d'Edgard Varèse qui rêvait de la collaboration efficiente du musicien et de l'ingénieur, Pierre Barbaud (qui milita pour une musique algorithmique⁵⁹) a construit un système de composition automatique à partir d'un micro-ordinateur. Son credo visait à appliquer un formalisme compositionnel en s'aidant d'une grammaire de règles consignées dans un programme. Il fallait, selon lui, « battre en brèche ce que l'on appelle l'inspiration et remplacer celle-ci par une activité lucide »⁶⁰. S'il a écrit sur le thème euphémique du « dialogue homme-machine »⁶¹, il a aussi légué un *Vademecum de l'ingénieur en musique* tentant de servir de « grammaire valable pour tous les musiciens, quelles que soient leurs tendances, surtout depuis que nombre d'entre eux utilisent des ordinateurs »⁶². Par ailleurs, « l'ordinateur paraît bien se prêter au rôle de moulin à notes, de laminoir de musique au kilomètre, mieux que les synthétiseurs et leurs séquenceurs, et pourquoi pas de litteratron musical, de source musicale fonctionnelle et démobilisante au service d'une idéologie technocratique ? »⁶³, se demandait Jean-Claude Risset, en 1977. Il est somme toute intéressant de montrer qu'en trente ans, les esprits se sont ouverts et adaptés à l'offre et à la demande. A parcourir les chapitres du grand livre de la révolution numérique, le lecteur peut aisément prendre conscience aujourd'hui que les mentalités ont évolué - voire muté - en épousant le flux tendu de la technologie. Suivant l'exemple des Américains, le chercheur européen est ainsi passé en douceur mais avec conviction d'une musicographie circonstanciée (voire de circonspection) à une musicologie des processus créateurs.

Auscultant la sphère organisationnelle de l'acte artistique, Yann Orlarey a ainsi posé la question de ce qui fait qu'un ordinateur et un langage de programmation peuvent de nos jours devenir de concert des outils d'aide à la création (d'où une réflexion qui flirte avec une idée de « programmation créative »). Par le truchement de ce concept, l'auteur tient alors à distinguer les « descriptions en intention » (les modèles existants) de la « description en extension » (la réalisation de modèles)⁶⁴. En outre, comme l'ont montré les réflexions de Gerald M. Edelman, les progrès des sciences du cerveau ont mené à de nouvelles perspectives en terme de déchiffrement de ce qui galvanise le cœur même de notre humanité : la conscience, la pensée. Au reste, dans son livre intitulé *La Science du cerveau et la connaissance*⁶⁵, ce Prix Nobel de Médecine a révélé quelques

⁵⁹ « La musique algorithmique, première musique calculée », selon Abraham Mole (Cf. *Revue du son* - 93 n°1 -, 1961, p. 28).

⁶⁰ TOSI, Daniel : « Les 'mathématiques musicales' ; vers le règne de l'ordinateur », *Histoire de la musique* (sous la dir. de M.-Cl. Beltrando-Patier), Larousse, Paris, 1998, p. 1031.

⁶¹ BARBAUD, Pierre : *La Musique, discipline scientifique*, Op. Cit., p. 141-150.

⁶² BARBAUD, Pierre : *Vademecum de l'ingénieur en musique*, Springer-Verlag, Paris, 1993, p. VII.

⁶³ RISSET, Jean-Claude : « Musique, calcul secret ? », in *Mathématique : heur et malheur, Critique* n°359, Minuit, Paris, avril 1977, p. 423.

⁶⁴ Cf. ORLAREY, Yann : « Entre calcul, programmation et création », in *Le Calcul de la Musique – Composition, modèles & outils*, Op. Cit., p. 331-365.

⁶⁵ EDELMAN, Gerald M. : *La Science du cerveau et la connaissance*, Odile Jacob, Paris, 2007.

secrets concernant les filles de Zeus et de Mnémosyne que l'on appelle les muses. De fait, ouvrant au-delà de la discipline scientifique, les quelques clefs théoriques délivrées par Edelman font accéder à la compréhension de processus aussi complexes que la créativité, l'imagination ou l'invention. Dans le contexte du faire et de l'entendre, Jean-Claude Risset remarque également qu'« un modèle descriptif, qu'il soit statistique ou non, peut être génératif. Or le musicien est plus acteur que spectateur, plus artisan qu'exécutant, il cherche plus à faire qu'à connaître ». Dans ce sillage où le pragmatisme est valorisé, les modèles mathématiques de composition pourront assurément le séduire. « Même simplistes, ces modèles peuvent suggérer des mécaniques stimulantes, conquérantes »⁶⁶. Bien entendu, en matière de modélisation⁶⁷, le sens de la recherche peut prendre diverses orientations : stylistique, esthétique, scripturaire, formelle, conceptuelle, phorique⁶⁸, métaphorique, logique, analogique...

Personne ne lui
résiste au fond à la musique.
Louis-Ferdinand Céline

Arpentant le *topos* de la musique⁶⁹, les études relatives à l'art et aux mathématiques montrent que grâce à la part discursive du calcul, aux vertus de la Fée électricité, à la puissance de l'informatique, à la présence d'objets physiques dus au progrès technologique, aux résultats provenant d'investigations en termes théoriques et à divers corrélats de nature méthodologique, la science contemporaine fournit aux compositeurs des outils fraîchement affûtés qui servent et facilitent l'écriture des musiciens tout en aidant salutairement à la composition musicale d'aujourd'hui. En effet, entre sonification⁷⁰ et hybridation, entre déduction scientifique et application métaphorique, l'expression musicale de ces cinquante dernières années s'est considérablement émancipée.

Même si « l'usage de l'ordinateur en musique n'est pas nécessairement conformisme à une société industrielle : le musicien peut illustrer la neutralité et l'universalité essentielles de l'outil, montrer de nouvelles voies, et suivant la parole d'Adorno faire de son artisanat informatique créateur plus qu'un exposant de la société : un ferment⁷¹ », remarquait Jean-Claude Risset, en 1971. En deux générations, le tutorat de l'ordinateur a permis d'arrêter des normes

⁶⁶ RISSET, Jean-Claude : « Musique, calcul secret ? », in *Op. Cit.*, p. 420.

⁶⁷ Cf. VECCHIONE, Bernard : « Musique et modèles : approche d'une typologie », *Analyse musicale* n°22, SFAM, Paris, 1991, p. 13-29.

⁶⁸ MALT, Mikhaïl : « La composition Assistée par Ordinateur », *Le Calcul de la Musique – Composition, modèles & outils*, *Op. Cit.*, p. 213.

⁶⁹ Cf. MAZZOLA, Guerino: *Topos of Music*, Birkhäuser Verlag, Heidelberg, 2002.

⁷⁰ Cf. MIHALIC, Alexander : « Modèles et données extra-musicales : étude de leur incidence dans le processus compositionnel », in *Le Calcul de la Musique – Composition, modèles & outils*, *Op. Cit.*, p. 145-154.

⁷¹ RISSET, Jean-Claude : « Sur les musiques pour ordinateur et l'interprétation », in *Musique en jeu* n°3, Seuil, Paris, 1971, p. 11.

inédites pour un nouveau paysage spéculatif. Ces bases syntaxiques ont permis d'élaborer des marques langagières universalisées, de formuler une nouvelle syntaxe musicale et de programmer un mode de production en prise directe avec l'aspiration, l'inspiration et la réalité contextuelle de la planète. Faut-il rappeler que l'épistémologue Karl Popper voyait dans la résonance de la science l'une des plus grandes créations de l'esprit humain ? « C'est une étude comparable à l'émergence du langage descriptif et argumentatif ou à l'invention de l'écriture. C'est l'étape où nos mythes explicatifs s'ouvrent à la critique consciente et consistante, et où nous sommes mis au défi d'inventer de nouveaux mythes »⁷², expliquait-il.

La recherche de la musique
est le crime contre la musique poétique
qui ne peut être que le battement de la vague
mentale contre le rocher du monde.
Aimé Césaire

Ancrés de plain-pied dans les problématiques fondamentales du XXIème siècle, Arts et Sciences rayonnent désormais grâce à leur fusion dans un faisceau d'illustrations technique et historique, analytique et herméneutique, épistémologique et poétique, épistémologique et mythique relatives à une nouvelle expression du sonore devenue depuis peu mature et responsable. Grâce à ce médium moderne qui a grandement favorisé l'extension du champ musical, il est aisé à présent d'apprécier des formes qui « imposent à la matière proposée toutes les vertus du Nombre et naissant de l'expression même [...], connaturelle à l'idée directrice, fille directrice, fille et mère de tous les éléments qu'elle polarise, se développe une structure qui transmet aux œuvres les derniers reflets de la lumière universelle et les derniers échos de l'Harmonie des Mondes »⁷³.

⁷² POPPER, Karl : *La Connaissance objective*, Flammarion, Paris, 1998, p. 151.

⁷³ QUENEAU, Raymond : *Bâtons, chiffres et lettres*, Gallimard, Paris, 1965, p. 33.

Matters on Musical Proportions: 15th Century Hebrew Class-Notes on Notation and Counterpoint

Manel Neil Frau-Cortes
Hazzan
Reconstructionist Rabbinical College (Wyncote, PA, USA).

Abstract. It is commonly believed that, with the exception of the Geniza fragments written by Obadiah the proselyte, there is no evidence of Medieval Jews practicing any form of music notation. The anonymous Florence manuscript Magl. III: 70, dating ca. 1450, constitutes a very rare example of the opposite. It contains class notes and diagrams written in Hebrew with a remarkable number of loan-words from local languages. These class-notes deal matters of notation and basic counterpoint. The present article offers a full annotated translation of the fragment, together with some suggestions for further research on the almost unknown role of music education in medieval Jewry, as well as on the influence of French music theorist Jean Vaillant.

Keywords. Anonymous Florence, Jean Vaillant, Ars Subtilior, Medieval Music Theory, Hebrew, Jews, Provence, Judaeo-Catalan, Counterpoint.

Resumen. Con excepción de los fragmentos de la Gueniza del Cairo pertenecientes a Abdías el Converso, la opinión mayoritariamente aceptada es que los judíos medievales no practicaban ningún tipo de notación musical. El manuscrito anónimo florentino Magl. II:70, datado alrededor de 1450, constituye un raro ejemplo de lo contrario. Contiene notas de clase y diagramas escritos en hebreo, con un importante número de préstamos léxicos catalanes, latinos y de otros idiomas. Dichas notas tratan de temas relativos a la notación musical y el contrapunto básico. El presente artículo ofrece una traducción anotada completa de este manuscrito, junto con algunas sugerencias para investigaciones posteriores, en campos tales como la prácticamente desconocida función de la educación musical entre los judíos medievales y la influencia del teórico musical francés Jean Vaillant.

Palabras clave. Anónimo de Florencia, Jean Vaillant, Ars Subtilior, Teoría musical medieval, Hebreo, Judíos, Provenza, Judeo-Catalán, Contrapunto.

Jews and Music Notation

One of the complicating factors in the study of ancient and medieval Jewish music is the fact that this tradition lacks of a “tone-script” in the European sense

of the term: the Jewish music lore never developed a univocal code of notation (one symbol = one sound). Even in when a few local Jewish communities adopted notation codes (such as in Eastern Europe), this did not happen until relatively recent times. Ancient and Medieval Jewish music theory never dealt with scales, modes or rhythms, but rather with the mystical aspects of music and, particularly, with the grammar, use, and meaning of Biblical cantillation signs¹. However, in spite of their universal use throughout the Jewish world, these trop marks never defined actual pitches, but rather melodic shapes and patterns that widely varied from country to country.

Here and there we find few and spurious instances of early notation applied to Jewish music. Until the creation of Jewish art music by Salamon de Rossi (1570-1630), it is uncertain if Jews did know or use European notation systems at all. Notated sources are very scarce, and always transmitted by authors of non-Jewish origin. In the 12th century Obadiah the Norman Proselyte notated two hymns,² discovered at the Cairo Geniza³. This early example was, nevertheless, produced by a Catholic priest converted to Judaism, and as such, his skills were not indicative of the degree of music-notation knowledge among Medieval Jews. Obadiah must have received his music education in a Christian context. Other than Obadiah's manuscript, several non-Jewish German humanists transcribed the melodic patters of Biblical chant in the 16th century, Reuchlin⁴ being the best known of them. Between the 16th and the early 19th century, a dozen of non-Jewish authors copied or recreated similar experiments, thus adding very few original materials to the corpus. Among these we find Athanasius Kircher, and Giovanni Battista Martini⁵. It is uncertain if the "Jew parodies" found in some Renaissance and baroque composers actually derived from common Jewish

¹ For an example of cantillation theory writting almost contemporary to manuscript Magl. III:70, see my article «Teoria musical i del so en el pensament de Rabí Durán», [Acoustics and music theory in R. Shimon Duran's thought]. Bugar, Mallorca: Fundacio ACA, *Estudis Musicals*. vol. 12, 2005, pp. 67-92.

² Shortly after their discovery, these rare manuscripts, oldest example of Jewish music notated ever found, were profusely studied. See I. Adler, *Revue de musicologie* 51, 1965, pp. 19–51; H. Avenary, in *Journal of Jewish Studies* 16, 1966, pp. 87–104; N. Golb, *Ibid.* 18, 1967, pp. 43–63; A. Scheiber, in *Hebrew Union College Annual* 39, 1968, pp. 163–75.

³ For a short introduction to this subject, cf. HOROWITZ, Yehoshua, et al.: "Genizah, Cairo." *Encyclopaedia Judaica*. Ed. Michael Berenbaum and Fred Skolnik. 2nd ed. Vol. 7. Macmillan Reference USA, Detroit, 2007. pp. 460-483.

⁴ Johannes Reuchlin (1425-1522), Hebraist and one of the architects of Christian Kabbalah. Cf. SCHOLEM, Gershom: *Die Erforschung der Kabbala von Reuchlin bis zur Gegenwart*, Pforzheim: Im Selbstverlag der Stadt 1969; idem, *Bibliographia Kabbalistica*, Schocken Verlag, Berlin, 1933, pp. 126ff; Max Brod, *Johannes Reuchlin und sein Kampf*, Stuttgart, Kohlhamme 1965.

⁵ For a non exhaustive list of these examples, see BAYER, Bathja, et al.: "Music", in *Encyclopaedia Judaica*. Ed. Michael Berenbaum and Fred Skolnik. 2nd ed. Vol. 14. Detroit: Macmillan Reference USA, 2007, pp. 636-701.

music practice⁶. We will have to wait until 1740 for the first cantorial manual, written by Judah Elias of Hanover.

In this context, it is easy to see why the anonymous Florence manuscript (Fn Magl. III, 70) constitutes an exciting rarity⁷. It contains a short series of class notes on notation and basic counterpoint, written in Hebrew in mid 15th century. It constitutes an unusual proof of a Medieval Catalan Jew engaged on music theory learning, most probably in a non-Jewish educational institute, or at least under a non-Jewish tutor.

The manuscript and its use of language

The Anonymous Florence is part of a larger binding, containing the presently analyzed text (fols. 1a-4b), a series of notation exercises (fols. 14a-15a, bound upside down), and a text that mingles practical Kabbalah and folk medicine (fols. 5a-13b, and 15b). There is no indication of the name of its author, although a much later note on the fly-leaf attributes the authorship to a Daniele Hazan. This name cannot be found in the texts and does not correspond to any historically documented person.

The manuscript is written in Hebrew, although it includes an important amount of loan words from several languages, always transliterated to the Hebrew alphabet. Both the beginning and the end of the manuscript are missing. It was clearly written by a single hand in 15th century Provençal script. Although its watermarks have not been identified, they are similar to Briquet 4360 (Perpignan, 1453) and Briquet 13293 (Cavaillon 1461). The mid-15th century dating of the Anonymous Florence is supported by the aspect of its musical examples, written in white notation. According to Adler⁸, the manuscript contains elements common to another mid-15th century Provençal manuscript, the Anonymous IX⁹. Both sources do not make mention to values smaller than a *minima*.

⁶ Bathia Bayer is currently researching medieval and post-medieval culture-contacts in Western Europe, particularly Judeo-German song contrafacta, as well as hidden sources in “Jew parodies”.

⁷ The manuscript was transcribed and published by Israel Adler on RISM (*Hebrew Writings Concerning Music in Manuscripts and Printed Books, From Geonic Times up to 1800*, by I. Adler, Munich, G. Henle Verlag, 1975, LVIII, pp. 55-77 - RISM B IX[2]), together with facsimiles of all the folios. I am grateful to Dr. Antoni Pizà of the Foundation for Iberian Music for introducing me to this text; and to Dr. Ann Stone (CUNY) for her suggestions and invaluable help.

⁸ RISM, p. 57.

⁹ The manuscript in question is the CS III Anonymus XI, published by E. de Coussemaker in *Scriptorum de Musica Medii Aevi*. Paris, 1864. The 13 intervals of Section 13 are parallel to the 13 “modes” and the 13 “mode simplices” of Anonymous IX (Coussemaker pp. 422-425, 470b). The same could be said about the twofold enumeration of eight proportions on Section IV (parallel to Coussemaker, pp. 471-475), and the sign indicating *sesquioctava proportio* on Section V (common to Coussemaker, pp. 473).

One of the main difficulties of this text resides in its extremely concise –and often careless– Hebrew style, and in its continuous use of transliterated non-Hebrew words. A close look to these loan-words reveals that the biggest part of them is Catalan, which would be indicative of the author’s native tongue. Judging by the dialectal characteristics and references to *Ars Subtilior*, the classes or lectures must have taken place somewhere in Provence, perhaps in Avignon. It is unclear in what language were the lectures delivered. Due to the close similitude between Catalan, French, and Occitan (together with the added difficulty of using a Semitic, non-voweled alphabet), we often wonder if the spelling hesitation corresponds to the use of different languages or rather to the author’s lack of transliteration coherence. For instance, when talking about prolations, the author alternates the spelling *prwlsyw* (corresponding to the Catalan *prolació*) with *prwlsywn* (that is, French *prolation*), and *prwltsyo* (reflecting the Ecclesiastic Latin pronunciation of *prolatio*).

In any case, the author was a frontier person, a native Catalan who also spoke Occitan and French, and had at least some knowledge of the Latin language (although he never uses the Latin alphabet). The author’s Hebrew is fair but not brilliant: he often struggles to find the right translation of a word, uses very imprecise terms, and occasionally even violates grammatical rules. In the light of his lexical and syntactic choices, he may have had a limited Hebrew education. Perhaps he had to flee Catalonia-Roussillon, whose Jewish community was waning fast, immerse in the decline between the riots of 1391, the civil war, the establishment of the Inquisition, and the total expulsion of 1492-93. As a contrast, the Jews in Provence were enjoying an extremely favorable period. Both Queen Yolande and King René were favorable to the Jews. In 1454 King Rene authorized the admission of Jews to all forms of commerce, trade, and craft. At that time, Avignon and the Papal states still had a thriving Jewish community and an impressive cultural life¹⁰. In Provence, the author of the manuscript may have easily found welcoming venues for music education.

The often puzzling hybridization of languages and the somehow neglected Hebrew style prove that the manuscript essentially contains personal notes, probably taken *in situ*. It certainly lacks of the literary formulas and formal style

¹⁰ There is a very interesting article on the neighboring community of Tarascon, written by ROUX, Claude: “La communauté juive de Tarascon au XVe siècle”, in *Revue des Etudes Juives* 167, nos. 3-4, 2008, pp. 511-569. For a general introduction to the historical context of the manuscript, see BLUMENKRANZ, Bernhard and LEVITTE; Georges: “Avignon”, in *Encyclopaedia Judaica*. Ed. Michael Berenbaum and Fred Skolnik. 2nd ed. Vol. 2. Detroit: Macmillan Reference USA, 2007. pp. 733-734. BLUMENKRANZ, Bernhard, and SHAPIRO, Alexander: “Provence”, in *Encyclopaedia Judaica*. Ed. Michael Berenbaum and Fred Skolnik. 2nd ed. Vol. 16. Macmillan Reference USA, Detroit, 2007. pp. 636-639.

we would expect in copied manuscripts. On occasion, the author uses imprecise Hebrew equivalents to certain terms. This is the case of the multilingual hesitations on Section ii: 21ff. There is, however, a strange change of tone on section iv, as we reflect in the translation and accompanying footnotes. In any case, even when he tries to write in a pompous, literary fashion, the author's Hebrew is inaccurate and of poor literary quality.

Most of the etymological explanations that the author gives in order to explain the meaning of terms are, to say the least, *sui generis*¹¹. It is impossible to know if some of these fantastic etymologies are fruit of his own lucubration or if he is merely transmitting common popular etymologies received from his instructor.

Contents and interest of the manuscript

The content of the Anonymous Florence is eclectic and not solidly structured. Section I is fragmentary, dealing with permitted melodic intervals. Section II offers a definition of counterpoint, lists the twelve species of consonances, and describes the melodic intervals. On Section III the author exposes some elementary rules of counterpoint on permitted series of consonances and resolution of imperfect consonances. Section IV deals with proportions and their notational devices. Section V comes back to the consonances, and explains the prolations. Section VI concludes the remnant proportions and their notation. Section VII is a *totum revolutum* of various matters regarding notation.

Perhaps the main interest of Anonymous Florence resides its references to known sources (Jean des Murs, Guido d'Arezzo, Galiot's ballad "Le sault perilleux, etc), and particularly to the teachings of Jean Vaillant¹², quoted up to five times in the text and respectfully presented as the main authority.

Vaillant was a late 14th century French composer who had a music school in Paris around 1360-1390, and probably served John, the Duke of Berry, a significant patron of musicians in the 1380s and 1390s. Due to the fact that Jean Vaillant's name is not uncommon, there has been some controversy regarding his identity. There was a *clerc des offices de l'ostel* in the duke's retinue in 1377, and a *secretaries ac custos sigilli* with the same name in 1387. In 1356 Innocent VI named a Johanni Valhant as chapel singer. There is also a poet from the Poitou who bears the same name, and composed an *Abrege du Roman de Brut* for Louis de Bourbon in 1391. Another Jehanin Vaillant was a singer in the chapel of Queen Isabeau in 1401¹³.

¹¹ Cf. Section II: 1-2; 10-11, among others.

¹² Alternatively spelled in the text as *Violant*, *Valent*, or *Valant*, in part due to the difficulty of representing diphthongs in Hebrew script.

¹³ See GÜNTHER: "Die Musiker des Herzogs von Berry," in *Musica Disciplina*, no., 17, 1963, pp. 82-84; and Wright, Craig. *Music at the Court of Burgundy, 1364-1419: a documentary story*. Henryville, Pa: Institute of Medieval Music, 1979, p. 82 note 211.

In any case, the Jean Vaillant that appears in the manuscript Chantilly was a poet-composer mentioned in the anonymous treatise *Les règles de la seconde rhétorique*, ascribing him to the post-Machaut generation and adding that he ran a music school in Paris, as corroborated by our manuscript. Yolanda Plumley¹⁴, who mentions the Anonymous Florence in relation to Jean Vaillant, indicates that the manuscript shows evidence of Vaillant's use of *Le saut perilleux*, which survives uniquely in Chantilly 564. Other than these details, the codex Chantilly offers further evidence of Vaillant's connection to Paris and his pedagogic activities¹⁵.

Vaillant wrote a virelai imitating birdcalls, *Par maintes foys*, which was quite popular and widely transmitted in his time. The same virelai provided the music for a contrafact composed by Oswald von Wolkenstein (1376-1445). Jean Vaillant has five pieces in the Chantilly manuscript and, according to Garber, his style retains more of the clarity and simplicity of Guillaume Machaut than does that of some of his contemporaries¹⁶.

In a very interesting¹⁷ Dr. Anne Stone notes the importance of the Anonymous Florence in order to shed light on the Ars Subtilior study and practice in Paris, in spite of the fact that this manuscript is somehow obscure, written up to a century after Vaillant in a geographically distant context, and has suffered several linguistic permutations¹⁸. Interestingly enough, the manuscript reverently talks about Vaillant in the present tense, as a living authority, a detail that for Stone suggests straight line of pedagogical ancestry¹⁹.

Another interest of the anonymous Florence resides in its inclusion of abundant Catalan terms, whose detailed lexicographic study can contribute to the relatively small corpus of literature in Judaeo-Catalan. Also known as Catalanic or Katalanit, this was a Jewish language spoken mainly in Catalonia and the Balearic Islands, and it reached its golden age between the 12th century and the

¹⁴ PLUMLEY, Yolanda: "An 'episode in the south'? Ars subtilior and the patronage of French princes", in *Early Music History: Studies in medieval and early modern music* (vol. 4). Iain FENLON. edit., Cambridge University Press, 2009, pp. 127ff.

¹⁵ After Vaillant's rondeau *Dame doucement* in the codex, there is a note that states "compilatum fuit parisius anno domini MCCC sexagesimo nono." See Plumley: *ibid*, p. 128.

¹⁶ GARBER, Benjamin: "Minor Composers (14th century)", in *Medieval France: an encyclopedia*, William W. Kibler, edit. Garland, 1995, p. 247.

¹⁷ The prevalent opinion has been that the Ars Nova is a product of Parisian life, while the Ars Dubtilior is substantively a southern phenomenon. Following Ursula Günther's ideas, Stone proves the connection of the Ars Subtilior to the Paris scene.

¹⁸ STONE, Anne: "The Ars Subtilior in Paris", in *Musica e Storia*, vol. 10, no. 1, 2002, pp. 373-404 I agree with Stone's statement that "if these are student notes, we might speculate that the student was not terribly attentive!"

¹⁹ *Ibid*, p. 386.

riots of 1391. Linguistically, it is very close to Judaeo-Provençal, also known as Shuadit, although both human groups were politically, historically and ethnically quite different. Very often it is difficult to determine if the author is in fact using Shuadit or Katalanit, a problem complicated by the absence of vocalic marks.

Translation criteria

This article contains a full annotated translation of the text. It has not been our goal to discuss how “wrong” or “right” was the author in matters of music theory. The text is often ambiguous and allows several possible translations. We noted only the more blatant of these cases, and we will certainly welcome any inquiries and comments from the Academic community as of other possible solutions. The division by sections and lines follows Adler’s edition. The same can be said of all the references to graphic symbols, in which case we added footnotes that point to a particular section of the facsimile published on RISM. Our paleographic research on the facsimile has been minimal. Although we note a few times where our translation contradicts Adler’s transcription of the manuscript, in general we follow his paleographic interpretations.

Due to the multilingual characteristics of the text, it would be very tempting to introduce a high number of non-English terms. However, we sacrificed some accuracy in order to make a more readable translation, and we kept foreign terms to a minimum. At the end of each section, a foot note will list the loanwords used in the section, easily allowing the tracking down of equivalents.

Suggestions for further research

Our translation of the Anonymous Florence is, in many ways, unpolished stone, a tool whose purpose is to bring the text near to researchers lacking the necessary knowledge of the Hebrew and Catalan languages. On a closer reading, there are a certain number of subjects that surely deserve further research.

One of them is the intriguing connection of the manuscript with English music practice, concerning the use of ink colors other than red, a rarity already pointed out by Stone and reflected in our translation’s footnotes. Furthermore –and in spite of the often mistaken and obscure quotations- we think that it could be interesting to look closely at the relationship of the manuscript not only to Vaillant, but also to Des Murs, and to “Guido,” whose identity is somehow controversial as well. In certain fragments, it seems evident that our manuscript is actually quoting other authors and sources yet to be identified.

A further analysis of the Catalan loanwords should be put in perspective with the corpus of Catalan music terminology, particularly that of documents and literature south of the Pyrenees, in order to establish if there are any lexical elements that are particularly defining of a Judeo-Catalan dialect.

If we are to trust the cohesion of the Anonymous Florence manuscript binding, a study of the rest of the manuscript may help narrow down the author's identity, perhaps through an analysis of the Kabbalistic doctrines in the second tractate (whether influenced by Castilian, Provençal, or south-Catalan authors from the Girona scene), or perhaps through the author's approach to medical science.

Annotated translation of the Anonymous Florence manuscript

Section I

[...] indicating four times, then they are seven: tone, semitone, ditone, semiditone, diatessaron, diapente, diapason. This is what some authors say, because this is a consonance, [a term] which designates a number of different notes that sound together well, even if they are in fact different²⁰. One needs to delay [...] ²¹.

Section II

[1-2] It is important to know what counterpoint is. A counterpoint is the setting of the *discantus* in relationship with the tenor.²² The word *contrapunt* (counterpoint) comes from *cum* (with)²³, meaning that both elements are suitable to go together. *Punt* (point), which also means "measure", alludes to the fact that counterpoint has to be sung with measure. This reminds us of the popular saying that states that anything without measure leads astray.

²⁰ Here the manuscript shows a bigger gap than usual, further marked by two vertical lines, which probably mean that this concludes a lesson on permissible melodic intervals.

²¹ As explained in the introduction to this article, due to the high amount of non-Hebrew words used in the text, we translated everything to English and then listed all the loanwords at the end of each section. Occasionally, we decided to leave some loanwords in the text for the sake of readability. Unless noted, terms are exclusive and always appear as the sole tag for a concept. The loan words in section I are *semitó*, *ditto*, *semiditó*, *diatèsson*, *diapente*, *diapason*, *consonància*. All are Catalan terms written in Hebrew characters. Some of them are of Greek origin, but profusely used in Medieval Catalan.

²² The word we translated here as "discantus" is in fact *davar* ("thing"). This alludes to is the melody that accompanies the *tenor*, a term that at this point in time designates the cantus firmus. Before the 1100s the cantus firmus usually was in the top voice (cf. *Musica Enchiriadis*, ca. 900), but later it was moved to the lowest voice and later to the tenor.

²³ Adler thinks that *acum* is just a wrong transliteration of the Latin "cum" ("with," RISM p.59). It is not clear why through the text the author occasionally adds an aleph as a prefix to some words, since it cannot transcribe any possible grammatical particle, Catalan or else. This happens only in front of some Latin and Greek transcribed words, never with Hebrew or Catalan terms. Although one may think that the use of this extra initial aleph could be a mistake produced by transcribing some *circellus* or other graphic mark, in my opinion the author adds the extra aleph in order to avoid confusion between the Latin *cum* and the Hebrew *kum* (to stand up), which would be identically spelled. A similar argument could be made regarding the Greek prefix *di* and the Hebrew *dai* ("enough"). Another, less likely possibility is that here *acum* corresponds to a Catalan word meaning "discernment, subtlety of understanding," (cf. Alcover-Moll), a cognate to the English *acumen*, although the context does not seem to imply it.

[3-9] How many kinds of counterpoint are there? Some experts say that there are seven, and some say thirteen. There is a variety of opinions about that. However, in reality the number of kinds of counterpoint varies according to how high a person's voice can go up or how low he can go down²⁴. Certainly, according to the modern experts, there are 12 kinds: unison, third, fifth, sixth, eighth, tenth, twelfth, thirteenth, fifteenth, seventeenth, nineteenth and twentieth. What is a unison? An example of unison would be Ut Ut²⁵, Re Re, etc. It is called like that because diverse notes "unite" and become just like one note. Semitone is like the distance between Mi and Fa, and the prefix *semi* means half. A tone is the distance between Ut and Re, or Re and Mi, for instance. This term derives from the word *tonar*, which means to produce a sound.²⁶ Semitone is Re Mi Fa. The term comes from "tone" and the prefix *semi*, because it is constituted by a tone and a semitone. We can also call it a minor third.

[10-11] An example of ditone is Ut Re Mi, or Mi Re Ut. The term comes from the prefix *di* and the word "tone", since it is composed of two tones. A diatessaron is, for instance, Ut Re Mi Fa or Fa Mi Re Ut. The word comes from the prefix *dia-*, meaning "tone," and *tessaron*, which means "four." It can also be called a minor fourth²⁷.

[12-13] The tritone²⁸ is found, for instance, between Fa Sol La-Re Mi, or Mi Re Do-Sol Fa.²⁹ It is called like this because *tri-* means three, and therefore it contains three tones. Diapente is Ut Re Mi Fa Sol, and its name comes from *dia-*, which is like *di-*, and *penta*, meaning "five notes".

[14-16] [...with] diapente is Fa Sol La-Re Mi Fa Sol La, or Re Mi Fa Sol La-Re Mi Fa, and the origin of its name is as I said before.³⁰ The tone with diapente is Fa Sol La-Re Mi [Fa Sol]. Semitone with diapente is [...] Mi Fa [...] Mi Fa Sol.

²⁴ The author is using the term as meaning "interval" or "series of intervals" rather than our modern concept of "counterpoint." Therefore, the maximum number of possible "counterpoints" between two voices will ultimately depend, in his opinion, on the range of these voices.

²⁵ The note Do (or C). The author spells it with a final *dalet* (*d* sound), a further indication that he is a Catalan speaker, since this language pronounces all voiced final consonants as voiceless. This and other similar spellings will be regularized in our translation, while retaining the term "Ut" for the note Do.

²⁶ A cognate to the English verb "to intone".

²⁷ The etymology is wrong, since the Greek prefix *dia* means "through, across, between".

²⁸ In Latin.

²⁹ The hyphens appear in the manuscript.

³⁰ According to Adler, here the text is corrupt or at least faulty. This note-series corresponds to ditone plus diapente, which appears latter in the text. Meanwhile, the description of the semitone plus diapente that we find below should, according to the regular order, come at this point and explain the semitone plus diapente (Re Mi Fa Sol La-Mi Fa).

[17-20] Ditone with diapente is Ut Re Mi Fa Sol La-Re Mi. And finally a diapason is Ut Re Mi Fa Sol La-Re Mi Fa. It is called this way because *dia-* is just like *di-*, and *pason* means “all,” just like *tutum*³¹. This means that the rest of intervals are similar to the aforementioned, even if they have a different number. Thus, the unison is similar to the octave but with a different number; a third is like a tenth, etc.

[21-28] “Unison” means that there is a single note, even if there were four voices singing it simultaneously. A third is a range of three notes, containing – *contenen*-³² one tone and one semitone, in which case it is called a minor third. The Major third contains –*conté*- two tones. A minor fifth is an interval of five notes that includes two tones and two semitones. A major fifth is a range of five notes, containing three tones and one semitone. The minor sixth is an interval of six notes, and there are three tones and two semitones. A major sixth is an interval of six notes, including four tones and one semitone. A seventh is a distance of seven notes that contains five tones and two semitones³³.

Section III

[1-2] How should one build a counterpoint? This science has a rule: if we have a lead singer, known as *cantus*, singing in a lower voice or tenor, then when he ascends the counterpoint descends. And when the *cantus* descends, it is necessary for the counterpoint to ascend. If they happen to ascend or descend together, it should be by an interval of the kind called “similar imperfect”.

[3-5] There are two ways of constructing a counterpoint: by one and by many. When the counterpoint is “by one,” we must begin the counterpoint with a full interval, called “perfect.” Otherwise, when the counterpoint is “by many” it begins according to the will of the singer, although certainly the different singers need to leave space for each other.

³¹ *Pason* means “all” in Greek, which the author re-translates as “*tutum*” here, using the Latin term and not the Catalan one. Thus, in the same phrase he is simultaneously using the Hebrew, Greek and Latin versions of the same word. Then the author proceeds to explain why the octave or diapason is called “all” or “complete” even if there are intervals bigger than an octave. Note that the author alternates the Greek term *diapason* and its Hebrew equivalent *sheminit*, which literally means “octave”.

³² The author’s Hebrew is generally correct but quite basic. Thus, he is using the expressions *la’amod be* and later later *le-hazek et* instead of the correct Hebrew verb *lehakhil*. Realizing that this doesn’t convey the exact meaning he intended, the author adds the Catalan equivalent *contenen/conté*, between hyphens. The unusual transliteration could also correspond to Provençal forms of the same verb (*contenun, contén*).

³³ These are the loan words section two. From Catalan: *contrapunt, tenor, mesura, unisó, semitó, tonar, semiditó, to, tons, diatèsson, diapente, ditó, conté, contenen*. From Latin: *cum, tritonus, tutum*.

[6-14] It is not allowed to make two consecutive perfect intervals if they are similar, like two fifths for instance. It is possible to write two or more consecutive dissimilar perfect intervals, like a fifth followed by an octave. According to the Ancients, it is allowed to write three, four, or even five imperfect intervals in a row³⁴. A third can only be followed by a fifth under or a unison over, knowing that this happens when there is not a single [...]. Similarly, it is not allowed to follow a sixth with anything but [...] a seventh under or an octave over³⁵. One cannot write a tenth followed by anything but a twelfth under or an ascending over. A thirteenth has to be followed by a fifteenth under or a twelfth over. If the cantus melody ascends or descends several notes, the discantus (which means [...])³⁶ can remain in a single note, or ascend or descend by one note. If the cantus stays on the same degree during three or four notes, the counterpoint can descend or ascend by several notes.

[15-16] Ascendant and descendant movements can be understood in two ways: ascension by notes and ascension by number, and the same happens with the descendant movement. How many ways can one practice counterpoint? In two ways, “by one” and “by many”³⁷.

Section IV

[1-4] Honorable gentlemen, with the help of God and according to my understanding, I want to explain and elucidate the proportions as I promised³⁸. And I will do it with the permission of the great sages that teach in the city of Paris. According to *mestre* Joan Violant³⁹, who teaches the honorable science of

³⁴ Breaking his systematic use of exclusive tag-terms, in the explanation of this rule the author consistently duplicates the terms, first in Hebrew (*minim shelamim, minim bilti shemalim*) and then in Catalan (*perfetes, imperfetes*). Note that the Hebrew term that we translated as “to make, to write” is very vague. It is never clear if the author is talking about actually *writing* a counterpoint melody or about improvising it somehow.

³⁵ Here we tried to convey the very concise, almost cryptic, writing style. The fragment refers to the resolution of imperfect consonances: a third has to be followed by a fifth if the tenor descends, or by unison if the tenor ascends; a sixth has to be followed by a descending seventh or an ascending octave. On the other hand, the manuscript shows three dots both after the expression “not a single” (*lo... ehad*), and after “anything but” (*im lo yihieh...*) showing that the author realized that both phrases were incomplete.

³⁶ There is a gap in the manuscript. The author is unsuccessfully trying to find a Hebrew equivalent of the Catalan term *descant* (“discantus”).

³⁷ The meaning of this paragraph is uncertain. *Kol*, which means “note” in the rest of the text, here may also mean “voice.” *Lehitlamed* means “to teach oneself, to practice, to use, to train oneself.” This seems to be part of a series of questions and answers or definitions, and probably the author could remember the rest of the argument. Therefore, he does not bother writing any further details. Regarding the loanwords of the whole section three, we note *contrapunt, tenor, cant, descant, perfet, perfetes, imperfetes*, all of them from Catalan.

³⁸ There is a sudden and radical change of style on section four. This fragment may have been written as a public presentation, or may be a literal transcription of another lecture. In any case, the Hebrew is willingly ceremonial but somehow pretentious and lacking of literary quality.

³⁹ That is, Jean Vaillant (born ca. 1360-90). The author uses the Catalan honorific title *mestre*, from the Latin *magister* (“teacher”).

music in Paris, it is necessary for every musician to possess three qualities, which are as follows: qualification, a pleasant voice, and wisdom⁴⁰. Music pleases the Divine, is appreciated by the Creator of the world, and makes every person rejoice⁴¹. Therefore, a proportion is the act of setting three values in place of one or two⁴².

[5-6] Gregorian chant is measured according to a general proportion established by the composer, and through a short series of proportions that follow geometrical rules. According to a tractate written by the great Mu'er, God has a single proportion or entity, and yet he created the three elements, fire, earth and water in order to serve him. Therefore, this is an example of proportion: there are three elements corresponding to a single Creator⁴³.

[7-9] It is true that, in the art of music, we have 8 ratios or proportions, just like in a melody there are 8 "tones," or in every "tone" there are two subdivisions⁴⁴. The proportions are as follows: two "tones," double, instead of the first "tone," *dupla*⁴⁵; *tripla* are three "tones" instead of the second "tone;" four "tones"

⁴⁰ This may be a partial citation of J. Tinctoris: "cantor perfectus redditur henc sunt: Ars, mensura, modus, prolatio, voxque venusta" (WEINMANN, Karl (ed.): *Johannes Tinctoris (1445-1511) und sein unbekannter Traktat «De inventione et usu musicae»*, F. PUSTET, Regensburg, 1917, pp. 33-34.) In light of this source, the Hebrew text could also be translated as "measure (*midah*), pleasant voice (*hanaḥat kol*), and art (*she yihyeh ḥakham*)." For an online version of the whole text, cf.

http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TININV_TEXT.html

⁴¹ The expression has a reminiscence to Gallicus' *Ritus Canendi*: "Ars est igitur musica Deo placens ac hominibus, omne quod canitur discernens et diudicans, ac de cunctis quae fiunt, non solum intendendo vocolas atque remittendo, sed etiam tempus metiendo, veram inquirens rationem" (Johannes Gallicus. *Ritus Canendi*. ed. Albert Seay, Critical Texts, no. 13. Colorado Springs: Colorado College Music Press, 1981, Book 2, ch. 2;). See http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/GALRC1_TEXT.html).

⁴² Meaning uncertain. It is a real *non-sequitur* and doesn't seem to have any continuity in the text.

⁴³ The text is hesitant and unclear. Alter suggests that this otherwise unknown Mu'er could refer to Johannes de Muris (1300-1350, also known as Jehan des Murs), one of the main theorists of the Ars Nova. In fact, de Muris has a whole tractate called *Musica Speculativa* on the hidden nature of music. It is, however, surprising that our text designates him as *ha-rav rabbi MWR*, which is a honorific title for rabbis only. I would attribute it to the poor Hebrew style, often lacking of lexical precision.

⁴⁴ Lit. "two proportions." These could refer to the half-step subdivisions of a tone, or more probably, the two proportions, *dupla* and *tripla*. Through this whole section, the author is using the Catalan word *to* (generally "tone") in its alternative meanings of "note" or even "value." When talking about the 8 "tones" he may be even referring to the eight Gregorian modes, thus excluding aeolian, locrian, and ionian, which were considered transposition of other modes that shared the same hexachords. This makes the text particularly difficult to understand. We opted for not simplifying this ambiguity.

⁴⁵ A *proportio dupla* in mensural notation implies that two notes of a particular value will fit in the time previously occupied by a single note of this value. See introduction. *Dupla* means

instead of the third “tone;” five instead of the fourth; six instead of the fifth; seven instead of the sixth; eight instead of the seventh “tone;” nine instead of the eighth “tone”⁴⁶. Sesquitertia proportion instead of the first “tone;” sesquiquarta proportion instead of the second “tone;” and hemiola instead of the third; epogdoi instead of the fourth; epitrita instead of the fifth; semiepitreta instead of the sixth; tonus acutus⁴⁷ instead of the seventh; sesquioctava instead of the eighth; sesquialtera when the sesquitertia is not present.

[10-11] What is a proportion? A proportion is a disposition of words⁴⁸, an ordination of chant, a way of that makes one word to become many words through the use of the fitting proportion, and [only limited by] as many words as a person could articulate. *Proportio est dispositio rei, ordinatio cantus, facere de sola plures per vim proportio et ea quae homo de suo ore posset pronuntiare*⁴⁹.

[12-14] It is generally said that there are eight proportions: [...]first sesquialtera, second hemiola, that hold number of nine⁵⁰; sesquitertia, epitrita⁵¹, that hold four in the space of three; sesquioctava, epodoidoi, that hold nine in the space of eight; sesquiquarta holds [five⁵²] in the space of four; dupla sesquiquarta holds eight in the space of six⁵³. The rest of proportions derive from the fore-

“double” in Latin, and the author is using both terms in the phrase (*dupla* and its Hebrew equivalent *kaful*).

⁴⁶ That is 3:2, 4:3, 5:4, 6:5, 7:6, 8:7, and 9:8. It is unclear why the author sometimes writes on numerals and sometimes on ordinals (*four*, and then *seventh*). This may be due to Hebrew misspellings.

⁴⁷ For *tonus acutus* cf. Johannes de Muris *Musica Speculativa* (http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/MURMSPEC_MVBM8-24.html), and Boethius *De Institutione Musica*, liber III.

http://www.chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/BOEMUS3C_MCTC944.html).

⁴⁸ The word *davar* can mean “word” or “thing.” At the beginning of the text, the author even used the same term to designate the discantus. *Davar* is related to the verb *ledaber* (“to say, to pronounce”). I suspect that the author is trying to reflect the Latin use of *pronuntiare* as “to articulate, or to pronounce a syllable when singing.” Thus we read in Ugolini Urbevetanis’ *Declaratio musicae disciplinae*: “Per accidens dicitur, quia accidit tropo qui per se per [sqb] quadrum formatur, ut inepta removeatur pronuntiatio tritoni per B molle cantari.” (http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/UGODEC1B_TEXT.html)

⁴⁹ This phrase appears in Latin in the manuscript, although in Hebrew characters, which makes its reading somehow insecure. I believe that it is a simple repetition of the preceding Hebrew phrase, a sentence that is unclear by itself. Therefore, this translation reaches a compromise by harmonizing both phrases.

⁵⁰ Sesquialtera and Hemiola are synonymous, and designate the proportion 3:2. Adler (RISM p. 62) thinks that the text is disrupted and there should be a missing introductory phrase, reading “sesquialtera and hemiola hold three notes in the space of two; first sesquialtera, second hemiola, they hold together a number of nine.” See section VI, line 20.

⁵¹ Stone (“The Ars subtilior in Paris” p. 387) notes the somehow unusual fact that the author gives both Latin and Greek terms for the ratios, since most 14th century treatises only use Greek terms when talking about pitch proportions, not rhythmic ratios.

⁵² The reading is dubious.

⁵³ The author seems to be mistaken. It should be 9:4.

mentioned. These proportions are in use since ancient times, and modern composers have explained them better than I. However, even if I am unworthy of explaining such a complicated subject, now I will expose my opinion on this matter, and I will explain the first one of these proportions, which is the restriction⁵⁴ called *dupla*. It consists on placing two note-values⁵⁵ in place of one, like placing two semibreves in the space of one, or in a similar way, all other note-values.

[15-17] The *Dupla* proportion is an enforcement, that is, a *gamut*⁵⁶ that holds two note-values, that is to say, three *acut* and three *soupir acut*⁵⁷. *Dupla* is a musical term meaning “two,” just like by nature it would be fitting to call it “thin,” that is to say, *acuta*⁵⁸. In truth, this *dupla* proportion is [expressed] by a thinner letter “f,” that is to say, a *soupir acuto*⁵⁹.

[18-27] I will say that there can be three kinds of transformation regarding this proportion⁶⁰: the first one, in the *gamut*, the second in Gregorian chant, and the third in musical melodies. In the *gamut*, as I said before, [it happens] when the note-values double, [filling] the original space of a third note. In Gregorian chant, [it means that] the melody is forced to ascend by its double. As they say in the Occitan language, *doblam*⁶¹. This applies both to ascend and descend. When we talk about musical melodies, it is obligated that the melody and the person work together, and therefore, the melody doubles⁶². It is necessary to

⁵⁴ Hebrew *gedirah*, “fencing, restriction, delimitation.” Note the change of terms, since the author has been designating the proportions or ratios by the correct Hebrew term *yehes* until this point.

⁵⁵ Lit. “shapes.”

⁵⁶ We understand this *gamut* to simply mean “range of notes.”

⁵⁷ *Soupir* means “pause.” *Acut* seems to be used as if it were the name of some note-value or a particular shape of a note.

⁵⁸ The word we translated as “thin” (*dakah*) could also mean “slight, tenuous, small, slim, fine, spare, slender.” Once again, the meaning of *acut* is not clear. Among the possibilities, it could be “high-pitched, sharp, slim.”

⁵⁹ It is unclear to me what is the relationship between *dupla* and *acut* or its pause. What is apparent is that the author is trying to establish some sort of etymology, and explain that this relationship is based on a sign to indicate *dupla*, that looks very much like a thin (*acuta*, *dakah*) Latin letter “f.”

⁶⁰ That is, the *dupla*.

⁶¹ The text uses the abbreviation aleph-shin for the name of the language. It seems to us that the only coherent choice would be Occitan. In fact, *doblam* means “we double” in Occitan (although one may argue that this verbal form would be perfectly correct in Oriental Catalan and some other dialects). In any case, Occitan and Catalan are mutually understandable and geographically contiguous, so the author would certainly know both of them.

⁶² The meaning is very uncertain. The alluded melody could refer to an instrumental part. The verb we translated as “work together,” could also mean “to become weary or tiring.” Thus, one could understand the phrase as meaning that the *dupla* proportion is used in melodies in order to create variations, so that the repetition of a strophic series doesn’t become tiring.

know how this proportion is notated, and if one would use a major or a minor prolation. I will say this: one should write it as a number two⁶³, or using blue color, or using black ink⁶⁴ for all the note-shapes for a major prolation, while using yellow or green for a minor prolation. It could also be represented by half a circle cut in half, or a full circle cut in the middle, which would mean the same proportion⁶⁵. Through the use of this ratio, one can express many combinations, if used together with a variety of note-shapes. For instance, if one takes two notes written with the same ink color, and then substitutes the full shapes by the empty shapes, and the empty shapes by the full ones, we would have a sesquialtera proportion represented by a dupla ratio, and then the proportion would be called *super-bipartiens*⁶⁶, because using the dupla proportion, they would look the same, as it will be explained by the end of this book⁶⁷ on proportions. We have concluded the explanation of the dupla ratio. We will now begin to explain the tripla proportion.

[28-36] Let us elucidate what tripla is. Tripla happens when three note-values are placed in the space of one, for instance, by placing three semibreves in the space of one, and so on. The tripla derives from something that is perfect⁶⁸, that is from a perfect *modus* and perfect *tempus*, when a semibrevis is multiplied by three⁶⁹. In Gregorian chant, a melody can be set⁷⁰ on four different systems, established by Gregory, which are semibrevis, tripla, proportion and *tempus perfectum* -also called brevis and semibrevis-, this ratio is called mode, and the same happens with the rest of signs⁷¹. And we can set [this ratio] both in major and minor. This relationship derives⁷² from ut-re-mi, and the wise master Jean Vaillant⁷³ said that this tripla ratio is equivalent to three, and all this delimitates

⁶³ The word used is *sefer*. I agree with Adler (RISM p. 62), who suggests that the manuscript should probably read *mispar* (number). In Hebrew, both words share the same root. Their spelling differs by a single letter.

⁶⁴ Stone ("The Ars subtilior in Paris" p. 387) notes that, although the use of colors other than red had no tradition in the European continent, it was a common tradition in 15th century England, thoroughly described by John Tucke in the 16th century. This may be an indication that, other than French music theorists, the Anonymous Florence may be reflecting some English teachings.

⁶⁵ That means, a slashed C or a slashed O.

⁶⁶ We are following the reading suggested by Adler (RISM p. 62). The manuscript reads something like *superbis portie(n)s*, a form probably due to a *fausse-coupure* together with some vowel hesitation.

⁶⁷ Was the author actually intending to write his own tractate on proportions? That would certainly explain the change of writing style at the beginning of this section.

⁶⁸ Or "whole" (Heb. *Shalem*).

⁶⁹ Or "divided by three" (Hebr. *Tekafel sheloshah pe'amim*, "doubled three times").

⁷⁰ Or "when we want to explain (divide?) a Gregorian chant melody through any of the four systems established by Gregory, which are semibrevis, tripla, proportion and perfect (full) time -called brevis or semibrevis-, then this proportion is called *modus*."

⁷¹ Lit. "shapes." It could mean note-values or simply graphic signs indicating proportion.

⁷² Or "descends."

⁷³ Original spelling "Joan Violant". "Joan" is the Catalan spelling of Jean/Johannes. Hebrew transliteration often poses problems when representing diphthongs.

the names of the notes⁷⁴. He also said that the elucidation of the basic elements of music is due to three wise men⁷⁵: Pythagoras, *Kwly*, Aristotle⁷⁶, and Boethius. Pythagoras discovered ut fa, *Kwly* found re sol, Boethius discovered mi la. If so, then the names of the notes are this six, and the tripla ratio appears. These are ut-re-mi for the present world, and fa-sol-la for the world to come⁷⁷. It is fitting to represent this ratio with the following sign⁷⁸, or using golden ink, or even writing thinner shapes. End of this part⁷⁹. See the notes below⁸⁰.

Section V

[1-3] Unison⁸¹, third, fifth, sixth, octave, tenth, twelfth, thirteenth, fifteenth, seventeenth, nineteenth, twentieth. Six of them are perfect and six imperfect. The perfect ones⁸² are unison, fifth, octave, twelfth, fifteenth, and nineteenth. The ones that are not perfect are the third, sixth, tenth, thirteenth, seventeenth, and twentieth.

[4-19] Now I want to talk about prolations. Prolations⁸³ are divided in five: *maxima*, *lunga*, *brevis*, -that is, one *tempus*- *semibrevis*, *minima*. The *maxima* should be drawn like this, the *lunga* like this, the *brevis* like this, the *semibrevis*

⁷⁴ Or “all this used to establish a framework for the names of the six notes.”

⁷⁵ Or “he said that when they discover [it], there were three wise musicians.”

⁷⁶ Aristotle, which is spelled in its Catalan pronunciation, is preceded by a four-letter name, *Kwly*, that could be read in many different ways: Caulais, Coulis, Coulais, Coule, Culai, or even, as Adler reads, Euclid or Clio, although these two readings seem to me quite forced. As Adler notes (RISM p. 62) the manuscript displays some dots under “Aristotle,” signs that cannot be interpreted as vocal marks, but rather as a sign marking erasure. Since the author is about to enumerate three wise men, and not four, we think that Aristotle might well be a mistake that the author marks for erasure. In the following lines, the author attributes to this enigmatic *Kwly* the discovery of *re sol*, and does not mention Aristotle anymore.

⁷⁷ According to Adler (RISM p. 62), this digression about the names of the six notes is parallel to Johannes de Muris explanations (cf. Lucie Dikenman-Balmer. *Tonsystem und Kirchentonen bei Johannes Tinctoris*. Paul Haupt, Bern, 1935, p. 65, note 4).

⁷⁸ Cf. RISM, p. 70 (facsimile of page 2b, line 15).

⁷⁹ Loanwords of this section: *mestre*, *músic*, *gregorià* (*gregorial*), *geometria*, *música*, *to*, *gamut*, *efa*, *gama*, *musicals*, *mode*, *Gregori*, *Joan*, *Pitàgores*, *Aristòtil*, *Boeci* (that is, the pronunciation an spelling of these personal names), all from Catalan. *Dupla*, *tripla*, *sesquitercia*, *sesquiquarta*, *hemiolia*, *epogdoi*, *epitrita*, *semiquepitrita*, *sesquioctava*, *sesquialtera*, *semibreve*, *semibreves*, *super-bipartiens*, from Latin. *Epogdoi*, *epitrita*, from Greek. *Doplam*, from Occitan. *Prolation*, *azure*, probably from French. *Acut* is not documented as such in Medieval Catalan, although it could be a local pronunciation of the Catalan word *agut*, or an old Occitan form, or even an ultra-corrective spelling based in the Latin *acutus*. *Mussikai* is a Hebrew adjectival flexion based on a Catalan term.

⁸⁰ It is not clear to which one of the illustrations of the manuscript is the author pointing to.

⁸¹ The beginning of this chapter is totally abrupt, a *non sequitur*.

⁸² Here the author uses the Catalan word followed by its Hebrew translation (*perfectes*, that is to say *shelamim*). *Shelamim* also has the meaning of “complete”.

⁸³ The author uses first the Latin word, then the Catalan term.

like this, and the *minima* like this⁸⁴. And we have two types of prolation, the major and the minor. A major prolation is when a *semibrevis* is worth three *minimas*, like this⁸⁵. It is necessary to write the *semibrevis* using one of these two signs: this one or this one⁸⁶. In a minor prolation, one *semibrevis* is worth two *minimas*, like this, and it can be written like this, this or this⁸⁷. Therefore, all melodies are generally written either in a major or a minor prolation. At the beginning of a song, one should clarify three things: the type of prolation, the type of *brevis* or *tempus*; and the type of *lunga*, or *modus*. If the prolation is major, and the mode and *tempus* are perfect, it is fitting to count three *breves* for one mode, like this⁸⁸, while the *tempus* equals three *semibreves*, like this⁸⁹. If the prolation is minor, the mode perfect, and the *tempus* perfect, it is notated like this⁹⁰, and the *tempus* equals three *semibreves*⁹¹. If the prolation is major, but both the mode and the *tempus* are not perfect, it should be notated like this, and the *tempus* should be represented like this⁹². If the prolation is major, the mode imperfect, and the *tempus* perfect, it should be represented like this, and the *tempus* will be like this⁹³. If the prolation is major, mode is perfect and *tempus* is not perfect, it should be notated like this, and the *tempus* like this⁹⁴. If the prolation is minor, the mode is perfect and the *tempus* is imperfect, it should be notated like this⁹⁵, and the *tempus* like this⁹⁶. We have concluded our talk on *maximas*, that is, the “long ones”⁹⁷, on *tempus*, and on the *semibrevis*. We will now describe the different ways of notating. And since the philosopher said that one should first undertake the biggest and more complex subject, we will begin by the *maxima*.

[20-30] It is said that one should notate the *maximas* like this⁹⁸. These are called ligatures, or *maxima* signs. The signs for the long ones, also called

⁸⁴ This is followed by drawings of all of them (cf. RISM p. 70, facsimile of p. 2a of the manuscript, line 22-23). It is interesting to note that now the author is using the Hebrew terms for *lunga* and *brevis* (*arukah* and *ketsarah*), while in the preceding phrase all terms were Latin or Catalan.

⁸⁵ Cf. RISM p. 70, facsimile of p. 2a of the manuscript, line 25-27. Note that instead of four *minimas*, we can see one *brevis* and three *minimas*.

⁸⁶ Loc. cit, line 25 and 26. Apparently, the drawing after the sign for the prolation (a half circle with a dot) should in fact be a *minima*.

⁸⁷ Loc. cit. line 27.

⁸⁸ Cf. RISM p. 71, facsimile of p. 3a of the manuscript, line 2.

⁸⁹ Loc. cit. line 3.

⁹⁰ Loc. cit. line 4.

⁹¹ Loc. cit. line 5.

⁹² Loc. cit. line 6.

⁹³ Loc. cit. lines 7 and 8.

⁹⁴ Loc. cit. line 9.

⁹⁵ Loc. cit. line 10.

⁹⁶ Loc. cit. line 11.

⁹⁷ The author uses the Catalan term, and then its translation to Hebrew.

⁹⁸ Three different figures, loc. cit. line 14.

longas, are like these⁹⁹. One should represent the *tempus* like this¹⁰⁰. The shapes of the *semibreves* are drawn like this¹⁰¹. In the case of the other *semibreves*, which are the ones between the [?] sign number 5 and the *puncti* of [?]¹⁰², one should write the last *punctus* below with the shape of a *longa*. It can be either *longa* or *semibreve*¹⁰³. If it is a *semibreve* it should be counted with the closest to itself, while if it is a *longa* it should be counted alone¹⁰⁴. These¹⁰⁵ two ratios are similar, and are notated with the same sign. They allocate a *longa* and an imperfect *brevis* on a *dupla*¹⁰⁶. If we are in *dupla* proportion, the *longa* will be imperfect mode¹⁰⁷, that is to say, 9 *semibreves* on a *longa*, or 8 or nine noteshapes -big or small- as it happens in the song *Le Saut Perilleux*. Nevertheless, there are few authors that talk about the need and practical realization or dividing a *minima* in eight parts. This is a weak and very limiting procedure, and the composer who does that will weaken the whole melody. It is fitting to notate it like this, as we said before.¹⁰⁸ There are also proportions without a practical use¹⁰⁹ like double *dupla*, *tripla* over *tripla*, *dupla epitrita*, *dupla sesquialtera*, etc. Here concludes the subject of musical proportions¹¹⁰.

Section VI

[1-7] Now we shall speak of the *quadrupla* proportion. The *quadrupla* derives from the *diatessaron*, and holds four note-values in the space of one, like for instance, four *semibreves* on one, and similarly with the rest of note shapes.

⁹⁹ Three different signs, loc. cit. line 16.

¹⁰⁰ Loc. cit. line 17.

¹⁰¹ Loc. cit. line 18.

¹⁰² The text is corrupt and the meaning uncertain.

¹⁰³ Alternative translation: "it is possible [to make] a *semibreve* [correspond] to this *longa* "

¹⁰⁴ Or "while if one is dividing by *longas*, the *longa* is counted as a single beat."

¹⁰⁵ It is a non-sequitur.

¹⁰⁶ Or "these proportions are placed on a long duplex and an imperfect *brevis*."

¹⁰⁷ Or "On this duplex long the mode will be imperfect."

¹⁰⁸ The word *dak*, here translated as "weak," may also mean "thin, delicate, detailed." Therefore, an alternative translation could be: "Few would say -in truth and out of necessity- that dividing a *minima* in eight parts is a too subtle/delicate/refined and complicated matter, since when a composer does so, he makes the song too delicate." It could well mean that some authors believed that dividing a *minima* in eight parts would make the melody difficult to read, since the subdivision will render notes too short. As for the graphic sign, see the facsimile p. 3b, line 3 (RISM p.72), representing a circle with two dots inside. Adler wonders if it should rather be a circle with three dots instead of two (RISM p. 64). Stone Stone ("The Ars subtilior in Paris" p. 388ff) agrees with Adler, adding that Chantilly displays the circle with three dots to indicate 9:8 proportion, although it may be using it as an archaism. As described in our introduction, this unusual notation is common to Coussemaker's Anonymous IX (cf. note 9 in our article).

¹⁰⁹ Or "proportions without limits" or "an unlimited number of proportions".

¹¹⁰ Loanwords of this section: unisó, perfet, perfectes, imperfectes, prolació, prolacions, breva, semibreva, from Catalan. Prolaciones, maxima, lunga, minima, dupla, sesquialtera, from Latin. Prolation, semibreve from French. Epitrita, from Greek.

This proportion originated from a *dupla longa*¹¹¹ and from and imperfect *brevis*. If a Gregorian chant has a minor, imperfect *brevis*, then the proportion will be *dupla longa*. This proportion was popularized thanks to the wise Guido, who used it in his song *Diatessaron*¹¹². According to modern musicians, this term was unheard and unused before, and that is why we place it among the proportions. The master Jean Vaillant¹¹³ says that this is a very valuable and widely practiced proportion for the fourth mode¹¹⁴, whose final note is E¹¹⁵. It takes a *saeculorum* for the fourth note, and then the semitone¹¹⁶. It should be notated like this¹¹⁷, or using indigo, turnsole¹¹⁸ or golden ink. The *caudae* of the note-shapes should be on top of the ones that do not have a *cauda*¹¹⁹. There could be a thousand other proportions, like *quintupla* or *sextupla*, but in practice we do not find them in this particular discipline.

[8-13] From this ratio we have two, which derive from the same concept, the same structure and the same condition. These are the *epitrita* and *sesquiertia*, and they derive from one *brevis* in a minor prolation. Both of them place four notes in place of three. For instance, if the Gregorian melody has three

¹¹¹ The author uses first the Hebrew term, and then adds the Latin (lit. "in their language") translation.

¹¹² Or "who placed diatessaron in his song." Is this Guido d'Arezzo or rather the Guido whose two songs are found in the Chantilly manuscript? Both Adler and Stone Stone ("The Ars subtilior in Paris" p. 392) seem to be in favor of this second possibility, particularly in light of the fact that the Anonymous Florence has previously mentioned another Chantilly song, *Le saut perilleux*. Cf. ms. Chantilly 1047 fol. 25.

¹¹³ Here we have another different spelling, Joan Valent, due to the same transcription difficulties alluded before.

¹¹⁴ The meaning is unclear. Alternative translation: "this ratio is very honored and useful for the fourth proportion." Note that this last word we translated as "proportion" is in fact the very imprecise Catalan term *to* which, as seen along the translation, can take the meaning of "tone, note, mode, scale, melody, etc."

¹¹⁵ Probably, the Latin letter "e" transcribed in Hebrew characters. This maybe a further argument to understand the expression ambiguous expression *ha-to ha-d'* as meaning "the fourth mode" or Hypophrygian, whose final note would be indeed be an E or Mi.

¹¹⁶ Meaning uncertain. Compare it to *Jacobi Leodiensis Speculum musicae*, ed. Roger Bragard, Corpus scriptorum de musica, vol. 3/6 [Rome]: American Institute of Musicology, 1973, chapter 40, as transcribed on http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/JACSP6A_TEXT.html: "Est autem advertendum quod Guido, in notando praedictam antiphonam et alias multas de quibus exemplificat, pro notis utitur monochordi litteris, licet aliis notis utatur quandoque. [...] Quarta ratio: Finalis vox principalis est in cantu, non solum quia per eam modus amplius cognoscitur, sed etiam quia per eandem scitur ubi responsoriorum versus debeant regulariter inchoari, similiter et differentiae seu "saeculorum, amen" quantum ad antiphonas propter intonationes illarum super psalmos. Adhuc scitur quae neuma, iubilus vel cauda tali respondeat cantui. Ut hoc igitur competenter fiat, opus maxime est ad finalem vocem aspicere, ut, secundum quod finalis acuitur intentione vel gravatur remissione, sit acutum vel grave sit quod ei additur".

¹¹⁷ Fol. 3b line 12 (RISM p. 72).

¹¹⁸ The Catalan word *tornassol* designates a blue colorant extracted from the *Croton Tinctorium* or the *Crozophora Tinctoria* sunflower. It is very soluble and sensible to the action of acids, which make it become red.

¹¹⁹ Meaning uncertain. Alternative reading: "and that the note-shapes should be without tails".

semibreves, using this ratio we will fit in four *semibreves*, even if the prolation is major under a minor, imperfect, *semibrevis*. In this proportion, a big group of notes fits in the space of a smaller group, like when four *minimas* –or any other note-values- are placed in the space of three of the same. The aforementioned proportions appear together, one accompanying the other. Among them, there is one called *sesquiquarta*. The *sesquiquarta* derives from a *brevis* in a major prolation and an imperfect *tempus*. When a *sesquitercia* or its companion ratio interact with a major prolation and an imperfect *tempus*, due to this *tempus* one will sing eight *minimas*, and after that the *sesquiquarta* will come, according to the aspect¹²⁰ of said proportions. A *sesquiquarta* occurs when we place six note-values in the space of four, while perceiving the note-values that come after them.¹²¹ According to the opinion of few musicians, this should simply be called *dupla*, since it is not but a variation of the *dupla* that appears in the working of a melody. And one can use this proportion both on a major and a minor prolation. [14-18] Furthermore, the proportions we have mentioned derive from the *epitrita*. *Epi*, that is, one, *trita*, *per syncopa*. This represents two *semibreves* in the space of one, from a major prolation to a minor one. Similarly, *sesquitercia* apparently derives from the word for six and from the word *tercia*, meaning three note-values instead of the fundamental value. And *sex* and *qui* represent eight over six in a major prolation.¹²² *Sesquiquarta* comes from *sex*, which is the ratio, and *quarta* which indicates its base. *Qui* goes alone¹²³. One should mark this proportion only with this sign¹²⁴. If it has a major prolation, it should be represented by half a circle, like this¹²⁵. For the *sesquiquarta*, we should draw a “6” instead of this sign¹²⁶.

[19-28] Now let us continue this study with the *sesquialtera* and the *hemiola*¹²⁷, because even if *sesquialtera* and *hemiola* are two different

¹²⁰ Or “look”.

¹²¹ Meaning uncertain.

¹²² The meaning of this paragraph is very obscure. Apparently the author unsuccessfully tries to explain the etymology of the word *epitrita* and *sesquitercia*. Part of the confusion comes from the wrong idea that the prefix *sesqui* (“one and a half,” derived from *semis-que*) derives instead from *sex* and *qui* (“six” and “which”). We opted for a literal translation of the fragment.

¹²³ That is, it has no particular meaning; it is just a grammatical particle. The etymology is *sui generic*. See note 112.

¹²⁴ Fol. 3b, line 31, RISM p.72.

¹²⁵ Loc. cit. line 31.

¹²⁶ Loc. cit. line 32.

¹²⁷ Every time the author uses the expression “*sesquialtera* and *hemiola*,” he writes the Latin conjunction *et* (“and,” spelled aleph-yud-tet), even if for the rest of the text he has been using the regular Hebrew equivalent *ve*. The only reason we could theorize for this change is that adding an extra letter *vav* to *hemiolia* will make the transliteration even more challenging. Due to the difficulty of representing diphthongs in Hebrew script, the author already hesitates between several spellings of this word (**eomolia*, **iomuliya*, etc.). In any case, it seems clear that the author pronounced the word *hemiolia*, not *hemiola*.

proportions, they are connected in concept and use the same sign. The wise author¹²⁸ said that these two ratios are separated from all other proportions, because they grab nine notes, resulting on the same proportion both in the major and in the minor. They are based in a major prolation and a perfect *tempus*. No matter if the Gregorian chant uses perfect major or perfect minor, the resulting proportion will be perfect major. The wise master Vaillant said that these two proportions are different in three ways: first, because all the rest of proportions come from these two; second, because they produce more beautiful songs; and third, because Boethius already said that they were sent by the angel who utters “three,” since these ratios multiply three by three, which is nine¹²⁹. From these two proportions we derive yet another one, called *dupla sesquioctava*, which means that we place nine notes in the space of six, thanks to these two proportions. And often it is followed by nine and eight¹³⁰. A few musicians argue that in fact this is nothing but a *tripla*, and that is how they count it. However, in reality, it is a *dupla sesquioctava*. These three proportions are distributed as I said before, since they represent the eight and the six in that multiplication, even if a tripla proportion sign (that is, a three) is written there¹³¹. [The *sesquialtera*] receives its name from the word *sex*, which means one; *qui* does not have a meaning; and *altera*, since in every place it acts like the other one, which is the highest¹³². The word *hemiola* comes from *o...eo*, meaning “of a single body,” and *molia*, which means a ratio of nine over six.¹³³ Therefore, if the *tempus* is perfect and the *modus* is perfect, it will be a *dupla sesquioctava*, because this last ratio derives from the aforementioned two. For this reason, it is important to know how to notate both proportions, either just like this, or by using a circle with a dot inside. And the *sesquioctava* should be marked like this¹³⁴.

¹²⁸ It could still be talking about Guido (d’Arezzo or that of the Chantilly codex), whom the author called “the wise,” a treatment different of that of Vaillant, always called “master”.

¹²⁹ It probably refers to the utterance of the three *kadosh* (“sanctus”) in Isaiah 6:3.

¹³⁰ Meaning unclear.

¹³¹ The reading is very uncertain, and the phrase does not seem to make much sense.

¹³² The word *sesquialtera* is missing from the manuscript, but suggested by Adler (RISM p. 65). The explanation of the etymology of *sesquialtera* is very unclear. The Latin prefix *sesqui-* is in fact a combination of *semis* (half) and *que* (and), meaning “one and a half.” Once again, the author is using the anomalous aleph prefix for *sex*. This is a further proof that these are unrevised notes. In other occasions the author has correctly noted that *sex* is the Latin word for “six,” not for “one,” and that *qui* is, for him, a meaningless grammatical particle that “goes alone”. His explanation of the meaning of *altera* (whose meaning is “other” or “second”) is very unclear. It is possible that the author relates *altera* to the Catalan verb *alterar* (“alter, change, perform a change”).

¹³³ Although the ratio 9:6 is correct, the etymology of *hemiola* is false. It actually comes from the Greek *hemi-olios* (“one and a half”). The word we transcribed as *o...io* is partially unreadable in the manuscript. It could be a transcription of *homoios* (“same, like, similar”).

¹³⁴ The expression “just like this.” could also be translated as “in an isolated way.” In any case, it is not followed by any graphic sign. There is, however, a sign for *sesquioctava*. See folio 4a, line 15 of the facsimile (RISM, p. 73).

[29-34] Now let us talk about *epoidoi* and *sesquioctava*. After the concepts we described before –that is, the ratios *dupla*, *tripla*, *quadrupla*, *epitrita*, *sesquitercia*, *sesquioctava*, *sesquiquarta*, *sesquialtera*, *hemiola*, and *dupla sesquioctava*– we finally see which of these proportions are fitting for the science of music. From all these, there are two ratios, the *epoidoi* and the *sesquioctava*, which are so rarely used that it is not suitable mentioning them¹³⁵. The reasons why we place among the music terms are three: first, because the Greeks already included them; second, because the wise author said that imperfect things have their place alongside the perfect ones; and third, because the wise master Jean Vaillant said that the number nine is the epitome of proportions, and it should be allowed to combine with something imperfect¹³⁶. Done. Finished and complete, glory to the Eternal God¹³⁷.

Section VII

[1] There is still one hidden secret: know that a Gamma-Ut is on the line, A-Re on the space, B-Mi on the line, C-Fa-Ut on the space, D-Sol-Re on the line, E-La-Mi on the space, F-Fa-Ut on the line, G-Sol-Re-Ut on the space, E-La-Mi-Re on the line, B-Fa-B-Mi on the space, C-Sol-Fa-Ut on the line [...] ¹³⁸, A-La-Mi-Re on the space, B-Fa-B-Mi on the line, C-Sol-Fa on the space, D-La-Sol on the line. And this is enough, for those who understand¹³⁹.

[2] Know and understand that if, after singing part of a song, you find this sign¹⁴⁰, you have to sing the same fragment once again, and that will be it.

[3-4] Know and understand that in a major, imperfect prolation like this¹⁴¹, if it happens during the song that a *semibreve* is preceded by many *minimas*, and the *minimas* are followed by a pause, then the *minima* that is closer to the *semibrevis* is equivalent to a *semibrevis*, when the *semibrevis* is by the pause, like this¹⁴². We also have a sign for when, at the beginning of a song, there is no key except for a sign like this, which is called “G.” The sign indicates that the

¹³⁵ Or “so rarely used because they are not very restful”.

¹³⁶ Or “Vaillant said that number nine is the last of proportions, and it is proper for it to be on top of something imperfect”.

¹³⁷ This is a common ending in Hebrew tractates, either religious or secular. Loanwords in this section: *quadrupla*, *semibreves*, *semibrevis*, *dupla*, *longa*, *brevis*, *saeculorum*, *sesquitercia*, *quintupla*, *sextupla*, *prolatio*, *sesquiquarta*, *sex*, *tercia*, *per synropa*, *quarta*, *qui* from Latin. *Diatessaron*, *epitrita* *hemiola*, from Greek. *To*, *semitó*, *indí*, *tornassol*, *notes*, *minimes*, *prolació*, *Boeci*, *mode*, *perfect*, from Catalan.

¹³⁸ According to Adler (RISM p. 66), here there is a textual lacuna that should read “D-La-Sol-Re, E-La-Mi, F-Fa-Ut, G-Sol-Re-Ut.”

¹³⁹ The language reminds to that of Hermetic and Cabbalistic texts.

¹⁴⁰ Repetition sign See folio 4a, lines 27, RISM p. 73

¹⁴¹ Left-half of a circle with one inscribed dot. See folio 4a, lines 29 on RISM p. 73

¹⁴² Folio 4a, line 31, RISM p. 73.

chanting is fixed from G-Sol-Re-Ut. Therefore, if the melody descends, you count from G-Sol-Re-Ut down, and if it ascends, you count from G-Sol-Re-Ut up.

[5-8] We have four prolations that, in my opinion, should be represented by these four signs¹⁴³. The first one is major perfect, the second is major imperfect, the third is minor perfect, and the [fourth]¹⁴⁴ is minor imperfect. If you want to know if a song is wrong or not, take the song in question and see if it is major perfect or minor perfect; then count all the values in groups of three. That is to say, count all shapes as *semibreves*. If there is a *longa* that is equivalent to three *semibreves*, count four¹⁴⁵, and so on for the rest of note-values. If the song works in groups of three, it is not wrong. It is constructed in a correct manner. However, if it doesn't divide by three, it is incorrect. If the prolation is major imperfect and minor imperfect¹⁴⁶, do count it in groups of two. If you can divide in pairs it is correct, but if you can't, the song is wrong.

[9-12] [Sign]¹⁴⁷ Perfect major. Every shape is equivalent to three, and therefore one counts everything in groups of three. In a perfect major, a *maxima* is equivalent to 81 *minimas*, 27 *semibreves*, 9 *breves*, and 3 *longas*; the *longa* is equivalent to 27 *minimas*, 9 *semibreves*, and 3 *tempus*; the *tempus* is worth 9 *minimas* and 3 *semibreves*; and the *semibreve* is equivalent to 3 *minimas*.¹⁴⁸ In a perfect minor, everything is worth two, except for the *brevis*, which is equivalent to three *semibreves*, and therefore we count them in thirds.¹⁴⁹ In perfect minor the *maxima* is equivalent to 24 *minimas*, 12 *semibreves*, 4 *breves*, and 2 *longas*; the *longa* is worth 12 *minimas*, 6 *semibreves*, and 3 *breves*; the *breve* is equivalent to 6 *minimas* and 3 *semibreves*; the *semibrevis* is worth 3 *minimas*.

[13-14] [Sign]¹⁵⁰ Imperfect major: everything is divided by two, except for the *semibrevis*, which is equivalent to 3 *minimas*. Therefore we count in groups of two. On imperfect major, the *maxima* is equivalent to 24 *minimas*, 8 *semibreves*, 4 *tempus*, and 2 *longas*; a *longa* is worth 12 *minimas*, 4 *semibreves*, and 2 *tempus*; the *tempus* is worth 6 *minimas* and 2 *semibreves*; the *semibreve* is equivalent to 3 *minimas*¹⁵¹.

¹⁴³ Folio 4b, line 4, RISM p. 74. It displays a full circle with an inscribed dot; a left-half circle with an inscribed dot; a full circle with no dot; a right half-circle with no dot.

¹⁴⁴ The manuscript erroneously lists "the third" twice.

¹⁴⁵ Meaning unclear. The manuscript literally reads: "If there is a *longa* that is equivalent to three four *semibreves*, count four".

¹⁴⁶ There is a potential transcription problem. It could read: "major imperfect, with and imperfect modus".

¹⁴⁷ Fol. 4b, between lines 12 and 13, on the right. (RISM p. 74)

¹⁴⁸ This fragment is written in a vertical column, at the right of the scheme (RISM p. 74).

¹⁴⁹ Left vertical column on RISM p. 74.

¹⁵⁰ Fol. 4b, between lines 15 and 16, on the right. (RISM p. 74).

¹⁵¹ Right vertical column on fol. 4b, RISM p. 74.

[15-16] [Graphic]¹⁵² On an imperfect minor, everything is worth two, so we count two and two. In the imperfect minor, the *maxima* is equivalent to 16 *minimas*¹⁵³, 8 *semibreves*, 4 *breves*, and 2 *longas*; the *longa* is worth 8 *minimas*, 4 *semibreves*, and 2 *tempus*; a *tempus* is equivalent to 4 *minimas* and 2 *semibreves*; and the *semibreve* is worth 2 *minimas*¹⁵⁴.

¹⁵² Fol. 4b, between lines 15 and 16, graphic on the left side. RISM p. 74.

¹⁵³ The number 16 is incorrectly spelled *yud-vav*, a combination systematically avoided due to religious implications. Together with the hesitant Hebrew, this could be a sign that the author did not have a solid Jewish education, and perhaps he is even a convert.

¹⁵⁴ This fragment is in the left column. The text finishes here, followed by folios 14a through 15a, which contain a list of exercises on intervals (RISM pp. 75-77). Loanwords in this section: the names of the Latin letters, which correspond to the Catalan nomenclature. *Semibreu*, *semibreu*, *mínima*, *mínimes*, *cantarella*, *major*, *menor*, *perfet*, *imperfect*, *màxima*, *temps*, from Catalan. *Prolation*, from French. *Longa* from Latin.

The unavoidable openness of artistic research

Yves Knockaert
Advisor Research
Faculteit Architectuur en Kunsten
Faculty of Architecture and the Arts
K.U. Leuven Association

Abstract. This contribution investigates the possibilities of communicating artistic research without minimizing the multi-interpretability of the artwork and without having to adopt a philosophical vision – to be applied to the art and the research - as a starting point. The archival model, the rhizome model, and the contingency model are highlighted as viable possibilities. The models and the search for these models are applied to the music and other artistic domains.

Keywords. Artistic research, artistic research versus philosophy, openness in the communication of research results.

Resumen. Esta contribución investiga las posibilidades de informar sobre la investigación artística sin minimizar la multi-interpretabilidad de la obra y sin tener que adoptar una visión filosófica -que se aplicará al arte y a la investigación- como punto de partida. El modelo de archivo, el modelo de rizoma, y el modelo de contingencia se destacan como las posibilidades viables. Los modelos y la búsqueda de estos modelos se aplican a la música y otros campos artísticos.

Palabras clave. La investigación artística, la investigación artística frente a la filosofía, la apertura en la comunicación de resultados de la investigación.

In the recent past, a great number of publications have paid attention to the body of knowledge generated through research in the arts. A variety of authors¹ have elaborated on different kinds of knowledge, discerning between on the one hand explicitable knowledge and on the other hand ‘tacit’ and ‘embodied’ knowledge, two kinds of knowledge that are hard or quite impossible to put into language. Other authors elaborated on the possibilities for communication these

¹ Specifically:

BIGGS, Michael (ed.): “The concept of knowledge in art & design”, in *Working Papers in Art & Design*, 2002.

BIGGS, Michael: “Learning from Experience: approaches of the experiential component of practice-based research”, in *Forskning, Reflektion, Utveckling*, 2004.

CAZEAUX, Clive: “Inherently interdisciplinary: four perspectives on practice-based research”, in *Journal of Visual Arts Practice* 2, 2008.

COBUSSEN, Marcel en Slijter, Jurrien: in the special issue dedicated to artistic research of the *Dutch Journal of Music Theory*, vol 12, 1, 2007.

SULLIVAN, Graeme: *Art Practice as Research. Inquiry in the Visual Art*, Sage Publications, London, in particular the chapter ‘Visual Knowing’, 2005.

types of knowledge have to offer. In this way, language as a means of communication of knowledge gained through artistic research was examined. At the same time, the question was raised whether other forms of communication (other than language) would not be better suited to help spread this kind of knowledge. Other studies sought to determine what the ratio is between artistic knowledge and the truth. All these attempts do indicate rather similar outcomes: the fact that the general norms for research are only partly applicable to artistic research. The lack of existing norms leaves matters either completely in the dark, the question pertaining the description, explicitation, and communication of knowledge unanswered, or makes that answers are being sought within the field of subjectivity, making connections –as much as possible- with the field of intersubjectivity.

It will come as no surprise to anyone that the excellent studies that are being referred to have almost all, without any exception, been written by theoreticians, and not by the artists themselves. These theoreticians position their opinions within the frame of, in the first place, philosophy and sociology, and psychology and anthropology in the second. It is not unimaginable, in this case, that the results of the artistic research run the risk of being moved even farther away from art and the research itself. If we agree that research in the arts or artistic research can be understood as being ‘practise-based’, then the subsequent question becomes fully justified: is it at all possible to approach the output of the artistic research, the knowledge that results from the artistic research and its subsequent communication thereof, through the practise of art itself? Is it possible, in that case, to remain as close to the domain of the artistic practise itself, leaving the field only for approaches from within directly related ‘meta’-domains such as art history and aesthetics, or, in an absolute ultimate stage, general referential frames of a philosophical or sociological nature? It may seem slightly contradictory to the reader, that this attempt as well would be undertaken by a theoretician, but it is based on a decade of intense contacts held with artist-researchers in all disciplines, including architecture, which can be included into the domain of the arts on the basis of its underlying design fundament².

In an attempt to find an answer to the questions raised above we will consider the artwork itself as our starting point. The work of art is indeed the source of all ‘knowledge’ in the arts. The starting point will be historically framed through the well-known proposition that the high-quality art of the past has always been rooted in research, without there being any necessity for the explicitation of the research results other than through the realisation of the artwork itself. The work of art contained and still contains the whole outcome of the artistic process, which can be described as research and production combined. The realisation that, historically speaking, communication has always occurred

² The author has developed, from 2002 onward, the research policy of the art departments of the K.U.Leuven Association. From 2006 to 2010, he was acting director of the Instituut voor Onderzoek in de Kunsten (Institute for Practice-based Research in the Arts), which was integrated into the Geassocieerde Faculteit Architectuur en Kunsten (Associated Faculty of Architecture and the Arts) early 2010.

through the artwork itself speaks in favour of those who hold the opinion that the outcome, the results of the artistic research or artistic knowledge, need not be explicitated at all. I do not, in this way, wish to take sides with those who seek an overly simplified solution by assuming that 'all art is research and every artist a researcher'. I do wish to emphasise that it is of course obvious that art would express, explicitate, and communicate its knowledge through its product. In line with the historical situation, we may add that in the past numerous, if not most, artists seldom have felt compelled to provide ample 'text and explanation' to their art. Their strongest argument was that they chose to communicate through a specific artistic discipline of choice, in which the work of art was left to speak for itself, without even the slightest word of explanation, without even a single textual sentence.

This historical phase has not yet ended; many artists still operate in its spirit. However, in the artistic field, the 'research' aspect has demanded, and received, increasingly more attention. Artistic research is not a phenomenon exclusive to the young 21st century; it has been very much present throughout a number of 20th century artistic movements. I do not mean to specifically refer to conceptual art, where the expression of ideas became increasingly more important, up to the point where the concept (or the research) would replace or coincide with the artwork itself. I would rather want to point to the aura of 'modernism' which has defined much of the 20th century and, in the same breath, the quest for 'originality' which has typified the individual artist 'genius' of the 19th century. The artist has to undertake research in order to become truly 'original' or 'modern'. He has to be aware of the scope of existing possibilities to work in a new and original fashion, oppose existing attitudes, be critical, and so on. Many 'modern' composers have written texts about their own music or their own aesthetic: not only Strawinsky, Cage, Boulez, Stockhausen, and Bernd Alois Zimmermann for instance, but Ives, Varèse, Lachenmann, and Rihm as well. These texts can definitely be understood as a self-justification of their modernist attitude but even more so as an expression of their unspoken desire to be better understood by their listeners, and hence appeal to a wider and more appreciative audience. The texts are in no way an excuse for the 'degree of difficulty' of the music, but they seek to explain how, and mainly why, the composer chose to work in a particular fashion. I believe that this kind of texts has little or nothing to do with the present situation of artistic research. The communication of research results and processes should formulate answers to specific research questions and is not a means to justify someone's personal artistic expression.

Even if the advent of the 21st century was characterised by many a 'post'-phenomenon in the myriad of disciplines that make up the entire artistic field, the concepts of originality and the quest for the new have not necessarily disappeared from the artistic 'credo'. Originality is now, however, to be found in areas that are very different from those in the past: the realisation that newness is a very relative concept, shifted importance to a form of originality that is to be found in novel combinations of existing elements, in humble additions to what already exists, in archive-oriented approaches to art, in new visions on art in the

public space and the role of the artist in society, which is mainly the case for audiovisual, visual and new media-based art.

If research is presently given increasingly more attention, then a readjustment of the concept of communication is in order, and the artwork itself can no longer be seen as the one and only starting point. This attention for research promotes the belief that a clear research question must invariably yield a clear research answer. The starting point for the communication must in this sense include both the artwork itself and the research performed. This brings us to the more nuanced question: how can research results be conveyed through the communication of the artwork-research combination that underlies the creation of the artwork itself? Can we maintain that a maximum level of communication can be reached through the artwork itself, a maximum that requires only 'local' additional communication of research process-related input? Or is this combined communication impossible; should the existence of a rift, in which the communication of the research results is entirely different from the communication of the artwork itself, be recognised? Or are there many more combination possibilities between these two extremes? I would want to exclude the second extreme right away: if the communication of the research results has indeed nothing in common with the communication that originates in the artwork itself, then it would seem that the research is fully disconnected from the artwork that is its subject, more even: the artwork is not the result of the research or contradicts it. But it is also possible that the research yields a rich variety of results, to the point where the artist will only use a select number of them at a given point, reserving others for a possible future art production. This would also exclude the first extreme: the research results are entirely embedded within the artwork itself and can only be communicated through it. Artists for whom research is a significant part of their artistic process must be aware of the consequence of having to disclose their research findings to the public. This means that there is a need to investigate the degree to which the artwork differs from the research results, and similarly to what extent the artwork itself falls short in communicating the research results.

This immediately brings us to the core of a subsequent problem: a generally accepted characteristic of high-quality art is its multi-interpretability. A good work of art cannot be understood through one single approach or interpretation, it always remains partly concealed, impenetrable, and unknowable, and it provides new insights and approaches with every consecutive contemplation. On the opposite side, there is research with a preference for clear and unambiguous answers to precise questions, yielding research results that are either comprehensible, practical, and applicable elsewhere, or of a generic nature altogether. In a classical sense, this is known as the 'reproducibility', the 'controllability', and 'verifiability' of the research. It is not unimaginable that the research results, in all their unambiguousness, will affect the multi-interpretability of the artwork. It is inadmissible that research results would create a possibly narrowing effect in the process-product relation, a simplification leading towards an 'only true' significance of a particular work of

art. Research, quite contrarily, should have an opening and widening effect on the artistic creation and the layered meanings an artist can infuse his work with.

A specific example can clarify what is meant by 'narrowing' and 'widening'. When someone asks whether the ideal interpretation of a piece of music exists, the answer will invariably be negative. But what if someone asked whether the ideal interpretation of a piece of music could be arrived at through artistic research? It is a fact that the study of the performer's interpretation takes central place in the research conducted in the music field. Through the research, the interpretation seeks to be authentic, 'true' to the intention of the composer, the context of the work, its origin, the spirit of the time. This research approach leans towards the assumption that one true and 'correct' interpretation must somehow exist. Once this true interpretation is found, described, and realised, all that is left for other performers to do, is to imitate it. Taking the idea of this 'ideal' even further: once the 'true' version is recorded on a carrier, will that then be the ultimate version to be copied forever? Is this an insane fantasy? Hopefully so, yet composers such as Karlheinz Stockhausen had already explored ideas in this direction. For he presented recordings of his own compositions conducted by himself as models to other performers and suggested they follow these recordings as closely as possible. Research could in this sense have a narrowing effect, instead of striving for openness in the interpretation as an ideal. Still, performers find it rightfully important to have exchanges with living composers. As long as these are exchanges where the intentions of the composer and the insights of the performer are brought together, as long as that dialogue leaves the interpreter free in his creative approach without forcing him into one particular type of interpretation, then this can only enrich the open interpretation³. The necessity of these conversations is caused by the fact that the notation in the score, or the 'assignment' for the performer in any given notation system, is never entirely absolute. It is precisely the interpretative license of the performer that gives the medium of music its freedom and richness and guarantees non-repetition, which in turn allows every new performance to add new dimensions to the notated work. What is notated has to do with the conventional music notation of a particular era; the interpretation, however, should always be contemporary and innovative. The actual context in which a new interpretation comes into being is not the context of the origin of the composition, but the context in which the interpreter presently lives. This reasoning implies that the research into the interpretative potential of music may not be dictated by existing assumptions or the narrow vision of a composer, nor by imitation or restriction, but, quite contrarily, that it needs to continuously strive to safeguard the multi-interpretativity of what is noted, and consequently exploit it. Certain composers are very aware of this and have consciously stimulated the openness of the artwork through their research into alternative compositional methods. In this

³ In his doctoral thesis, Stefan Östersjö elaborates on this issue in quite a nuanced way. He analyses the changes in the relation between performer and composer through a number of conversations with composers whose works he studies and performs. ÖSTERSJÖ, Stefan (2008) *Shut up 'n' play. Negotiating the Musical Work. Doctoral Studies and Research in Fine and Performing Arts* 5. Malmö Academies of Performing Arts, Lund University, Malmö.

way, the entire output of aleatoric music, from Boulez to Lutoslawski, can be explained in the fact that composers have given utmost importance to the non-(identical) repetition of their music, and have simultaneously stimulated interpreters into creative research by inviting them to continuously and actively seek out new and alternative performances. Another conscious choice that leans towards multi-interpretativity is the explicit non-finishing of a composition. In the case of Pierre Boulez, it is presently as good as certain that he will never finish a number of compositions, and that other works will exist in a variety of versions, without there ever being a single definitive one. The writing of various versions of a work, from identical musical material that appears to be self-generating (which can only be made possible through research), was characteristic for composer Luciano Berio⁴. In the aesthetics of Wolfgang Rihm, the notated composition is considered as a possible palimpsest: he interjects new passages in a subsequent version of a composition, others are expanded, and certain passages are erased entirely or replaced by something completely new, and so on. This leads to an endless scope of possibilities which originates, initially, in exploratory composing, and is then carried even further in a 'multiplication' of interpretative possibilities in the performance itself.

This approach to music and research in music has definite parallels with the concept of the archive in the way it is presently explored by numerous visual artists. This approach to music and research also has parallels with known attempts to bring the audience as close to the art, and the process of art production, as possible. In the case of art in the public sphere, the audience can as it were take over the role of the performer of a piece of music: every individual in the audience will help determine what the artwork will ultimately look like. The artist becomes the facilitator for the realisation of the artwork which he himself has initiated. This method of producing art is considerably more complex than the simple situation of the artist in his studio. In the case of 'art in the public sphere', research imposes itself as an obvious necessity. The artist cannot restrict himself to the mere realisation of his own insights, whether or not acquired through research, but is obliged to investigate a wide domain of possibilities and potentialities so that, at any given time, the cooperation of the public individual may be correctly assessed, valued, facilitated, and given a place within the larger concept.

The ensuing contradiction lies in the fact that the less tangible, comprehensible, and unambiguous the explicitation of the artistic research becomes, the greater the chance that the practice-based research in the arts will yield an important, interesting, grand, and high-quality work of art. Suppose that the research results were to consist of the systematic description of the various interpretations, contents, and meanings that can be derived from a given work of art, so as to comply with the requirements for clarity and controllability, where would that lead us? It would be the unmasking of non-multi-

⁴ "It is not for nothing that Berio's friend Umberto Eco referred to, amongst others, work by Berio in his discourse on the necessity of the open interpretation of the artwork": ECO, Umberto (1962, rev. 1976): *Opera aperta*. English translation: *The Open Work*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1989.

interpretable art; as a result, certain artworks would possibly be labelled as being of lower quality, or even 'bad'. But staying with 'good' and high-quality art: to explicate the many intentions, layers of meaning, and possible interpretations to such an extent, is that at all positive or even desirable? Is it not deadening for the free and personal interpretation? The way in which research results are communicated and formulated, the way insight is provided into the research process, and the manner in which it is described, would have to occur in a similar way, using the same media, so that its openness may remain intact. Without wanting – or being able - to be exhaustive, I would subsequently like to attempt an outline of a few of these possibilities. It has been pointed out before that the choice of medium has to be made in function of the communication and that language is in this respect definitely not the only available medium. The description of the possibilities would have to be applicable to various artistic mediums, without having to specify how the actual realisation within each medium needs to be carried out.

The first way in which an open presentation of research results can be carried out consists of simply placing the found possibilities side by side. The results are presented in as neutral a way possible, without making any assessment or evaluation. This may certainly be considered a valid working method, particularly in view of the critical attitude which the artwork can (still) provoke in the evaluator. The critical attitude, conjured up by reviewing the research results, can in this way be carried into a broader societal vision or context. The presentation of an archive, as described earlier, can in this way consist of the presentation of works of art in combination with the results of the research, or works of art which incorporate research results, whereby the spectator is left to develop his or her own critical interpretation in complete freedom. In the case of music this would mean that a (research) concert would present a choice of different interpretations/performances of the same musical piece, each performance based on different research results, giving the critical listener a chance to work out his or her own evaluation.

A rhizome structure is a possible second way through which an open presentation of research results could be worked out. Research results are in this case elaborated along ever farther reaching branches and forks that originate in a central question or a first answer. These various branches grow ever farther and branch out from previously chosen possibilities. A telling example in this sense is the family tree, where branches are 'accidentally' formed when family members marry non-family members for generations, creating new offshoots through reproduction. This results, finally, in a large series of branches and elements, in a way grown 'as by chance' yet still interconnected and derived from the same 'stem'. As a result, the rhizome structure connects coincidental or contingent elements with demonstrably logical associations, presents an 'impenetrable' structure through which it acquires a certain validity as a means of presenting open and freely interpretable research results. As a medium, installations in the visual arts are invariably set up as rhizome structures; the elements presented side by side are all interconnected, even if only because they can be contemplated

simultaneously. Both the 'rhizome' and the 'archive' have the labyrinthine element in common, even if, in the case of the first, the structural element is more explicitly present. Likewise, the computer seems a perfect medium for the elaboration of a rhizome structure: by making certain choices, links are established with consecutive 'screens' in an open-information framework, which could very well come to resemble that of a 'gaming'-concept. The concept of contingency that underlies the rhizome could very well lead to research results being presented in an actual 'gaming'-environment. This concept is also directly aligned with the idea of the 'network': a network is a rhizome structure of an entirely different order; it makes even more connections and flows in more directions than a structure with a single central stem.

Whoever mentions the concept of 'rhizome', particularly in an artistic context, becomes immediately identified with the philosophy of Deleuze⁵. At the beginning of this text, we questioned the philosophical leanings of researching artists and the application of philosophy to works of art: usually the artist's research originates in the ideas of a philosopher or research is connected with these ideas in an attempt to invest the artist's own findings with authority. The answers presented here show quite the opposite: the rhizome structure becomes a viable possibility that originates precisely in the reflection on the possibilities of the communication of research results within the artistic field, and through the artistic research itself. From this artistic research result we may gather that a philosopher such as Deleuze has come to similar findings within his own professional field. This in turn can possibly become an interesting base from which the rhizome method in the arts can be compared to the philosophical rhizome methods of Deleuze and others. Deleuze in this way represents the endpoint of an independent reflection that originates in artistic research and not its origin, otherwise his philosophy would dictate the reflection, or would be blindly assimilated and applied within the area of artistic research in question. The application of any kind of philosophy on artistic research would always have to fall under the condition that the application originates from within the essence of the research itself, within what is art-related or artistic. Again: the opposite is quite often the case.

A third possibility through which artistic research results can be communicated, while safeguarding the openness of interpretation, consists in bringing the aspect of 'coincidence' or contingency, which was present in the former two possibilities, to the foreground. The inclusion of the element of chance guarantees openness, doubt, and the non-admission of narrowing or dictating truisms. A chance-based presentation method could originate in the continuous negation of what was previously stated or presented, although this could lead to a far reaching level of irony or self-denial, instead of providing answers in the quest for open communication and open answers. The concept of letting-go, of the ephemeral is however inherent to music (more so than to the so-called spatial arts): the vision that music only exists through the performance and at

⁵ *Mille Plateaux* by Gilles Deleuze and Félix Guattari from 1987 was based on *Rhizome*, which dates from 1976.

the precise moment of its rendition or performance, is inherent to all 'time-based arts'. Here also, adequate communication of research results can be looked into. The idea of letting-go can be directly connected to the concept of transitoriness, the non-fixed and non-fixable 'truth' of the research results. In spatial art can be found various media and possibilities that emphasise the intangible, such as for instance the usage of darkness so that objects become only partly visible, or only visible during brief moments of illumination; the showing and not-showing by means of monitors, the creation of 'mist' that surrounds the presented objects, and so on. Through the possibilities that come with new media, the visual artist gets to manipulate the dimension of time as well.

Here also, the philosophical base of contingency, as explained by Rorty⁶ for instance, could possibly serve as a point of reference (however not as a source or reason for its application onto art). But even more convincing and current is the following fact, which directly connects with the subject of this very essay: what happens if the philosopher or sociologist with all his insights, which the artist in turn can discover through research, decides to set up an art exhibition – as the result of an artistic research - himself? This time, the answer comes from an anthropologist, Bruno Latour, who in 2005, together with Peter Weibel, curated the exhibition *Iconoclash. Beyond the image wars in science, religion and art*. In the catalogue⁷, Latour entitled his introduction: *From Realpolitik to Dingpolitik – or How to Make Things Public*. The fact that openness is a necessity to the outcome of the artistic research and the communication thereof, and that within this openness all elements still reveal interconnectedness, is put forward and affirmed by Latour in even broader terms: "It's clear that each object – each issue – generates a different pattern of emotions and disruptions, of disagreements and agreements. There might be no continuity, no coherence in our opinions, but there is a hidden continuity and a hidden coherence in what we are attached to. Each object gathers around itself a different assembly of relevant parties. Each object triggers new occasions to passionately differ and dispute. Each object may also offer new ways of achieving closure without having to agree on much else. In other words, matters in dispute – taken as so many issues – bound all of us in ways that map out a public space profoundly different from what is usually recognized under the label of 'the political'. (...)

The problem is that transparent, unmediated, undisputable facts have recently become rarer and rarer. To provide complete undisputable proof has become a rather messy, pesky, risky business. And to offer a *public* proof, big enough and certain enough to convince the whole world of the presence of a phenomenon or of a looming danger, seems now almost beyond reach – and always was. Latour continues to explain how our hold on facts and our sense of objectivity are becoming increasingly less objective and fixed. He believes that objects and these can be works of art, including artistic research results, can yield much

⁶ RORTY, Richard: *Contingency, irony, and solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

⁷ LATOUR, Bruno & WEIBER, Peter: *Making Things Public – Atmospheres of Democracy*, MIT Press, 2005.

more than any philosophical vision. Put another way: the ‘knowledge’ that objects bring can be richer than what has happened up to now: the application of a philosopher’s vision on artistic research and artistic realizations. Latour puts it as follows: “They (*the objects*) are much more interesting, variegated, uncertain, complicated, far reaching, heterogeneous, risky, historical, local, material, and networky than the pathetic version offered for too long by philosophers. Rocks are not simply there to be kicked at, desks to be thumped at. ‘Facts are facts are facts’? Yes, but they are also a lot of other things *in addition*”. And this ‘in addition’ is entirely in the hands of the artist-researchers.

La modulación tonal en las *formas musicales* del Flamenco: *propiedades de preferencia e hibridación armónica*

José Miguel Díaz-Báñez
Profesor Titular de Matemática Aplicada
Universidad de Sevilla

Francisco J. Escobar Borrego
Profesor Titular de Literatura
Universidad de Sevilla

Resumen. En este trabajo se describe un fenómeno musical, la *modulación tonal*, que aparece con frecuencia en determinadas formas o estilos del cante flamenco, y se analiza su ejecución desde un punto de vista etnomusical. Planteamos la tesis de que se trata, en efecto, de una propiedad de preferencia que persigue una determinada estética musical.

Palabras Clave. Música flamenca, Etnomusicología, Estética.

Abstract. This paper describes a musical phenomenon: tonal modulation, which frequently appears in certain flamenco types or styles, and analyzes their performance under an ethnomusic point of view. We propose the thesis that it is indeed a preference property that pursues a particular musical aesthetic.

Keywords. Flamenco music, ethnomusicology, aesthetics.

Introducción

Si planteamos acometer un estudio científico sobre la evolución del Flamenco, se hace necesario, indudablemente, un análisis riguroso de los aspectos musicales de cada *estilo*. Un seguimiento exhaustivo de las *formas genéricas* constituye, en este sentido, un aval objetivo que complementa la investigación acometida desde otras áreas de conocimiento tales como Historia, Antropología, Psicología, Sociología, Literatura o Estética. El hecho de ser el Flamenco una música de tradición oral, así como la falta de documentos tanto sonoros como de información escrita, conduce a enfocar el estudio de la música flamenca desde la interdisciplinariedad. Bajo esta óptica *interdisciplinar*, la metodología que entendemos acertada se direcciona de *lo local a lo global*, de *lo particular a lo general*, de tal suerte que ciertos estudios independientes de los géneros musicales se interpretan en una segunda etapa de forma conjunta; en una tercera etapa se tratará, en fin, el diseño de conclusiones que, de este modo, estarán acreditadas con fundamento y aceptable grado de rigor.

En lo que concierne al dominio eminentemente musicológico, podemos llevar a cabo, en concreto, un estudio minucioso de aspectos relativos a la rítmica, la melodía así como la armonía. Si bien la mayor parte de la investigación sobre el arte flamenco se ha venido haciendo desde campos humanísticos como historia o la literatura, podemos decir que actualmente existe un gran interés en el mundo del Flamenco por la investigación musical y se está creando un área emergente de investigación en la musicología del flamenco que va desde la sociología hasta la tecnología musical. Véanse, a modo de muestra, los trabajos recientes¹, donde se han abordado tareas en este marco musicológico, esto es, el análisis de la estructura musical.

Resulta de notorio interés, no sólo para la Teoría Musical del Flamenco sino también para otras áreas como la Etnomusicología, estudiar aquellas *propiedades* que representan de algún modo *preferencia* entre los aficionados y que son, en buena medida, las que nos pueden indicar los posibles cambios que perdurarán en la *música flamenca*. Existe un área de investigación en la musicología conocida como *Musicología Evolutiva* que estudia los mecanismos psicológicos de percepción musical, estudiando la música desde un punto de vista biológico y cuyo objetivo es el estudio del origen y evolución de la música tal como si de especies se tratara, buscando y seleccionando influencias subyacentes². Esta metodología se apoya en el hecho de que la música es un aspecto del comportamiento humano y como tal, la búsqueda de aspectos preferentes resulta de gran interés.

En este artículo, mostramos, por ende, un fenómeno musicológico susceptible de ser analizado con el propósito de rastrear las huellas de la evolución y, por tanto, de la creación (o creatividad) musical en el Flamenco. Se realiza pues, en estas páginas, un análisis del uso de las modulaciones de modal a tonal en distintos *estilos* del Flamenco.

Bajo una primera mirada y poco profunda podríamos decir, *a priori*, que la armonía esencial de la música flamenca viene dada por unos esquemas recurrentes y tipificados. Es más, en virtud de varias escalas armónicas (en paralelo a la ejecución técnica de rasgueos, golpes percutivos y compás) es

¹ Véase DÍAZ-BÁÑEZ, J. M.: "Génesis y compás en el Flamenco: una aproximación desde la Ciencia", en *El Olivo*, 135, 2005, pp. 29-33; DÍAZ-BÁÑEZ, J. M.; ESCOBAR BORREGO, F. J., "La guitarra flamenca en la evolución del canto: ¿acompañante o creadora?", en *Candil*, 150, sept-oct. 2004, pp. 5551-5556; ESCOBAR BORREGO, F. J., "Musicología y Flamenco (a propósito de los conceptos teóricos de *armonía* y *ritmo*)", en *Litoral. Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*, 2005, pp. 167-179; ESCOBAR BORREGO, F. J.: "Naturaleza e identidad musical en la guitarra flamenca", en *La Flamenca*, 8 (2005), pp. 42-44; FERNÁNDEZ MARÍN, D., *Teoría musical del Flamenco: ritmo, armonía, melodía, forma*, Acordes Concert, D.L., Madrid, 2004; GAMBOA, J. M., *Cante por cante: discolibro didáctico de Flamenco*, New Atlantis Music - Alia Discos, Madrid, 2002; STEINGRESS, Gerhard (Ed.): *Songs of the Minotaur. Hybridity and popular music in the era of globalization. A comparative analysis of rebetika, tango, rai, flamenco, sardana, and Englishurban folk*, LIT, Münster-Hamburgo-Londres, 2002.

² Véase WALLIN, MERKER, and BROWN (eds): "An Introduction to Evolutionary Musicology", en *The Origins of Music*, 2000.

posible “acompañar” a un *cantaor* en la totalidad de los *estilos* sin necesidad de recurrir, de forma preceptiva y obligada, a una *falseta* compleja. Sin embargo, es el *cambio* armónico –a modo de modulación- el que nutre de riqueza y *color* una interpretación, dotándola de eminente valor expresivo y evitando que resulte plana e insulsa. Tal pensamiento debió compartir, por ejemplo, Silverio Franconetti (si admitimos que fue este *cantaor* el precursor de las *cabales*) cuando introdujo dicho *género musical* a finales del siglo XIX³. Sea como fuere, lo cierto es que resulta frecuente la ejecución de la modulación modal-tonal en las *seguiriyas-cabales*, *soleares*, *bulerías*, *tientos*, *sevillanas* y algunos casos concretos de *fandangos*. A continuación, se describen algunas consideraciones que pueden arrojar luz sobre la justificación del fenómeno armónico que aquí se analiza.

1. La influencia afro-americana: de la *seguiriya* a las *cabales*

Aunque la *seguiriya* está considerada por muchos aficionados como el *estilo* más mayestático, “profundo” y “puro” (*sin mezcla*) del Flamenco, resulta contradictorio el hecho de que se haya nutrido, en contraste, de aspectos musicales externos en su evolución desde su estado primigenio hasta las versiones actuales⁴. Y precisamente, si despojamos a la *seguiriya* en el marco contemporáneo de esos condimentos, nos encontraremos, en cambio, con un cante menos complejo y sin la “profundidad” ni la “pureza” de la versión moderna, como seguramente fuese en sus inicios. Ya existen estudios, de hecho, que ubican el nacimiento de la *seguiriya* en las postrimerías del siglo XIX⁵, lo cual no fundamenta la teoría tantas veces defendida de que la *seguiriya* se trata de uno de los *estilos* primigenios del Flamenco.

Resulta bien conocido, en efecto, que, en las interpretaciones de hoy día, el ritmo de la *seguiriya* no es el primitivo, mucho más intenso (casi sin reposo), y que ha sufrido el fenómeno de *ralentización* (sobre todo con *cantaors* jerezanos, a modo de *desviaciones expresivas* o *rubatos*) que se pone de relieve casi en la totalidad de *estilos*. Por otra parte, ha requerido, al tiempo, la modificación de las *células melódicas*, partiendo de una *estructura* plana (propia de un *cante de labor*, como indica Hurtado⁶) hacia una complejidad de *alturas*, *microtonalismos* y *vibratos* que hacen dificultosa su ejecución y muy complicado su estudio científico. Finalmente, el *cambio* armónico modal-tonal introducido (posiblemente por Silverio) a finales del siglo XIX y principios del XX, le otorga una impronta de júbilo que nos hace salir de la *pena seguiriyera* y entrar en la *alegría cabal*, sin abandonar, por ello, toda su solemnidad y aliento. Es más, dicha modulación, debido a una acción de contaminación y contexto, no neutraliza, en modo alguno, la expresión artística de lamento del *cante por seguiriyas*. Según un estudio reciente en el que se realiza un seguimiento vía

³ Véase BLAS VEGA, J.; RÍOS RUIZ, M.: *Diccionario Flamenco*, Cinterco, Madrid, 1985.

⁴ Véase HURTADO, A. y D.: *La voz de la tierra*, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, Sevilla, 2002.

⁵ Véase HERNÁNDEZ JARAMILLO, J. M.: *La Música Preflamenca*, Sevilla, Consejería de Relaciones Institucionales - Junta de Andalucía, 2002.

⁶ Véase HURTADO, A. y D.: *La voz de la tierra*, Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, Sevilla, 2002.

textos mediáticos de los cantos de esa época⁷, fue tras la vuelta de Silverio de tierras americanas cuando introdujo dicho *cambio* en la interpretación de seguiriyas y es bien sabido, por otra parte, el gusto y *preferencia* de los intérpretes latino-americanos, sobre todo cubanos, por la música tonal⁸.

Un caso especial de este fenómeno lo constituye, con una intencionalidad *expresiva* bien distinta –claro está–, la *bulería de Cádiz*, cuya armonía abandona la *cadencia andaluza*⁹ en aras de acomodarse en el marco tonal mayor de las *alegrías*. De esta forma, los “*aires de Cádiz*” quedan identificados y la *preferencia* del *sonido* tonal de los gaditanos satisfecha. Ambos casos cobran sentido en el plano etnomusicológico si se recuerda, en definitiva, la conexión intercultural entre La Habana y Cádiz en época finisecular (por ende, el intervalo temporal de la gestación y forja del Flamenco actual).

2. El fenómeno de la *retroalimentación (feed-back)*: de la soleá a las alegrías

En la mayoría de las interpretaciones *por soleá*, se culmina usando un *desenlace* o *remate por “alegrías”*, para lo cual, se ejecuta un *cambio* a modo tonal tanto en su correlato mayor como menor, siendo lícito regresar al sistema modal predominante. Resulta evidente por ello la fuerte relación y vínculo intrínseco que existe entre ambos *estilos* desde el punto de vista musicológico. Podemos decir, de esta suerte, que ha existido una especie de “acuerdo” entre ellas, a saber, a modo de *feed-back* o *retroalimentación*: la *soleá* le cede el *compás* a la *alegría* para su *medida* y, a cambio, la *alegría* le presta la tonalidad a la *soleá* con vistas a su *remate*. Más aún, en la guitarra de concierto actual se hace cada vez más frecuente el uso de la interconexión entre *aires de soleá* y *alegría*, sin perder la naturaleza genérica de cada *forma* musical.

Según se extrae de *La rabia del placer. El nacimiento del tango y su desembarco en España*, de Núñez y Linares¹⁰, a finales de XIX se anunciaba el *cante por alegrías* como “soleares alegres”. Esto indica, entre otras posibles lecturas, que la génesis de la *alegría* pudiera estar ubicada en la *soleá* (a través quizás de la familia de las *cantiñas*) pero haciendo uso del sistema tonal en vez del modal. El efecto resultante debió ser, en consecuencia, el motivo que condujo a denominarla *alegría*.

Por último, entre las razones que se pueden aducir a fin de justificar el cambio modal-tonal en las soleares, destacamos, como posible *propiedad de*

⁷ Véase ORTIZ NUEVO, J. L.; NÚÑEZ, F.: *La rabia del placer. El nacimiento del tango y su desembarco en España*, Publicaciones de la Diputación, Sevilla, 1999.

⁸ Véase NÚÑEZ, F.; LINARES, M. T.: *La música entre Cuba y España*, Fundación Autor, Madrid, 1998.

⁹ Véase ESCOBAR BORREGO, F. J.: “Musicología y Flamenco (a propósito de los conceptos teóricos de *armonía* y *ritmo*)”, en *Litoral. Revista de la Poesía, el Arte y el Pensamiento*, 2005, pp. 167-179.

¹⁰ Véase ORTIZ NUEVO, J. L.; NÚÑEZ, F.: *La rabia del placer. El nacimiento del tango y su desembarco en España*, Publicaciones de la Diputación, Sevilla, 1999.

preferencia, la *consecución cromática* de un desenlace o coda, tanto desde el punto de vista musical como en la interpretación del baile, donde un final climático ascendente, a modo de *crescendo*, resultó de gran aceptación pública.

3. El recuerdo de *lo primigenio*: de los *tientos* a los *tanguillos*

Si admitimos que el *cante por tientos* surge de *parar* los *tangos flamencos*, debemos aceptar también que los *tangos* provienen de armonizar los *tanguillos* (de naturaleza tonal) según el formato y concepción de la *cadencia andaluza*. Siguiendo esta idea, resulta natural que, en ocasiones, dentro de la ejecución de un *cante* o *toque por tientos*, aparezca un apunte hacia la modulación tonal. Es éste un caso en el que un *estilo* resultante de dicho proceso evolutivo hace guiños a su *ancestro* en la medida que tiene lugar la modulación modal-tonal. Otro caso palpable, en paralelo, puede apreciarse en los denominados *tangos del Piyayo* (incluso en los del *Titi de Triana*), de presumible influencia americana.

De forma similar, este fenómeno también se encuentra presente, en un marco bien distinto, tanto en las *sevillanas* como en los *fandangos*, compartiendo ambos el *patrón métrico ternario* (de gran predicamento en el Flamenco, como se sabe). En efecto, las *sevillanas* y *fandangos primitivos* denotan el uso de la escala tonal, según puede observarse en las *sevillanas bíblicas* o los *fandangos bailables* de la Sierra de Huelva, donde a veces se vislumbra un juego *bisistémico* de subrayable interés. El objetivo inicial de estos cantes en el marco del folclore (para bailes de grupos) se modifica, *de facto*, y aparece lo que se ha venido llamando “aflamencamiento”, que no es otra cosa que el uso de la escala modal y *cadencia andaluza* (definitoria de buena parte del *sonido flamenco*).

En definitiva, un recurso sencillo y natural es acudir a la tonalidad de sus *ancestros* para conseguir un efecto brillante y, a la vez, sorprendente, justo cuando el oyente está sumido en la *periodicidad modal*. Como ejemplo de *sevillanas* que brindan esta modulación armónica pueden citarse, las de Manuel Pareja-Obregón (escala menor y *estribillo* de escala mayor) o, más cercanas a las *propiedades canónicas* e *identidad* del Flamenco, las de Salmarina, en un visible juego del uso tonal y modal. Con respecto a los *fandangos* que ostentan el fenómeno aquí analizado tenemos ejemplos clarificadores, en fin, en los *estilos de Calañas* o de *Almonaster*.

4. Algunas conclusiones y futuras líneas de investigación

Se ha descrito en este artículo, en síntesis, un fenómeno musicológico centrado en el valor expresivo que imprime la modulación al sistema tonal en las *formas genéricas* del Flamenco. La búsqueda de *propiedades de preferencia* es, en consecuencia, una de las tareas fundamentales en Etnomusicología¹¹ que ayudan a entender los motivos por los que se realizan modificaciones de las interpretaciones musicales en una determinada época. Entendemos, tal y como

¹¹ Véase CHEMILLIER, M.: “Ethnomusicology, ethnomathematics. The logic underlying orally transmitted artistic practices”, en *Mathematics and Music*, Springer-Verlag, 2002, pp. 161-183.

se afirma también en un trabajo reciente¹², que estudios musicológicos que hacen uso de la *metodología comparada* (tanto intrínseca al Flamenco como a través de otras músicas) pueden y deben ser de gran utilidad como herramientas de comprensión de la *identidad* musical flamenca.

Introducimos aquí, a modo de posibles líneas continuistas de investigación, unas observaciones que se fundamentan en los datos anteriormente expuestos. En primer lugar, variados estudios de *comparatismo* relativos a las denominadas *músicas del mundo* (entre las que se encuentra, evidentemente, el Flamenco) pueden ser utilizados para la localización de *arquetipos* que ostentan factores comunes a varios *estilos* musicales. A modo de ejemplo, ¿pueden generarse, con el tiempo, los *arquetipos* prístinos y *estilos ancestrales* de *farruca* –en estudio *comparativo*, a la par, con el *fado portugués*-, *tangos* (teniendo en cuenta, además, su correlato *binario* argentino), *tanguillos* o de *seguriya*, *trillera* y otras *modalidades con patrones de similaridad y propiedades de preferencia* potencialmente parejas? De otro lado, un análisis que complementa el aquí realizado trataría de describir, en paralelo, otros *cambios armónicos* (introducidos por el *cantaor* o guitarrista¹³) que pudieran estar *justificados* en base a nuevas *propiedades de preferencia* (aceptadas, con el tiempo, a modo de convención *canónica*); así como la búsqueda de tales *propiedades* en la época actual que pudieran influir en cambios futuros sobre las *formas* musicales del Flamenco contemporáneo. Finalmente, queremos destacar una línea de investigación que hace hincapié en la extracción automática de *parámetros* musicales desde un documento sonoro, a saber: la *Tecnología Musical aplicada al Flamenco*¹⁴. Es una tarea ardua y delicada pero resulta un imprescindible paso previo a fin de acometer estudios musicológicos como los aquí propuestos, en la medida que se requieren, en suma, representaciones gráficas de los sonidos musicales que van a ser analizados.

¹² Véase NÚÑEZ, F.: “Musicología Flamenca”, en *La Nueva Alboreá. Agencia Andaluza para el desarrollo del Flamenco*, 1, enero-marzo 2007, pp. 58-59.

¹³ Véase CANO, M.: *La guitarra: Historia, estudios y aportaciones al arte flamenco*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba / Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1986; reed.: Giralda, Sevilla, 2006; DÍAZ-BÁÑEZ, J. M.; ESCOBAR BORREGO, F. J.: “La guitarra flamenca en la evolución del cante: ¿acompañante o creadora?”, en *Candil*, 150, sept-oct. 2004, pp. 5551-5556.

¹⁴ COFLA: Proyecto de investigación computacional de la música flamenca, <http://www.personal.us.es/dbanez/>

La situación de la música sacra en las ‘Dos Españas’: reflexiones en torno a la repercusión de la Guerra Civil en la historia del género¹

Christiane Heine
Musicóloga
Universidad de Granada

Resumen. La Guerra Civil española (1936-1939) es objeto de la investigación musicológica desde hace más de dos décadas, la cual está enfocada, por lo general, hacia los exiliados compositores republicanos y la música profana. En cambio, apenas existen estudios científicos que traten las supuestas consecuencias de la política anticlerical en los compositores eclesiásticos y la música sacra durante la Segunda República. Con el fin de impulsar la investigación en el campo de la música religiosa de los años treinta, el presente texto examina el estado de la cuestión a través del ejemplo de tres músicos jesuitas vinculados a la *Schola Cantorum* de Comillas, haciendo hincapié en la función del Padre Nemesio Otaño como principal impulsor del movimiento reformista de la música sacra católica en España y posterior figura clave de la política musical bajo el régimen de Franco, convertido en compositor de himnos patrióticos y música militar.

Palabras clave. Música sacra, Música española del siglo XX, *Motu proprio*, Nemesio Otaño, Valentín Ruiz-Aznar, José Ignacio Prieto, Segunda República, Guerra Civil, Franquismo.

Abstract. Spain's Civil War (1936-1939) has been a research object in musicology for more than two decades, generally focused on exiled republican composers and secular music. On the other hand, there are hardly no scientific studies that deal with the supposed consequences of anticlerical politics in ecclesiastic composers and church music, during the Second Republic. In order to stimulate research on religious music in the thirties, the present article examines the state of the question through three Jesuit musicians linked to the *Schola Cantorum* of Comillas, stressing the role of Father Nemesio Otaño who is considered the main promoter of the reform movement of Catholic church music, in Spain. He later played an important part in political music, under Franco's government, and became a composer of patriotic anthems and military music.

¹ El presente texto fue redactado por encargo del Forum Voix Étouffées (<http://www.voixetouffees.org/>) con motivo del Colloquio Internacional *La musique spirituelle sous la tourmente nazie* que tuvo lugar del 27-29 enero de 2010 en París.

Keywords. Church music, Music during the 20th century in Spain, *Motu proprio*, Nemesio Otaño, Valentín Ruiz-Aznar, José Ignacio Prieto, Second Republic of Spain, Spain’s Civil War, Franquismo.

1. La Iglesia y la Segunda República (1931-1939)

La Guerra Civil española (1936-1939) constituye uno de los capítulos más oscuros de la historia europea contemporánea y requiere todavía de estudios pormenorizados en algunos campos parciales envueltos en tabúes. Un estímulo importante a la investigación científica supone la puesta en vigor, por parte del Estado social y democrático de Derecho, el 26 de diciembre de 2007 –tres décadas después del fin del régimen totalitario de Franco-, de la polémica Ley de la Memoria Histórica² que “tiene por objeto reconocer y ampliar derechos a favor de quienes padecieron persecución o violencia, por razones políticas, ideológicas, o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil y la Dictadura, promover su reparación moral y la recuperación de su memoria personal y familiar, y adoptar medidas complementarias destinadas a suprimir elementos de división entre los ciudadanos, todo ello con el fin de fomentar la cohesión y solidaridad entre las diversas generaciones de españoles en torno a los principios, valores y libertades constitucionales”³.

Aunque el aspecto religioso –expresamente contemplado por esta Ley-, “figuraba entre los momentos de polarización más importantes de la estrategia bélica de los dos bandos”⁴ implicados en la Guerra Civil, el tema ‘Iglesia’ hizo su entrada en la historiografía del período sólo de forma lenta y parece estar reservado ante todo a la investigación de la historia eclesiástica. Desde los años sesenta, las consecuencias sangrientas de la separación de Iglesia y Estado durante la Segunda República, legalmente anclada en los artículos 26 y 27 de la Constitución de 1931, son objeto de estudios sistemáticos emprendidos por algunos teólogos católicos⁵, cuyos resultados de investigación fueron parcialmente adoptados por historiadores de otros campos. Conforme a estas fuentes, parece comprobado que aproximadamente 7000 clérigos regulares y seculares (entre ellos 13 obispos) fueron víctimas mortales de la política anticlerical republicana, la mayoría de ellos murió cruelmente asesinada durante los primeros meses de la Guerra Civil, en el curso de las desenfrenadas

² Ley de la Memoria Histórica (= Ley 52/2007), publicado en *BOE* (= *Boletín Oficial del Estado*) núm. 310 de 26 diciembre 2007.

³ Ley de la Memoria Histórica (= Ley 52/2007), Artículo 1. Objeto de la Ley (1).

⁴ BERNECKER, Walther L.: *Krieg in Spanien 1936-1939*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1991, p. 187.

⁵ Una de las obras capitales en torno a la temática procede del antaño arzobispo de Mérida-Badajoz, Antonio MONTERO MORENO, cuya tesis doctoral (Universidad Pontificia de Salamanca 1961) versa sobre la *Historia de la persecución religiosa en España 1936-1939* (Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1961; reimpressiones 1998, 2004). Véase también las publicaciones de CÁRCCEL ORTÍ, Vicente: *La persecución religiosa durante la Segunda República 1931-1939*, Rialp, Madrid, 1990; *Historia de la Iglesia en la España contemporánea*, Ediciones Palabras, Madrid, 2002; *Caídos, víctimas y mártires. La Iglesia y la hecatombe de 1936*, Espasa, Madrid, 2008.

represalias dirigidas contra los representantes de la Iglesia católica por el único motivo de profesar su fe. En virtud de esta circunstancia, el Vaticano beatificó desde 1987 (es decir, medio siglo tras los hechos) a alrededor de ochocientos afectados de ambos sexos, declarándolos mártires de la persecución religiosa en España⁶.

Las fuentes no revelan si entre los miles de clérigos liquidados por los ‘rojos’ se encontraban músicos, lo cual en modo alguno debe descartarse teniendo en cuenta el gran número de religiosos que desempeñaron su actividad en el anonimato como profesores de música, organistas, coristas o maestros de coro y de capilla. Hasta la fecha, la musicología conoce únicamente un solo caso de un compositor muerto de forma violenta durante la Guerra Civil –si bien en el campo opuesto–, Antonio José [Martínez Palacios], cuyo fusilamiento⁷ por los franquistas pocos meses después del alzamiento militar, el 9 de octubre de 1936, quebró de forma abrupta una prometedor carrera musical, iniciada en su ciudad natal Burgos de mano de los jesuitas, los mismos que años más tarde, al parecer, “ante su independencia y espíritu rebelde, le hicieron blanco de todo su odio”⁸ contribuyendo indirectamente a su trágico final.

Mientras desde hace unos veinte años la historiografía musical está centrando su interés en el destino de los músicos republicanos huidos del régimen franquista al extranjero, cuyas composiciones son tomadas como paradigma para la interpretación estética de la música profana española del temprano siglo XX, el campo de la música sacra –sostenida generalmente por el clero católico– apenas cuenta con estudios específicos en torno a la repercusión de la Guerra Civil, la que, aparte de las irreparables pérdidas humanas entre los religiosos, causó la destrucción de un patrimonio cultural centenario en forma de órganos, códices, libros misales y documentos iconográficos. Hasta la fecha no existen inventarios que permitan evaluar definitivamente los daños materiales ocasionados por el saqueo y la quema de iglesias y monasterios durante la Guerra Civil. Tampoco la musicología se ha ocupado de indagar, ante el fondo político de un Estado anticlerical y de la división del país en ‘Dos Españas’, de qué manera reaccionaba el género de la música sacra a los cambios sociales y culturales acaecidos en los años treinta del siglo XX.

La indiferencia por parte de la historiografía musical frente a estos problemas queda patente a través de la primera monografía española de posguerra sobre el género, *Historia de la Música religiosa en España*, de Andrés Araiz Martínez, publicada en 1942 en Barcelona. Dentro del capítulo “Compositores de música religiosa actual”⁹ describe el autor, en el marco de escuetas biografías

⁶ En 1987, el Papa Juan Pablo II beatificó las tres primeras carmelitas españolas, víctimas de las persecuciones religiosas en España durante los años treinta, reconociendo en 2001 otros 233 mártires por las mismas causas. Las beatificaciones de religiosos españoles culminaron en 2007 en el reconocimiento de 498 mártires por parte del cardenal José Saraiva Martins.

⁷ Véase RUIZ VILAPLANA, Antonio: “La Ejecución de Antonio José, el Músico Poeta”, en *Música*, Barcelona, N° 1 Año 1938 (enero), pp. 43-47.

⁸ RUIZ VILAPLANA, *Op. Cit.*, p. 44.

⁹ ARAIZ MARTÍNEZ, Andrés: “Compositores de música religiosa actual”, en *Historia de la Música Religiosa en España*, Labor, Barcelona, 1942, pp. 194-215.

yuxtapuestas cronológicamente, algunas características de destacadas obras religiosas escritas por músicos tanto eclesiásticos como laicos, nacidos, *grosso modo*, en la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, Araiz desiste, en su estudio, de hacer referencia alguna al creciente empeoramiento de las condiciones de trabajo durante la Segunda República, que afectaba sobre todo a los maestros de capilla y organistas al servicio de la Iglesia católica, los cuales tenían razones más que suficientes para inquietarse en vista a su futuro laboral, sobre todo tras la quema intencionada de conventos en Madrid y algunas ciudades andaluzas, el 11 y 12 de mayo de 1931, aprovechada por la derecha política para enfatizar sus acciones de difamación contra la República (los verdaderos autores de estas atrocidades jamás han podido ser identificados¹⁰). Al año siguiente, muchos de los músicos eclesiásticos perdieron su principal medio de subsistencia a causa del Decreto del 23 de enero de 1932, el cual, en cumplimiento del artículo 26 de la Constitución de 1931 –“uno de los sepultureros de la República”, según el posterior juicio del escritor liberal Salvador de Madariaga¹¹- ordenaba la disolución de la Compañía de Jesús (= jesuitas) y la confiscación de todos sus bienes por el Estado¹².

Posteriores ensayos biográficos o esquivan esta problemática o se limitan a hacer vagas alusiones con respecto a la precaria condición de vida soportada por los correspondientes músicos religiosos durante la Segunda República y la Guerra Civil. Algo más explícito de lo habitual al respecto se muestra Juan-Alfonso García en su monografía (1982) sobre Valentín Ruiz-Aznar (1902-1972)¹³, desde 1927 maestro de capilla de la catedral de Granada, que había recibido su formación musical en la *Schola Cantorum* de Comillas¹⁴. Según el relato del autor –significativamente relegado a una nota de pie de página-, Ruiz-Aznar puso en peligro, en los tempranos años treinta, su propia integridad física para poner a salvo de los saqueadores del convento de Santa Inés a las monjas encomendadas a su tutela espiritual, escondiéndolas en su piso y la casa de familiares. Sometido, como cura, al peligro permanente de ser agredido violentamente en la vía pública, solía emprender su camino hacia la catedral escoltado por su padre¹⁵. Dado que en el Estado laico los recursos económicos de las iglesias disminuyeron sucesivamente hasta su total desaparición, Ruiz-Aznar se ganaba la vida primero como profesor particular de música, latín y griego, impartiendo más tarde clases de contrapunto y fuga en el conservatorio

¹⁰ SOLÉ TURA, Jordi; AJA, Eliseo: *Constituciones y períodos constituyentes en España (1808-1936)*, Siglo XXI de España Editores, S.A., Madrid, 15ª edición 1990, p. 96.

¹¹ MADARIAGA, Salvador de: *España. Ensayo de Historia Contemporánea*, Espasa-Calpe S.A., Madrid, 14ª edición 1979, p. 333.

¹² El Decreto republicano de 1932 fue derogado por el *Primer Gobierno Provisional* de Franco el 3 de mayo de 1938 (*BOE* de 7 mayo 1938, pp. 7162 s.) y supuso la restitución de los derechos y propiedades de la Compañía de Jesús.

¹³ GARCÍA, Juan-Alfonso: *Valentín Ruiz-Aznar (1902-1972). Semblanza biográfica. Estudio estético y Catálogo cronológico*, Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada, Granada, 1982.

¹⁴ Según García, era “un momento transcendental”, en la biografía de Ruiz-Aznar, “su encuentro con el P. Nemesio Otaño y su *Schola Cantorum*”, a través de sus estudios en Comillas (GARCÍA, *Op. Cit.*, p. 23).

¹⁵ GARCÍA, *Op. Cit.*, pp. 43-44 (= nota de pie a página 17).

de Granada¹⁶ sin ser molestado por las autoridades. A pesar del descontento creciente con su situación, permanecía en la ciudad andaluza donde, por lo visto, le retuvo sobre todo “la proximidad a Manuel de Falla”¹⁷, la amistad entre ambos queda reflejada en una abundante correspondencia¹⁸.

En esa misma época, el antaño maestro de Ruiz-Aznar, el Padre Nemesio Otaño (1880-1956), fundador de la *Schola Cantorum* de la Universidad Pontificia de Comillas (Cantabria) –bajo su dirección (1910-19) centro del movimiento reformista de la música sacra en España–, se retiró, tras la disolución de la Compañía de Jesús en San Sebastián decretada por Ley, a su ciudad natal Azkoitia (Guipuzcoa) donde se instalaba en casa de sus hermanos. Antes de estallar la Guerra Civil se dedicaba exclusivamente a la composición, según narra Estéban Elizondo Iriarte en su ensayo sobre Otaño y la aportación de éste al desarrollo de la música para órgano en España (2007)¹⁹. Otaño supo aprovechar su independencia artística, adquirida a consecuencia de la dispensación involuntaria de sus cargos eclesiásticos, para la creación musical, componiendo en este periodo de su vida sus mejores obras musicales, como aseguran sus biógrafos. Sin embargo, el músico, hombre de acción y organizador polifacético, padecía el aislamiento social y las penurias económicas, cuanto más que no estaba acostumbrado a un estilo de vida ascético, al contrario de Manuel de Falla, con quien se sinceró al respecto en una carta del 6 de febrero de 1936²⁰. Tras las largas privaciones, el golpe de Estado militar del 18 de julio de 1936 que desencadenó la Guerra Civil española, fue percibido por Otaño como una ‘liberación’²¹. De las sangrientas persecuciones emprendidas inmediatamente después por las milicias republicanas como medida de revancha, que, al menos al principio, tenían por objeto a los representantes de la Iglesia católica, Otaño probablemente quedó dispensado sólo merced a la benevolencia de un diputado socialista local, cuya decidida intervención pudo evitar en dos ocasiones su detención por los ‘rojos’. No obstante, más tarde supo que el irracional odio anticlerical se había descargado, en la lejana capital dentro del estudio madrileño del pintor Elías Salaverría, contra un retrato suyo despedazado a cuchilladas por los intrusos bajo la acusación de personificar la “quintaesencia de los Jesuitas”²².

En comparación con Ruiz-Aznar o Otaño, el Padre José Ignacio Prieto (1900-1980) parece haber sobrellevado mejor que aquellos los críticos años treinta, según se deduce del reciente estudio historiográfico de Carlos Muñoz Álvarez

¹⁶ *Loc. cit.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸ Archivo Valentín Ruiz-Aznar, Archivo Manuel de Falla (ambos Granada).

¹⁹ ELIZONDO IRIARTE, Estéban: “El P. Nemesio Otaño, S.J., principal impulsor del órgano en España en la primera mitad del siglo XX”, en *Revista de Musicología*, Nº 30 Año 2007 (2), pp. 498 s.

²⁰ OTAÑO, Nemesio (carta a Manuel de Falla del 6-II-1936), citado en ELIZONDO, *Op. Cit.*, p. 499.

²¹ OTAÑO citado en ELIZONDO, *Op. Cit.*, p. 500.

²² *Ibidem.*

sobre la *Schola Cantorum* de Comillas (2009)²³. Al igual que Ruiz-Aznar, Prieto estuvo estrechamente vinculado a la *Schola Cantorum* desde su infancia, la cual debía su reputación internacional a su fundador Otaño, experimentando un segundo apogeo de éxito años más tarde precisamente bajo la dirección de Prieto, quien se hizo cargo de ella de forma permanente en 1930, tras haber recibido los órdenes sacerdotales²⁴. Después de que el 2 de febrero de 1932 los Jesuitas abandonasen el seminario de Comillas en cumplimiento del Decreto republicano, la enseñanza continuaba más o menos normal en la Universidad Pontificia hasta el estallido de la Guerra Civil, con la diferencia de que los miembros de la Compañía de Jesús ya no conviviesen en el mismo lugar. Prieto –convertido a raíz de la situación política en persona privada llamándose en los documentos oficiales “el eminente musicólogo Sr. José Ignacio Prieto” en sustitución de “el P[adre]. Prieto S[ocietas]. J[esu].”²⁵–, concluía su formación jesuita por causas obvias en Portugal y Austria, antes de volver en 1933 a Comillas, donde desempeñaría la enseñanza musical hasta junio de 1936 sin ser incomodado por las autoridades republicanas. Según los historiadores, esta época era también para Prieto una de las más fecundas de su biografía artística²⁶, aunque, en vez de retirarse de la vida pública, como Otaño o Ruiz-Aznar que se aislaron en el seno de la familia, optara por implicarse activamente en el movimiento reformista de la música sacra europea de los años treinta, aprovechando cualquier ocasión para viajar al extranjero con el fin de intensificar sus contactos internacionales que, a la par, repercutieron en numerosos textos musicológicos de su pluma. Uno de los momentos estelares para Prieto en estos años marcados por un intenso intercambio intelectual, era su participación en el II Congreso de la Sociedad Internacional para la Renovación de la Música Religiosa Católica²⁷, celebrado en 1934 en Aquisgrán (Alemania), ya que, además de formar parte del comité organizador, representaba España con obras propias interpretadas en los respectivos conciertos junto con composiciones de Otaño y Eduardo Torres (1872-1934)²⁸, este último maestro de capilla de la catedral de Sevilla.

Obras sacras para órgano de Otaño, Torres y otros compositores españoles (además de G. F. Händel) pudieron escucharse también en Madrid, en la basílica de San Francisco el Grande, el 4 de enero de 1936, con motivo del concierto de clausura de la Asamblea Diocesana de Música Sagrada, que

²³ MUÑOZ ÁLVAREZ, Carlos: *El eco de aquellas voces: la Schola Cantorum de la Universidad Pontificia de Comillas. Historia, imagen y sonido*, Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2009.

²⁴ Prieto había dirigido ya con anterioridad la *Schola Cantorum*, entre 1924 y 1927. La segunda etapa, 1930-54, estuvo señalada por numerosas interrupciones. Durante los últimos ocho años – antes de la mudanza definitiva de la Universidad Pontificia a Madrid (concluida en 1968)–, Prieto se hizo cargo de la dirección de la *Schola Cantorum* por tercera vez (véase MUÑOZ ÁLVAREZ, *Op. Cit.*).

²⁵ MÚÑÓZ ÁLVAREZ, *Op. Cit.*, p. 301.

²⁶ *Ibidem*, pp. 302 ss.

²⁷ La *Internationale Gesellschaft für die Erneuerung der katholischen Kirchenmusik* (= IGK) fue fundada en 1930 en Frankfurt.

²⁸ MUÑOZ ÁLVAREZ, *Op. Cit.*, p. 307.

reuniría durante tres días a los más altos Dignatarios de la Iglesia católica²⁹. Convocada por el Obispo y organizada por clérigos tanto regulares como seculares, la Asamblea –cuya celebración pueda parecer atrevida a la luz del espíritu de la época reinante en la España republicana- fue inaugurada con una conferencia de Lorenzo Aizpún (profesor de canto gregoriano) “sobre la Competencia de la autoridad Pontífica y Episcopal para ordenar el culto cantado y celo que ha desplegado en todos los tiempos para conservarle y perfeccionarle”³⁰. Desde la perspectiva musicológica, los contenidos teóricos del programa de dicha Asamblea suponen una continuación de los debates en torno a la reforma de la música litúrgica, comenzados con motivo del *motu proprio* de 1903; no obstante, desde el punto de vista político las audacias de los temas abordados causan asombro teniendo presente el problema religioso y la inflexibilidad al respecto por parte del Gobierno republicano laico, que era el mismo que sólo unos meses más tarde respondería a la provocación del golpe de Estado militar con la matanza de miles de clérigos.

2. La Música Sacra Católica antes de la Guerra Civil

Al igual que ocurría en otros países europeos al principio del siglo XX, la primera encíclica del Papa Pío X sobre la música eclesiástica, del 22 de noviembre de 1903 (*Tra le sollecitudini*), que hizo su entrada en la historiografía de la música sacra católica como *motu proprio*, dio lugar también en España a un movimiento reformista al objeto de fomentar el desarrollo de los géneros musicales de índole religiosa, que prestaba especial atención a la recuperación del canto gregoriano y de la polifonía vocal del siglo XVI. Uno de los defensores más fervientes de este movimiento eclesiástico-musical era el joven jesuita Nemesio Otaño, organizador del I Congreso de Música Sagrada celebrado en 1907 en Valladolid con el fin de debatir y establecer posibles directrices para la composición en cumplimiento del *motu proprio*, las que se plasmarían –tras otros dos congresos en Sevilla (1909) y Barcelona (1912)³¹- en su ensayo *La música religiosa y la legislación eclesiástica* (Barcelona 1912). En el primer congreso le fueron confiadas la fundación y dirección de la revista *Música Sacro-Hispana* (que existía hasta 1922), cuya misión era promocionar las ideas reformistas del *motu proprio* y, en consecuencia, estimular la composición de obras españolas nuevas, especialmente para órgano, cuyo uso litúrgico –contemplado en la referida encíclica del Papa Pío X– se convertiría en uno de los principales objetivos de Otaño³². Digno de atención es el hecho de que, antes de la Guerra Civil, el mismo Otaño manejaba en su faceta de organista un repertorio principalmente francés, al tocar, aparte de obras propias, composiciones emblemáticas de Charles Widor, César Franck y

²⁹ MYERS BROWN, Sandra: “El movimiento social en torno al *motu proprio*. El papel social de la música sacra en Madrid a principios del siglo XX”, en *Revista de Musicología*, N° 27 Año 2004 (1), pp. 89-109.

³⁰ Citado según MYERS BROWN, *Op. Cit.*, p. 106.

³¹ A estos tres tempranos Congresos de Música Sagrada siguieron otros dos en Vitoria (1928) y Madrid (1954).

³² ELIZONDO, *Op. Cit.*, p. 482.

Alexandre Guilmant³³, de este último, por lo visto, recibió consejos para la fundación de la *Schola Cantorum* de Comillas³⁴.

La aspiración de Otaño por crear –en conformidad con las premisas de la encíclica papal de 1903– una música religiosa autónoma, estilísticamente independiente de la música profana, está implícitamente enfocada contra una práctica que remonta al tardío siglo XIX, siendo motivada por el empobrecimiento de las catedrales, carentes de recursos económicos para sustentar su propia capilla de música³⁵, según la cual muchos músicos profanos escribieron obras religiosas, conforme a las necesidades de las Iglesias (por ejemplo, en Semana Santa), exhibiendo su habitual estilo compositivo sin considerar la respectiva función litúrgica ni el lugar sacro. Eran sobre todo los compositores de zarzuela o ópera, experimentados en la puesta en música de libretos literarios, los que se inclinaron esporádicamente hacia los géneros religiosos vocales, resultando, por lo general, una música sacra plagada de efectos operísticos que se manifiestan en la supeditación del texto a la música y una armonía sobrecargada. A la inversa, no obstante, también hubo músicos eclesiásticos que por razones pecuniarias se convirtieron en compositores ocasionales de música escénica, según era el caso del Padre Hilarión Eslava (1807-1878), quien, sin distinguir entre los géneros, solía dotar sus obras religiosas de aquellos tópicos originarios de la ópera italiana que seguían gozando de gran popularidad aún a principios del siglo XX entre el público de masas falto de sentido crítico. Una de estas piezas de bravura de Eslava constituye el *Miserere* en doce números para solista, coro mixto y gran orquesta (1835), que era componente fijo y exclusivo, desde su estreno en 1837, de la Semana Santa sevillana, antes de ser acogido con gran entusiasmo también por el pueblo madrileño. Dados los criterios estilísticos de este *Miserere*, incompatibles con las directrices del *motu proprio*, Otaño se vio en la necesidad –a pesar de la resistencia de sus adversarios– a arremeter de forma persistente contra esta composición de Eslava mediante conferencias, escritos y ejemplos musicales prácticos con el fin de suprimirla del repertorio y sustituirla por obras más adecuadas para el culto religioso en sintonía con la encíclica papal³⁶. Un destino similar experimentaba el llamado *Gran Miserere* en once números (1832) de Vicente Palacios (1877?-1836), que formaba parte imprescindible de la liturgia de Viérnes Santo de Granada durante casi un siglo, aunque no exento de polémicas desde la promulgación del *motu proprio*, según pudo demostrar el Padre José López Calo³⁷. De características similares que el *Miserere* de Eslava en cuanto al estilo teatral, la obra fue definitivamente expurgada merced al empeño de Ruiz-Aznar quien, tras tomar posesión de su cargo como maestro de capilla, “hiciera todo lo posible para que no se siguiese cantando el miserere de

³³ *Ibid.*, p. 493.

³⁴ MÚÑÓZ ÁLVAREZ, *Op. Cit.*, pp. 322 ss.

³⁵ *Ibid.*, pp. 317 ss.

³⁶ *Ibid.*, p. 319.

³⁷ LÓPEZ-CALO, José: “El ‘Miserere’ de Vicente Palacios”, en *Cuadernos de Arte*, Granada, Nº 26 Año 1995, pp. 171-194.

Palacios, que atentaba contra lo que él y el padre Otaño consideraban la auténtica música religiosa”³⁸.

Hay indicios de que en España, al menos en algunos sectores de la Iglesia católica, la preocupación por poner en práctica las medidas reformistas del *motu proprio* era constante hasta el estallido de la Guerra Civil, como queda corroborado a través del programa de la Asamblea Diocesana de Música Sagrada de Madrid de 1936. No obstante, según el juicio de Ángel Medina (2004), “queda una gran labor por hacer” para averiguar la repercusión real de la encíclica papal de 1903 en España con el fin de “ver cómo la práctica cotidiana se ajusta a la teoría de la reforma o, por el contrario, disiente de ella o la matiza en algunos extremos”³⁹. A este respecto, no se cumplieron las expectativas puestas en el congreso celebrado en 2003 en Barcelona al propósito de conmemorar el centenario de la promulgación del *motu proprio*⁴⁰, supuestamente debido a la falta de disposición para trabajar *in situ* en los archivos eclesiásticos y de capacidad crítica en el manejo de las fuentes por parte de los investigadores involucrados en este tema⁴¹.

En cuanto a los destinos individuales de los jesuitas durante los años de preguerra, esbozados escuetamente en virtud de la escasa documentación disponible, se tiene la impresión de que el aislamiento, a lo que estuvieron sometidos muchos de ellos a partir de 1932, tenía un efecto positivo especialmente en el caso de los compositores, ya que, según el juicio de algunos musicólogos eruditos, sus obras salieron favorecidas no solamente desde el punto de vista cuantitativo sino porque más que nada ganaron en materia de calidad artística. No en vano, el Padre López-Calo afirma que las mejores composiciones de Otaño corresponden justamente al periodo entre 1932 y 1936⁴², destacando un *Miserere* para cinco voces a capella, compuesto para el servicio litúrgico de la Semana Santa en concordancia con las directrices del *motu proprio*, el cual es alabado por su expresividad religiosa como una de las obras más importantes del género⁴³.

Paradójicamente, en medio de la Guerra Civil, a partir de ca. 1937, se produjo un cambio asombroso en Otaño que le apartaría durante muchos años del género de la música sacra. ‘Descubierto’ por el general Franco, se convertiría, dentro del ‘Nuevo Estado’ católico-tradicional, en una de las personalidades más

³⁸ *Ibid*, p. 194.

³⁹ MEDINA, Ángel: «La música en el templo tras el ‘motu proprio’ de San Pío X: una mirada desde los archivos de la Iglesia», en *Memoria Ecclesiae*, N° 31 (= Actas del XXI Congreso de la Asociación celebrado en Santander del 12 al 16 de septiembre de 2005), Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Oviedo, 2008, pp. 28.

⁴⁰ Véase *Revista de Musicología*, N° 27 Año 2004 (1) [= Actas del Simposio internacional ‘El motu proprio de San Pío X y la música (1903-2003)’, celebrado en Barcelona 2003, ed. Mariano Lambea].

⁴¹ MEDINA, “La música en el templo...”, p. 26.

⁴² LÓPEZ-CALO, José: «Otaño Eguino, José María Nemesio», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, ed. Emilio Casares Rodicio, ICCMU, Madrid, 2001, p. 294.

⁴³ Véanse MUÑOZ ÁLVAREZ, pp. 79, 143 y 386.

influyentes de la vida musical española gestionada por él de forma casi exclusiva en los años cuarenta.

3. La Música Sacra y el Primer Franquismo

Dos hipótesis inician las consideraciones sobre el papel de la música religiosa dentro del *Primero* (30-I-1938 al 8-VIII-1939) y comienzos del *Segundo Gobierno Provisional* (8-VIII-1939 al 18-VII-1945): la primera, que a partir de ca. 1940 “el carácter oficial del catolicismo en España favoreció el auge de una nueva música religiosa”, como Medina alega en la enciclopedia alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*⁴⁴, y, la segunda, defendida por Beatriz Martínez del Fresno, que la música sacra, a diferencia de otros géneros musicales, no haya sido fomentada explícitamente, “sin duda porque estaba bajo control y vivía un renovado esplendor tras la época *laica* de la República”⁴⁵. Ambas afirmaciones presuponen implícitamente el desarrollo ulterior del género que sigue a un período de estancamiento en los años treinta del siglo XX. Merced al trabajo pionero iniciado por Gemma Pérez Zalduondo en 1993 con una tesis doctoral⁴⁶, y continuado con numerosas aportaciones sobre aspectos individuales presentadas en congresos específicos⁴⁷, la musicología española más reciente dispone de conocimientos importantes en torno a la política cultural y la función de la música durante la dictadura de Franco. Los referidos textos documentan que Franco –a pesar de aprovecharse de la política anticlerical de la Segunda República al emprender sus acciones militares en nombre de la Iglesia bajo el concepto de ‘cruzada’– desistía de poner la música sacra al servicio de su complejo aparato propagandístico, no obstante, confiaría la responsabilidad íntegra para la organización de la vida musical oficial a un clérigo: Nemesio Otaño. En efecto, el jesuita había llamado la atención del *caudillo* no tanto por sus ideas reformistas en torno a la música litúrgica sino más que nada por su interés, poco frecuente en un cura, en la música militar histórica, motivado, según posteriores aclaraciones suyas⁴⁸, por la entrada de las tropas franquistas y el Movimiento Nacional. Bajo la tutela de Franco, sus trabajos al respecto serían objeto de una campaña publicitaria acompañada de una Memoria musicológica, culminando en 1939 en la edición de la antología

⁴⁴ MEDINA, Ángel: “Spanien. (V. 20. Jahrhundert / 3. 1939-1957)”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachtel 8, ed. Ludwig Finscher, Bärenreiter, Kassel, 1998, columna 1663.

⁴⁵ MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: “Realidades y máscaras en la música de la posguerra”, en *Dos Décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Actas del congreso vol. 2, ed. Ignacio Henares, María Isabel Cabrera, Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo, Henares, Granada, 2001, p. 38.

⁴⁶ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: *La música en España durante el Franquismo a través de la legislación (1936-1951)*. Tesis doctoral Universidad de Granada, 1993 (CD / Universidad de Granada ©2002).

⁴⁷ Véanse PÉREZ ZALDUONDO, Gemma: “La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)”, en *Dos Décadas de cultura artística en el Franquismo (1936-1956)*, Actas del congreso vol. 2, ed. Ignacio Henares, María Isabel Cabrera, Gemma Pérez Zalduondo y José Castillo, Henares, Granada, 2001, pp. 83-104; “Continuidades y rupturas durante la música española durante el primer franquismo”, en *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, ed. Javier Suárez-Pajares, Glares, Valladolid, 2005, pp. 57-78; “Ideología y política en las instituciones musicales españolas durante la Segunda República y primer franquismo”, en *Quintana*, Santiago de Compostela, 2006, pp. 145-160.

⁴⁸ OTAÑO citado en ELIZONDO, *Op. Cit.*, p. 500.

Toques de Guerra del Ejército Español dedicada a Franco; la dedicatoria no deja lugar a dudas en cuanto a la postura política y lealtad hacia el nuevo régimen por parte del autor⁴⁹. A lo largo de los próximos años, Otaño volvería solo esporádicamente a la música sacra en su faceta de compositor, destacando una inacabada misa fúnebre de gran envergadura con el llamativo título *Requiem por los caídos de las Brigadas Navarras*, comenzada en Salamanca⁵⁰, sede del autoproclamado ‘Gobierno de la Nación’, adonde Otaño se trasladaría en 1937 para hacerse cargo de sus nuevas obligaciones⁵¹. Sus posteriores composiciones pertenecen en gran parte a la música profana, exhibiendo un inequívoco referente ideológico que se hace patente a través de títulos como *Himno de Franco* o *Desfile Militar*⁵². La razón de ser de estas piezas nada religiosas queda teóricamente justificada mediante numerosos ensayos que versan sobre el ‘himno patriótico’ y la ‘música militar’, en los cuales Otaño hizo hincapié en el efecto psicológico de estos géneros de música funcional⁵³.

A causa de su manifiesta orientación patriótico-militar y su amplia cultura, Otaño pareció el hombre idóneo para coordinar, en el marco de un Régimen totalitario, las múltiples tareas educativas y propagandísticas relacionadas con la música, teniendo a su disposición, al menos durante una década, todos los cargos claves de la vida musical pública⁵⁴. En la historia contemporánea española, Otaño supone un caso singular de un músico eclesiástico⁵⁵, que, debido a su compromiso político, llegó a ejercer una influencia sin parangón sobre las áreas más importantes de la música profana. Sintomático del cambio de paradigmas, experimentado por Otaño durante la Guerra Civil, es el contenido de la *laudatio* hecha pública con motivo de su nombramiento de Hijo Predilecto por su ciudad natal Azkoitia en 1941, que, en vez de su faceta religiosa, enfatiza especialmente sus méritos en el campo de la música militar⁵⁶. No obstante la notoria desviación de intereses, en ocasiones, Otaño se acordó de su compromiso de antaño con la música sacra, como demuestra su intención de hacer realidad, desde su influyente posición, de un sueño acariciado desde hace 1912 concerniente a la fundación de una Escuela Superior de Música Religiosa pública. Sueño que se truncó definitivamente –treinta años después de haber

⁴⁹ OTAÑO citado en *ibidem*, p. 501.

⁵⁰ ELIZONDO, *Op. Cit.*, p. 500.

⁵¹ LÓPEZ-CALO, *Op. Cit.*, p. 294.

⁵² ELIZONDO, *Op. Cit.*, p. 501 (= nota de pie a página 43).

⁵³ OTAÑO en *Ritmo* N° 132 (abril 1939) y N° 138 (septiembre 1940), parcialmente citado en PÉREZ ZALDUONDO, “Continuidades y rupturas...”, *Op. Cit.*, pp. 63-64.

⁵⁴ Otaño desempeñaba, en parte simultáneamente, los cargos de director del Real Conservatorio Nacional de Música y Declamación (1940-1951), catedrático de Folclore, Comisario de la Música, director de la sección de música del Consejo Superior de Investigación Científica (CSIC), presidente del Consejo Nacional de Música así como de la Orquesta Filarmónica (cuyo primer concierto tras la guerra civil dirigió él mismo). Asimismo, colaboró con prensa y radio, así como con la Academia de Bellas Artes y el Consejo de Educación Nacional. 1941 obtuvo la *Gran Cruz de Alfonso X* además de ser nombrado *hijo predilecto* por su pueblo natal, Azkoitia. 1943 ingresó como académico numerario en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁵⁵ Aunque se imponga una comparación con Federico Sopena (1917-1991), sucesor de Otaño en el poder musical durante el franquismo, hay que tener en cuenta que la vocación religiosa de aquel era posterior a su trayectoria como musicógrafo y músico.

⁵⁶ ELIZONDO, *Op. Cit.*, p. 504.

presentado el primer proyecto al respecto con motivo del III Congreso de Música Sagrada en Barcelona-, debido tal vez a la persistente situación precaria de la Iglesia después de la Guerra Civil⁵⁷, aunque lo más probable sea que el Estado no estuviera dispuesto a financiar una institución que le aportaría beneficio mensurable ninguno. La musicología reciente interpreta de estratagema ingenioso el intento de Otaño de lograr una mayor involucración de la Iglesia católica, como guardiana de la moral popular, en asuntos de la vida musical profana, al sugerir en 1941, a través de la revista musical *Ritmo*, de confiar a “las autoridades civiles y eclesiásticas” el control sobre las emisoras de radio para garantizar el cumplimiento de la prohibición de la música negra ordenada por él⁵⁸.

A diferencia de la música de propaganda vinculada a un determinado uso, que desde 1940 se encontraba unívocamente definida y dividida en dos géneros funcionales, separados según sexos –los himnos patriótico-militares (= labor masculino) y el folklore (= labor de la Sección Femenina)⁵⁹-, la música religiosa simultánea parece haber perdido en España parte de su identidad después de la Guerra Civil, lo cual se manifiesta en el cese de los debates públicos en torno a la reforma de la música eclesiástica y en el hecho de que Palestrina, antaño modelo de la polifonía vocal sacra, ahora figura al lado de Bach, Beethoven y Wagner entre los paradigmas propuestos justamente por Otaño para incentivar la música culta profana⁶⁰. Se trata de los mismos compositores que, en el marco de la corriente historicista musical de principios del siglo XX, formaron los pilares estéticos del magisterio de Vincent d’Indy en la *Schola Cantorum* de París, aspecto que hasta la fecha quedó desatendido en las valoraciones de la musicología española actual la que, implicando las fuerzas aliadas, tiende a justificar las sugerencias institucionales con respecto a la música germana e italiana unilateralmente con razones ideológicas. En efecto, Otaño estuvo en contacto con los fundadores de aquella escuela superior de música francesa, nacida de los *Chanteurs de Saint-Gervais*, cuyo modelo fue presumiblemente adoptado por él a la hora de crear la *Schola Cantorum* de Comillas⁶¹, por lo cual no es de extrañar de encontrar –mucho antes de la Guerra Civil- obras de Bach o Wagner en los Planes de Estudios de este orfeón eclesiástico español⁶², incluidas asimismo en su propio repertorio organístico⁶³. El nuevo *retour* a estos compositores en España en los años cuarenta cierra el círculo entre la música sacra y profana, contribuyendo, en parte, a la decadencia de esta última que bajo la sombra del régimen franquista sufriría un paulatino “proceso de

⁵⁷ *Ibid*, p. 505.

⁵⁸ OTAÑO, en *Ritmo*, N° 142 Año 1941 (enero). Véase MARTÍNEZ DEL FRESNO, *Op. Cit.*, p. 37.

⁵⁹ PÉREZ ZALDUONDO, «Continuidades y rupturas...», *Op. Cit.*, p. 72.

⁶⁰ MARTÍNEZ DEL FRESNO, *Op. Cit.*, p. 40.

⁶¹ MÚÑÓZ ÁLVAREZ, *Op. Cit.*, pp. 322 ss.

⁶² El biógrafo de Ruiz-Aznar, por ejemplo, relata con respecto a los estudios musicales de éste en Comillas que “aquí tiene la oportunidad de conocer trozos antológicos de las óperas de R. Wagner, de los oratorios de C. Franck y de las Pasiones de J. S. Bach” (GARCÍA, *Op. Cit.*, p. 25).

⁶³ Véanse, por ejemplo, los programas de conciertos de 1924 y 1928 reproducidos en ELIZONDO, *Op. Cit.*, pp. 496 y 497.

aislamiento y regresión”⁶⁴ que marcaría la vida musical española durante varias décadas.

A diferencia de la música profana, durante el primer y segundo franquismo, al parecer, la música eclesiástica permaneció inalterada desde el punto de vista estético, manteniéndose en el marco de las pautas establecidas por el *motu proprio*, ya que “las ideas que la regían eran las mismas antes y después de la guerra, más allá de ciertas exaltaciones derivadas de la drástica confesionalidad del régimen salido de la contienda”⁶⁵, según corroboran, por ejemplo, las obras de Prieto⁶⁶. No obstante, queda aún un largo camino para poder evaluar de forma definitiva el verdadero alcance de los cambios político-sociales del temprano siglo XX en la música sacra de España. Para ello sería necesario abrir nuevas líneas de investigación que, además de revisar y actualizar la historiografía eclesiástica, tuvieran en cuenta las sugerencias de Medina al respecto, quien señala “la imposibilidad de consultar los actas capitulares relativos al siglo XX” como uno de los mayores impedimentos para el estudio científico de la música religiosa del período⁶⁷.

⁶⁴ MEDINA, “Spanien”, columna 1663.

⁶⁵ MEDINA, “La música en el templo...”, p. 24.

⁶⁶ MEDINA, Ángel: “El P. José Ignacio Prieto: una trayectoria musical en el espíritu del ‘motu proprio’”, en *Studium Ovetense*, Oviedo, N° XXII Año 1994, p. 134-135.

⁶⁷ MEDINA, “La música en el templo...”, p. 23.

Visualizando el Sonido – Sonificando lo Visual¹

Clarence Barlow
Corwin Professor and Composition Program Head Music Department
University of California Santa Barbara

Resumen. El sonido de la música puede ser vinculado con las artes visuales de diversas maneras, por ejemplo, 1) técnicamente, tratándose de una actuación a) humana por medio de una puntuación de desempeño prescriptivo, b) la representación gráfica (típico en electroacústica) en una función descriptiva, o 2) estéticamente, a través de una visualización) de sonido, por el que las imágenes de sonido derivado satisfacen, b) imagen sonificada, por el que la imagen derivada de la música satisface, realzada en ambos casos por una comparación de la fuente y el resultado. En lo que antecede, los vectores prescripción-descripción y visualización-sonificación funcionan en ambos sentidos, es decir, una puntuación prescriptiva es potencialmente descriptiva, y se podría imaginar un sonido visualizado oralmente, una imagen visualmente sonificada. En este trabajo se ilustran los aspectos (sín)estéticos a través de mi propio trabajo a través de varias décadas; me han fascinado durante mucho tiempo los vínculos de sonido-imagen que implican Postura, Movimiento y Color, aspectos musicales básicamente espaciales también, en última instancia, visuales: los textos sobre música incluyen términos como "alto/bajo", "rápido/lento" (términos espaciales - véase también "*andante*", que significa "caminando"), así como "claro/oscuro" y "sonido-color". Desde hace más de treinta años, en repetidas ocasiones, he intentado promulgar estos paralelismos. Los cinco primeros son ejemplos de visualización de sonido, los últimos cinco de sonificación de imagen. Al final se añade un ejemplo en nota al pie de página.

Palabras clave. Visualización, sonificación, probabilística, gráficos.

Abstract. The sound of music can be linked with the visual in diverse ways, for instance 1) technically, attempting a) human performance by means of a prescriptive performance score, b) graphic depiction (typical in electroacoustics) in a descriptive function, or 2) aesthetically, through a) sound visualisation, whereby sound-derived images satisfy, b) image sonification, whereby image-derived music satisfies, heightened in both cases by a comparison of source and result. In the above, the vectors prescription-description and visualisation-sonification work both ways, i.e. a prescriptive score is potentially descriptive, and one could imagine a visualised sound aurally, a sonified image visually. In this paper I illustrate (syn-)aesthetic aspects through my own work of several decades; I have long been fascinated by sound-image links involving Position, Motion and Colour, musical aspects also basically spatial, ultimately visual: texts on music include terms like "high/low", "fast/slow" (spatial terms – see

¹ Traducido por Juan Sebastián Lach Lau.

also “andante”, which means “walking”) as well as “bright/dark” and “sound-colour”. Since over thirty years ago I have repeatedly been drawn to enacting these parallels. The first five examples are of sound visualisation, the last five of image sonification. At the end is an added example in the form of a footnote.

Keywords. Visualisation, sonification, probabilistics, graphs.

La visualización del sonido musical puede ser lograda de cierto número de maneras, dos de ellas basadas en consideraciones técnicas: música cuyo propósito podría ser la ejecución humana, resultando en el desarrollo de una partitura prescriptiva para su ejecución. Si esta música presenta componentes electroacústicos, éstos comúnmente se incluyen como descripción gráfica (por ejemplo, de la onda sonora o como sonograma, o de manera que refleje el método compositivo, etc.), por ende cumpliendo una segunda función principal –una descriptiva, usada generalmente en documentaciones, conferencias y/o partituras de estudio (por ejemplo *Artikulation* de Ligeti o *Electronic Study II* de Stockhausen), pero a veces también de manera prescriptiva como parte de un kit para su (re)construcción.

Otros dos acercamientos están basados en lo estético (y posiblemente en lo sinestético): la visualización sonora podría consistir simplemente en imágenes derivadas del sonido que son satisfactorias; conversamente, en la sonificación visual, sería el placer de extraer música convincente a partir de fuentes ópticas, con una comparación entre fuente y resultado añadiendo al disfrute. En multimedios tales como el cine, el contrapunto entre el sonido y la imagen puede ser lo que gusta, especialmente si existe una clara unión entre aquellos, como cuando se involucra a la visualización del sonido o a la sonificación de imágenes.

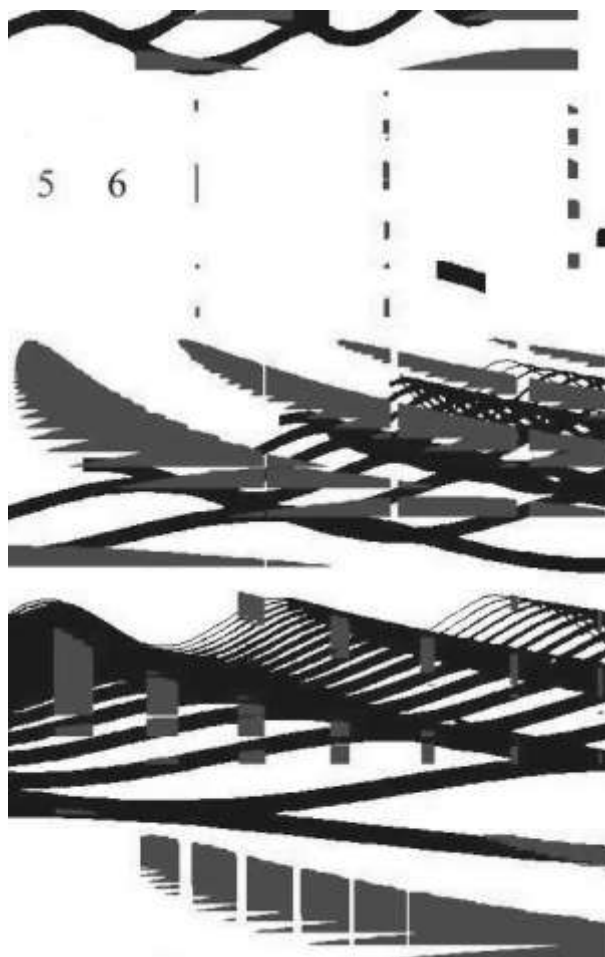
En lo anterior, los vectores prescripción-descripción y visualización-sonificación pueden funcionar en ambas direcciones, por ejemplo, una partitura prescriptiva es también potencialmente descriptiva, uno puede (re)imaginar un sonido visualizado auralmente, una imagen sonificada visualmente.

En esta presentación me gustaría concentrarme en los últimos aspectos, los (sin)estéticos, tal como lo ejemplifica mi propio trabajo de varias décadas, habiendo sido fascinado desde hace mucho por los vínculos entre sonido e imagen. Estos vínculos involucran principalmente conceptos de posición y movimiento así como de color, los cuales no sólo son aspectos importantes de la música sino conceptos fundamentalmente espaciales y en última instancia visuales: en contextos musicales uno habla de “alto” y “bajo”, de “rápido” y “lento” (todos los cuales comprenden términos espaciales – como por ejemplo la indicación de tempo *andante* significando literalmente “caminando”) así como de sonidos “brillantes” y “oscuros” y del “color del sonido”. Habiendo comenzado desde hace más de treinta años, especialmente en tiempos recientes he sido repetidamente atraído a llevar a cabo estos paralelos. Los primeros cinco

ejemplos son de visualización sonora, los últimos cinco (más una nota al pie) son de sonificación de imagen.

I. Visualización sonora

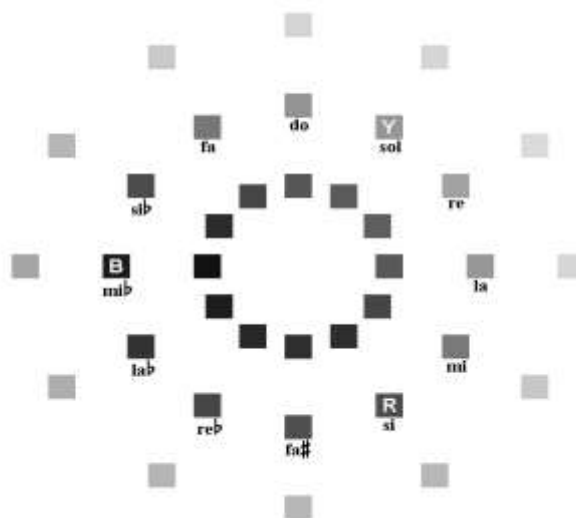
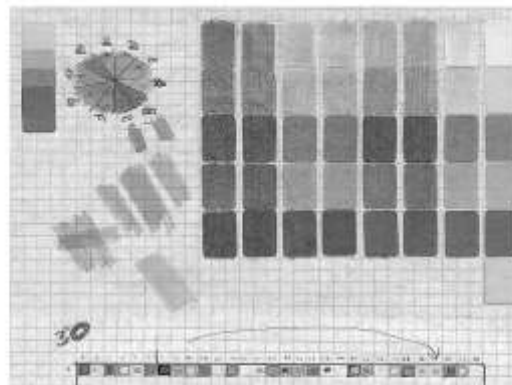
1.1 *Sinofonía II* (1972)



Esta composición puramente electroacústica fue realizada para ocho canales en los estudios EMS de Estocolmo, en diciembre de 1972. Consiste enteramente de tonos sinusoidales (cf. el título), cuyas frecuencias son en teoría ilimitadas, de manera similar para las dinámicas (aunque piadosamente solamente hacia abajo) al igual que para la duración. Debido a las limitaciones técnicas dadas en ese momento, limité las frecuencias al rango de 17-17000 Hz, el umbral dinámico a -60 dB y la duración a 24 minutos. Justo después de la realización sonora, pensé que una partitura gráfica para su estudio probablemente sería agradable e imprimí el mismo en la computadora principal de la universidad de Colonia a principios de 1973. El resultado en tamaño A2 póster ha estado disponible por mi editor Feedback Studio Cologne desde el verano de 1973. Aquí a la izquierda está una reconstrucción reciente de un extracto de los canales 5 y 6 en dos tonos de gris (representando rojo para 5 y azul para 6). El tiempo se muestra en el eje X. Cada tono sinusoidal es representado como una tira horizontal, su borde inferior mostrando la frecuencia medida en el eje Y y su ancho indicando la amplitud.

1.2. *Relaciones* (1974) – *Versión 4* (1976) para dos pianos: el círculo de doce colores

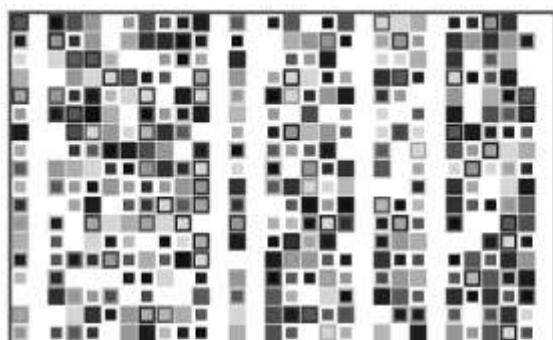
En esta pieza, las doce clases de alturas cromáticas clásicas son sujetas a una distribución probabilística de tal manera que crean campos de alturas tonales variables así como campos de pulsos métricos variables, cuyo rango comprende de lo prácticamente atonal y amétrico hasta lo claramente tonal y métrico. La estructura métrica está basada en un ciclo de treinta pulsos. Mientras componía la pieza tuve la idea para visualizar estas situaciones: las doce clases de alturas serían mostradas por el conocido círculo de doce colores donde a la nota Si le correspondía el color rojo, Sol amarillo y Mi bemol azul (mostrado como “R” para *red*=rojo en inglés, “Y” para *yellow*=amarillo y “B” para *blue*=azul en el diagrama en tonos grises de la izquierda). También tres niveles dinámicos fueron indicados por una mezcla de blanco (para más suave) y negro (para más duro). Los treinta pulsos serían mostrados como una hilera de treinta cuadrados dobles, uno pequeño para el piano num. 2 dentro de uno mayor para el piano num. 1 – ver la parte de abajo del papel cuadriculado arriba a la izquierda. Cada ciclo de pulsos necesitaría una nueva hilera de cuadrados. Creé 30 colores (las notas Re y Mi no están incluidas en la pieza) mezclando diferentes cantidades de pigmento rojo, amarillo, azul, blanco y negro y aplicando las mezclas a etiquetas de papel blanco adhesivo (ver arriba izquierda otra vez), pero fue el siguiente paso con el que me topé – manualmente pegar cerca de 70,000 etiquetas pintadas a mano en papel



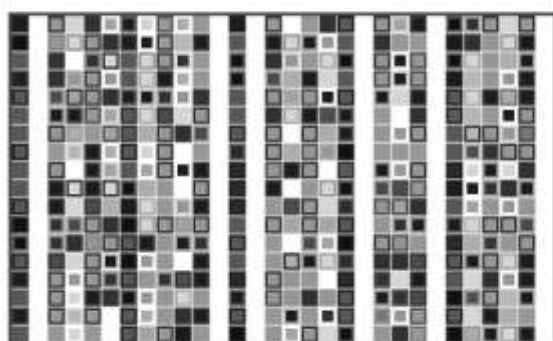
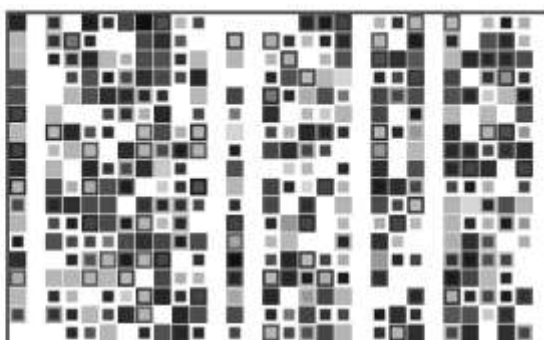
blanco. Me di por vencido al poco tiempo y después de esperar como veinticinco años programé en Linux los ejemplos mostrados en la siguiente página – representan cuatro secciones diferentes de la pieza, las dos de arriba amétricas y las de abajo métricas (vistas aquí por las líneas verticales), las dos a la izquierda atónicas y las de la derecha tónicas (vistas aquí por la similitud del tinte del color). Los histogramas de la parte de abajo muestran las distribuciones probabilísticas relativas de las doce clases de alturas.

1.3. *Relaciones* (1974) – *Versión 4* (1976): interpretaciones gráficas

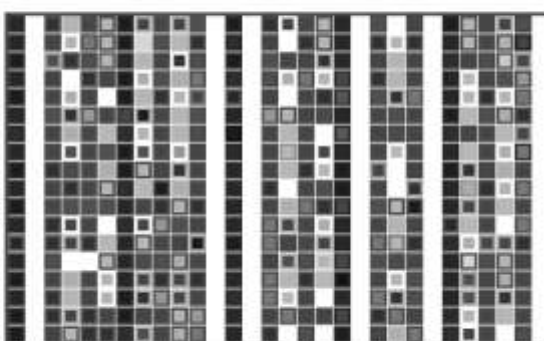
Música Amétrica-Atónica



Música Amétrica-Tónica



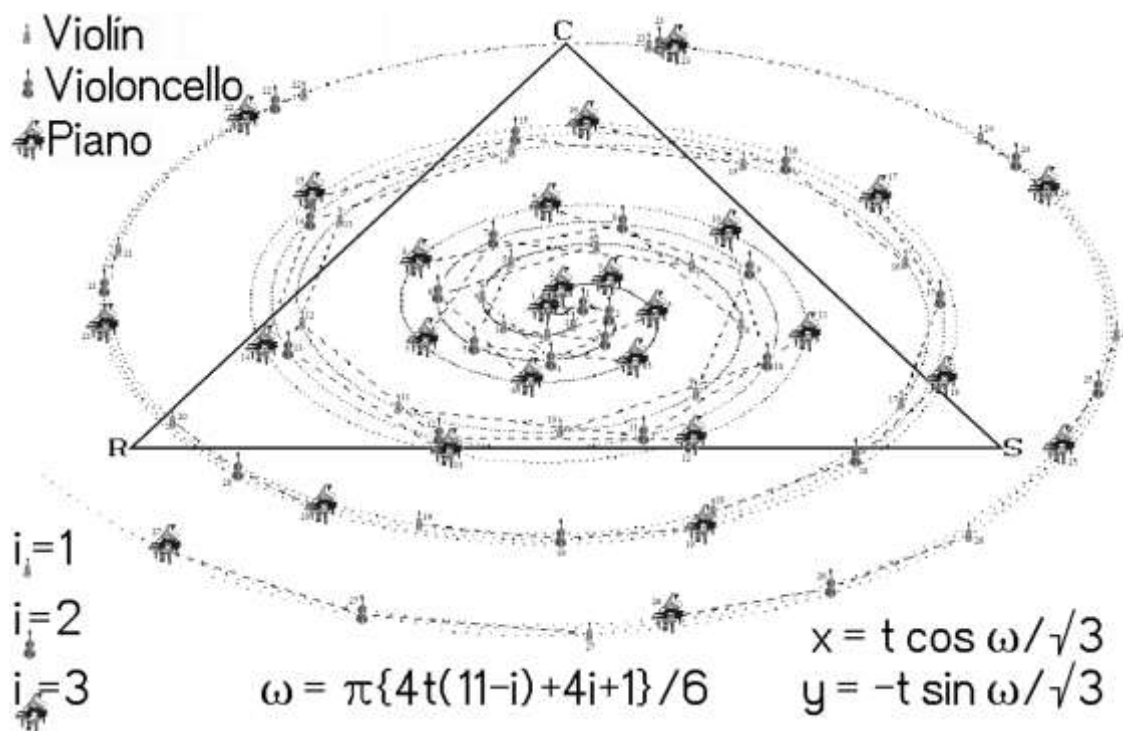
Música Métrica-Atónica



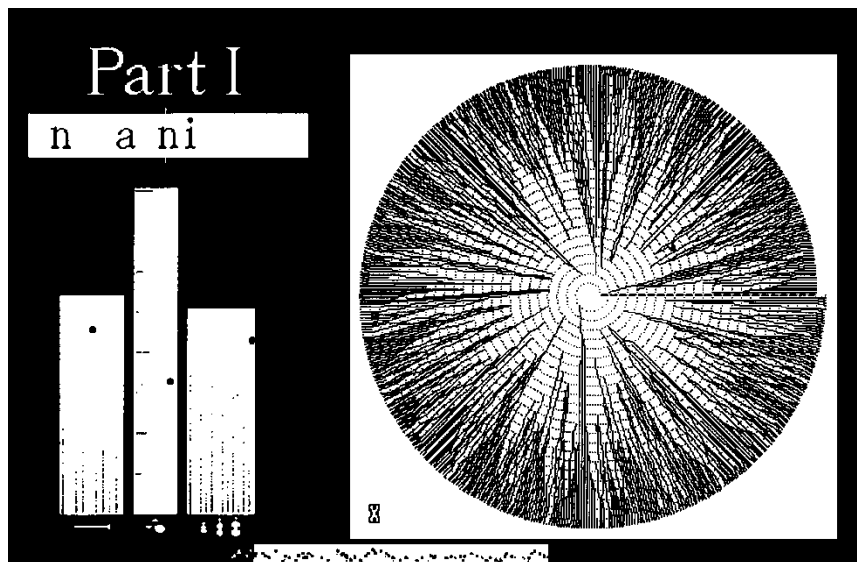
Música Métrica-Tónica

1.3. *1981* (1981) para Trío de Piano

La música de cada uno de los tres instrumentos de esta pieza – 1. Violín, 2. Violoncello y 3. Piano – resultaron de la manipulación estadística de las correspondientes partes instrumentales de las siguientes tres obras: *La Chasse* por Clementi (en Do, de 1788), el *2^{do} Trío de Piano* de Schumann (en Fa, de 1847) y el *Trío de Piano* de Ravel (en La menor, de 1914). Los primeros movimientos de estas piezas fueron trabajados de tal manera que comienzan juntos y terminan como a cuarenta y cinco segundos aparte en el orden de Clementi, Schumann y Ravel. El diagrama representa la constitución composicional de la pieza con los instrumentos mostrados como iconos periódicos a lo largo de los brazos espirales: al principio, los tres – en la parte media de la gráfica – tienen la misma cantidad (33%) de música de cada compositor, ya que la cercanía de un icono a un ápice del triángulo Clementi-Schumann-Ravel corresponde a la cantidad proporcional de música de cada compositor.



1.4. *Im Januar am Nil* (1984) para ensamble de cámara

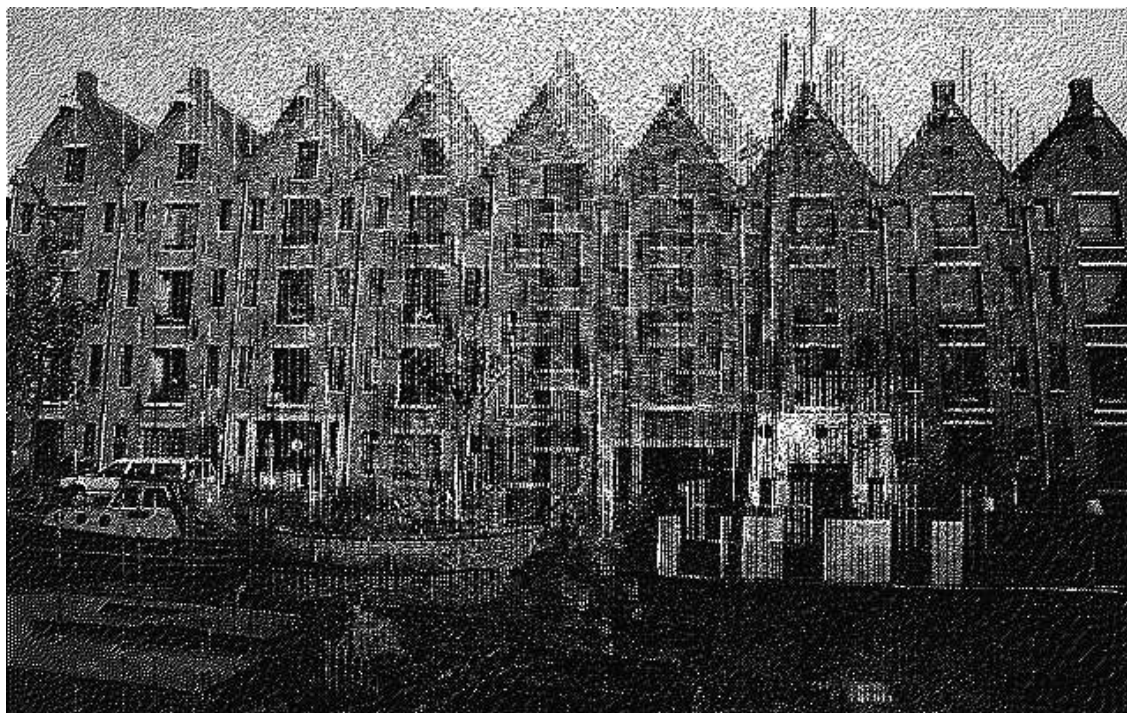


Im Januar am Nil (=En Enero en el Nilo) fue escrita en 1981 para el grupo *Ensemble Köln* de Colonia – la instrumentación: dos saxofones sopranos, percusión, un piano, cuatro violines, dos cellos y un contrabajo. En 1984 la pieza completamente revisada fue estrenada en París por el *Ensemble Itinéraire*. En 1993 hice una realización MIDI usando en lugar de instrumentos muestreados solamente sonidos electrónicos clásicos – sinusoidales, diente de serrucho, ondas cuadradas y pulsos, así como ruido blanco filtrado; esta versión tuvo su estreno en el Festival de Bourges de 1996. En 1999, también hice un video emparejado a esta realización sintética, de la cual el diagrama muestra un fotograma.

A través de la pieza corre una melodía repetida 24 veces, creciendo cada vez tanto en longitud como en densidad – nuevos tonos aparecen en los huecos que se expanden, primero en función puramente auxiliar, pero gradualmente rivalizando armónicamente los tonos más viejos. Una nota sola al comienzo se desarrolla hacia una fluida melodía moviéndose de una tonalidad transparente a través de multitonality hacia una densa atonalidad auto destructiva. Al principio la melodía es tocada de manera casi inaudible por el clarinete bajo, amplificada por tonos que se escuchan en armónicos naturales de las cuerdas: el timbre resultante es fonético, basado en un análisis de Fourier de oraciones alemanas (como por ejemplo el título mismo) que contienen solamente espectros armónicos, a saber líquidos, nasales y semi vocales. Idealmente estas palabras “Fourier-sintetizadas y anotadas en partitura” deben ser comprensibles, pero un ensamble de siete cuerdas sólo puede ser aproximativo.

El diagrama muestra a la derecha el esquema rítmico como una espiral, de la cual cada brazo corresponde a una generación de la melodía. La “pelota” vista en la 10ª generación cerca de la posición de las dos de la tarde muestra el pulso correspondiente al cuadro dado. Los puntos en la parte central inferior reflejan la estructura de alturas de la 10ª generación con el borde en movimiento entre las partes positivas y negativas a través del pulso actual. El texto abajo de las palabras “Part I” arriba a la izquierda representa los elementos fonéticos que se están escuchando en ese momento. Finalmente las tres cajas a la izquierda muestran interjecciones de los alientos, percusión y cuerdas – cuando una de las pelotas móviles en las cajas toca uno de los puntos en las varias tiras contenidas ahí mismo, un sonido fuerte es emitido por el correspondiente grupo instrumental, independiente de la melodía de abajo.

1.5. *...until...*(1972) – Diseño de la cubierta del CD (2003)



Concebida en 1972, esta pieza consiste en una melodía cíclica, sus alturas inicialmente consonantes contra una nota pedal constante. Poco a poco, las alturas van dando paso a unas más disonantes; hacia el final, un pequeño ajuste en la altura del pedal revela la nueva constelación como una transposición desplazada en altura y fase de la original. Hay hasta la fecha nueve versiones de *...until...*, para instrumentos que van desde violín solo o guitarra hasta grupo de Jazz o incluso ensamble de músicos del norte de India.

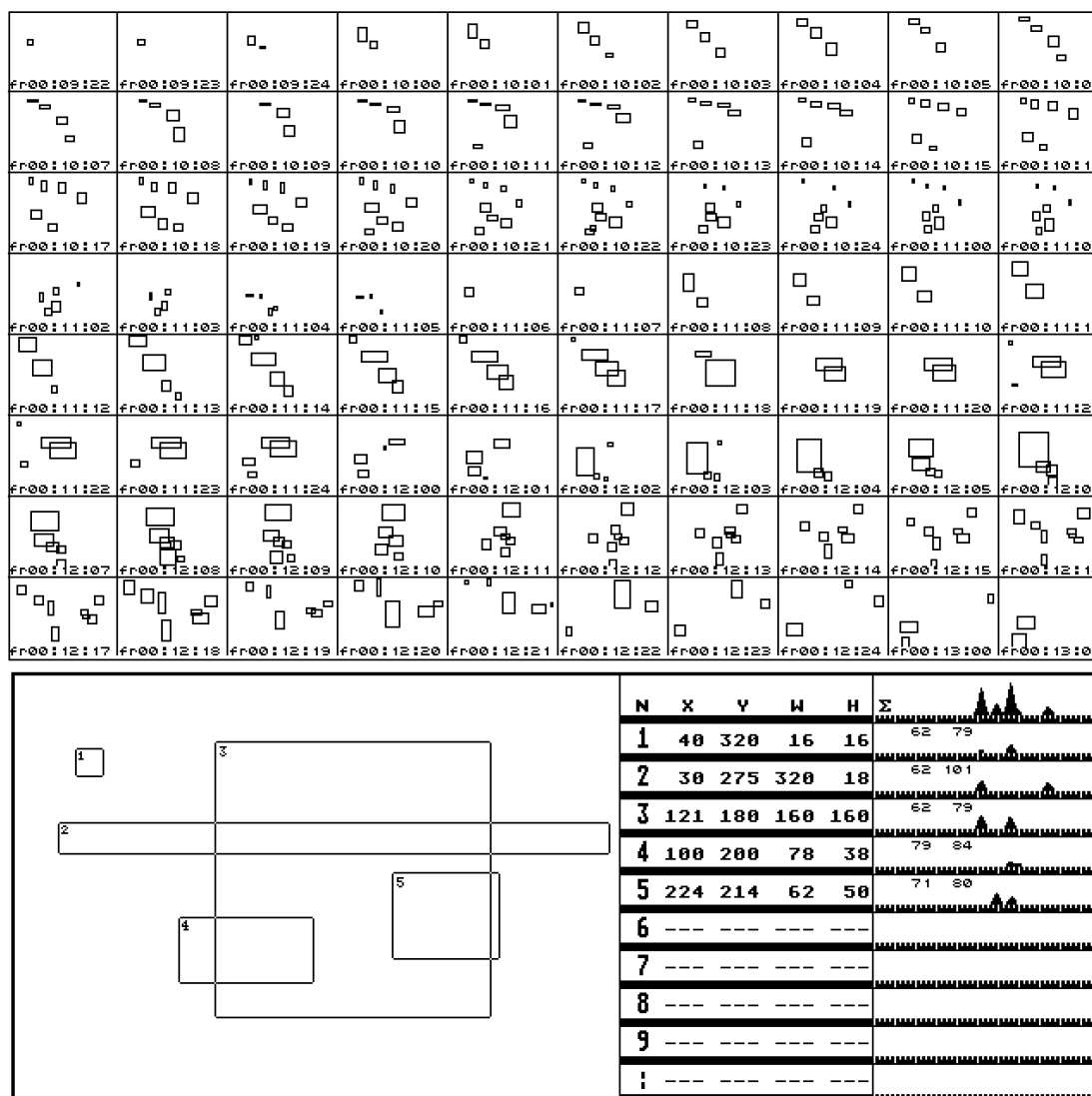
Cuando se me pidió en 2003 diseñar la portada de un CD proyectado de la Versión 5 (1974) para piano solo, decidí aplicar el principio compositivo a los píxeles en lugar de a las notas: una fotografía de Behr de Ruiters de los edificios de Amsterdam que miran al instituto STEIM bajada del internet fue separada en sus constituyentes componentes de píxeles rojo, verde y azul. Cada una de estas imágenes monocromáticas fue desvanecida de izquierda a derecha en versiones trasladadas de sí misma – uno puede ver por ejemplo en la imagen cómo los hastiales que intersectan el techo a la izquierda gradualmente se “disuelven” en el cielo a la derecha, donde nuevos hastiales se forman sólidamente un poco más abajo y a la izquierda. Como se puede esperar, las tres nuevas imágenes en sus respectivos rojo, verde y azul fueron fusionadas para formar la imagen de la portada del CD como se ve en el equivalente a escalas de gris en la imagen de arriba.

II. Sonificación de imagen

2.1. *Textmusic para piano* (1971) – Plan y primeros compases de la *Versión 8* (1973)

La Versión 8 de 1973 estaba basada en un texto en dialecto de Colonia (un lenguaje Moselle-Franconio parecido al Neerlandés) alabando de varias maneras las virtudes de la ciudad. Parecía apropiado relacionar de alguna manera las curvas en program txms con el objeto de la adulación del texto: fotografías postales de I. la casa de ópera, II. la Catedral y el Puente Hohenzollern, III. el Hahnentor o Puerta Oeste de la ciudad medieval, IV. un panorama del Rin con la Catedral y la Iglesia de San Martín Mayor, y V. la Iglesia de San Gereón del siglo X fueron aplicadas como curvas paramétricas (ver el diagrama de la izquierda). El resultado musical tiene vínculos audibles con estas curvas; por ejemplo la curva II, que prescribe una distribución inicial de color de las teclas de 90% mixto-cromático y 10% blanco-diatónico y una final de 100% negro-pentatónico (debido aquí a la proximidad del Puente Hohenzollern en el extremo derecho de la imagen) mostrado por los ejemplos en partitura a la derecha – el de arriba muestra el principio, el de abajo el final de la pieza.

2.2. Estudio Siete (1995)



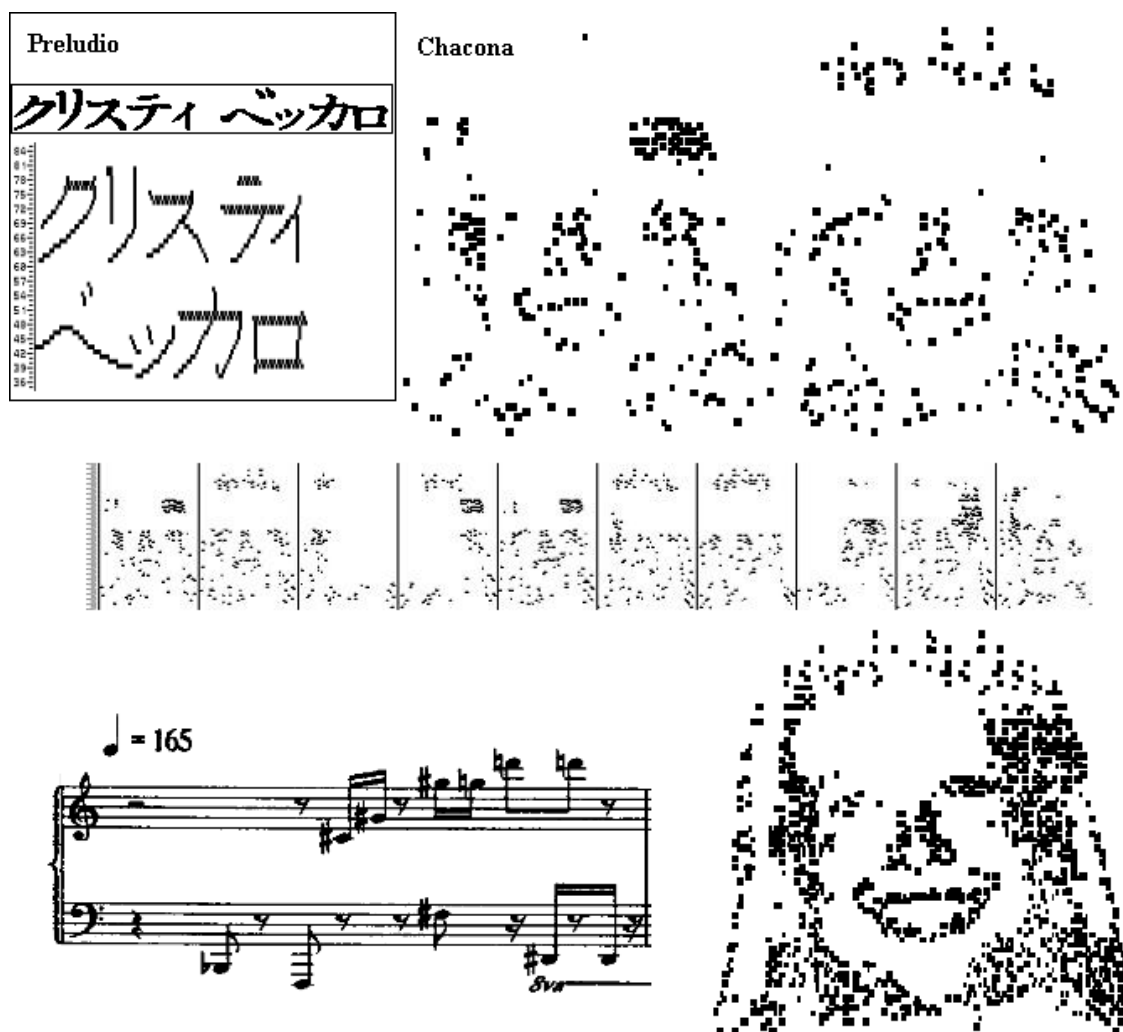
En 1995 fui comisionado para contribuir al festival Cien Años de Cine de la Kunsthalle de Bonn, con música para sincronizar con la película *Study No. 6* de Oscar Fischinger de 1930. La música original de Jacinto Guerrero, a la cual Fischinger había sincronizado sus imágenes, iba a ser confrontada por una obra más contemporánea.

Una de las capas de la composición consiste en una metamorfosis de los objetos danzantes de Fischinger; aquí yo efectué una correspondencia fonética entre el contorno de los objetos y el color sonoro de una nube de tonos resultante – contornos estirados horizontalmente daban (en similitud con la boca humana) un sonido de [i], contornos compactos una [u], con interpolaciones sónicas para los contornos intermedios.

Estudio Siete (cuyo título está originalmente en español) fue compuesta en Cuenca, cerca de Madrid, y realizada en el estudio que encabezaba en aquel

tiempo en el Conservatorio Real de La Haya (Estudio 7). Como mejor se escucha es en una pianola sincronizada a la película.

2.3. *Kuri Suti Bekar* (1998)



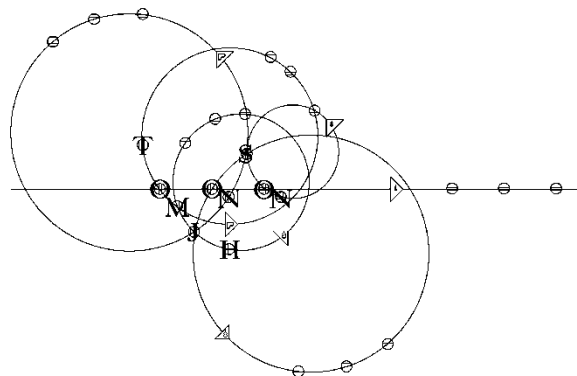
Escrita para la pianista Kristi Becker en su cumpleaños 50, *Kuri Suti Bekar* consistió en un Preludio y una Chacona.

El prelude, que dura doce segundos, es una traducción sónica del nombre de la pianista escrito en alfabeto Katakana japonés (ver la parte superior izquierda del diagrama) – los sonidos *ku-ri-su-ti bek-ka-ro* son los más cercanos que uno obtiene aquí – la mano derecha toca *ku-ri-su-ti* y la izquierda *be-ka-ro* simultáneamente, el eje gráfico vertical siendo altura y el horizontal tiempo.

Una representación similar altura/tiempo de la Chacona revela diez sucesivos “dibujos” correspondientes a diez páginas (a dieciséis segundos cada uno) de la partitura. Una superposición de estos diez dibujos refleja una fotografía escaneada de la cara de la pianista: la selección de alturas deriva armónicamente de la Versión 5 de la pieza de 1972 del compositor ...until..., que puede ser tocada opcionalmente en sincronía con la Chacona. Otra fuente de

alturas fue el análisis fonético de tres palabras bengalíes kuri (=veinte), suti (=filamentos de algodón) y bekar (desempleado), el título de la pieza.

2.4. *Les Ciseaux de Tom Johnson* (1998)



Les Ciseaux de Tom Johnson

Instrucciones para manufacturar *Les Ciseaux de Tom Johnson*

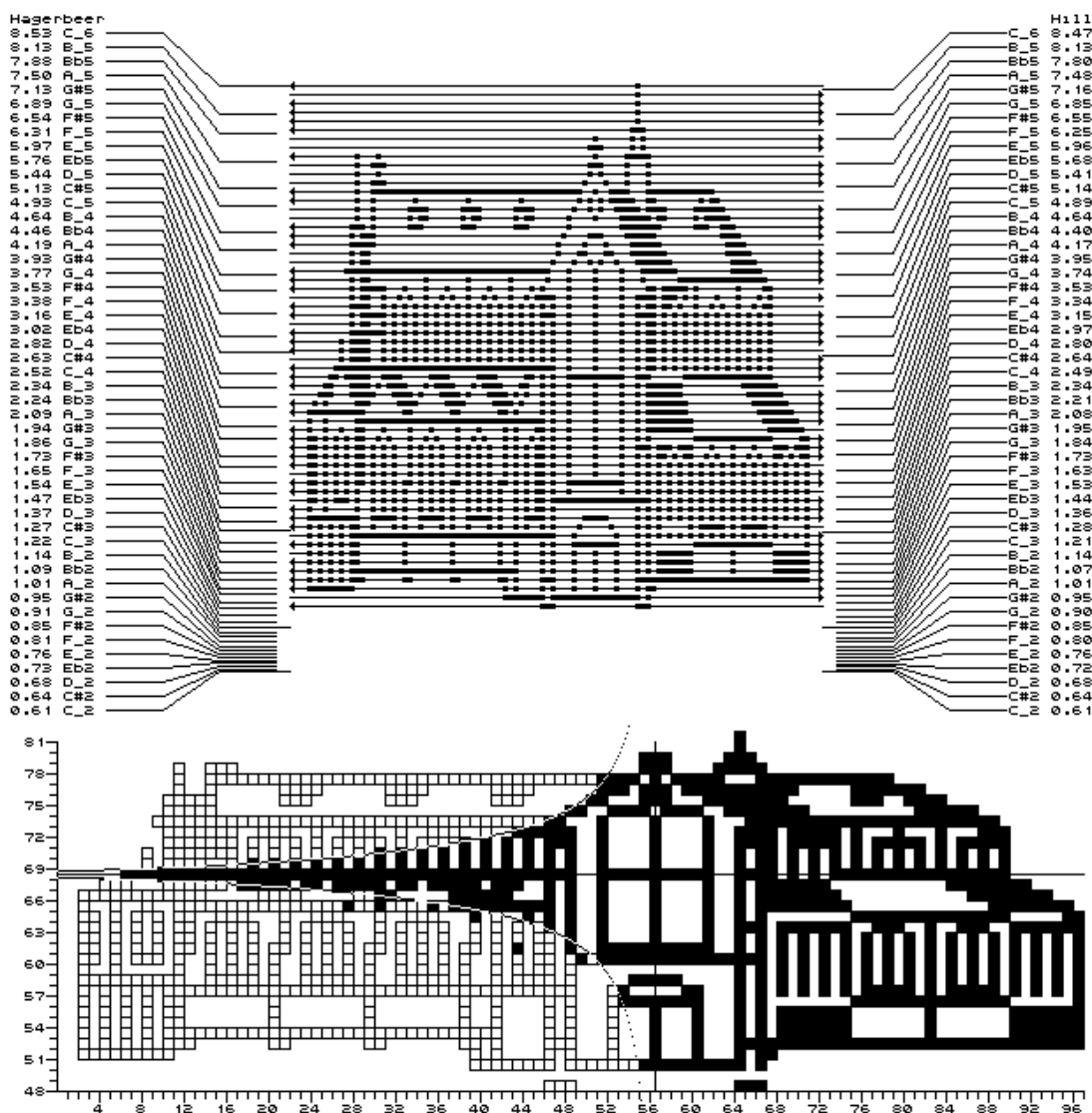
1. Escribir las letras, T, O, M, J, O, HN, S, O, N de izquierda a derecha, con el orden alfabético reflejado en su posición de arriba a abajo.
2. Dibujar 6 círculos a través de las combinaciones de letras ‘TOM’, ‘MJH’, ‘JOS’, ‘JNS’, ‘SON’ y ‘OOO’, con el último grupo en una línea recta, es decir, un círculo centrado infinitamente alto.
3. Permitir que las combinaciones de seis letras se muevan en contra de las manecillas del reloj a lo largo de sus respectivos círculos por 1/90^{avo} de la circunferencia del círculo más pequeño (‘SON’-): haciendo esto 90 veces en total causa que todos los grupos atraviesen distancias angulares de variados tamaños, con ‘SON’ dando la vuelta completa.
4. Escanear cada una de las 91 configuraciones obtenidas por una línea vertical imaginaria que se mueve suavemente de izquierda a derecha: la elevación de las letras encontradas por la línea provee la altura (alfabéticamente cromática), el momento del encuentro proporciona el

tiempo: la interpretación altura-tiempo produce una “mini partitura” musical.

- Colocar las 91 mini partituras a lo largo del eje temporal, de tal manera que el espacio temporal entre cualquier grupo ‘OOO’ y el siguiente es igual al espacio entre las ‘O’ mismas, es decir, de tal manera que todas las 273 (=91x3) ‘O’ sean equidistantes en el tiempo. Insertar una pequeña pausa al final de la primera mini partitura.

¡Voilà, *Les Ciseaux de Tom Johnson* está completa! (ver la partitura para un ejemplo de los primeros nueve compases).

2.5. *Le loup en pierre* (2002) para dos órganos.



Esta pieza (*El Lobo de Piedra*) fue compuesta para los dos órganos en la Iglesia de San Pedro en Leiden, el órgano Van Hagerbeer en afinación mesotónica con A=419 Hz y el órgano Thomas Hill con A=440 Hz. La primera sección de la pieza implica una sonificación del boceto del edificio de la iglesia, calibrado a la llamada escala Bark de alturas subjetivas (ver la imagen de arriba): los píxeles en el boceto son asignados a teclas en cualquiera de los dos órganos cuyas alturas en Barks sean las más cercanas. El edificio, gráficamente ajustado a la escala MIDI (ver dibujo de abajo), ahora provee los primeros 97 acordes, inicialmente filtrados por un contorno en forma de corno centrado en la altura num. 68 = La bemol, la única nota cuya altura es común a los dos órganos. Comenzando con esta altura, el rango gradualmente se ensancha hacia grandes aglomerados microtonales engendrados por la ventana Gótica central.

2.6. Nota al pie: *Farbtopf* (2004)

Esta obra de video (cuyo título significa “lata de pintura”), todavía en progreso, convierte los componentes rojo-verde-azul de los píxeles de un dibujo coloreado en una pista sonora electroacústica. La fuente material son seis archivos de audio igualmente cortos conteniendo las palabras alemanas *rot* (=rojo), *grün* (=verde) y *blau* (=azul) hablado por los artistas de performance suizos Valerian Maly y Klara Schillinger, quienes han involucrado numerosos nombres de colores en su trabajo y por lo tanto han proveído la inspiración para esta pieza. El dibujo es recorrido de arriba hacia abajo; el número de muestras en cada archivo de sonido dividido entre la altura en píxeles del dibujo da el número de muestras sucesivas asignadas a cada hilera sucesiva de píxeles. La posición de un pixel en el eje-x determina la amplitud relativa de las muestras tomadas de la voz del Sr. Maly para el canal izquierdo y de la Sra. Schillinger para el derecho. Por lo tanto una imagen perfectamente roja resulta en ambas voces diciendo “*rot*”. Una imagen de colores mixtos resulta en una rendición de los tres nombres de colores, la voz masculina a la izquierda y la femenina a la derecha. Esta técnica puede ser extendida para formar una pista sonora que corre a partir de una película. También podría invertirse el sentido al convertir las amplitudes de una mezcla sonora de seis canales en una franja de color en marcha.

**Choreographing Social Manifestos:
Dance-Theatre, Body, Identity and Semiotics in
Ananda Dansa's *Crónica Civil V-36/39* and *Toda una Vida***

Olga Celda Real
Dramaturg and Dramatic Translator
(PhD Spanish and Spanish American Studies)
King's College, University of London

Abstract. Notions of identity, dance-theatre, body, corporeality and sociocultural semiotics are the conceptual base found at the core of two seminal works by the Valencian dance company Ananda Dansa. The choreographies of *Crónica Civil V-36/39*¹ and *Toda una Vida*² interpreted the social and cultural forces in which they were envisaged and became unique experiences of sociocultural dance-theatre with no fixed referent. The characters embodied in the dancing bodies populating these productions are both, universal and anonymous. The stories they tell are about human relationships and their significance in a particular social, political and cultural world; and their discourse on violence, its consequences, and the making of self, convey cultural signs deeply ingrained in our cognitive understanding of past social action and interaction. In these works, our perception of dance as a one-dimensional art is erased by the impact of lasting historical and communicative memories still lingering in our sense of identity; consequently expanding our analytic perception of past reality. Hence, in *Crónica Civil V-36/39* and *Toda una Vida*, the basic significance of specific social context is central to our perception of the stories we are told. The performance of these spectacles becomes then, not just a simple assessment of a succession of dancing techniques and structured plot development, but it is transformed instead into a denouncement of the misgivings still embroidered in the identity of the Valencian citizens, corollary of the brutality of the Spanish Civil War and Franco's Regime. As such, in these two dance-theatre works, the intersection of disciplines produced a cultural product which moved beyond the long-held technical and aesthetic perceptions already established in the cultural field; delivering along the process a vision on historical and collective truth in the shape of choreographed social manifestos.

Keywords. Ananda Dansa, semiotics, identity, corporeality, dance-theatre, body, culture, social.

Resumen. Nociones de identidad, danza-teatro, cuerpo, corporealidad y semióticos socioculturales forman el núcleo de dos trabajos pivotaes de la compañía valenciana Ananda Dansa. Las coreografías de *Crónica Civil V-36/39* y de *Toda una Vida* interpretaron las fuerzas culturales y sociales en las que fueron creadas y se convirtieron en experiencias únicas socioculturales de danza-teatro sin referente fijo. Los personajes encarnados en los cuerpos de los

¹ 'Civil Chronicle V-36/39'.

² 'A Whole Life'.

bailarines que pueblan estas producciones son al mismo tiempo universales y anónimos. Las historias que cuentan tratan de las relaciones humanas y de su significado en un mundo social, político y cultural en particular; y su discurso acerca de la violencia, sus consecuencias y la construcción del ser, expresan signos culturales arraigados en nuestra comprensión cognitiva de interacción y acción social existente en el pasado. En estos trabajos, nuestra percepción de danza evaluada como un arte unidimensional es borrada debido al impacto de las memorias histórica y comunicativa que todavía queda en nuestra noción de identidad; consecuentemente extendiendo nuestra percepción analítica de realidad ya pasada. Así pues, en *Crónica Civil V-36/39* y en *Toda una Vida* el significado básico de un contexto social específico es fundamental para nuestra percepción de las historias que nos cuentan. La representación de estos espectáculos no se convierte solo en una evaluación de técnicas de danza sucesivas y de argumento dramático estructurado, sino que también se transforma en una denuncia de los recelos todavía bordados en la identidad de los ciudadanos valencianos; corolario de la brutalidad de la Guerra Civil y del Régimen de Franco. En estos dos trabajos de danza-teatro, la intersección de disciplinas produjo un producto cultural que iba más allá de las percepciones técnicas y estéticas arraigadas y establecidas en el campo cultural, produciendo a lo largo del proceso una visión de verdad histórica y colectiva en la forma de manifiestos sociales coreografiados.

Palabras clave. Ananda Dansa, semióticos, identidad, corporealidad, danza-teatro, cuerpo, cultura y social.

In *Theatre, Body and Pleasure*, Simon Sheperd argues the enormous impact Feminism had in the way we see bodies and concludes it is difficult to fully codify a body as it is a 'lived experience'. However, he also admits 'any body will exceed any ideology'³. Performance analysis of dance in particular makes a case on how our visual perception of any artistic product is based on our capacity to recognize it and to acknowledge it as such. In an ever metamorphosing world, an objective art such as dance – classical dance in particular - has a tendency to reassure *habitus* and reinforce dispositions to recognized canons in an audience. However, modern dance, as a genre of performance art, often enacts rituals which contest archetypal visions of womanhood and masculinity, offering peripheral options on social identity to dancers of polarised biological gender (masculine/ feminine) and challenge the assumptions made by society's taken for granted adjudicated gender roles. Indeed, the introduction of modern dance and its bearing on feminist discourse changed the scope of movement perceived as a corporeal language with a recognized and shared vocabulary; amplifying body idiom, social perceptions, and audience's expectations. In this context, the body on stage becomes a highly complex social creation as age, gender, and movement are factors crafting the composite of the dancer enacting a character and functioning in a particular chronotopic social group.

³ SHEPERD, Simon: *Theatre, Body and Pleasure*, Routledge, New York, 2006, p.72.

In the works of Ananda Dansa there is a tendency to de-construct the formalist look of dance, as the experimental research undertaken by the choreographer Rosángeles Valls and by director Édison Valls on body and spatial dynamics developed because of the wish to explore movement in context, particularly in social context. The experimental and socially compromised disposition adopted by the group allowed for an opportunity to build new idioms – both corporeal and imaginary- which could articulate the changing social, cultural, and political transformations Spain was experiencing since the death of Franco in 1975; whilst providing the audience with a new discourse on dance-theatre. This experimental journey placed the choreographer Rosángeles Valls among other dancers – such as Duncan, Humphrey, St. Denis, Fuller, Graham, Bausch or Durham – belonging to a group of female artists whom envisioned dance ‘as a democratic or communal nationalist art form’⁴. But it is the credence placed by Ananda Dansa on the capacity of human gesture to convey emotional meaning what makes this Delsartian approach a doxa. In *Crónica Civil V-36/39* and *Toda una Vida*, the discursively constituted body of the dancers avoided naturalistic definition and plunged into the spheres of social constructionism and symbolic interactionism. As such, the uncompromised stance adopted by the group highlighted the prevalent role a human body possess in ‘making and remarking social life’⁵. Ananda Dansa anticipated radical sociocultural changes in thought and representation, presenting seminal works well ahead of their time. They are representative of the consolidation of the creative multidisciplinary artist, fighting free from the historical political sanitation imposed by decades of Francoist censorship on the cultural and social fields. The cultural contribution and the critical enquiry the productions of *Crónica Civil V-36/39* and *Toda una Vida* generated ensued because body movement and its semiotic activity have the capacity to engender - as Edna Okno argues – ‘revolutionary implications’. ⁶ Ananda Dansa’s exceptional capacity to re-create social worlds and to delineate bodies in space reflected the group’s ideological mapping and the conflictive political and social times both productions denounced. Yet, the group’s relationship with the past was not a task of nostalgia but an engaging exposure of what Lisa Jardine calls ‘the residue of history’⁷, as the dancers could articulate the intended message to a discerning audience in the shape of choreographed corporeal manifestos.

⁴ BANES, Sally: *Dancing Women: Female Body on Stage*, Routledge, London, 1998, p.124.

⁵ HOWSON, Alexandra: *the Body in Society. An Introduction*, Blackwell, Cambridge, 2007, p.7.

⁶ FRANKO, Mark: *Dancing Modernism. Performing Politics*, Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis, Indiana, 1995, p.27.

⁷ JARDINE, Lisa: *Reading Shakespeare Historically*, Routledge, London, 1996, p.207.



Crónica Civil V-36/39 (Photo:Ananda Dansa)

In *Crónica Civil V-36/39* and *Toda una Vida*, there was a combination of the analytical and the abstract forming unexpected visual body compositions, in which de-construction of real imaginary produced a re-enactment of a historical and social period suspended in time and memory. The emphasis on the social aspect of the themes explored by Anada Dansa visually delineated a chronotopic social picture achieved via the use of historical reality: in *Crónica Civil V-36/39* by placing a group of children playing together in Valencia during the time-frame of the Spanish Civil War, and in *Toda una Vida*, by way of offering the audience a beautifully crafted choreography on the deteriorating love and violence experienced by a couple during the apocalyptic early years of the dictatorship; encapsulated in Pep Llopis's mesmerising score, full of remembrance of songs and sounds past. In both productions, Ananda Dansa delivered a structuralist analysis on movement and rhythm, encircled by the carefully composed and orchestrated music scores. The combination of musical landscape, particular use of metre, and exploration of dancing techniques, challenged our conceptual understanding of communicative memory, as the company proffered to the audience a slice of historical past to be shared, contested and –finally– understood as part of our reality of everyday life in

defined time and space. Hitherto, the dancers⁸ in *Crónica Civil V-36/39* and *Toda una Vida* employed a corporeal vocabulary of social idiom enmeshed in 'cultural embodiment and cultural communication'⁹; a result of the explorative stance the group implemented at the core of its artistic products. This disposition endorsed the deliverance of these two uncompromised interdisciplinary works which distinguished themselves to the spectators through intentional reference to reality by means of semiotic activity. This activity endorsed a semiological route to the analysis of the performance, as the signs functioning between audience and dancers were essentially signifying construct. Thus, when Ananda Dansa employed an old photograph of two women and a baby as poster for *Toda una Vida*, the highly conventional portrait of what appears to be three generations of women from the same family is transformed into a definitive motivated sign functioning in chronotope.

Ananda Dansa
presenta



Toda una Vida

Ananda Dansa shares with Durkheim a vision of the body understood as a single identity functioning in context. Indeed, our perception of the body is crafted by social, cultural, political and gender fields. Therefore, our discursive interpretation is definitively shaped by the meaning of the signs employed and

⁸ *Crónica Civil V-36/3*: Irene Mira, Amparo Fernández, Ana Estremiana, Alicia Gómez, Rosa Ribes, Rosángelos Valls, Maribel Casany, Rafa Rodríguez, Gerardo Esteve, Rafael Calatayud, Carles Alfaro, Juli García, José Manuel Casany, Vicente Macías and Pepe Sobradelo.

Toda una Vida: Susana Rodrigo and Toni Aparisi.

⁹ PARVIAINEN, Joanna: *Bodies Moving and Moved: A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*, Tampere University Press, Vammala, 1998, p.82.

in their ideological character. Also, in the denotative and cognitive proprieties characteristic of semiotic activity. The social mapping of the body and its relationship with the reproduction of society- and its inequalities- is something Bourdieu explained at length. To him, body movement is an enactment of social positions and dispositions, and it is intimately related to *habitus* and to the identity of the body (self) as a component of human agency. Consequently, we can argue the concepts of free expression and repression generally encompass a sense of collective social identity striving for social equality. In this context, when Bakhtin makes a case on the formation of social groups and groupings - placing them as the ensuing shaping force behind an agent's formative context- we identify the group of dancers on stage as signifieds, corporeal carriers of a crucial discourse on oppression belonging to a particular historical time. This is evident in *Toda una Vida*, wherein the two characters personal journey in time and precise space degenerates into a downward spiral of indifferent acts of violence executed upon the female identity, mirroring the dystopic domestic environment permitted by the Regime's repressive attitude to women rights in society at large. On contesting this historical slant, the group de-constructed the female body of the character as a passive element functioning in the fields, bequeathing on it a distinctive social significance.



Toda una Vida (Photo Jordi Pla)

If Bakhtin argues the formation of social groups and groupings in any culture and context (like the group of children playing in *Crónica Civil V-36/39* against the background of the war) is unstoppable; Bourdieu warns *habitus* is an array of several embodied dispositions which could, potentially, reproduce society *ad libitum*. Therefore, if *Crónica Civil V-36/39* deplored the pitiless loss of childhood because of war; the deteriorating relationship of the two characters in *Toda una Vida* denounced the historical and emotional legacy left by the brutal dismembering of social and ethical values triggered by the Spanish Civil War and its long-term consequences, allowing the audience to identify the two dancers on stage as social chronotopic identities. Per se, dance's contribution to this cycle of recognition - as a interdisciplinary art form-, occurs because it can express, in a subliminal but compromised way, changes happening in a particular historical era; choosing to either reproducing or interpreting them in precise time and space. In these two productions by Ananda Dansa, the final visual work asserted itself as the embodiment of cultural values 'resonating through the bodies that constitute them'¹⁰; the body itself becoming the showcase (a corporeal identity) wherein the social world was reproduced.

Chris Shilling upholds Bourdieu's theory of social reproduction as the force found at the core of 'the body seen as the bearer of symbolic value'¹¹. Shilling takes this disposition even further claiming for Bourdieu 'the body itself enters into the production of the *habitus*', consequently 'shaping and being shaped by the structure of social fields'¹². As such, the social characteristics engraved in the body of the dancers portrayed the characters as embodying not 'essences' of gender differential, but 'inscriptions'¹³ of identity; this experimental approach, in itself, a variation of Foucault's theory of meaning. However, in both productions, it is Mary Douglas's anthropological view of the body seen as 'a receptor of social meaning and a symbol of society'¹⁴ what made the body of the dancers objects of a particular social discourse and utterly constructed by it. In *Crónica Civil V-36/39* and in *Toda una Vida* the body moved beyond the boundaries of being a one-dimensional corporeal entity and became part of a contextualized process of identification and recognition. It became social. As such, the process of corporeality experimented by the dancers was indeed part of an historical process, as body representation and its understanding by an audience is altered as cultural transition develops and political changes occur within society.

In both productions, the body of the dancer progressed from being just a simple dimorphic phenomena and moved into the sphere of sociocultural semiotics. As part of this process, the dancing body on stage became a rationale of meaning, inhabiting an array of emotions and motions encapsulated in our semiotic

¹⁰ COOPER ALBRIGHT, Ann: *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, Wesleyan University Press, Hanover NH, 1997, p.97.

¹¹ SHILLING, Chris: *The Body and Social Theory*, Sage Publications, London, 2006, p.111.

¹² *Ibid*, p.130.

¹³ *Ibid*, p.203.

¹⁴ *Ibid*, p.64.

spectrum, filled with contemporary and historical signifieds. In isolation, the social and cultural semiotic values found in *Crónica Civil V-36/39* and *Toda una Vida* rested on our cognitive perception of the Spanish Civil War's social imaginary and in the role played by communicative memory, functioning in Spain since 1936 across all fields: political, cultural and so forth. In these two seminal works, the shared valency embodied in the dancers – a shared capacity to unify meaning - underlined Durkheim's postulate referring to systems of belief and knowledge as socially constructed. Certainly, in both choreographies, the prevalent mutual interaction between collective memory and semiotic systems functioning in the field delivered to the audience an array of physical bodies whose characters were, already, an ideological product. To achieve this proposal, Anada Dansa carefully situated the characters populating both productions in a recognizable historical context, enabling the audience to re-create a shared past in time and space and to identify it as such.



Crónica Civil V-36/39 (Photo: Anada Dansa)

Historical context is essential to position the artistic products, evolution, creative process and disposition of Anada Dansa in the diverse fields (social, cultural, political) and to acknowledge how the breeding and accumulation of capital (cultural, social and economic) helped to shape the progression of the group as a representative cultural force of Valencian identity developed in the

midst of a historical evolutive process. Hitherto, Francoist dictatorship had implemented for nearly forty years a national identity moulded as equal to government identity, and fostered a rigid tendency to evaluate a variety of linguistic, cultural, and social differences existing in diverse of areas of the Peninsula as homogeneous, consequently repressing any form of cultural manifestation which did not comply with the Regime's unitary system. But after Franco's death, the abolition of censorship in 1978 and the sudden availability of institutional funding for artistic projects became pivotal factors contributing to the cultural explosion sweeping the Spain of the 1980s. In this effervescent milieu, rich in creativity and avid for artistic expression but economically patchy as the available funding had a tendency to dangerous fluctuation, the Valencian choreographer Rosángeles Valls – educated at the Conservatoire of Dance in Valencia and taught as a graduate in Paris by Michelle Cacouault – founded in 1981 the group Ananda Dansa. With limited institutionalised help, she put forward the première of *Dansa* - their first work - in 1982. It was in the course of this production when the creative team of Rosángeles Valls and Édison Valls was forged, initiating a collaborative exploration on the hybrid possibilities of dance-theatre as interdisciplinary art form which still is in force. Over the years, the experimental disposition of both artistic directors and their inquisitiveness crystallized into solid and compromised artistic deliverances which won global public and critical recognition, positioning Anada Dansa firmly on the cultural field and bestowing on the group an increasing symbolic power.

In 1986, fifty years after the beginning of the Spanish Civil War, Ananda Dansa marked the anniversary with a new work of dance-theatre which remembered and commemorated the role played by Valencia as capital of the Republic after the government left Madrid, and her position as a Republican city during the whole length of the conflict. A such, the use of 'V-36/39' as trope clearly identified the precise space (Valencia) and time (1936- 1939) wherein the action happened. In this compelling piece of dance-theatre the combination of 'main plot development, progression, counterpoint, fugues, repetition of *leitmotif* performed by a diversity of characters/instruments, distribution of materials in movement, like a symphonic composition'¹⁵, and use of the dancers' bodies as instrumental – like the stark simplicity achieved in the scenes wherein no music was employed and only the sound made by the feet of the dancers hitting the floor played synchronic musical sentences - constructed an imaginary musical landscape reminiscence of traditional Valencian dance; while the costumes of the dancers - variations of peasants' attire - built a visually identifiable collective identity saturated with symbolic value.

¹⁵ 'desarrollo del tema principal, progresión, contrapunto, fugas, repeticiones del *leitmotiv* interpretado por diversos personajes/instrumentos, distribución del material en movimiento, como una composición sinfónica'.

SIRERA, Rodolf: «La Trayectoria: Crear desde Valencia», *Ananda Dansa del baile a la palabra veinticinco años en escena*, Ed. Remei Miralles and Josep Lluís Sirera, PUV University of Valencia, Valencia, 2007, p.34.



Crónica Civil V-36/39 (Photo: José Alberto Fuentes)

The poem *Requerimientos*¹⁶, written by José Ballester in 1947, became the inspirational tale of lost innocence and the remains war behind the dramaturgy of this social and political choreography. The poem runs as follow:

*'I want a child who would tell me I was one. In his own way. With his games, his mood changes, his bunch of cuts-outs from his comic books. With that power to transform a nightmare into a dream. I don't want to be told anymore about the blush of innocence and of the whispering fears, as the only burden from that time. I don't want to have my hair stroked. The impiety of my wrinkles is enough to know what I never was. I want a child to tell me if I had that power. Peering into his eyes I want to be a child capable of telling tales.'*¹⁷

In itself a rotund anti-war manifesto, the poem denounces the fragility of any social world, expressing the lost dreams and opportunities suffered by the children during the Spanish Civil War. Ananda Dansa's *Crónica Civil V-36/39* is a jarring and powerful dance-theatre statement commanding the 'emphatic

¹⁶ 'Requests'.

¹⁷ 'Quiero un niño que me cuente que fui un niño. A su manera. Con sus juegos, sus saltos de humor, su pandilla de recortables de Tebeo. Con ese poder de transformar la pesadilla en sueño. Que no me hablen más del rubor de la inocencia y los miedos en voz baja, como único bagaje de aquel tiempo. Que no me pases más las manos por el pelo. La impiedad de mis arrugas basta para saber lo que no fui. Quiero un niño que me cuente si tuve aquel poder. Asomado a sus ojos quiero ser un niño capaz de contra cuentos.'

BALLESTER, José: *Requerimientos* (1947).

parallelism'¹⁸ of a discerning audience; as the offering of a 'mediating memory'¹⁹ by its dramaturgy conveyed the universal sense of loss experienced by any child in times of war and paid homage to the strength of the lost Republican dream in equal terms. The score of this dance-theatre work –written by Pep Llopis and Vicent Alonso – enabled the audience to identify music as a language of identity pertinent to a definitive social group, as its performing introduced the bodies of the dancers as corporeal instruments capable of revitalizing ancient elements of folklore and secular dance related and belonging to Valencian culture. The decoding of the non-verbal signs populating the stage as carriers of information enabled the audience to recognize and establish the core of the production as social.



Crónica Civil V-36/39 (Photo: José Alberto Fuentes)

Ananda Dansa's depiction of a particular social group functioning in an independent cultural field wherein identity was recognized as belonging to a particular area of Spain was per se a political stance, as one of the main stringent rules during the years of the dictatorship was the erasing or control of suspicious cultural and social demonstrations of identity – per se inherent to the different geographical areas of the Peninsula-, as their potential capacity to convey autonomous feelings of national identity was a major dissident issue to the totalitarian State and rejected as of peripheral value in the cultural field. Hitherto, one of the fundamental errors found in Franco's Regime once the

¹⁸ SHILLING, Chris: *The Body and Social Theory*, Sage Publications, London, 2006, p.8.

¹⁹ MIRALLES, Remei and SIRERA, Josep Lluís, ed.: «La Trayectoria: Crear desde Valencia», *Ananda Dansa del baile a la palabra veinticinco años en escena*, PUV University of Valencia, Valencia, 2007, p.34.

Spanish Civil War was over, was to adjudicate arbitrarily the homogeneous *nacionalcatolicismo*²⁰ values as essential component of Spanish identity at large; without realising a simple fact: within the delimited territory encircled by frontiers locating a country on a map, any specific sociocultural phenomena (theatre, dance, poetry, novel, art) emerging from the defined social groups and groupings forming the mosaic of zigzagging social life, 'cannot be confused with the culture of a whole nation as such'²¹; as even in the extreme cases of political repression, imposed homogeneity, and ideological sanitation of human agency, such a delusory attempt made by force encourages, reinforces, and legitimates dissident positions and dispositions.



Crónica Civil V-36/39 (Photo: Ananda Dansa)

Ananda Dansa played the performativity of a bare stage as the perfect space to enact social interaction and bestowed on the body of the dancers shamanistic values as they became interpreters of ritual practices by means of re-interpreting perceptions of Valencian dance and music. In *Crónica Civil V-36/39*, the physical interaction among the dancers employing direct or spatial body contact – kisses, caresses, grabbing of others' bodies, falling on the floor, carrying buckets, passing objects to one another – presupposed a non-static nature of society and offered instead a spectrum of meaning found at the core of

²⁰ 'National- Catholic'. A combination of the political regulations (National) and religious rules (Catholic) imposed by Franco's Regime which functioned across all fields and were imposed and controlled by censorship and the military. The tag defined the Regime's political core.

²¹ SHEVTSOVA, Maria: «Cultural Values and the Purposes of the Theatre», *Theatre and Cultural Interaction*. University of Sydney, Sydney Studies, Sydney, 1993, p, 139.

human contact, something the *nacionalcatolicismo* tried to control and repress across all fields. Moreover, the sensitive combination of music and movement allowed the audience to understand the cultural tropes as part of a symbolic world, fostering identification with the social group depicted on stage. Hence, the universality found in this dance-theatre work's study on war and innocence has the same meaning and significant impact in any spatial/real time and global space, as the reaction it incites in discerning audiences makes the spectators to recognise social phenomena as a product of social context and a given culture.

The critical and public success of this production established the group firmly in the cultural field as its social constructionist approach to our conception of the body proposed the characters on stage as 'enmeshed with social forces and social relationships'²². The production became part of what Ananda Dansa codified in later years as 'The Trilogy of Violence'²³, a progressive choreographed exploration on the devastating consequences of violence in a social world. Up to the end of the twentieth century, Ananda Dansa achieved an increasing global success with a string of explorative and uncompromised dance-theatre productions which delivered an array of ever crescent sophisticated *mise-en scène* proposals, while continued to contest audience's perception of established modern dance canons with *Basta de Danza* (1990), *Borgia Imperante* (1992), *Polo de hielo* (1993), *Nointendo* (1995), *Frankenstein* (1997), *Vivo en tiempos sombríos* (1998) and *El mago de Oz* (1999)²⁴.



Toda una Vida (Photo: Jordi Pla)

²² SHILLING, Chris: *The Body and Social Theory*, Sage Publications, London, 2006, p.82.

²³ La Triología de la Violencia is made by three works: *Destiada* (1983), *Crónica Civil V-36/39* (1986) and *Homenaje a K* (1988).

²⁴ 'Enough of Dance' (1990), 'Prevailing Borgia' (1992), 'Ice Lolly' (1993), 'Nointendo' (1995), 'Frankenstein' (1997), 'Living in Somber Times' (1998) and 'The Wizard of Oz' (1999).

Toda una Vida (2000) is a powerful and uncomfortable tale of post- Spanish Civil War consequences, and points an accusatory finger to the damaging role played by the imposition of the *nacionalcatolicismo* rules on the making of identity and self during the dictatorship. This piece of dance-theatre combines the political with the poetic and it is a rotund corporeal manifesto by director Rosáγγελes Valls on the constrictions experimented by female identities functioning in definitive time (dictatorship) and social space (home life). Indeed, the choreographer herself said the production was ‘a spectacle I owned to my mother, my grandmother, my aunt. Now that this was not the moment to be against them, I could look at that age, at that education, that way of living life with love, and they didn’t deserve these memories to be lost’²⁵. This statement outlined her disposition to offer a corporeal manifesto on social identity and reality which would not require ‘additional verification over and beyond its simple presence’, as the meaning of the choreography would be ‘simple there’²⁶.



Toda una Vida (Photo: Jordi Pla)

²⁵ ‘Es un espectáculo que debía a mi madre, mi abuela y mi tía. Ahora que ya no era el momento de estar contra ellas, podía mirar esa época, esa educación, esa manera de vivir la vida con amor, y merecían que la memoria no se perdiera’.

MIRALLES, Remei and SIRERA, Josep Lluís, Ed.: «La Trayectoria: Crear desde Valencia», *Ananda Dansa del baile a la palabra veinticinco años en escena*, PUV University of Valencia, Valencia, 2007, p.61.

²⁶ BERGER, Peter and LUCKMAN, Thomas Ed.: *The social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Penguin Press, London, 1996, p.37.

In this mesmerising piece of dance-theatre we encounter the children last seen in *Crónica Civil V-36/39* whose childhood was marred by the Spanish Civil War and who are now adults inhabiting the dystopian society created by Franco's Regime. *Toda una Vida* tells the story of a young couple and their personal journey in time as their relationship slowly sinks into unstoppable indifference, submission, broken hopes and, finally, violence. The corporeal manifesto on social identity transmitted by this powerful production on gender differential and women rights is a devastating vision on the fragility of women functioning in a definitive social world, and it is rooted in the flawed emotional education imposed by the Regime during the dictatorship. Indeed, it was in the aftermath of the Spanish Civil War when the State embarked on the systematic delineation of precise bodies (demarcated by decorum and social rules) and restricted identity (accepted by the Regime and the Catholic Church) via the implementation of gender differential based on simple biological polarity; while purposely ignoring the role played by the unique element of self in the composite of identity and corporeality. In this context, in which ideology and religious belief delineated the differences between purity and taboo, the scrutiny placed on the body by the *nacionalcatolicismo* was based on an abstract conception of corporeality which configured the margins (natural and social) of a stratifying pyramid constructed by means of a disomorphic evaluation. This sexual pyramid, man on top and woman forming the base – woman almost exclusively identified as mother, sister, wife –, was shaped by the irrefutable sexual morality preached by Catholic dogma and by Franco himself, which in turn provided human agency with essential factors to construct meaning in bodies determined by external social classifications. This oppressive environment provided the social background of the choreography as the social male body of the dancer was in himself an embodiment of male power, representative of the secular and relentless process of domination and submission performed with varying degrees of violence and repression on female identities for nearly forty years of dictatorship. In this context, the Church provided the Regime with a recognizable discipline (Catholic rules) to restrict, control, justify, and ultimately delineate the corporeality of the human body (and by extension the self and its body vocabulary) through a process of atonement, penance, and punishment; which in turn fostered a virtual world-view constituted by fictitious notions of reality and social order. This dubious educational process is at the core of the plot in this choreography, wherein female identity is allocated a social role as wife which demonises any peripheral activity or thought the character might harbour as secondary to her role as homemaker. Therefore, the physical descent of both characters into domestic hell is representative of the silenced female identity bearing the stigma of violence; making the audience to question the social space the characters inhabit and the structures of dominant male power wherein they function.



Toda una Vida (Photo: Jordi Pla)

Toda una Vida portrays the slow fragmentation experimented by a couple in the social space of their own home. The meticulous and poetic score created by Pep Llopis was structured as a combination of evocative music, *boleros*, and by using original scripts from the popular radio programme *Dña. Elena Francis*²⁷ which allowed the audience to locate the couple in precise time. Llopis played the performativity of the score as music is per se a carrier of meaning in the semiotic field. The musical landscape encircled the journey of the two social identities on stage functioning in a social space; the space itself a symbolic and delicate proposal devised by Edison Valls. He covered the back of the stage with an unfinished floral tapestry which slowly was being completed and taking shape as the plot unfolded, employing also minimal furniture to create a precise and identifiable social space for the couple. As the two characters' relationship deteriorated, the more clearly the audience could see the tapestry taking shape; both stories – the couple and the tapestry-, developing their own narrative in unstoppable opposite directions, functioning on the symbolic field as

²⁷ The *Consultoria sentimental de Dña. Elena Francis* was broadcasted at national level from 1947 to 1984, the date at which continuous low ratings contributed to the cancellation of the programme. Elena Francis was a fictitious character -written by a journalist- specialised in women's affairs. The programme offered all type of counsel on family problems, beauty advice and cookery suggestions in its daily slot of 30 minutes.

representative of the construction of social imaginary and of the devastating realistic destruction of it. The choreography of *Toda una Vida* was an ensemble product created by Rosángeles Valls and by the dancers playing the two characters in the production, Susana Rodrigo and Toni Aparisi. The enthralling movement - encoded in definitive use of symbolic gesture - had reminiscences of Pina Bausch's *Cafe Müller* and *Kontakthof* as all of them are productions operating within the spectrum of *tanztheater* due to their experimental exploration of body movement and social interaction functioning in eurhythmic harmony.

In *Toda una Vida*, dance as interdisciplinary art form supersedes its own limits, as its ideological perspective goes beyond any poststructuralist discourse we could fabricate on the gender issues surrounding the making of female identity in Spanish society at large. Fundamentally, it questions those assigned qualities of submission which permitted acts of careless punishment to be inflicted by male hegemonic forces upon female identities on the basis of derived criteria which still remains unbroken in a modern society. Indeed, this uncomfortable and uncompromised work of dance-theatre rests on its uneasy parallelism with present-day daily life in Spain, wherein domestic violence still is inflicted on female identities in their own homes and in society at large. Therefore, the basic motive behind this production's discourse rejects any possible idealization to justify the social world it depicts; as the negligence encompassed in the dynamics of signification embodied in the relationship of the characters does not accept any excuse as valid to justify for the brutality unfolding in front of our eyes. It is a denouncement of a form of disciplinary male body controlled by a panoptic political structure which promoted the reproduction of docile bodies and identities by means of cropping any questioning related to the development of self. Again, the warning against reproduction is at the core of the group's stance. Like for Bourdieu, Ananda Dansa is conscious of the role played by the body seen as bearer of symbolic value, hence placing the characters as reproducing social practices and social structures enmeshed in symbolic violence. The dramaturgical model develops as a story of love: falling in love, being in love and falling out of love. Yet, it is the obliterating effect of the consequences of unrequited love what makes it so devastating: the journey experienced by the female character from object of male gaze to subject of violence.

Crónica Civil V-36/39 and *Toda una Vida* are dance-theatre cultural products wherein the construct of social definitive worlds in time and space is at the core of their social action and interaction with the audience. Yet, the cross-disciplinarity delineating the corporeality of these two cultural products is interwoven in the highly sophisticated dramaturgy employed by the group to develop plot and structure in the choreographies. The two works are highly dramaturgical pieces, wherein non-literary text circulates freely between the dancers and the spectators on a symbolic field and which in the elaboration of a language of identity is based on the continuous exploration of dance as movement of the human body in social context.



Toda una Vida (Photo: Jordi Pla)

The dramaturgical blueprint in both productions is constituted by spatial-temporal parameters (the Spanish Civil War/ the early years of the dictatorship) as well by the symbolic space whereon action takes place (an abstract playing space/ inside a home). In both choreographies, the setting is enmeshed in symbolic value as it precedes the action and integrates the characters into it. Yet, Ananda Dansa's intelligent proposal on identity and body presents the former as a 'key element of subjective reality'; as subjective reality - made of a diversity of types of memory: historical and communicative- 'stands in a dialectic relationship with society'²⁸, thus suggesting to the spectators the possibility of change still found among the debris formed by the residual fragments of insufficient emotional education left by the legacy of the dictatorship. Both productions' political stance acknowledged our perception of identity in contemporary Spain is crafted by historical processes occurring in time and space; thus, although the evolution of our formative context has certainly moved away from the boundaries of the *nacionalcatolicismo*, human agency still is saturated by the production of meaning found in our dialectic

²⁸ BERGER, Peter and LUCKMAN, Thomas Ed.: *The social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Penguin Press, London, 1996, p.19.

interpretation of (historical) signifiers and signifieds, and it is dependent on our cultural, political, religious and social DNA. Yet, despite the accumulation of capital across borders, the conflict between past and future still is our present. The questioning of the past in Spain is a highly emotional subject, enmeshed in the building of human agency and interwoven in the making of self. Indeed, the consequences of the dictatorship are still visible in the social legacy left by the *nacionalcatolicismo* and its revision is a constant subject of controversy.

Crónica Civil V-36/39 and *Toda una Vida* re-created a part of Spain's past still very much alive in every single field of Spanish society, and their uncompromised message stand the passing of time as they voiced the 'eternal questions of our souls', their significance 'still undiminished, unbowed, (their) absolute claims unredeemed'²⁹ in the social landscape of the new Spain. Ananda Dansa's two seminal pieces on Spanish past moved beyond the sphere of the purely aesthetic criticism of poignant issues onto the more complex universe of the ethics, delivering along the process two choreographed social manifestos in precise time and space.

²⁹ BOCH, Ernest: *The Spirit of Utopia*, Translated by Anthony A. Nassar, Stamford University Press, California, 2000, p.2.

« *L'errance infinie de l'humour* »¹ L'humour de Cathy Berberian

Marie Christine Vila
Écrivain, musicographe, traductrice

Resumen. L'ironie et l'humour, indissociables de la vie musicale de Cathy Berberian, imprègnent et guident ses choix musicaux, ses créations, ses interprétations et ses prestations scéniques. L'une des caractéristiques essentielles de sa personnalité artistique est son goût du rire, de la dérision, de l'amusement, son art de conjuguer le sérieux et la dérision, le plus grand professionnalisme et la frivolité, le respect et l'ironie. La petite fille qu'elle était s'est formée comme chanteuse en s'amusant avec sa voix, en imitant tout ce qu'elle entendait, des animaux, des bruits, des chanteurs. La jeune femme qui vient d'épouser Luciano Berio n'a pas renoncé à ses *domestic clownings* qui inspireront John Cage et beaucoup d'autres... Plus tard, hors des contraintes de la musique que l'on compose pour (et grâce à) elle, elle laisse libre cours à la parodie, au pastiche, au détournement, autant d'armes pacifiques pour combattre les idées toutes faites, faire vaciller les certitudes, donner à entendre autrement le répertoire.

Le rôle de *clown* revendiqué par Cathy Berberian répond au désir profond d'interroger la tradition, d'exprimer une conception de la musique inventive, ouverte, d'ancrer la musique et le chant dans la vie. Et cela ne peut se faire sans briser les idoles et tordre le cou aux idées reçues, dans un éclat de rire. À l'ironie brandie comme une arme contre le dogmatisme, l'esprit de chapelle, l'obscurantisme et la réaction, fait écho un humour plus ambigu, évanescent, léger. Celui qui prémunit cette fois contre un nouveau dogmatisme et rend la vie supportable.

L'humour (vocal, scénique, musical) de Cathy Berberian trahit l'esprit, l'intelligence toujours en quête d'une vérité et en proie au doute, au cœur de la création.

Fille d'exilés, éternelle étrangère dans ses pays d'accueil, femme dans des milieux d'hommes et intelligente bien au-delà de ce qu'on attend d'une interprète et d'une chanteuse !, Cathy Berberian gagne et défend grâce à l'humour, – cette richesse des opprimés dont parle Jankélévitch-, sa liberté.

Mots clefs. Voix, scène, musique contemporaine, récital, humour, ironie, rire, *Aria* de Cage, *Circles* de Berio, Beatles, la *nuova vocalità*.

¹ *Quelque part dans l'inachevé*, V. Jankélévitch et B. Berlowitz.

Abstract. Irony and humor are inseparable parts of Cathy Berberian's music life, these prevail and guide her music choice, her works, her interpretations and stage performances. One key feature of her artistic personality is her love for laughter, derision, amusement, her art to combine seriousness and mockery, the utmost professionalism and frivolity, respect and irony. The little girl she was became a singer playing with her voice, imitating what she heard, animals, sounds, singers. The young woman who married Luciano Berio has not abandoned her domestic clowning, which inspired John Cage and many others ... Later, without the constraints of the music composed for (and through) her she gives free rein to parody, pastiche, diversion, many peaceful weapons to fight fixed ideas, to shake the certainties, to imply the repertoire otherwise.

The clown role claimed by Cathy Berberian is the result of a deep desire to question tradition, to express an inventive concept of music, an opened concept, anchoring music and singing in life. And this cannot be done without breaking idols and wringing their neck to popular belief, in a burst of laughter. Irony held as a weapon against dogmatism, parochialism, obscurantism and reaction, produces a more ambiguous humor, bright, light. That protects this period against new dogmatism and makes life bearable.

Cathy Berberian's (vocal, theatrical, musical) humor betrays the spirit in the heart of creation, intelligence always seeking the truth and full of doubts, Daughter of exiles, always foreigners in the host country, a woman within the best of men and intelligent far beyond what is expected from a performer and a singer. Cathy Berberian wins while defending humor, - the wealth of oppressed as stated by Jankélévitch-, that is her freedom.

Keywords. Voice, stage, contemporary music, recital, humor, irony, laughter, Aria, Cage, Berio's Circles, The Beatles, the *nuova vocalità*.

... and try to smile into the gapin void...
Recital I (for Cathy)

La carrière de Cathy Berberian impressionne, et parfois dérouté, par son éclectisme. Ce qui semble survenir au hasard, dans un joyeux désordre et de manière aléatoire, participe d'une conception très forte de la musique, dont l'une des lignes de force est l'humour, présent de part en part tout au long de sa carrière. Loin de n'être qu'un trait de caractère, il est le fruit d'une intelligence souveraine, le fil conducteur d'un cheminement musical.

L'ironie et l'humour imprègnent et guident les choix musicaux de Cathy Berberian, ses interprétations et ses prestations scéniques. Parvenue à l'âge adulte, elle constate qu'elle possède l'humour de son père, celui qu'elle a détesté enfant et dont elle a eu honte souvent, celui que son père exprimait dans les

sketches qu'elle faisait avec lui. L'une des caractéristiques essentielles de sa personnalité artistique est en effet son goût du rire, du jeu, de la dérision, de l'amusement, ainsi que son art de conjuguer sérieux, professionnalisme et divertissement, avec l'air de ne « pas se prendre au sérieux », même dans les entreprises les plus sérieuses et risquées. Si l'ironie de Cathy Berberian s'affirme chaque fois davantage au fil des récitals, l'humour est présent dès le début, léger, insaisissable... Et Cathy Berberian l'exprime dès la première pièce élaborée en collaboration avec son mari et compositeur Luciano Berio, *Opus N° Zoo* (1951) dont elle écrit le texte, affirmant son goût pour la liberté et le jeu.

Le goût du divertissement –composante essentielle de l'humour- est indissociable de sa vie, ce que perçoit immédiatement son compatriote John Cage qu'amuse follement ses pitreries musicales en privé, ses *domestic clownings* comme elle appelle ses imitations d'animaux, de personnages célèbres et de chanteurs. Ils lui inspirent la pièce *Aria* dont l'importance est considérable pour le développement de la musique vocale contemporaine dans les années 1960. Avec Cage, elle fait l'expérience de la liberté absolue, la liberté de passer d'un monde vocal à un autre comme lorsque, enfant, elle ignorait qu'il existât des tessitures et imitait Chaliapine et Lili Pons, la liberté de créer des sons vocaux, de « jouer avec sa voix » ! Élaboré à partir d'elle, l'*Aria* de Cage dévoile des territoires musicaux jusqu'alors inconnus, un véritable *jeu vocal*, et lors de la création devant un public consterné, à Rome en 1959, Cathy Berberian est ravie d'avoir exprimé cette part d'elle-même faite d'audace, de provocation, de goût du jeu et de perfection vocale. L'agilité et la virtuosité vocale de la jeune interprète n'ont certainement pas échappé à une partie de ce public atterré par ce qu'il venait d'entendre, et nul doute que certaine oreille aguerrie y a reconnu une remarquable technique belcantiste. En revanche, ce public n'est pas prêt à accueillir le jeu. L'humour est ludique, toujours.

L'année suivante, en 1960, Cathy Berberian interprète *Circles* que vient de composer Berio, une pièce complexe dont la structure porte en elle une véritable dramaturgie, avec un principe de circularité conjugué à de multiples niveaux et une dimension visuelle essentielle. Dans *Circles*, la chanteuse Cathy Berberian est également le chef d'orchestre, « la prêtresse idéale pour coordonner tout cela avec des gestes d'une très grande expressivité, d'une grande dignité, d'un grand humour » selon Berio². Cathy Berberian raconte la représentation de *Circles* : « J'avais ajouté une petite touche de moi: j'avais fait faire une robe très décolletée dans le dos et très classique devant. J'entrais sur scène normalement, je chantais face au public, puis au moment où je faisais 'tktktk' je me retournais brusquement – ce qui faisait un très grand effet »³. À ce moment de la partition, son geste fait éclater une sonorité nouvelle produite par les instruments de percussion, « alors on voit son dos nu » ! précise Berio⁴. Le trait d'humour magistral de Cathy Berberian réside tout d'abord dans l'effet de surprise qu'il provoque. Le public venu assister à l'exécution d'une pièce nouvelle au langage

² Entretien avec Luciano Berio, Rome, 22 septembre 2002.

³ C. Berberian à I. STOÏANOVA: « Luciano Berio. Chemin en musique », in *La revue musicale*, n° 375-376-377, Paris, 1985.

⁴ Entretien avec L. Berio, Rome, 22 septembre 2002.

spécifique, déconcertant peut-être, ne s'attend ni à rire ni à sourire. Or voilà que soudain, la chanteuse, classiquement vêtue de noir, se retourne et enseigne au public une échancrure vertigineuse qui plonge au creux de la taille. Cet effet «à la Marilyn Monroe» introduit brusquement dans la situation habituelle de concert un élément hétérogène, un clin d'œil au *show*, au music-hall, un je-ne-sais-quoi de frivolité qui signe la légèreté profonde de l'humour!

Le 25 octobre 1966 est une autre date marquante pour ce qui concerne l'affirmation de cette composante fondamentale de l'art de Cathy Berberian qu'est l'humour. Ce soir-là, elle paraît sur la scène du célèbre Carnegie Hall de New York pour interpréter, devant une salle comble, *Stripsody*, trois *Songs* de Kurt Weill, les *Phonèmes pour Cathy* de Pousseur, des pièces de John Cage et *Circles* de Berio. «Avec une virtuosité étonnante, écrit le critique de *Newsweek*, elle se déplace de haut en bas de l'échelle des registres, passant de la mélodie ou du récitatif à la lamentation, au rire, au cri, au grognement, jusqu'à ce qu'elle ait évoqué presque tous les sons qui expriment une émotion »⁵. Mais la véritable nouveauté -le trait d'humour- arrive en fin de récital: *Circles* ayant dû être déprogrammé au dernier moment en raison de problèmes techniques, Cathy Berberian annonce au public qu'elle fera, à la place, «un peu de musique 'contemporaine' telle que l'entendent les disk jockeys aujourd'hui»⁶ ! Elle crée le véritable choc de la soirée en interprétant trois chansons des Beatles, *Yesterday*, *Michelle* et *A Ticket to ride*. Tout dans ce choix est intéressant pour le sujet qui m'occupe ici. En annonçant qu'elle va faire «un peu de 'musique contemporaine'», elle reprend l'expression qui caractérise *Circles*, une pièce emblématique de la musique dite «contemporaine», et oblige le public à l'entendre autrement, c'est-à-dire la musique «de notre temps». La proximité historique saute alors aux yeux: la pièce de Berio est, au sens propre, «contemporaine» des chansons des Beatles⁷, et les deux musiques sont, *stricto sensu*, «contemporaines» de l'interprète et du public. Cathy Berberian précise en outre qu'il s'agit de «musique contemporaine *telle que l'entendent les disk jockeys* »⁸, signifiant par-là qu'il existe deux mondes musicaux parallèles, celui de la musique savante et celui de la musique populaire, la *pop music* ! Chacun posséderait donc sa «musique contemporaine». Or Cathy Berberian ne reconnaît qu'une frontière, celle entre la «bonne» et la «mauvaise» musique. Elle-même redit souvent son ambition d'apporter les chansons des Beatles «ainsi que d'autres événements musicaux et d'autres musiques de cette qualité jusqu'à la conscience des personnes qui ont des œillères et qui ne peuvent entendre que leur propre musique contemporaine »⁹. En plaçant les Beatles aux côtés de Pousseur et de Cage, et à la place de Berio, elle affirme son ancrage dans la musique «contemporaine», celle d'aujourd'hui; en les plaçant à côté des *Songs* de Kurt Weill, elle poursuit dans le registre de la chanson; rappelons en effet que dans ces années 1960, et pour les tenants de la «musique contemporaine savante», les pièces de Kurt Weill relevaient de la «musique

⁵ *Newsweek*, 7 novembre 1966.

⁶ *New York Times*, 26 octobre 1966.

⁷ Elles figurent dans des albums *Rubber Soul* et *Help !* sortis respectivement en 1964 et 1965.

⁸ C'est moi qui souligne.

⁹ *Music is the Air I Breathe*, film documentaire de Carrie de Swaan, VPRO, 1994.

légère». Pour terminer, et ce n'est pas le moindre effet, Berberian ne chante pas les chansons des Beatles telles qu'interprétées par les Beatles eux-mêmes, mais arrangées dans le style «baroque». Et elle démontre une fois de plus qu'elle est, en tant qu'interprète, une créatrice. Ses dons d'imitation lui auraient absolument permis de chanter ces chansons «à la manière de» John Lennon ou Paul McCartney, ce qui ne l'intéresse pas. Elle n'en propose pas non plus une parodie. Elle aime sincèrement ces chansons et elle souhaite les *interpréter*, en faire quelque chose de personnel, se les approprier, et les donner à entendre autrement. Selon elle, les garçons de Liverpool «ont su fondre dans leur musique l'esprit des traditions et celui des nouvelles générations. C'est de la musique belle et bien faite, destinée à survivre »¹⁰. Elle fait le pari d'introduire ces chansons dans un univers classique et lyrique et de procéder comme les Beatles eux-mêmes lorsqu'ils intègrent des instruments comme le clavecin, des harmonies et des sonorités propres à la musique classique dans leurs chansons. Ce faisant, elle abolit une frontière prétendument infranchissable entre la musique dite de «variétés» et la musique contemporaine, et ce en passant par un style baroque!

En quelques minutes, sur la scène du Carnegie Hall, Cathy Berberian déjoue les certitudes et les idées toutes faites en introduisant un léger décalage entre l'attente du public, des organisateurs et des critiques, et le concert, en se présentant là où l'on ne l'attendait pas et en provoquant la cohabitation de deux univers si différents. L'humour est ici présent à de multiples niveaux. Annoncer les Beatles à la place de *Circles* suscite des sourires, chanter les Beatles «à la manière de» Bach ou Haendel déclenche les rires, et terminer *A Ticket to ride* avec des accents de blues singer provoque l'hilarité¹¹.

L'humour n'est jamais anodin; la preuve est qu'il dérange. L'année suivante, au très sérieux festival de musique contemporaine de Royan, Cathy Berberian chante dans un concert consacré à Berio et à Stravinsky, mais elle a également exprimé le souhait de chanter les Beatles. Acceptant du bout des lèvres, les organisateurs ont pris soin de préciser que ce récital Beatles n'était pas programmé par le festival et qu'il se déroulerait dans un casino! Le public et une partie de la critique ovationnent Cathy Berberian, mais une journaliste s'exclame, choquée «Aller à l'encontre de la mode, faire tout à l'envers, il semble que cela soit l'une des principales préoccupations de la *prima donna* de la musique contemporaine »¹² !Or, Cathy Berberian ne veut surtout pas se laisser enfermer dans cette définition de «*prima donna* de la musique contemporaine»! Le comble, c'est que la journaliste lui reproche d'aller à l'encontre de la mode lorsqu'elle interprète les chansons du groupe le plus à la mode dans ces années 1960! Et que doit-on comprendre de «faire tout à l'envers»? À l'envers de quoi? À l'envers de la tradition? «Je ne veux pas entendre parler de tradition, s'insurge Cathy Berberian: ce mot masque souvent

¹⁰ *Corriere della sera*, 22 janvier 1981.

¹¹ C. Berberian a elle-même suggéré le choix du style de l'«oratorio haendelien» pour cette chanson dont le titre évoque les premières expériences de LSD quand ce n'est pas l'expression utilisée par les putains de Hambourg pour parler de leur turbin...

¹² Violette Saint Ys, *Aux écoutes*, 13 avril 1967.

la paresse, le manque de fantaisie et le peu de courage. Que signifie tradition? Que quelqu'un a inventé quelque chose et les autres l'ont singé jusqu'à ce que cela devienne règle »¹³.

Après avoir battu en brèche une certaine forme de tradition, celle des «concerts de musique contemporaine» au sens le plus étroit du terme, en faisant se côtoyer Cage, Berio, Pousseur, Kurt Weill et les Beatles, Cathy Berberian développe dans les années 1970 la forme du récital, et là aussi à l'encontre de la tradition !Elle affirme son entière liberté artistique en osant cette forme datée qui sent son XIX^e siècle et son salon bourgeois! Puis, elle exhume un répertoire tout aussi daté, sans renier pour autant ses engagements précédents. La «*nuova vocalità*», écrivait-elle en 1966, «ne se réfère pas seulement à la musique contemporaine, mais aussi à la manière nouvelle d'aborder la musique traditionnelle en exploitant, avec la sensibilité d'aujourd'hui (et avec un pressentiment de demain), les expériences sonores du passé »¹⁴. Dorénavant, elle affirme haut et fort: «Je veux qu'on s'amuse dans mes récitals. Pas comme au cabaret. Mais je n'aime pas qu'on y vienne comme à une liturgie. Il faut qu'on puisse s'y amuser». Et grâce à l'humour, Cathy Berberian s'écarte, mine de rien et dans un sourire, de la gravité érigée comme gage absolu de qualité ; elle se crée un récital sur-mesure avec pour objectif d'introduire «à nouveau le rire dans une salle de concert», de rappeler le droit de «rire avec la musique».

Une troisième manière d'humour s'exprime dans l'interprétation de la ballade *Tom der Reimer* du compositeur allemand contemporain de Schubert, Carl Loewe, qu'elle chante dans certains de ses récitals intitulés *À la Recherche de la musique perdue*. Elle présente la pièce au public en précisant sans détour: «Je souligne dans le texte que c'est vraiment idiot, et c'est drôle parce c'est une ballade que Fischer-Diskau et Hermann Prey chantent sérieusement en Allemagne »¹⁵. Berberian met en évidence, avec gourmandise, tous les ridicules du texte mais aussi, et surtout peut-être, de la musique à la banalité imitative affligeante – appoggiatures, accords et arpèges imitant les clochettes, les gazouillis d'oiseaux ou la chevauchée bucolique. «Le problème, explique-t-elle, c'est que les chanteurs considèrent comme naturel de dire ces mots-là »¹⁶, et c'est cela qui la choque. Que la ballade de Loewe soit mièvre ne constitue pas un problème, mais que des chanteurs de la stature d'un Dietrich Fischer-Diskau ou d'un Hermann Prey l'interprètent comme s'il s'agissait d'un bijou du répertoire, cela non! Et Cathy Berberian ajoute cette remarque fondamentale: «mais *moi qui regarde de loin*, je peux dire 'c'est idiot à dire' »¹⁷. Cette capacité à prendre du recul, à «regarder de loin», c'est-à-dire à se décoller des habitudes, des traditions et des conventions, permet l'humour et l'exprime. L'humour désacralise et démystifie. Et *Tom der Reimer* apparaît comme une ballade composée en 1860 dont le sujet est un peu ridicule et la musique faussement

¹³ *La Repubblica*, 2-3 avril 1978.

¹⁴ BERBERIAN, C. : «La nuova vocalità nell'opera contemporanea», in *Discoteca*, n°62, juillet-août 1966.

¹⁵ *Allegro*, France Culture, 24 janvier 1975.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.* - c'est moi qui souligne.

simple et pittoresque. Ni plus ni moins. Une pièce que l'on ne peut pas chanter comme si elle était autre chose que cela. L'interprétation humoristique provoque le rire en dévoilant les conventions culturelles si fortes dans le milieu de la musique et des chanteurs. La ballade de Loewe, on le constate, ne résiste pas au déplacement de l'intention: en donnant tout à entendre et en sur-interprétant légèrement, Cathy Berberian en fait la démonstration. L'humour comporte sa dose d'impertinence.

Il ressort de ces quelques exemples que l'humour n'a pas de thème particulier. Il n'existe pas de sujet humoristique, mais une tournure d'esprit, et l'humour de Cathy Berberian s'exprime de manière bien différente dans les trois cas cités: le «clin d'œil» de jeu de scène dans *Circles*, le choix et les arrangements classiques des Beatles, l'interprétation décapante pour Loewe. Malgré les différences, l'humour produit le même résultat qui est de saper en douceur des certitudes devenues des carcans, et susceptibles pour cette raison d'induire le sectarisme et l'intégrisme. «L'humour qui m'intéresse, écrit Kagel, c'est celui où la critique est absolument reliée au rire. Je ne crois pas qu'il existe un humour qui ne soit pas critique, et chaque humoriste professionnel est un moraliste professionnel»¹⁸. Un moraliste, pas un combattant, car à la différence de l'ironie, l'humour avance désarmé. Il ne dénonce pas, mais il donne à voir et à entendre la chose comme elle est, dans sa réalité ; il ne tente pas de démontrer que l'aigle n'est qu'un coq, comme le ferait l'ironie, mais il montre que le coq est simplement un coq! Et c'est déjà beaucoup. L'humour dénote une conscience qui sait l'éphémère et la relativité des choses, «il montre le double de chaque chose, l'ombre grotesque des êtres qui portent le tricorne, et le sérieux des ombres grotesques»¹⁹. L'humour révèle l'envers. Lorsque Cathy Berberian montre soudainement son dos nu lors de l'interprétation de *Circles*, elle enseigne en une fraction de seconde un envers du concert, un aspect inattendu. La féminité, la sensualité, l'érotisme même font irruption dans l'œuvre, dans une musique que le public écoute «la tête entre les mains», un public «militant» pourrait-on dire, conscient de défendre une cause grave et importante, celle de la musique contemporaine dont le sérieux et l'austérité semblent le principal garant de la qualité. Le petit jeu de scène de Cathy Berberian ne «dit» apparemment rien, il ne dénonce pas, il se contente d'introduire une image insolite dans le cadre conventionnel du concert. La fantaisie s'impose dans le sérieux, s'invite dans la musique contemporaine sans remettre en cause la partition, sans la nier, la critiquer ou la ridiculiser. L'assemblage insolite, l'une des constantes de l'humour, induit une certaine perte des repères, un vacillement. Et le sourire éclaire ce public, sérieux, de *Circles*. Cette «petite touche» apportée par Cathy Berberian contient un foisonnement de questions sous-jacentes: pourquoi la fantaisie n'a-t-elle pas sa place dans un concert de musique contemporaine? Qui en a décidé ainsi? Quel est ce dogme et sommes-nous obligés d'y adhérer? Que se passe-t-il si l'on sourit, si l'on rit? De même, lorsqu'elle annonce les Beatles lors de son récital, les certitudes vacillent: où suis-je? Est en droit de se demander le public venu écouter Pousseur et Berio?

¹⁸ KAGEL, Mauricio: *Tam tam*, Christian Bourgois éditeur, 1983, p. 29.

¹⁹ GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: «Gravedad e importancia del humorismo», in *Revista de Occidente*, LXXXIV, juin 1930, p. 352.

Est-ce de la «vraie» musique? Est-ce bien la «prêtresse» de la musique contemporaine qui interprète ces Beatles? Le doute s'installe... Au fil des années, Cathy Berberian pousse davantage encore cet art de l'assemblage insolite pour en faire un véritable jeu de piste où les références se superposent comme dans le cas de *Yesterday* des Beatles «chanté par Joan Baez qui aurait pris des leçons chez Elisabeth Schwarzkopf»... Sont alors convoquées sur la scène pas moins de quatre références musicales – musique pop, contemporaine, world music, classique- par le biais de quatre interprètes: Lennon, Berberian, Joan Baez, Elisabeth Schwarzkopf... La distance imposée par ce surnombre a pour effet de créer un univers neuf, insolite; privé de cadre pour l'écoute, ou plutôt débordé par la surabondance de cadres, l'auditeur se trouve en situation d'écouter «sans référence».

L'humour n'est ni univoque ni à sens unique. Il dévoile une multiplicité de sens, il se glisse partout, surtout où l'on ne l'attend pas. Le spectateur sera surpris par une attitude, un geste, un mot, un accent, une expression du visage, ou encore par l'organisation d'un programme. Citer toutes les bulles humoristiques d'un récital de Cathy Berberian est impossible tant elles se nichent partout. Mais si légères soient-elles, elles ne sont jamais gratuites et vides de sens; elles battent toujours en brèche le sérieux péremptoire, la grandiloquence, la certitude imbue d'elle-même.

J'ai appelé *ironie combattante*²⁰ la volonté affichée de Cathy Berberian de partir en guerre contre le dogmatisme, les pensées toutes faites à propos de la musique, une certaine idée de la modernité. La parodie, le pastiche ou le détournement sont alors autant de moyens utilisés pour combattre les idées toutes faites, faire vaciller les certitudes et donner à entendre autrement le répertoire. Berberian a servi la création musicale de son temps et les compositeurs au-delà de ce que l'on peut imaginer; durant des années, elle a suscité les œuvres et permis qu'elles soient jouées, elle les a défendues même lorsqu'elle n'y croyait pas. Le temps passant, elle a mesuré qu'elle s'ennuyait parfois (et de plus en plus souvent) avec ces œuvres et ces musiques, et elle a ressenti le besoin de retrouver ce plaisir du jeu que représentaient le chant, la musique et le théâtre pour la petite new-yorkaise d'origine arménienne. N'ayant plus rien à prouver sur la scène de la musique contemporaine, elle entend dès lors dénoncer ce qu'elle appelle le «maniérisme» de l'avant-garde, un (faux) sérieux compassé affiché par des fidèles qui finissent par confondre avant-garde et religion. L'avant-garde se définit par sa force subversive due à la rupture d'avec les conventions, et lorsque les modèles de l'avant-garde reconnue comme telle deviennent principes et dogmes, leur force subversive s'émousse, et ils contribuent à forger une nouvelle tradition. Cathy Berberian s'insurge contre l'esprit de chapelle en général dont elle a beaucoup souffert dans le microcosme de la «musique contemporaine» et son récital se présente comme un rappel incessant de la vanité des zéloteurs obtus. Il impose un changement dans les habitudes du moment, une ouverture d'esprit, un retour sur des présupposés jusqu'alors admis sans discussion. Il rappelle surtout que les œuvres ne sont

²⁰ Dans mon livre *Cathy Berberian cant'actrice*, Fayard, Paris, 2003.

jamais indissociables du contexte qui les a vu naître, comme dans le récital *À la recherche de la musique* perdue qui met en situation un passé musical présenté avec le respect qu'il mérite mais abordé avec le recul de l'humour et du théâtre, dans une invitation à la modestie et à l'humilité : ce répertoire du passé avec ses travers et ses ridicules fut en son temps un présent. Gardons à l'esprit que notre présent, cette actualité en laquelle nous croyons et où nous voyons la plus excitante modernité sera le passé de demain, avec son lot de désuétudes et de ridicules, de fadeurs surannées.

Le public n'oppose pas de résistance aux audaces de Cathy Berberian, bien au contraire, il se laisse conduire par elle, séduit par son art incomparable de la scène. Un récital est avant tout pour elle un spectacle dans lequel tout compte, la voix et le chant, mais aussi la mise en scène, les lumières ou les costumes. Son humour s'affirme dans le jeu, la mise en scène, le jeu de scène, le jeu de rôles, le jeu du «comme» (chanter comme Joan Baez qui aurait pris des leçons etc., ou comme dans un salon au siècle passé). Or, pour la scène comme pour l'humour, il faut être au moins deux; l'humour n'est jamais solipsiste, il s'exprime pour soi *et* pour l'autre, et surtout pour l'autre. Il manifeste la sensibilité singulière de l'humoriste qui se nourrit par anticipation de ce qu'il prévoit être la réaction de l'autre, puis à rebours, des réactions et des émotions de l'autre. L'humour repose sur la connivence avec le public dans la mesure où il établit une communication sur le postulat suivant: interprète et public, avons tous les deux consciences de la convention, cette vérité «extérieure», «officielle», mais notre lucidité la dément. Nous pouvons sourire et rire ensemble de cette convention. «D'habitude, on pense que la musique est quelque chose de très rigide. On doit y travailler avec beaucoup de sérieux. On nous l'a enseignée depuis l'enfance et il est convenu que l'on n'a pas le droit de rire. Pendant les récitals de Cathy, c'était possible et même bienvenu »²¹, se souvient le pianiste Bruno Canino. L'humour côtoie alors des interprétations inspirées d'*Offrandes* de Reynaldo Hahn, de *Summertime* de Gershwin, des *Chansons de Bilitis* de Debussy ou de la *Messagiera* de l'*Orfeo* de Monteverdi. Car l'humour systématisé tue l'humour ; devenu lourd, mécanique et gratuit, il s'autodétruit.

« Je crois que je suis la seule des cantatrices qui fait la clown volontiers et j'aimerais développer ce côté. Je crois qu'il y a une chose qui manque dans le monde, et encore sur la scène de musique de chambre, et ne parlons pas de musique contemporaine ![...] c'est l'humour »²². Au fil des ans, l'art de Cathy Berberian s'apparente de plus en plus à l'art du clown, celui dont les ancêtres remonte dans le temps jusqu'aux figures de la dérision carnavalesque ou aux fous du roi, ces personnages auxquels il est permis d'exprimer la déraison, de bousculer les règles et les hiérarchies, de tourner en ridicule le sérieux du pouvoir, avec talent. À l'égal des grands clowns, Cathy Berberian devient son propre personnage. Lors du xxx^e festival de musique contemporaine de la Biennale de Venise, un critique écrit: «elle est apparue comme le 'sujet', au sens absolu, d'un très singulier 'solo', un univers de chansons, monologues, scènes et exhibitions de toutes sortes, qu'elle rend avec une dignité tout aristocratique, et

²¹ Bruno Canino, *Music is the Air I Breathe*

²² Cathy Berberian, France Culture, 24 janvier 1975.

avec, en même temps, ce comique qui constitue la formule magique grâce à laquelle la vie se transforme en théâtre »²³. Au cours des jours précédant ce concert, la rumeur l'accusait de vouloir « trahir » la cause de la musique d'avant-garde en renouant avec le récital, cette forme aux relents de naphtaline et aux allures de soies fanées qui sent son salon bourgeois! Or face au public, Berberian impose son récital et fait un triomphe. La « dignité tout aristocratique » et « le comique » dont parle le critique caractérisent ce personnage de clown, alliage subtil de clown blanc à l'aspect fin, distingué et étincelant de paillettes, symbole de spectacle, et d'Auguste maladroit, décalé, raté. Dans la merveilleuse robe de satin ornée de perles de cristal dessinée pour elle par Erté, elle est le théâtre fait femme qui n'hésite pas à chanter un quart de ton trop bas, à contretemps et avec un épouvantable accent. Dans son salon fin de siècle, Berberian ne joue pas la comédie, elle est cette femme dont Proust pourrait s'être inspiré pour créer madame Verdurin, une femme de salon sincèrement chanteuse, ravie d'être là devant son monde, recueillant l'air faussement modeste les applaudissements de ses pairs. Berberian parodie un milieu, un cadre social, un statut conféré à la musique; un auditeur à l'esprit critique et à l'imagination fertile peut y voir un cadre universel. Chaque époque ne produit-elle pas ses critères de « bon goût », ses « salon »? L'humour est le signe d'un esprit toujours en éveil, là mais prêt à aller ailleurs, toujours un peu en recul.

Sourire et rire de soi autant que des autres est la base même de l'humour. La lucidité permet de faire rire de tout à condition de commencer par rire de soi-même. L'autodérision de Cathy Berberian s'applique bien entendu à sa condition de chanteuse, et elle n'hésite pas à interpréter le rôle de la Castafiore qui « rit de se voir si belle en son miroir » dans une série télévisée française²⁴ ou à chanter faux et très mal *Nymphs and Sheperds* de Purcell ou *Lieder ohne Worte Frühlingslied* de Mendelssohn. La démarche amusante et divertissante (le public rit aux larmes parfois) n'est *jamais* gratuite: c'est une opération critique qui met en lumière, selon les cas, l'incroyable vacuité des textes, le ridicule de certaine manière de chanter, les défauts des chanteurs. Cette autodérision est la condition de l'humour critique qui n'épargne a priori aucun objet, sans mépris ni vulgarité.

Il existe au moins un ratage dans la carrière de Cathy Berberian, et il est éclairant en ce que la cant'actrice manque cette fois d'humour. En 1977, à l'occasion du festival de Hollande, Berberian présente un spectacle appelé « VocaLectuRécital » qui évoque chronologiquement les émissions vocales humaines depuis les premiers âges de la voix (« à quatre pattes elle pousse des hurlements et imite les bruits de Cromagnon » m'a raconté un témoin) jusqu'à aujourd'hui, en passant par le chant grégorien, les troubadours, les castrats, Mozart, etc. Le spectacle ne convainc pas et le public écoute avec ennui les explications entrecoupées de courts exemples musicaux. Cathy Berberian affiche cette fois un souci didactique : « Je me suis rendu compte que, même si je pense savoir comment chanter, il y a beaucoup de choses sur l'emploi de la voix dans

²³ *Il Giorno*, 12 septembre 1967.

²⁴ Série intitulée *Bon baisers de Tintin*.

le passé que je ne savais pas. Chaque nouvelle découverte était pour moi une joie que je voulais partager avec vous »²⁵. Cette démarche se révèle incompatible avec le spectacle, et Cathy Berberian semble avoir soudain oublié que le public attend d'elle un dépaysement sonore, de l'émotion, de l'inattendu, de l'in-ouïe, sûrement pas des explications ! En réalité, ce *VocaLectuRecital* peut bien comporter des moments comiques et ironiques, voire susciter le rire, il est dépourvu, au fond, d'humour. Cathy Berberian se prend au sérieux et n'instaure pas le recul nécessaire, or l'humour «ne se propose ni de corriger ni d'enseigner. Il a cet arrière-goût amer de celui qui croit que tout est un peu inutile »²⁶. C'est bien en effet parce que l'humour n'a pas de visée explicative qu'il sauve le sérieux en le délivrant de l'enflure, de l'importance pontifiante, de la crispation fanatique.

Si l'ironie est une arme d'attaque qui dénonce et combat, l'humour est un moyen de défense, un «bouclier de protection», car il «recèle toujours une douleur cachée; il comporte aussi une sympathie dont l'ironie est dépourvue, car elle cherche à se faire valoir et n'y parvient qu'au détriment d'autrui »²⁷. Plus Cathy Berberian avance dans sa carrière et dans sa vie, plus elle donne libre cours à son humour dont elle fait un élément clef de sa conception musicale et théâtrale, et qui se développe sur la scène alors qu'elle fait l'expérience du malheur. Il lui permet de «donner le change» et de se protéger, de continuer d'exister. Grâce à l'humour, elle donne toute la mesure de sa personnalité. «Mon vrai moi est théâtral »²⁸ affirme celle qui ose désormais revendiquer ses goûts musicaux, théâtraux, littéraires mais aussi vestimentaires, si éloignés de ceux communément partagés par l'intelligentsia de la musique contemporaine, dans une recherche permanente de cette «gravité dans le frivole» dont parle Baudelaire. Et, lorsqu'elle se libère en quelque sorte d'une certaine obligation d'«épouse de Berio», elle affirme ouvertement son goût pour les vêtements et bijoux extravagants, le kitsch. Comme Maurice Ravel à Montfort-l'Amaury collectionnant les bibelots, chinoiseries et petits objets de foire, elle amasse dans son appartement milanais un nombre considérable d'objets dans ce que ses amis appellent son *musée des horreurs*. Ravel si réservé, rigoureux et exigeant, et Berberian au goût musical si sûr aiment à s'entourer d'objets «vulgaires», alors que rien en eux ne cède à la vulgarité. Dotés tous deux d'un profond sens de l'humour, ils troublent leur entourage en exhibant un envers étonnant d'eux-mêmes.

À l'image d'*Alice au pays des merveilles*, Cathy Berberian traverse les obstacles et les incidents en être profondément libre, et lorsqu'elle affirme, à cinquante ans, être «le produit de ses intérêts d'enfant», elle est comme Alice, ayant trouvé son identité non comme dépassement de ce qu'elle était auparavant mais comme aboutissement de sa propre liberté. Cathy Berberian a fait cette expérience unique de la liberté qui consiste à se forger son propre destin.

²⁵ Récital à Tournus, septembre 1979.

²⁶ GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: «Gravedad e importancia del humorismo», in *Revista de Occidente*, LXXXIV, juin 1930, p.351.

²⁷ Kierkegaard, *Post-scriptum définitif et non scientifique aux Miettes philosophiques*.

²⁸ *La Musique et les jours*, France Culture, 3 janvier 1977.

Comme Alice confinée dans l'ennui d'une vie familiale et sociale étriquée, et dévorée de curiosité, Cathy tombe dans le terrier du lapin et se libère du carcan familial en découvrant la musique grâce aux 78 tours de sa mère. Par le chant, la voix, la musique et plus largement le spectacle, elle se découvre et se construit, accède à l'autonomie et devient artiste, sans oublier ce qui lui a permis cette incroyable liberté, le plaisir. Plaisir du chant, de la musique, du théâtre, de l'art de la scène en général. Elle a connu le plaisir vocal et musical dans les premières années d'ébullition de la *nuova vocalità*, mais assez rapidement les innovations se sont transmues en «trucs», en procédés un peu vides, et sa démarche est alors de retrouver ce qui avait fait d'elle une chanteuse, le plaisir du divertissement entendu non comme évasion mais comme jeu d'invention, de réinvention. Et elle se lance «À la recherche de la musique perdue»!

L'humour est la richesse des pauvres, des opprimés.

Fille d'Arméniens modestes dans l'Amérique des années 1930, Américaine dans une Italie d'après-guerre où sévit un antiaméricanisme féroce, femme dans un monde d'hommes, interprète parmi des compositeurs, Cathy Berberian a lutté toute sa vie contre le courant dominant avec, pour armes, un immense talent, une remarquable intelligence, de la lucidité et un humour indéfectible.

Elle est parvenue à imposer cet humour sur la scène musicale, à le mettre en scène, à en faire un élément déterminant de ses interprétations et de ses choix artistiques. Son désir profond d'interroger la tradition, d'exprimer une conception de la musique inventive et ouverte, d'ancrer la musique et le chant dans la vie lui a imposé de briser les idoles et de tordre le cou aux idées reçues, dans un éclat de rire. À l'ironie brandie comme une arme contre le dogmatisme, l'esprit de chapelle, la bêtise, l'obscurantisme et la réaction, fait écho un humour plus ambigu, évanescent, léger, qui instille le doute, le refus de cataloguer, et qui lui rend la vie supportable. L'ironie irrévérencieuse, crâneuse, volontiers moqueuse et iconoclaste, et l'humour joueur, taquin et impertinent trahissent l'esprit, l'intelligence toujours en quête d'une vérité et en proie au doute. (S'il existe un marqueur incontestable de la bêtise, c'est bien l'absence d'humour!)

«De la sottise éparse/ Il faut bien rire un peu»²⁹.

«Nous devons démuseler la musique si nous voulons lui permettre d'accomplir sa fonction qui est d'émouvoir les hommes et de stimuler les esprits» déclarait Edgar Varèse à la suite du scandale de la création parisienne de *Déserts*. Cathy Berberian aura été toute sa vie une éclaireuse et une sentinelle qui «démuselle la musique» et empêche de «musiquer» en rond; celle qui toujours surprend et toujours ravit, l'artiste qui sait glisser -lorsqu'il le faut et où il le faut- le grain de sable qui grippe les rouages de l'habitude et des conventions. Pour notre plus grand bonheur.

²⁹ *Falstaff* de Verdi, Acte III, version française de Paul Solanges et Arriga Boïto.

La vida sexual de Chopin

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

Resumen. La historiografía musical y la cultura popular nos han legado una imagen de Chopin como un ser débil y asexual. Este tópico incluso ha marcado la obra de pensadores como Sartre en su obra *La náusea*. Sin embargo, la lectura de la correspondencia del compositor nos brinda el perfil de un ser humano con unas inquietudes sexuales bastante “normales”. En su juventud, Chopin mantuvo una estrecha relación, que algunos definirían como homosexual, con Titus Woyciechowski y años más tarde frecuentó el círculo de Altolphe de Custine, erudito aristócrata de prestigio y reconocido homosexual. La correspondencia –posiblemente fraudulenta– entre Chopin y Delphina Potocka (glosada aquí en español por primera vez) revela un serio intento, aunque malogrado, de *heterosexualizar* al compositor. En el fondo, la vida sexual de Chopin nunca ha dejado de despertar la curiosidad del aficionado y de generar discurso entre los expertos.

Palabras clave. Sexualidad, homosexualidad, asexualidad; Jean-Paul Sartre, *La Nausée*; Titus Woyciechowski; correspondencia Chopin-Woyciechowski; Delphina (o Delfina) Potocka; correspondencia Chopin-Potocka; Altolphe de Custine; Correspondencia Chopin-Custine.

Abstract. Music historiography and popular culture have passed on an image of Chopin as a weak and asexual human being. This cliché has even left a mark on thinkers such as Sartre and his work *Nausea*. However, a reading of the composer’s correspondence offers an image of a human being with quite “normal” sexual concerns. As a young man, Chopin had a close relationship with Titus Woyciechowski, a bond considered by many as a homosexual involvement. Later on, he frequented Altolphe de Custine’s circle, an openly gay writer and aristocrat. The correspondence (possibly fraudulent) between Chopin and Delphina Potocka, which never before has been glossed in Spanish, presents a serious, if unsuccessful, attempt to *heterosexualize* the composer. Deep down, Chopin’s sexual life has never failed to awaken the curiosity of music lovers and to generate discourse among experts.

Keywords. Sexuality, homosexuality, asexuality; Jean-Paul Sartre, *La Nausée*; Titus Woyciechowski; correspondence Chopin-Woyciechowski; Delphina (o

Delfina) Potocka; correspondance Chopin-Potocka; Altolphe de Custine; correspondance Chopin-Custine.

Y pensar que hay imbéciles que obtienen consolación del arte. Como mi tía Bigeois: «Los Preludios de Chopin me ayudaron tanto cuando murió tu pobre tío». Y las salas de conciertos están llenas a rebosar de gente humillada y herida que, ojos cerrados, quieren transformar su mirada pálida en antenas. Se imaginan que los sonidos que captan se dirigen a ellos, dulces y nutritivos, y que sus sufrimientos se convierten en música, como los sufrimientos del joven Werther; creen que la belleza es misericordiosa para ellos. Ingenuos!

Jean-Paul Sartre, *La náusea* (1938)¹

I

El protagonista de *La náusea*, Antonie Roquetin, tiene una existencia gris y soporífera en la provinciana y asfixiante ciudad de Bouville. Afortunadamente tiene tiempo para redactar un diario en el que anota las pocas vicisitudes de su vida. La falta de actividades externas se compensa con tiempo para reflexionar y escribir. Antoine realmente no *vive* sino que *sobrevive*. Aunque no le faltan comodidades materiales, su vida no tiene sentido. Así, anhela una vida con una existencia más llena, una vida que vaya más allá de la existencia biológica cotidiana.

Para Sartre –y en este caso su *alter ego* Antonie Roquetin– nada ilustra mejor la diferencia entre *vivir* (*être en-soi*) y *sobrevivir* (*être pour-soi*) que la música². Un día, cuando Antoine oye en un café la canción *Some of These Days* (Un día de estos), sus experiencias se agudizan y se siente pletórico, en contraste con la música de la ópera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, las sinfonías de Beethoven y, sobretodo, los *Preludios* de Chopin –que tanto gustan a su tía– que lo hunden anímicamente y representan su existencia gris. El jazz, el ragtime, la música afroamericana y de raíz judía de los Estados Unidos, según Antoine,

¹ La versión original dice: “Dire qu’il y a des imbéciles pour puiser des consolations dans les beaux-arts. Comme ma tante Bigeois: “Les Préludes de Chopin m’ont été d’un tel secours à la mort de ton pauvre oncle”. Et les salles de concert regorgent d’humiliés, d’offensés qui, les yeux clos, cherchent à transformer leurs pâles visages en antennes réceptrices. Ils se figurent que les sons captés coulent en eux, doux et nourrissants et que leurs souffrances deviennent musique, comme celles du jeune Werther, ils croient que la beauté leur est compatissante. Les cons”. SARTRE, Jean-Paul: *La Nausée*, Gallimard, Paris, 1938, p. 237.

² Este aspecto de la obra de Sartre ha sido estudiado por varios expertos. Véase, VANBAELEN, Sylvie: “Anny, Syrinx de Roquentin: Musique et érotique dans *La nausée* de Jean-Paul Sartre”, *Romanic review* (Mayo, 1999), 90/3, pp. 397-407; CARROLL, Mark: “‘It is’: Reflections on the role of music in Sartre’s *La nausée*”, in *Music & letters* (Agosto, 2006), 87/3, pp. 398-407.

estimulan el existir real. La música clásica en general y las obras de Chopin en particular son una cursilería burguesa que actúan como narcótico e impiden una realización personal plena.

Identificando a Chopin con una existencia anodina, Sartre refleja una larga tradición historiográfica. Ciertamente, desde el principio, Chopin y su música fueron adjetivados con calificativos que sugieren femineidad y por tanto inferioridad. El musicólogo Jeffrey Kallberg ha comparado los adjetivos que tradicionalmente se han atribuido a Chopin. Los que aparecen más frecuentemente son: hada, ángel, sílfide y duende. Esta adjetivación conlleva connotaciones de androginia, hermafroditismo, homosexualidad y asexualidad. Que la música de Chopin se tocara en salones regentados principalmente por mujeres y que la música en general y el piano en particular fueran actividades primordialmente femeninas, acentúa aún más esta imagen de Chopin como un ser anormal y no-heterosexual. Incluso Franz Liszt, que lo admiraba incondicionalmente, contribuyó bastante a esta imagen³. En una cita famosa lo compara con una flor frágil, siempre a punto de caer del tronco con el mínimo movimiento. Y es esta imagen de fragilidad y de debilidad la que será heredada sin ser cuestionada por Sartre.

II

Ha llegado a ser un lugar común afirmar que la historia suele estar siempre escrita por hombres. Ciertamente, no cabe duda que el Chopin frágil y débil es una imagen fabricada desde un punto puramente masculino. Incluso especulando un poco, algunos dirán que la androginia de Chopin es una fantasía sexual masculina. Las mujeres, lejos de la imagen débil y asexual creada por los hombres, adoraban a Chopin, y Chopin adoraba a las mujeres. Chopin no era guapo, pero muchas mujeres lo encontraron atractivo: era un verdadero dandi, vestía muy bien, llevaba el pelo largo con rizos abundantes y suaves, pero por encima de todo tocaba el piano. Como profesor particular, muchas mujeres se podían acercar a él íntimamente sin sembrar escándalos.

Ya de jovencito, se encontraba más cómodo entre niñas que entre niños. Se cuenta que Chopin, como cualquier niño, jugaba al escondite siempre con niñas detrás de los arbustos de la escuela. En 1824 se enamoró de una niña y, como era tímido, utilizó a un amigo suyo judío para ser el alcahuete entre los dos. (Chopin era muy antisemita y, recordando la anécdota, siempre remarcaba enfáticamente, como si importara, la religión de su amigo). Otra amiga de aquella época de pubertad le copiaba la música y Chopin le dedicó dos obras primerizas como un detalle de agradecimiento. Durante unas vacaciones en una

³ Véase la biografía de Chopin firmada por Liszt y redactada por la princesa Carolyne von Sayn-Wittgenstein. El texto se empezó a publicar en la revista *La France musicale* en 1851. La edición completa y final vio la luz casi cien años después. Véase, LISZT, Franz: *Chopin*, Correa, Paris, 1948.

propiedad en el campo, la hija del ama de llaves quedó embarazada y el primer acusado fue Chopin, aunque posteriormente saldría el verdadero culpable de la fechoría⁴.

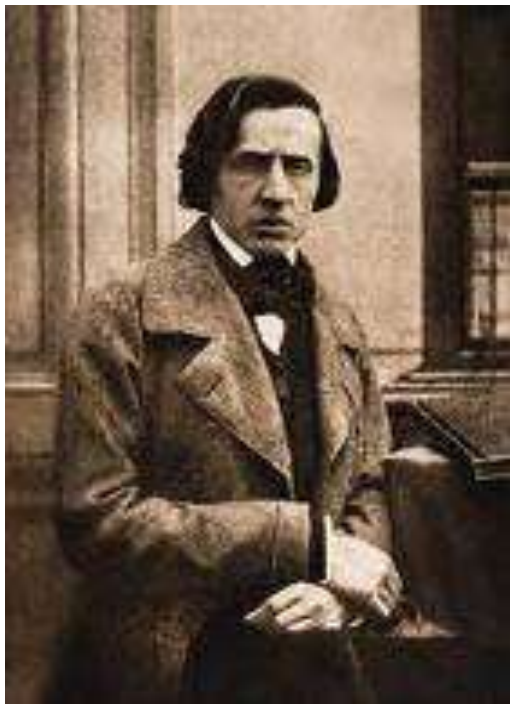
Ahora bien, a pesar de que Chopin buscaba la compañía de las niñas, su primer amor fue un muchacho. Titus era un joven un poco mayor que él, taciturno y atlético, un chico que hacía cosas “normales” como ir a cazar y a corretear por el campo. Titus admiraba a Chopin por su talento musical; Chopin, confundiendo, se enamoró inmediatamente. Las cartas de Chopin a Titus no pueden ser más claras: “te quiero besar”, le dice en incontables ocasiones⁵. Una vez, confirmando un *fait accompli*, le suelta: “a ti no te gusta que te bese”. Otra vez describe la intensidad de su deseo y expresa vehementemente que lo quiere besar exactamente en la boca. “Te quiero besar con todo mi corazón sobre tus labios, si me dejas”. De vez en cuando, Chopin se controla y dice: “no me beses porque aún no me he lavado”. Un día que Chopin estaba agitado por amor le dice: “¡Que tonterías que digo! Tú no me besarías incluso si me bañara con todos los perfumes de Bizancio, a no ser que te forzara con algún poder sobrenatural. Yo creo en estos poderes. Esta noche tienes que soñar que me besas”. Otras veces Chopin no puede ser más directo: “Tu eres lo único que amo...”.

Ciertamente Chopin no pensó nunca que estas cartas se harían públicas. No es difícil imaginar el embarazo que debía ser para Titus recibir estas declaraciones, aunque es posible que se sintiera halagado. Naturalmente Chopin ofreció a Titus la máxima expresión de amor dedicándole las variaciones *La ci darem la mano* basadas en la famosa aria de *Don Giovanni* de Mozart. Titus, para Chopin, fue su Don Juan.

Por tanto, ¿era homosexual Chopin? Sí y no. En todo caso, no era un ser débil y andrógino y asexuado. Claramente Chopin tuvo deseos homosexuales. El episodio de Titus, sin embargo, se suele despachar como una etapa juvenil sin muchas consecuencias. Se dice que incluso teniendo en cuenta que los jóvenes polacos de aquella época tenían por costumbre besarse fraternalmente en los labios, e incluso si Titus y Chopin hubieran consumado algunos actos homosexuales, Chopin primordialmente se sentía atraído por las mujeres. Otros discrepan y piensan que si Chopin hubiera vivido en una sociedad más permisiva, habría desarrollado su homosexualidad. Es decir, Chopin tuvo que reprimir sus instintos.

⁴ Todos estos detalles están debidamente documentados y se pueden comprobar en cualquier biografía seria sobre el compositor. Véase por ejemplo SAMSON, Jim: *Chopin*, Oxford University Press, Oxford, 1996.

⁵ Chopin escribía a Titus en polaco. Las cartas de Chopin se han editado en muchos idiomas, pero la edición francesa se considera la más completa. Véase SYNDOW, Bronislas Édouard; CHAINAYE, Suzanne; CHAINAYE, Denise: *Correspondance de Frédéric Chopin. Vol. I: L'Aube, 1816-1831; Vol. II: L'Ascension, 1831-1840; Vol. III: La Gloire, 1840-1849*, Richard-Masse, Paris, 1953.



La sociedad francesa en la época de Chopin podía ser permisiva con la homosexualidad, pero en muchos casos se castigaba severamente. He aquí el caso del Marqués de Custine, amigo íntimo de Chopin. El 28 de octubre de 1824, la policía encontró el cuerpo de Altolphe de Custine inconsciente y abandonado en la calle. De cintura para abajo, lo habían desnudado, le habían propinado una dura paliza y probablemente lo habían violado analmente. Los sospechosos del ataque habían sido un grupo de soldados del regimiento de caballería tan atractivos como peligrosos. Custine había intentado tener relaciones sexuales con uno de ellos y los soldados para vengarse lo habían asaltado con sadismo. Custine había sido el homosexual más famoso de Francia. Se había casado y había tenido un hijo, pero

prácticamente toda su vida había vivido con otro hombre. Con él solían hacer *ménages a trois*. En la época de Chopin, el “tercer” amante, un militar polaco, llegó a vivir con ellos tres años, materializando probablemente el trío más perdurable de la historia de la sexualidad europea. Custine, por tanto, había vivido abiertamente como homosexual, pero este escándalo lo acobardó. De repente, acoquinado por el castigo, se refugió en la religión y se convirtió en un beato extremista. A pesar de haber escrito muchos libros de viajes, abandonó su carrera intelectual para siempre.

En 1835 conoció a Chopin y se convirtió en uno de sus protectores, aunque no demostró nunca sentirse atraído sexualmente por él; el deseo homosexual, quizás, era parte de su pasado. A pesar de ello, le escribía cartas dirigiéndose a él como “Querido Chopinet”. Otras veces le llamaba, “inconstante sílfide”. En todo caso, es lógico pensar que el compositor conociera el escarnio público que supuso el escándalo doce años antes. Si Chopin había tenido deseos de poner en práctica su homosexualidad, la lección del castigo de Custine le daba razones para desistir. Las mujeres, incluso cuando eran adúlteras, masculinas y sospechosas de



lesbianismo, como George Sand, eran una apuesta más segura.

III

Desde un cierto punto de vista, la mujer más importante en la vida de Chopin no fue George Sand, como suele pensarse, si no Delphina Potocka. Chopin la conoció antes que a Sand; y a ella regresó después de Sand. Delphina era, según muchos testimonios, una *traviata*, una mujer de vida licenciosa y dispersa. Amiga y amante de todos los grandes artistas del París de la primera mitad de siglo XIX, el pintor Paul Delaroche no tuvo otra ocurrencia que retratarla como la Virgen María.



Las cartas –hoy en día consideradas apócrifas- que se conservan entre Chopin y ella se han comentado muy frecuentemente, e incluso existe una película basada en ellas (*The Strange Case of Delphina Potocka*, 1999)⁶. Son en todo caso un

⁶ La polémica sobre la supuesta falsedad de esta correspondencia no se ha resuelto. La opinión más generalizada es que la mayoría de las cartas son falsas, pero no todas. En los años 40 del

temerario intento de *heterosexualizar* a Chopin en frente de su supuesta homosexualidad o asexualidad.

Esta correspondencia es tan gráfica en cuanto a la descripción de los deseos sexuales de Chopin, que el compositor (o falsificadora de las misivas, supuestamente Paulina Czernicka) tuvo que crear un código secreto para expresarse con más libertad. Chopin (o la impostora), cambiando las letras del nombre de su amante, la llamaba Phindela. Su vagina, a través de un complicado código, quedó como “re bemol” y posteriormente como un “silencio” musical. El “pedal” del piano se convirtió en el miembro del compositor. Así Chopin (o su impostora) escribe: “Me gustaría metértela bien en tu re bemol...” En otra carta le explica el uso del pedal y con doble sentido dice: “Cuídalo bien porque no es fácil ganar su intimidad y amor... Con una mujer que teme por su reputación, el pedal no cederá así como así. Cuando ceda, sin embargo, hará milagros, como una amante con mucha experiencia”⁷.

El Chopin de estas cartas creía que las fuerzas creativas de los artistas tenían su fuente en el semen. Según él la inspiración y las ideas le venían cuando no había eyaculado durante un cierto tiempo. Su teoría de la creatividad artística la explica así:

Cuando vació mi líquido en una mujer hasta quedarme totalmente seco, la inspiración me abandona y no me viene ninguna nueva idea musical a mi mente. Imagínate qué extraño y bello es que la fuerza que se usa para fecundar una mujer, creando una nueva vida dentro de ella, es la misma fuerza que crea una obra de arte. Es el mismo líquido vital, y el hombre lo deshecha en un sólo momento de placer. Lo mismo se puede decir de la ciencia. Los que logran hacer grandes descubrimientos deben estar alejados de las mujeres. La fórmula es muy simple. El hombre ha de renunciar a las mujeres para que la energía acumulada en su sistema vaya –no de la polla y los huevos hacia la mujer- sino hacia cerebro en la forma de inspiración para que pueda dar vida a la obra de arte. Piénsalo, el deseo sexual que empuja a los hombres y a las mujeres se puede transformar en inspiración. Pero sólo para aquellos que tienen talento. Un

siglo pasado Paulina Czernicka anunció que había encontrado un centenar de cartas de Chopin dirigidas a su pariente Delphina (o Delfina) Potocka. Ante la presión de enseñar los autógrafos originales, Paulina solo mostró unas fotocopias fragmentarias. La polémica dio mucho que hablar y provocó docenas de artículos y libros. A parte de la posible autenticidad de las cartas, la cuestión realmente interesante es la capacidad de crear discurso que tuvo y aún tiene la vida sexual de Chopin. Véase en el Apéndice una bibliografía parcial sobre esta polémica.

⁷ Véanse citas de estas cartas apócrifas en CAWTHORNE, Nigel: *Sex Lives of the Great Composers*, Prion, London, 1998; reed. 2004, pp. 61-82. El libro de Cawthorne no pretende ser un estudio científico; aún así, en ninguna ocasión, se advierte acerca de la dudosa autoría de esas cartas. La vida sexual de Chopin es siempre una apuesta segura para una editorial. Véase también la edición canónica de estas cartas en polaco e inglés: GLINSKI, Mateusz, ed: *Chopin. Listy do Delfiny*, Chopin Publishing Fund, New York, 1972 y *Chopin's Letters to Delfina*, Windsor, Canada, 1961.

tonto que vive sin mujeres enloquecerá frustrado. Para el genio, el amor no correspondido y la pasión insatisfecha, afilada por la imagen de su amada inaccesible, es una fuente infinita de inspiración O dulcísima Phindela mía, piensa en todo el precioso líquido que desechado en ti, follándote sin ninguna finalidad. No te he dado nunca un hijo y piensa cuantas ideas musicales se han perdido en tu interior. Baladas, polonesas, tal vez incluso algún concierto entero se han perdido para siempre en tu re bemol. No te puedo decir cuántos. He estado tan sumergido en ti que prácticamente no he podido crear nada. Toda mi creación ha ido directamente de mi miembro a tu re bemol. Obras que hubieran podido ver la luz de día se han quedado ahogadas en tu re bemol. Llevas tanta música mía en tu vientre que estas embarazada de mis composiciones... Los santos tenían razón cuando decían que las mujeres eran las puertas del infierno. No, no lo retiro. Tú eres las puertas del infierno. Por ti abandonaré la fama, el trabajo, todo⁸.

Y ya, prácticamente delirando, el supuesto Chopin acaba: “Sé que te gusta mi polla y mis huevos. Después de esta disertación, los tienes que respetar más porque no sólo son una fuente de placer. Son la fuente de mi triunfo artístico. Placer supremo, la creación de la vida, del arte, de la ciencia, todo se debe a ellos, todopoderosos, que siempre vivan”. Chopin no cede en sus obsesiones y, posteriormente, el deseo sexual le hace pensar en “hormiguitas arrastrándose en mi cerebro hasta mi miembro”. Años después, cuando Chopin y Sand ya se habían separado, el compositor volvió a escribir apasionadamente a Delphina y le pidió que le concediera el “favor supremo”. Parece ser que ella se lo concedió y Chopin la correspondió dedicándole el famoso *Vals del minuto*, naturalmente en re bemol. Antes, sin embargo, ya le había dedicado este poema, probablemente apócrifo también, pero reproducido sin escrúpulos en muchas fuentes:

Follarte es mi predilecta ocupación
La cama triunfa sobre la inspiración
Anhelo tu dulce pechín
Te lo dice tu querido Chopin.⁹

⁸ *Ibid.* pp. 68-69. La mayoría de estos fragmentos obscenos los publicó en inglés el eminente experto en Chopin Arthur Hedley. Hedley defendió desde el primer momento y de forma muy vehemente que las cartas eran falsas, pero a pesar de ello las reprodujo en su edición de la correspondencia. Véase HEDLEY, Arthur: *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin*, William Heinemann, London, 1963. La edición incluye un apéndice dedicado al polémico *affaire* titulado “The Chopin-Potocka Letters”, pp. 377-387. Véase también, “Some of the Delfina Letters”, en MAREK, George R.; GORDON-SMITH, Maria: *Chopin*, Weindenfeld and Nicolson, Londres, 1978, pp. 258-263; y también, “The Hilton Report: Report of An Examination of Questioned Handwritin –Chopin-Potocka”, *ibid.*, pp. 264-267.

⁹ CAWTHORNE: *Op. Cit.*, p. 69.



IV

Frecuentemente se afirma que la vida sexual de un artista no tiene ningún impacto en su obra y que por tanto siendo una cuestión personal y privada, es mejor no removerla. Sin embargo, a Chopin, la historiografía lo ha *desexualizado*: de enfermo débil a hada, de duende a hermafrodita. Por supuesto que *desexualizar* es una forma de *sexualizar*: haciéndolo pasar por un ser asexual se redefine a Chopin como un ser inofensivo, apto para todos los públicos. Repasar la vida sexual de Chopin, por tanto, no es un ejercicio de curiosidad y pornografía *light*. Es normalizarlo restituyendo su dignidad, devolviéndole los atributos que se merece. No hay duda que una de las formas principales a través de las que se ha neutralizado la figura de Chopin es a través de su sexualidad, ya sea tapándola o inventándola.

Y es curioso, que la imagen de Chopin como ángel asexual ha llegado a filtrarse en todos los ámbitos de la cultura. Incluso Sartre acepta que Chopin es un compositor débil para los débiles, un tísico incapaz de vivir una vida sexual corriente. A la autocomplacencia burguesa, la vida narcotizada y desatenta a los latidos de la existencia auténtica, Sartre los identifica con Chopin precisamente porque el compositor es un ser asexuado. Examinando dos ejemplos claros de la

vida sexual de Chopin (Titus y Delphina; uno, documentado, otro, espurio) se demuestra que si hay una cosa que salta a la vista de su vida sexual es que fue bastante “normal”, lejos de la imagen de ser anormal y atípico aceptada por Sartre.

Apéndice.

Selección bibliográfica sobre la polémica de las cartas Chopin-Potocka

CZECZOT, Zbigniew; ZACHARIAS, Andrzej: «Ekspertyza graficznoporównawcza czterech fragmentów kwestionowanego pisma Fryderyka Chopina», in *Rocznik Chopinowski* 10, 1976–1977, pp. 49– 57.

GLINSKI, Mateusz (ed): *Chopin. Listy do Delfiny*, Chopin Publishing Fund, New York, 1972.

GLINSKI, Mateusz: «Les lettres de Chopin à Delphine Potocki», in *The book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin*, ed. Zofia Lissa, Polish Scientific Publishers, Varsovia, 1963, pp. 669– 67.

GLINSKI, Mateusz: *Chopin's Letters to Delfina*, Windsor, Canada, 1961.

HARASOWSKI, Adam: «Fact or Forgery», en *Music and Musicians* 21, no. 7, March 1973, pp. 28– 33.

HARASOWSKI, Adam: *The Skein of Legends Around Chopin*, William MacLellan, Glasgow, 1967, Reprint, Da Capo Press, New York, 1980.

HEDLEY, Arthur: *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin*, William Heinemann, London, 1963.

HEDLEY, Arthur: «W sprawie fotografii rzekomych listów Chopina do Delphiny Potockiej», in *Ruch Muzyczny* 12, no. 6, March 15– 31, 1968, pp.15– 16.

HIGGINS, Thomas: «Delphine Potocka and Frederic Chopin», in *Journal of the American Liszt Society*, 1980, pp. 64-74; 9 ,1981, pp. 73-87.

LISSA, Zofia: «Chopins Briefe an Delfina Potocka», in *Die Musikforschung* 15, 1962, pp. 341-353.

LISSA, Zofia: «O listach Fryderyka Chopina do Delfiny Potockiej», *Muzyka* 8, no. 1-2, 1963, pp.110-126.

MAREK, George R.; GORDON-SMITH, Maria: *Chopin*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1978.

Antoni Pizà

MIZWA, Stephen P.: *Frederic Chopin 1810– 1849*, Macmillan for the Kosciuszko Foundation, New York, 1949 (reimpresión: Westport, Conn.: Greenwood Press, 1983).

NOWIK, Wojciech: «Spór Delfinski w latach ostatnich», *Rocznik Chopinowski* 12, 1980, pp. 195– 201.

SMOTER, Jerzy Maria: *Spór o „listy” Chopina do Delfiny Potockiej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Cracovia, 1976.

SOSZALSKI, Ryszard; WOJCIK, Władysław: «Ekspertyza Nr ZKEP-2871/74 w sprawie listów Fryderyka Chopina do Delphiny Potockiej», *Rocznik Chopinowski* 10, 1976– 1977, pp. 59– 68, 165.

SOSZALSKI, Ryszard; WOJCIK, Władysław: Examination no. ZKE-P-2871– 74 of Frederick Chopin's letters to Delfina Potocka», *Chopin Studies* 1, 1985, pp. 165– 172.

TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN

MÚSICA

Conversación entre Pierre Strauch y Hèctor Parra en torno a la riqueza polifónica, la escritura de la expresividad y la intercomunicación entre el proceso compositivo y el interpretativo

Pierre Strauch es violonchelista, compositor y solista del Ensemble Intercontemporain desde 1978. Hèctor Parra, que también reside en París, es compositor y ha trabajado con Pierre Strauch en varios proyectos que tenían como objetivo desarrollar la escritura violonchelística y explorar un nuevo campo expresivo. A continuación se presenta la transcripción de la conversación que ambos mantuvieron a mediados de abril de 2010 en París.

Pierre Strauch. - En las densas texturas postrománticas de Richard Strauss o del primer Schönberg, por ejemplo, las partes individuales de cada instrumento continúan siendo líneas, líneas realmente ricas y bellas. A veces pienso que aquella música que ofrece una gran riqueza de texturas, las expresa también en las partes individuales, tal como si de un fractal se tratara. Creo que una rica escritura polifónica se consigue imprimiendo riqueza en cada uno de sus elementos. En cierta música contemporánea encontramos gestos colectivos de una perfección y efectividad obvias y que están constituidos por líneas que no poseen un carácter individual: “armonía sacudida” incluida en la gestualidad. En tu música, hay partes enteras (hablando como violonchelista) que podrían subsistir por ellas mismas.

Hèctor Parra. - Mi ideal es conseguir que la estructura general de la obra esté “proyectada” en cada voz, y que cada voz “respire” de la estructura general. Pienso que en tus obras este principio está aún más acentuado si cabe. Cada parte es una voz fuertemente constituida...

P. S. - Es la tentación de dar igual importancia al elemento y a la suma de ellos. Trato de mantener el mismo interés y la misma fuerza de conexión entre las distintas voces o texturas. Tocando en el Ensemble Intercontemporain me di cuenta de que la música que más me interesaba era la que lograba esta unidad. Una unidad que no necesariamente requiere estilos cargados y repletos de voces, sino que se da también en estilos muy transparentes, como en el caso de Webern. A veces el gesto global en su música es una única voz.

H. P. - ¿Entonces, la belleza la encontraríamos en cómo las partes se interconectan, en la perfusión de capas sonoras, en la calidad de las relaciones texturales...? ¿Es quizás la energía que emerge de la contraposición entre las fuerzas de fusión tímbrica (tendencias unificadoras del discurso) y la plena expresión de la individualidad de cada parte?

En mis últimas obras, y en especial desde que empecé a expandir mi escritura para cuerdas trabajando contigo en *Tentatives de réalité*, las líneas polifónicas se convierten en lo que llamaría “fibras sonoras” –que podríamos asociar a las

fibras musculares de nuestro cuerpo. Siguiendo dicho ideal, he intentado una cohabitación más intensa de distintos estados emotivos o energéticos, polifónicamente entretejidos, que nos lleven a vivir intensamente cada instante. En el ejemplo que sigue (figura 1) presento un fragmento de la parte de trío de cuerda de mi ópera de cámara *Hypermusic Prologue* (2009), en el que cada uno de los tres instrumentos desarrolla un discurso con características muy diferenciadas: el violín cincela la escala microtemporal con breves intervenciones de ataques fortísimos y agudos, la viola acentúa la escala temporal intermedia con estridencias en un registro medio y el violonchelo estructura la escala temporal mayor con su característico registro grave y una ausencia total de ataques. Este tipo de estructura polifónica me fue sugerido por la jerarquización (fuerte, electro-débil y gravitatoria) de las interacciones fundamentales de la física:



Figura 1. Escritura polifónica en *Hypermusic Prologue –Plane I* (2009), de Hèctor Parra
© Tritó Edicions, 2009, Barcelona

P. S. - Pienso también en el papel que juega la ambigüedad en la escritura y sobretodo en la orquestación. En lo que está escondido, oculto en las capas más profundas de la textura orquestal... Un magnífico ejemplo lo encontramos la anacrusa de semicorchea del motivo de clarinete bajo de los primeros compases de *Pelleas und Melisande* de Schoenberg que, debido a la densa orquestación que la acompaña, casi nunca se percibe –ipero que está allí! Schoenberg funde magistralmente un gesto individual con una textura. ¡Qué modernidad ya en su estilo romántico! Para mí, el interés se encuentra precisamente en la mezcla realmente avanzada y orgánica que realiza entre lo que podríamos llamar textura (orquesta) y gesto (parte de clarinete bajo), entre ciertos elementos individuales especialmente escritos a tal propósito y la globalidad.

H. P. - En este sentido, se me acude la posibilidad de comparar este tipo de texturas con el mundo natural: la materia orgánica permanece estable y

consistente durante un cierto periodo de tiempo gracias a su capacidad de auto-regeneración y auto-reproducibilidad. Por contra, la materia inorgánica – comprendidos los cristales-, es erosionada por los agentes físicos y pierde progresivamente su consistencia original. Su transformación depende entonces de agentes externos.

La organicidad en la escritura instrumental es un aspecto que me intriga y me fascina. Siempre tuve la intención de preguntarte, en tanto que compositor e instrumentista, ¿dónde situarías los “límites” en el detalle de la notación de los diferentes parámetros que ponemos en marcha durante el proceso de escritura, siendo como es nuestro objetivo el conseguir una expresividad y una riqueza máximas y, al mismo tiempo, mantener una aceptable claridad notacional así como una buena proyección de la estructura? ¿Hasta dónde podemos “escribir” la musicalidad?

P. S. - Es realmente difícil analizar la percepción del contenido musical de una obra así como la transmisión del mismo al intérprete a través de la escritura. Al escribir música estamos jugando constantemente con la posibilidad –con el peligro- de una saturación de información, del “gris total”. En este sentido, resultó una experiencia única el hecho de que Brian Ferneyhough escribiera la alucinante obra para gran orquesta “*La terre est un home*” (1976-79), donde tenemos casi literalmente sesenta o setenta voces desarrollándose permanentemente en paralelo. Evidentemente muchas de ellas están “agrupadas” por familias o grupos que colman franjas concretas del espectro sonoro. El cerebro humano puede asimilar, controlándolos realmente, un máximo de tres elementos o texturas sonoras distintas. A partir de cuatro hay que agruparlos de alguna manera: dependiendo de su papel en la polifonía, de su importancia dentro de la mediana y gran forma, en función del espacio sonoro que ocupan o de las características de su instrumentación... Como he indicado antes, a través de la escritura podemos ir del silencio a la saturación total y, por qué no, al exceso de densidad.

H. P. - Percibo que ya desde tus primeras obras has desarrollado un gusto por la multilinealidad, un placer en forjar la consistencia interna de cada voz como uno de los más preciosos momentos del proceso creativo, tratando de explotar al máximo el universo individual de cada músico. En vez de crear un todo a partir de pequeñas partes, que se yuxtaponen o entrecruzan alternadamente, prefieres “amplificar” cada unidad, cada voz, para conformar un tejido denso e hiper-expresivo. Estoy convencido de que una gran parte de los detalles que podemos percibir pueden llegar a escribirse, y encuentro que no dudas ni un momento en hacerlo para forjar tu expresividad en sus detalles más ínfimos.

P. S. - Si... Por ejemplo, en mi *Invention* para piano –un homenaje a Liszt- dos elementos se desarrollan en paralelo: una voz dilatada de notas largas (re - do # - la - do# - mi - re, etc.) y una textura arpegiada que abarca todo el registro del instrumento:



Figura 2. *Invention* (1998), para piano, de Pierre Strauch

H. P. - Trabajando contigo en la preparación y posterior grabación de un grupo de propuestas esquemáticas, destinadas a ser la base de mi pieza *Tentatives de réalité* para violonchelo y electrónica en vivo, vi claramente como podría dar una vida renovada al fraseo y a la escritura violonchelística. Lo conseguí profundizando en el desarrollo de las ínfimas transiciones de presión, tanto de la mano izquierda como del arco, unidas a una expansión de las posibilidades de vibración y de cambio continuo en la posición del arco. A partir de una categorización exhaustiva de los parámetros que entran en juego en la interpretación, buscaba la transformación de la articulación temporal, del “fraseo” instrumental en pura energía sonora en evolución permanente.

Así, por ejemplo, vemos como en estas dos pequeñas frases de idéntica rítmica (irregular pero bastante simétrica), marcada por golpes de arco también idénticos, hemos sometido a variación ordenada varios parámetros.

Los que dependen del arco son:

- El ámbito dinámico (**mp** en la Figura 3 y **f** en la Figura 4)
- El envolvente dinámico (plano en la Figura 3 y ondulado periódicamente al extremo en la Figura 4)
- El tipo de articulación (ausencia de articulación en la Figura 3 y articulación acentuada en la Figura 4)
- Velocidad del arco (sin cambios en la Figura 3 y muy variable – experimentando con aceleraciones continuadas en la Figura 4)
- Posición del arco en la tastiera (posición normal en la Figura 3 y sul ponticello en la Figura 4)

Los que dependen de la mano izquierda son:

- Presión de los dedos sobre la cuerda (fuerte y constante en la fig.3 y un poco variable en la Figura 4)
- Variabilidad en la posición de los dedos sobre la cuerda para cada nota (nula en la Figura 3 y muy variable en la Figura 4 –a causa del toque “stridente”)

De esta manera, tal y como podemos comprobar en el análisis de la aceleración del arco (donde los pequeños picos corresponden a los cambios de dirección del mismo) que presentamos en la parte inferior de la figura 3, así como en su espectrograma realizado con el programa Audiosculpt (IRCAM), esta gran estabilidad en todas las variables de juego produce una fuerte “inexpresividad”.

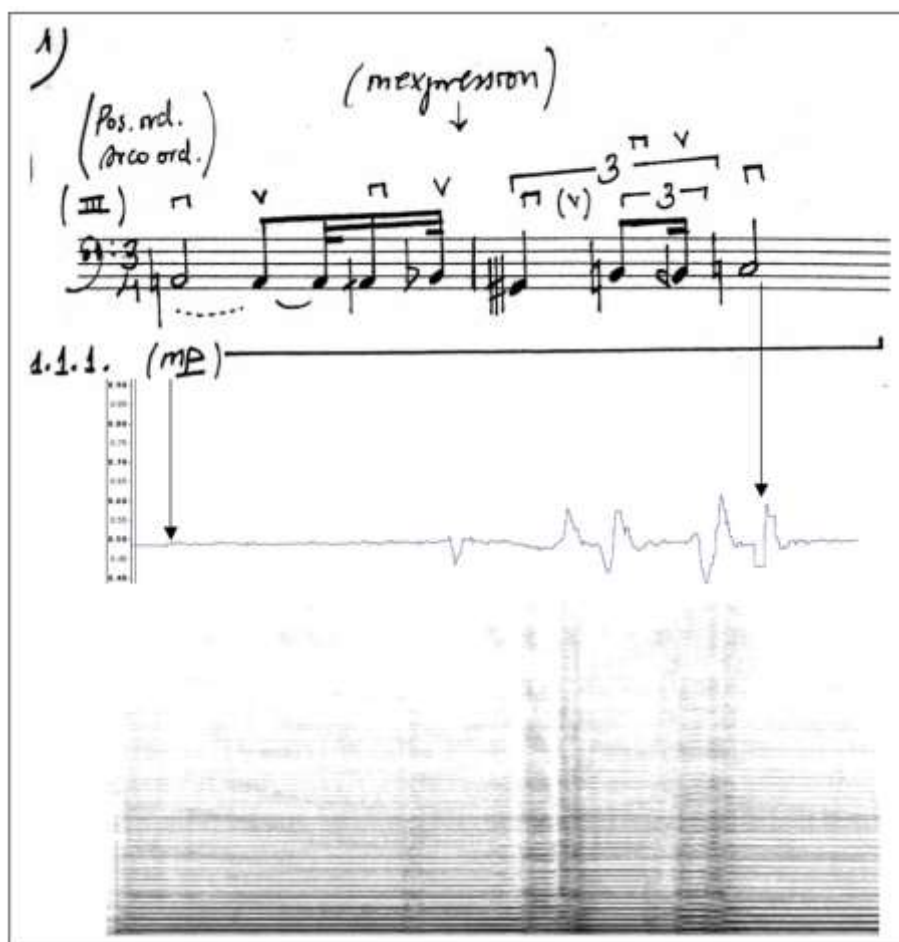


Figura 3

Contrariamente, en la figura 4 vemos como la combinación de una envolvente dinámica caracterizada por los cambios bruscos (*sfz-p*), dentro de una dinámica general fuerte, aporta una gran energía a la frase y una gran variabilidad de timbre. Hecho que podemos comprobar en el denso espectrograma, especialmente si lo comparamos con el anterior (los dos ascienden hasta 8000 Hz).

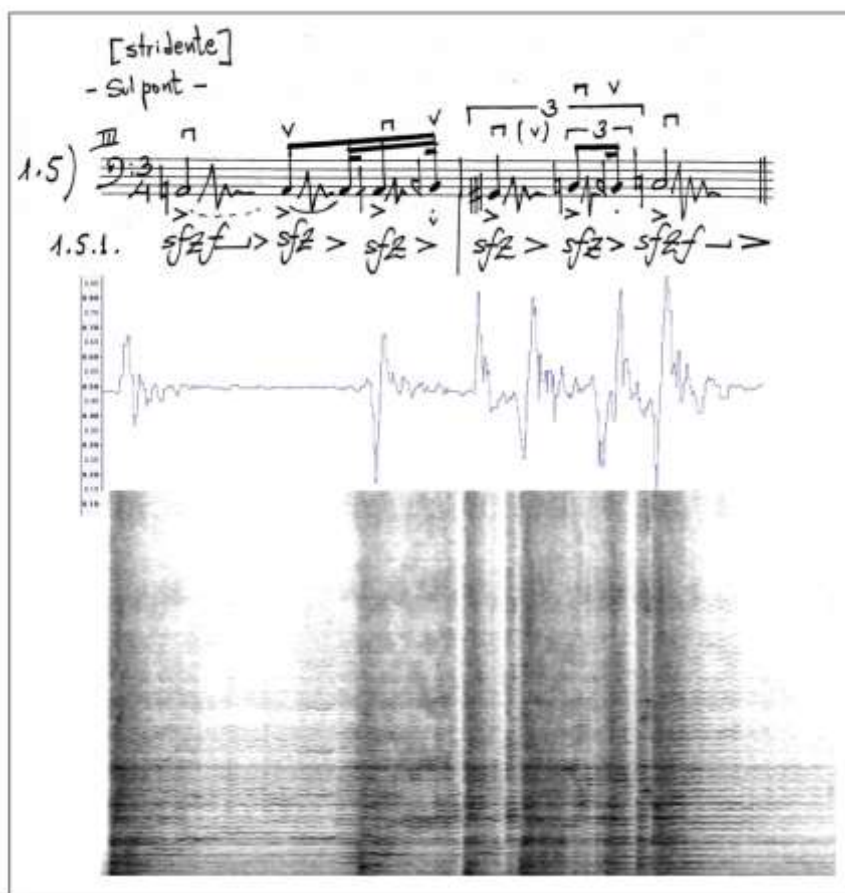


Figura 4

P. S. - Pienso que es precisamente en ciertos gestos, justo donde creas momentos de paso, de transición -y que ni siquiera son los más extremos de tu música-, donde has integrado claramente en la escritura un mayor número de elementos de los que conforman el paradigma de los últimos treinta o cuarenta años. El lenguaje y el vocabulario de cada instrumento se enriquecen a través de la expresión de cada compositor. Pero los ámbitos de actuación son muy independientes y éste es un proceso muy complejo y orgánico que no se puede prever. Hace unos cuatro años vi aparecer ciertos elementos en tu música que para mí son ahora constitutivos del violonchelo y que antes no conocía, como por ejemplo el uso de las estridencias orgánicamente inseridas en el fraseo.

H. P. - En este sentido, tengo que confesar que gran parte de los “colores expresivos” no han surgido trabajando aislado en casa, sino que son fruto de un intercambio directo contigo durante estos años de intensa colaboración: primeras propuestas y subsiguiente lectura al violonchelo, inmediata modificación de ciertos aspectos de la notación, relectura, posterior reflexión en casa... Tu manera tan expresiva y sutil a la vez, concentrada y rica en dinámicas al abordar unos gestos compuestos por notas rápidas, me inspiró el ejemplo musical que vemos en la figura 5. Inicialmente había escrito sólo las alturas, los

ritmos y una dinámica menos cambiante, pero me di cuenta de que en tu impaciencia, entrega y concentración absolutas por penetrar dentro de la frase, por resolver en el acto tan intrincada “melodía”, ejecutabas un seguido de *flautati* muy variables que sugerían una alternancia constante entre presión normal y presión de armónico. Pocos días más tarde, la sensación que tuve de este fugaz momento se amplificó en mi interior y empecé a desarrollar un fraseo huidizo, de una fragilidad y ambigüedad musical al límite de lo posible:

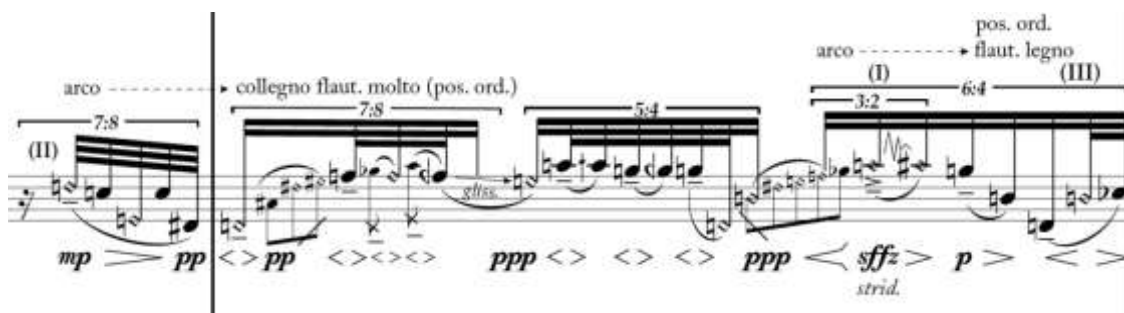


Figura 5. *An exploration of light* (2008), para violonchelo y percusión, de Hèctor Parra
© Tritó Edicions, 2008, Barcelona

P. S. - Pienso en el final de tu ópera *Hypermusic Prologue*, donde el violonchelo literalmente “se ahoga” en un pequeño elemento lírico. Es muy trágico: ¡una desesperación total! En el fondo está compuesto por un gesto cromático muy sencillo (un *écrasé*), que se combina con el *stridente* en una fracción de tiempo ínfima: ¡una realidad expresiva que nunca hubiera podido imaginar hace uno o dos años! La imagen que uno tiene del propio campo expresivo del instrumento está evolucionando permanentemente. Incluir el aplastamiento, el ahogamiento en medio de un gesto lírico, hubiera sido difícil de aceptar hace muy poco tiempo.

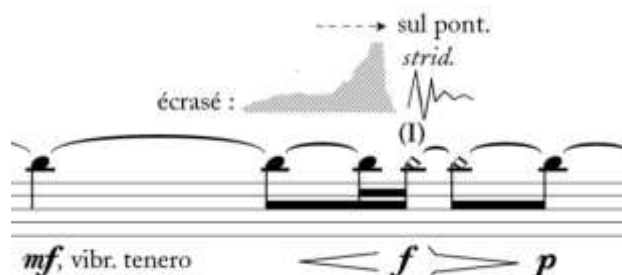


Figura 6. Final de *Hypermusic Prologue*, parte de violonchelo

H. P. - Fue precisamente estudiando las grabaciones de estudio que hice contigo en el IRCAM en 2007, donde tocabas texturas extremas de gestos combinados, cuando me di cuenta de que tu voz está constantemente activa cuando tocas –a pesar de que casi nunca se escucha, evidentemente. Y de hecho, este aplastamiento y propulsión, esta retención seguida de una proyección acelerada de la energía musical mediante una transformación dinámica y poliédrica de su espectro sonoro, no es más que una amplificación –una

proyección en el ámbito puramente instrumental- de las fuerzas internas que mueven la musicalidad. Para mí, sin duda, escribir el gesto significa desarrollar e interactuar compositivamente con la musicalidad del intérprete.

P. S. - Aprovechar la naturaleza del intérprete con elegancia y sobriedad...

H. P. - ... crear una situación ideal, un amplio marco donde el intérprete pueda expresarse al máximo de sus posibilidades. En la siguiente frase, el timbre se transforma constantemente a la vez que el gesto asciende dos veces. Toda la energía está proyectada en el último tiempo del segundo compás, pero la expresividad es aún mayor porque este vector tan claro se ve “contrariado”, difuminado momentáneamente por los dos *écrasé* seguidos de estridencia que hacen saltar por los aires la proyectividad del sonido del violonchelo que, en todo caso, se recupera rápidamente:

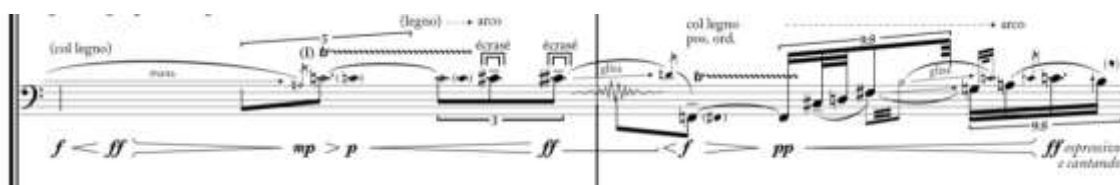


Figura 7. *An exploration of light* (2008), para violonchelo y percusión
© Tritó Edicions, 2008, Barcelona

P. S. - Siento que hay un aspecto profundamente ritual en el existir de tu música. Es como un acto que no puede dejar de ir hacia un cierto punto. Para el intérprete hay siempre un “punto fatal” hacia el que se avanza, sin un solo momento gratuito. Al mismo tiempo, siento que está compuesta de manera bastante intuitiva. En todo caso, mi aproximación a este nivel más profundo es bastante distinta: yo me construyo formalmente la estructura y la expresión para obtener la materia sonora mediante un elaborado proceso de permutaciones de unos pocos elementos de base, y que son subsiguientemente cribados.

H. P. - Veo que tú desarrollas la mayor parte de los procesos precompositivos por escrito. En mi caso, a veces, estos procesos no los llego a formalizar hasta tal punto: son parámetros mentales que condicionan la escritura. En el tuyo, el “micrograno”, los detalles de la escritura están en su mayor parte formalizados o son una consecuencia más o menos directa de dicha formalización. ¡Incluso el comportamiento tímbrico! De todas maneras, llegas a una musicalidad a flor de piel a través de unas vías realmente exigentes...

P. S. - Estoy convencido que cuanto más exigencias se pide uno mismo durante el acto creativo, más natural emerge la creación. ¡Me reencuentro mucho más!

La espontaneidad está filtrada, cribada, y a la vez deviene progresivamente más atrevida, emerge con más coraje.

H. P. - Pero es que tu mente, tu sentido estético, tu voluntad de compositor está detrás de cada filtro, de cada proceso formal. Es evidente que todo el proceso precompositivo ya forma parte del acto de componer

P. S. - Insisto en los pormenores de estos filtros. Reivindico cada punto, cada célula, cada partícula con una insistencia muy personal. Por ejemplo, si en la flauta llego a un sobreagudo en *ppp*, no es una locura para poner al intérprete en una situación difícil, sino que es uno de los picos culminantes donde llego en cierto momento de la composición siguiendo su despliegue formal. ¡Lo que no quiere decir que acepte permanentemente cualquier contradicción o dificultad instrumental! Pero nunca rechazo las ambigüedades ni las zonas límite de la interpretación... que también descubrí en tu música...

H. P. - Las franjas ambiguas, que se abren entre puntos claramente establecidos por convención, nos permiten enriquecer notablemente la relación musical que mantenemos con el intérprete gracias a su aproximación a la partitura. Como he dicho antes, mi ideal es establecer una relación sensible e inteligente con él: ofrecerle un campo musical donde moverse más rico, e incluso a veces casi contradictorio. Y a la vez, perfilar más en detalle la escritura para construir formas con una silueta poderosa, a menudo compleja, rica, sugerente, atractiva... En tu obra para flauta *La lettre à Emmanuelle*, dedicada a la flautista Emmanuelle Ophèle resulta fascinante la profusión de estados anímicos distintos.

Anotas minuciosamente el carácter o la psicología que debe tomar cada frase, cada gesto. Estas indicaciones influyen evidentemente en el intérprete que, ejecutando las complejas texturas rítmico-tímbricas con la máxima precisión, trasciende su propia condición llevando más allá la riqueza y la variabilidad su expresividad:

Figura 8. “La lettre à Emmanuelle” Pierre Strauch (2004), para flauta sola y piccolo N°3: Ratures (Intermezzo para piccolo)

P. S. - Pienso que hay que ir contra lo tópico y crear una nueva gestualidad donde el intérprete pueda expresar su propia personalidad. ¡Y cada personalidad es un campo abierto! Los límites interpretativos, en consecuencia, son mentales. Cuando estudié por primera vez este fragmento (Figura 9) pensé que solo podría lograr una interpretación aproximada –muy próxima al ideal, pero aproximada. Después de tocar seis veces la obra en concierto, esta aproximación se ha hecho progresivamente más y más refinada, hasta llegar a sentir que domino totalmente el pasaje:

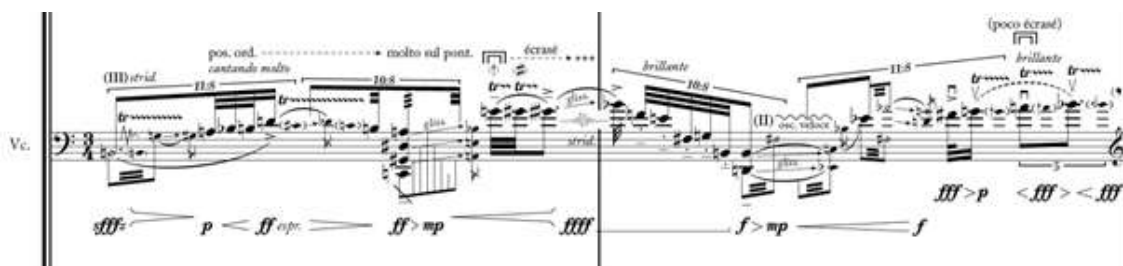


Figura 9. *Hypermusic Prologue* (de Hèctor Parra), plano VII, parte de violoncello
© Tritó Edicions, 2009, Barcelona

Por el contrario, hay que mencionar que a algunos jóvenes intérpretes les repugna, por ejemplo, tocar *sul ponticello*. Abordan la interpretación del instrumento como si fuera un tabú. Existe, en ciertos ambientes muy conservadores, un rechazo cultural, casi religioso, a aventurarse hacia nuevos caminos. A veces, tocando músicas extremas como tus obras de violonchelo (en las cuales has llegado realmente al límite) me planteo si puedo asumir seriamente lo que acabo de hacer: ¿He sido honesto con la partitura? Pero uno se va dando cuenta que se supera poco a poco, y que se acerca mucho más al ideal. ¡Una misma persona, en un año, puede realizar un gran progreso! Hay que imaginarse este progreso multiplicado por la duración total de la vida de una persona, y luego traspasarlo de generación en generación.. No tengo ninguna duda de que los límites instrumentales son culturales y no físicos. No están condicionados por la fisiología del cuerpo humano hasta tal punto.

H. P. - Hablando de fisiología, me pregunto por la distribución de los pesos expresivos en una interpretación, en cómo el intérprete incluye en su lectura de la obra el gesto armónico en el contexto global, en cómo despliega, de manera casi intuitiva después de una buena lectura, la evolución en el tiempo de la totalidad de parámetros sonoros y las formas que crea dicha evolución. ¿Crees que hoy en día, más allá de las formas clásicas, podríamos encontrar otras formas paradigmáticas, aunque fueran a pequeña o mediana escala?

P. S. - Pienso que esas “formas de densidad de expresión” son intuitivas. El desarrollo de la escritura partiendo del rigor me permite reencontrar una cierta frescura, una sensación de libertad en el despliegue de la densidad expresiva. Un trabajo estructural serio y asumido permite abrir espacios sonoros a una

densidad menor. Así, de forma muy natural va a emerger la dicotomía de “tensión-relax”, ese equilibrio que a veces se crea a partir de grandes desequilibrios... Lo intuitivo y lo formal se funden naturalmente y sin contradicción. ¡La lucha entre las corrientes de músicos “espontáneos” y los que formalizan es falsa y ridícula!

H. P. - El hecho de componer nos permite expresar aspectos de nuestra personalidad de manera muy rica y refinada, facetas de nuestro carácter que quizás quedarían ocultas...

P. S. - Creo que uno de los retos que tenemos los compositores de hoy en día es encontrar un equilibrio entre un tipo de expresión con muchos contrastes, bastante agresiva y que se etiqueta de “más contemporánea”, y el componente nostálgico, la necesidad que todos tenemos de reír, de llorar: el lirismo. Habría que llegar a un nuevo equilibrio, quizás mediante un juego donde todo se interrelacionara, donde una cosa penetra en la otra. En tu música, de texturas muy rugosas y saturadas (ia veces, un aparente caos!) emerge el lirismo más absoluto, y con un abandono y soltura total. Para mí es un reflejo de la condición humana, y un gran puente con el romanticismo! Tenemos una relación histórica mucho más estrecha con los románticos que con la época barroca, o con la edad media... No hay que tener miedo a la hora de aceptar plenamente nuestros sentimientos, no para verterlos sobre el papel de forma burda y grosera -la música de supermercado!- sino para que surjan formas profundas a través de mucha autoexigencia.

H. P. - Uno de los aspectos de tu interpretación al violonchelo que más valiosos han sido para mi desarrollo creativo y expresivo fue el darme cuenta de que tu manera de abordar el fraseo no es unidireccional. Despliegas un gusto por la contraposición, por la ambigüedad. Tengo la sensación de escuchar una amplia proyección de energía no homogénea y “retenida” en algunos momentos... Una intensa poesía emerge al fundirse potencia física y gran capacidad de absorción musical, con la honestidad que se desprende de una aproximación tan poliédrica a cualquier proposición musical nueva, ifiel reflejo de tu condición intelectual y humana!

Una fragilidad que percibimos también en las visiones sonoras que conforman tu obra *Tonada de San Pablo*, para violonchelo solo:

Figura 10. “Tonada de San Pablo” (1997), para violonchelo solo, de Pierre Strauch.

Inmediatamente después el contraste no será total, sino que vendrá de la mano de una mayor densidad armónica, de más variabilidad tímbrica y de articulación, y de un registro mucho más amplio que abarca todo el instrumento, pero con igual delicadeza en el fraseo y moderación dinámica:

Figura 11. “Tonada de San Pablo” (1997), para violonchelo solo, de Pierre Strauch

P. S. - En la música de Schoenberg encontramos un gusto por la ambigüedad tan desarrollado... Pocos compositores han ido tan lejos desplegando tal combinación de fuerza y de fragilidad: ¡es una música de una humanidad increíble! Sutilidad extrema en el cuidado de las voces dentro de sus polifonías, llenas de vacilaciones, de cortes sorprendentes. Schoenberg no es el compositor monolítico que muchos piensan... En su música hay una mezcla increíble de intuición, de inteligencia, de sufrimiento, de autoanálisis; un remolino constante de ideas, experiencias, anhelos, proyecciones, limitaciones: la limitación como garantía de ir más allá...

H. P. - Pienso que sentirse limitado forma parte también de la condición humana. Es ser conscientes de nuestra frágil posición como seres vivos dentro del Universo. No hay finalidad última alguna en nuestra existencia: ¡simplemente existimos! ¡En todo caso vale la pena intentar que nuestra existencia sea lo más bella posible! Creo que esto puedes sentirlo en algún momento, respirarlo tanto como compositor o como intérprete. La música podría ser uno de los efímeros frutos de esta fragilidad... ¿un intento de desarrollar nuestro potencial vital y permitir que nuestras proyecciones estéticas más queridas cristalicen?

P. S. - Componer es un acto de resistencia. Resistencia frente a tus propios límites, y no sólo a un contexto social que no es precisamente favorable a la creación contemporánea. Una imagen muy clara del peligro de empobrecimiento intelectual que sufre el mundo musical es la exigencia – principalmente institucional- de partituras que se puedan tocar inmediatamente a primera vista, sin dificultad alguna, llanamente, sin pensar...

TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN

MÚSICA

Loan para violín solo de Rosa M^a Rodríguez Hernández

Agustí Aguiló i Bordoy
Director de Orquesta y Violinista

Me gusta oír el canto de las cosas...
Rainer Maria Rilke

El diccionario de la lengua española (Real Academia Española) define *Loa*, como composición dramática breve, pero con acción y argumento, que se representaba antiguamente antes del poema dramático al que servía como preludio o introducción. Naturalmente con la siguiente *n* añadida, *Loan*, la admirada compositora Rosa María Rodríguez nos avala una composición para violín sólo en el marco del siglo XXI. De factura virtuosística, *Loan* evoca el gran repertorio para violín solo: Bach, *Sonatas y Partitas*; Telemann, *20 Fantasías*; Paganini, *24 Caprichos op. 1*; Prokofieff, *Sonata op. 115*; Rode, *24 Caprichos*; Bartók, *Sonata*; Ysaÿe, *Sonatas*; Bennett, *Sonata*; Berio, *Sequenza VIII*; Ovules, *Anthèmes*; Fiorilli, *Caprichos*; Halffter, *Sonata op. 20*; Stockhausen, *Solo für ein melodienstrument mit rückkopplung*.

Loan no se contradice con el espíritu del serialismo y las nuevas sonoridades vanguardistas, eso sí, la escritura entra en los signos semióticos convencionales. La compositora nos ofrece una obra de carga espiritual que, como bien dice ella, “sirve para hacer de contrapunto al carácter vivo y frenético de la interpretación de la obra. En *Loan* navegan a un tiempo la serenidad mántrica espiritual (interior) y la vivacidad interpretativa física (exterior)”.

La obra, como capricho para violín solo, tiene una estructura y proporción clásica: A: comp. 1 al 23; B: comp. 24 al 40; C: comp. 41 al 51; D: comp. 52 al 55; E: comp. 56 al 70 + 1; F: comp. 72 al 80. *Loan* es una partitura de una elevada técnica violinística: se produce un empleo del arco con agrupaciones métricas muy definidas en las secciones, predomina el *legato* en las frases melódicas y, en las virtuosas, el *staccato* y el *spiccato*; si bien, en virtud del énfasis de los acentos importantes, contribuye considerablemente al vigor rítmico del movimiento con saltos de intervalos y dobles cuerdas de dificultad virtuosística, produciendo una diversidad de sensaciones intercaladas.

La gráfica o partitura de *Loan*, al entrar el intérprete con la energía (espíritu) de tocar con el instrumento (Violín – Materia), sube en su alma a la sonoridad, como un rayo luminoso hacia una Teofanía de lo divino, como dice Fray Luís de León: “A cuyo son divino el alma, que en olvido está sumida, torna a cobrar el tino y memoria perdida de su origen primera esclarecida. Traspasa el aire todo hasta llegar a la más alta esfera y oye allí otro modo de no precedera música, que es la fuente y la primera”. *Loan* se percibe, se siente, como parte de la

música de la sinfonía de la armonía de las revelaciones celestes de la visionaria Hildegard de Bingen. La obra, al empezar con un tres por cuatro, hace hincapié a las alabanzas de la fuerza de la Eternidad, o sea, a la Trinidad, al Dios eterno. Platón explicaba en el último libro de la República que el origen de la música estaba en el universo. Ya Pitágoras expuso la doctrina de que las esferas celestes producen sonidos al moverse por el éter, y que estos sonidos expresan relaciones numéricas donde se manifestaba la armonía cósmica. San Agustín, por tanto, es un buen ejemplo de esta interpretación ascética de los aspectos cosmológicos y los principios metafísicos, aritméticos, de la música pitagórico-platónica, lo que es muy en especial en el libro sexto de su tratado *Sobre la música*.

¿Cuáles son, verdaderamente, las cosas superiores sino aquéllas en las que permanece la igualdad suprema inquebrantada, inmutable, eterna? Donde no hay tiempo alguno, porque no hay mutabilidad ninguna; y de donde los tiempos se fabrican y se ordenan, y se someten a medida a imitación de la eternidad, mientras la rotación del cielo vuelve al mismo punto y llama de nuevo al mismo punto a los cuerpos celestes; y en los días y meses y años y lustros y demás ciclos de los astros obedece a las leyes de la igualdad y de la unidad y de la ordenación. Así, sometidas a las celestes, las cosas terrenales asocian los ciclos de su tiempo con su “numerosa” sucesión al, por así decirlo, canto de la universalidad. En el *De Trinitate* equipara Agustín la armonía del universo con la redención del hombre y afirma que el intervalo de octava hace llegar al oído mortal, incluso al de los no expertos en música, el significado de dicho misterio. En el *De ordine* son continuas las referencias a la armonía, al número.

Ya en la música, en la geometría, en los movimientos de los astros, en la necesidad de los números, el orden hasta tal punto se enseñoorea, que si alguien deseara ver, por así referirlo, su fuente y el propio santuario suyo o en estos elementos lo encontrara, o a través de ellos, sin extravío alguno hasta allí sería conducido.

En efecto, mediante ésas y las demás disciplinas liberales, la razón observa y analiza la ordenación sistemática de las cosas del mundo y el alma, a través del vuelo de la mente creativa, se eleva a la comprensión de las cosas divinas, un terreno en el que San Agustín reconoce expresamente el extraordinario mérito de Pitágoras y sus enseñanzas.

En el primer compás de *Loan*, las tres notas de apoyatura a la nota real, del La sostenido, nos descubre una cábala en perfecta melodía, como un *prana*: energía vital que puede ser atraída por el violinista que conecta con el universo de la obra, que el músico insufla en las notas lo que les da vida. La música es, sin duda, la más universal de las sensaciones del individuo e implica conocimiento y misterio. En la música clásica india, se les enseña que el arte divino de la música fue creado por la sagrada trinidad hindú: Brama el Creador; Vishnu el Preservador y Shiva el Destructor. En estas culturas antiguas dan a entender que, mediante la música, uno puede llegar a Dios. Los monjes benedictinos, a lo largo de los siglos, siempre cantando antifonas y salmos llegan al Dios Cristiano

(Canto Gregoriano). *Loan*, metafísica de la música, elevada posición a lo trascendente, raga de la soledad sonora (Juan de la Cruz), deviene creación y espiritualidad, como en las emociones suscitadas por Franz Kafka o Samuel Beckett.

TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN

MÚSICA

Aura (2005)
de Emili Renard i Vallet

Rosa Iniesta Masmano

*La naturaleza es una nube mutable,
que siempre es y nunca es la misma.*
Ralph Waldo Emerson

*Cada átomo canta constantemente una canción,
y es este tono lo que crea formas más finas
o más espesas de mayor o menor densidad.*
Lama Govinda

*El momento elegido por el azar
siempre vale más que el momento
elegido por nosotros mismos.*
Proverbio chino

La obra, o más bien la *Werksidee* (idea de obra), es una concepción extrema y abierta de *Dynamikienharmonie* (“armonía de dinámicas”). En la *Dynamikienharmonie* las notas de una armonía cambian individualmente de intensidad, modificando así la identidad armónica. Esta *Werksidee* consiste en un gran *cluster* virtual, cuyas notas, aunque comienzan silentes, pueden ir variando individualmente de intensidad (desde *niente* hasta *ffff*) a criterio de cada músico, hasta que cada uno de ellos sienta que la obra ha terminado. Así, la *Werksidee* contiene en potencialidad las prácticamente infinitas combinaciones y transformaciones armónicas, tímbricas, dinámicas, etc., que se pueden conformar con los sonidos del clúster virtual, siendo cada cristalización de la misma una creación colectiva, única e impredecible, pero siempre guiada por el instinto estético.

30 Vl.
12 Vle.
10 Vc.
8 Cb.

lunghissimo

niente

individualmente ad libitum

VI. I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

VI. II 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Vle. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Vc. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Cb. 1 2 3 4 5 6 7 8

La *Werksidee* puede realizarse: 1) con cualquier conjunto musical suficientemente grande, preferiblemente de timbre homogéneo (orquesta de cuerda, orquesta de flautas, coro, equipo electroacústico, etc.); 2) en cualquier espacio tonal (diatónico, pentatónico, octotónico, semicromático, mixto, etc.); y 3) en cualquier ámbito tonal que tenga un mínimo de amplitud (registro agudo, grave, etc.). Cada nota del clúster elegido puede asignarse a un solo músico. Si la obra se interpreta con voces o instrumentos de viento, cada nota puede asignarse a dos músicos, de modo que, alternándose ambos para respirar, todas las notas tengan continuidad temporal, aunque sea en *niente*.

Como ejemplo de realización, la Figura 1 muestra la *Werksidee* modelada para un grupo instrumental de 30 violines (16 violines I y 14 violines II), 12 violas, 10 violoncelos, y 8 contrabajos; en espacio tonal cromático (“escala cromática”); y en un ámbito tonal desde Sol1 hasta Fa#6. (La nota asignada a cada músico está indicada en los pentagramas pequeños). Por supuesto, los arcos (dirección, velocidad –incluyendo el *tremolo*–, presión, rotación, ángulo, y

punto de contacto con la cuerda) también se dejan a criterio individual de los intérpretes según las exigencias musicales de cada momento.

Finalmente, una obra de esta naturaleza requiere la máxima implicación y sensibilidad por parte de los músicos, pues más que intérpretes son sus creadores...

Aura, de Emili Renard, es un latido polifónico, poliscópico. En cada interpretación/improvisación el *cluster* une, forma, transforma, mantiene, estructura, ordena, cierra, abre el sistema. En *Aura* existe la posibilidad generativa que proporciona su base esencial de simplicidad: el *cluster virtual*, que se exhibe como potencial latente, abierto a la imaginación creativa de los intérpretes, opta por el infinito. Así, deviene símbolo estético.

La complejidad, incipiente en la simplicidad del clúster, emerge en cada interpretación, siempre nueva, diferente, generando relaciones dialógicas de unidad/diversidad, guiadas por el juego interactivo de las dinámicas como fuerza impulsora de variables sonoras. La dimensión espacio/temporal nace en cada nueva apuesta interpretativa. De este modo, *Aura* se torna isomorfismo vital de los nuevos conceptos físicos, porque *en los frutos de la actividad creativa, la ciencia encuentra los ejemplos más impresionantes de complejidad organizada, pero ofrece, a cambio, una nueva perspectiva sobre las fuentes de nuestros sentidos, nuestros gustos, y las imágenes y sonidos que nos rodean*¹.

Las bifurcaciones posibles son elecciones siempre nuevas, desvíos, caminos que conducen a otros finales, que, al mismo tiempo que los comienzos, son imprevisibles. Son juegos de incertidumbres. Nada está previsto. Solo la densidad de un espacio tonal potencial. El azar generará las estrategias en el devenir discursivo siempre inacabado, en perpetua metamorfosis. Nada es seguro. La vida de *Aura* tan solo conoce que existe lo desconocido, lo irresoluble de las paradojas sonoras. *Aura* se encuentra oculta, imprevista, asimismo incierta. La baja predictibilidad nos sumerge en el caos generativo y generador de nuevos bucles, imprescindible en las acciones creativas; es la otra mitad del *caosmos* sonoro. El desorden es activo, el orden es activo y emergen interactuantes en cada nueva dimensión de *Aura*. Sabemos que *el orden estricto solidifica y petrifica: es una forma de muerte, que la creatividad no puede desarrollarse plenamente más que en las fronteras del orden y del caos, entre rigidez y turbulencia*².

El clúster es la base de nuevas morfogénesis que utilizarán sus emergencias como elementos primarios³. El fin no es el fin. Como en Elliot, su fin es su comienzo: “Nunca cesaremos de buscar y, sin embargo, la meta de todas

¹ BARROW, John D.: *El Universo como obra de arte*, Crítica, Madrid, 2007, p. 13.

² DARBON, Nicolas: *Las musiques du chaos*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 11.

³ MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 163.

nuestras búsquedas será retornar al punto de partida y conocer ese lugar por primera vez”⁴. Siempre podemos volver al origen, a la densidad de la nada; a *niente*.

Con *Aura*, Emili Renard nos propone re-transformar, re-crear bucles entre densidades sonoras y meta-representaciones mentales. Los intérpretes de *Aura* producen con lo que hallan, pero modifican lo que encuentran; generan arte en las cercanías de un continuo estado inestable⁵.

Aura es plenamente un ser del tiempo, en el tiempo que el tiempo destruye.

⁴ PUJALS, Esteban (ed.): *Cuatro cuartetos de T. S. Eliot, Little Gidding*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 158.

⁵ LEVIN, Í. A.: *Sinergética y Arte*, Editorial URSS, Moscú, 2004.

TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN

LITERATURA

AFORISMOS RIZOMÁTICOS Y CAMPANADAS DE UN TIEMPO IMPRECISO

Pepe Romero
Artista Plástico
Universidad Politécnica de Valencia



Prólogo. Verano 2009

Había estado desde principios de Junio, intentando contactar con Lidiana Cárdenas y finalmente, tras varios correos electrónicos sin respuesta, recibí una invitación a su casa de campo ubicada relativamente cerca de Palma de Mallorca. Estaba pasando allí un tiempo de convalecencia, escribió, aislada y sin ver a nadie, tratando de sobrevivir en un lugar al que siempre había detestado por abominable, un lugar totalmente castrador.

I

VIERNES, 24 DE JULIO

El viernes, 24 de Julio llegué a Mallorca y, ese mismo día, almorzamos juntos en el porche de la casa de campo con más de dos siglos de antigüedad, una masía restaurada con acierto y ubicada en medio de una heredad por la que pastaban cabras y en la que se veía correr a multitud de conejos y perdices, un lugar tranquilo y alejado del contexto urbano, que parecía idóneo para concentrarse y realizar cualquier trabajo intelectual o artístico.

Sin embargo Lidiana reiteró, nada más verme, sus sentimientos:

“No te lleves a engaño, no conozco en absoluto la naturaleza y la aborrezco, porque me mata. Sólo vivo en medio de la naturaleza porque los médicos me han dicho que, si quiero sobrevivir, tengo que vivir en medio de la naturaleza, y por ninguna otra razón. Realmente me gusta todo salvo la naturaleza, porque la naturaleza me resulta siniestra y he aprendido a conocer su maldad y su implacabilidad en mi propio cuerpo y en mi propia alma, y como sólo puedo contemplar su belleza al mismo tiempo que su maldad y su implacabilidad, la temo y la evito siempre que puedo.

Existo en el campo totalmente en contra de mi voluntad, ya que, a fin de cuentas, está contra mí y me agota”¹.

Quien vive en el campo, continuó, se entontece con el tiempo. Las personas que van al campo se extinguen en el campo y llevan una existencia por lo menos, grotesca, que los conduce al entontecimiento². En el campo, dijo, nos enfrentamos con los problemas insolubles del mundo, en todos los tiempos y en todo el futuro, de una forma mucho más despiadada que en la ciudad, en la que al fin y al cabo, si queremos, podemos volvernos totalmente anónimos. En el campo, dijo, las atrocidades y las monstruosidades nos golpean en pleno rostro y no podemos hacerles frente y esas atrocidades y monstruosidades, si vivimos en el campo nos hacen perecer con seguridad en el plazo más breve”³.

Tras el almuerzo me propuso dar un paseo por la finca y caminamos por sendas que separaban los olivos de los almendros. Tras un largo trecho, llegamos al límite de un extenso bosque. Lidiana me habló entonces de la mala hierba, refiriéndose a su crecimiento aleatorio e indiscriminado y, durante aquel paseo, se detuvo constantemente para contemplar las abigarradas formas que la simbiosis entre los pinos y el sotobosque había creado dotando, a aquella zona de la finca, de una teatralidad mágica y hostil...

“La fascinación por este caos es lo único que me queda, dijo lentamente, mi cuerpo es un caos y mi pensamiento el peor de los caos imaginable, soy incapaz de articular idea musical alguna, incapaz en muchos momentos de escuchar el sonido más simple y, desde que vivo aquí, atravieso constantemente los límites

¹ BERNHARD, Thomas: *El sobrino de Wittgenstein*, Compactos Anagrama, p. 77.

² BERNHARD, Thomas: *El Malogrado*, p. 36.

³ *Ibid.* p. 144.

entre el orden y el caos, yendo constantemente de uno a otro y volviendo sin cesar a atravesar estos límites. Camino diariamente absorta entre los árboles venciendo la gran repugnancia que estos me producen e intento descubrir algo... intento descubrir en este abominable lugar, la residencia furtiva del espíritu y la posible arquitectura que dé sentido a este caos que irremediabilmente relaciono con la oscuridad y la muerte. Quizás al final encuentre aquí lo que busco, ese magma errático origen del ruido primordial y del sonido diferenciado”.

Comentó que había estado trabajando y pensando y que, había aguzado el oído consiguiendo una extremada sensibilidad, por la que podía diferenciar a lo largo del transcurrir del día, aquellos momentos en los que los sonidos, sea cual fuese su procedencia, articulaban una especie de sinfonía natural con una estructura bastante precisa y ordenada, ya que cada día, se repetían regularmente en aquel valle en el que se ubicaba la casa de campo, con intervalos parecidos, y esos sonidos que se repetían con precisión casi matemática de manera precisa y ordenada, a veces emergían de un silencio casi total, como un presagio y otras veces, por el contrario, dijo, aquel silencio era tortura; aquel silencio, paralizaba la presencia de las secuencias sonoras impidiendo no sólo su aparición sino también cualquier movimiento y todo, absolutamente todo, se veía suspendido en un tiempo que era básicamente ausencia, dijo.

UN TIEMPO IMPRECISO

Lidiana Cardenas llevaba casi dos meses en aquella casa que según ella, la destruía lentamente. Tenía un aspecto descuidado y su abandono contrastaba con el orden y la limpieza de la casa odiada en la que vivía por necesidad y por imperativo médico y en la que, al poco de llegar, había resuelto suprimir un transcurrir que le resultaba penoso y catastrófico. La compositora parecía una caricatura expresionista, un personaje con facciones diluidas en un amasijo indiferenciado y en permanente inestabilidad, parecía perfilada por la pluma de la Jelinek tras ser invitada a compartir mesa y arrebató junto a Bernhard en una cena en la que el desdén y la rabia de los jactanciosos comensales fueran los protagonistas⁴. Lidiana pasaba la mayor parte de aquellos calurosos días barriendo obsesivamente el patio, el porche y la zona contigua que rodeaba a la piscina, barría por la mañana y en el ocaso y, aquel barrer, no era tan sólo cosa del limpiar, era más bien un desafiante acto de apropiación mediante el cual marcaba los límites de un espacio que no se debía violar. Probablemente mi presencia la incomodaba y esa era la sutil forma de expresarlo, sin embargo, más tarde descubrí que sus acciones se regían por un ritmo y los sonidos producidos, regulares o irregulares, estructurados o caóticos conformaban para el oído despierto una singular melodía. Quizá fuese una prueba, un reto de cuyo resultado dependía el éxito de mi empresa.

Aquella noche después de cenar me quedé leyendo en el porche, Lidiana se había retirado a su habitación en la que probablemente ya dormía y, entonces,

⁴ Alusión a la cena descrita en la novela *Tala* de T. Bernhard

escuché como alguno de los relojes de la casa, siendo como eran las once, marcaban la hora con tan sólo tres campanadas.

Pensé que estarían averiados pero era extraño que los cuatro relojes de péndulo que habían sonado, tuviesen el mismo tipo de avería, era extraño que estuviesen estropeados por igual y que marcasen la misma e inexacta hora, así que me levanté y pude constatar, que no sólo los carillones sino que todos los relojes de la casa que se disponían en la sala y en el recibidor marcaban las tres, tanto los de pared como los de sobremesa, tanto los antiguos como los modernos. En aquella vasta colección de relojes dispuesta de manera irregular también por el comedor y los salones, dispuesta a veces más concentrada, a veces más dispersa, se marcaba al unísono la misma hora, siempre la misma equivocada y engañosa hora que se marcaba también en el despertador de mi mesilla de noche.

Volví al porche a continuar leyendo y una hora más tarde sonaron dos campanadas en los relojes y una hora más tarde, sonó la una en todos ellos. Fue entonces, cuando comprendí que el tiempo en aquella casa se medía inversamente, marcando las horas en sentido contrario y que aquella regularidad anómala y falsa, aquel ir hacia atrás, *deshacía el sentido. Los relojes habían aislado su casa del resto del mundo. La casa se había escapado del tiempo y se había instalado en un limbo, en una zona inexistente; vivir en ella, regida por un tiempo ilusorio, había conferido a los actos cotidianos un sentido tan marcado de irrealidad*⁵, que Lidiana probablemente sintiese que ya no era ella y que aquel lugar no era el lugar que era.

SABADO 25 DE JULIO

Al día siguiente, el sábado día 25, almorzamos nuevamente juntos en el porche, a pocos metros de la piscina que estaba recubierta con valiosos azulejos antiguos y en la que me había refrescado de tanto en cuanto durante toda la mañana. Lidiana Cardenas me habló nuevamente de su soledad y de su silencio.

¿Sabes? Me dijo, el mundo actual es un mundo de una crueldad vana y excesiva y su crueldad consiste en violar la personalidad de la gente, obligarles a una confesión total y gratuita. Si se tratase de una confesión con miras a un fin determinado lo aceptaría, pero se trata del ejercicio de un mirón, de lo que yo llamaría un vicioso, y eso es cruel...⁶ muy cruel y vulgar al mismo tiempo.

Estamos anegados en palabras inútiles, en cantidades ingentes de palabras e imágenes. La estupidez nunca es muda ni ciega. El problema no consiste en conseguir que la gente se exprese, sino en poner a su disposición vacuolas de soledad y de silencio a partir de las cuales podrían llegar a tener algo que decir.

⁵DELEUZE, Gilles: *Conversaciones. Filosofía. Los intercesores*, Pretextos, Valencia, 1999, pp. 205-206.

⁶ *Ibid.* p. 207.

⁷ Entrevista de Natalie Sarraute al periódico El País el 24 de Febrero de 1979.

¡Que tranquilidad supondría no tener nada que decir, tener derecho a no tener nada que decir, pues tal es la condición para que se configure algo raro o algo enrarecido que merezca la pena de ser dicho! Lo desolador no son las interferencias sino la inflación de proposiciones sin interés alguno... Podemos pasarnos horas escuchando a alguien sin encontrar nada que despierte el más mínimo interés... Por eso es tan difícil discutir, por eso jamás hay ocasión de discutir⁷, por eso paso largo tiempo sin hablar con nadie y sin comunicarme con seres humanos. Días enteros y semanas enteras permanezco en silencio y entonces pienso constantemente en los sonidos que me rodean y en los sonidos que de improviso, me asaltan la memoria. Escucho durante horas y horas los sonidos de los relojes que marcan su obligado tiempo de retorno, y escucho también, durante horas y horas los sonidos de mi cuerpo, tránsitos y escatologías abyectas que anticipan muerte y catástrofe. La respiración, mi propia respiración me habla de una inminente catástrofe y mi propia digestión me habla de una catástrofe todavía más inminente. La caída del pelo y la aparición de manchas en mi piel se anuncian con desgarradores sonidos que impiden mis momentos de descanso y también me habitúan a un desesperante insomnio que dura ya varios meses y, por supuesto que, ya desde hace varios meses, cada noche, cuando tras varias horas de insomnio veo ya que no voy a poder dormir otra vez, me levanto de la cama y, a esas altas horas de la madrugada, aporreo el piano intencionadamente desafinado hasta que, exhausta, vuelvo a la cama para intentar descansar al menos unos minutos.

Interpreto a Bach y sus variaciones y escucho a Bach en un piano totalmente desafinado. Bach y sus variaciones Goldberg en un piano intencionadamente desafinado en una modesta y gran venganza a la música y a su historia.

Interpretar y escuchar a Bach en un piano intencionadamente desafinado supone la mayor de las torturas y el mayor masoquismo, la mayor y la más alta violación, el mayor y más grande atentado a la historia de la música a esas altas horas de la madrugada.

El canto del gallo y el balar de las ovejas, el ladrido histérico del perro y el croar de la rana suenan en este piano intencionadamente desafinado incapaz de producir sonidos ajustados y correctos, berreos y gemidos suenan en ese piano intencionadamente desafinado. Sólo ruido y desagradable ruido a esas altas horas de la madrugada antes de poder descansar unos instantes. Ruido del piano, ruido del cuerpo, ruido del tiempo inverso. Y ese ruido que es ya mi entorno, dijo, ese ruido y ese caos que es también nuestro entorno, hace a las palabras insignificantes e inaudibles.

Pues ese ruido y ese caos que son nuestro entorno y que al fin y al cabo son generales y mundiales, son los que se escuchan en este tiempo como cháchara mediática e infinito chismorreó. El mundo se ha convertido en una favela infinita, se ha convertido en una inconmensurable tumoración escondida tras una superficie diseñada con elegante frialdad que es puro ornamento y que nos

devuelve un reflejo engañosamente mágico de aquello que anhelamos ser: movimiento, puro movimiento; velocidad y vacío, ansiedad constante e insolente expuesta sin consideración y sin vergüenza.

Hubo un tiempo, dijo, en el que buscaba en mis composiciones, el momento fugitivo, ese estado de ánimo que apenas comienza y que, detrás de la conciencia, puede desvanecerse en cualquier momento. Buscaba entonces, la equivalencia musical de esa fugacidad en los límites casi imperceptibles de la conciencia, Y sin embargo sólo conseguí componer obras maximalistas e histriónicas, obras en las que se machacaba a la brevedad y al detalle, obras en las que se aplastaba el matiz, ese gran enemigo de la sensibilidad lúcida!! Dijo con intensa y contenida exaltación.

Soy un ser de pasión y la pasión disuelve a las personas, pero no las disuelve en lo indiferenciado, sino en un campo de intensidades variables y continuas implicadas siempre unas en otras... la pasión, esa especie de estado inestable que se perpetúa por razones oscuras, quizás por inercia, es un estado que busca en el límite, mantenerse y desaparecer... no tiene ningún sentido en si misma⁸... y, esa carencia de sentido, esa inestabilidad ha sido siempre mi salmodia y mi tarareo, mi salmodia y mi desafinado e incomprensible tarareo. Sin embargo, añadió, siempre acabo manifestando mi esencia musical en unos ritmos pautados por un tiempo pitagórico, mis movimientos son musicales y ese orden íntimo es el que me permite sobrevivir. Soy un ser musical y es esa conciencia de la repetición lo que me permite sobrevivir y disfrutar en las vacuolas de soledad y silencio. Soy “la mujer que escucha” y que dialoga constantemente con los sonidos, respondiendo siempre en un continuo intencionado en el que se mezclan las diversas intensidades.

Le respondí entonces que me había dado cuenta de su precisión sonora, le dije que había observado la musicalidad de todos sus gestos y que aquello era sumamente inspirador, le comenté también sobre la gran paradoja que se manifestaba al referir su preciso comportamiento entre los sonidos de unos relojes que acentuaban un transcurrir opuesto, un fascinante caos que, a mi personalmente, me hablaba de la Gran Ironía, me hablaba de ese momento inexorable en el que el destino ya ha desaparecido definitivamente.

II

Los dos días que pasé con Lidiana Cardenas en su casa de campo relativamente cerca de Palma de Mallorca fueron claustrofóbicos y agotadores. En su transcurso conocí la singular personalidad de la compositora así como el sufrimiento en el que vivía. En sus accesos de cólera contenida me habló de su odio a la música a los músicos y a todo el así llamado mundillo musical repleto de incompetentes desvergonzados sin pizca de talento, y de diletantes pretenciosos. Ella soñaba ahora, me dijo aquella tarde del sábado 25 de Julio, con un mundo sin música, con un mundo en el que el simple tarareo de

⁸ DELEUZE, Gilles: *Conversaciones. Filosofía. Michel Foucault*, Pretextos, Valencia, 1999, p. 185.

cualquier melodía en un espacio público supusiera una infracción grave penalizada con una cuantiosa multa. “La música se ha banalizado a su extremo y, la imposición musical que tenemos que soportar cotidianamente en todas nuestras ciudades debiera prohibirse. Vayas a donde vayas, tienes que escuchar como sonido de fondo horribles melodías que agotan a cualquiera. Parece, dijo, que no soportamos el silencio ni la soledad y cada vez menos lo soportamos ...y parece que cada vez menos nos soportamos”.

A propósito de aquellas palabras, Lidiana me aconsejó leer una ficción en la que la música desaparece, siendo reprimida, no tan sólo por las autoridades sino por todos los ciudadanos. Es el relato *Silencio y Fuga*, dijo, del escritor cubano Abilio Estévez, que nos conduce por una fantasía que transcurre entre conciertos silentes y clandestinos y cuyo final, no obstante, se abre a la esperanza.

“Sin darme cuenta me puse a tararear. No me percaté entonces, sino después: un grupo de personas se iba aglomerando alrededor mío, recitaba de memoria. Sé que la señora con ojos de fanática se me acercó realmente y comenzó a golpearme con el paraguas, y se además que tal debió de ser la orden para que el resto de ellos se abalanzara sobre mi, y, cubriéndome de improperios, me golpearan con cuanto objeto encontraran en el parque... Pude salir huyendo, perseguida no sólo por la horda vociferante, sino por varios policías que hacían sonar los silbatos”⁹.

Y más tarde, cuando en el ocaso del sábado, volvimos a caminar por la finca, me señalo nuevamente aquel bosque que ocupaba casi un tercio de su propiedad. Aquel bosque exuberante y ramificado por el que caminar se hacía realmente costoso y que constituía una realidad esencialmente heterogénea y múltiple, una multiplicidad cambiante según la medida de sus conexiones. Ella lo definía, escuchando sus propias palabras en un eco de correspondencias y fugas, como una exuberante *continuidad de intensidades y alturas que vibraba sobre sí misma evitando cualquier orientación*¹⁰.

Aquel bosque era lo único que relajaba su espíritu, lo único con lo que se podía identificar y lo único que finalmente la salvaba del tormento que constituía su obligada estancia en aquel lugar.

Y en aquel bosque le pregunte finalmente sobre su trabajo explicándole el motivo de mi viaje. Quería saber, le dije, si había compuesto algo últimamente y si lo podía dar a conocer. En nuestro último encuentro recordé que Lidiana me insinuó algo acerca de lo que denominó “Falofonías” y pensé que probablemente había trabajado en esa dirección.

⁹ ESTÉVEZ, Abilio: *Silencio y fuga. El horizonte y otros regresos*. Tusquets editores, p. 167.

¹⁰ DELEUZE G.; GUATTARI, F.: *Rizoma Introducción*, Pretextos, Valencia, 2000, p. 49.



Pero, en aquel bosque que ocupaba casi un tercio de su propiedad, en aquel bosque mediterráneo compuesto principalmente de pinos y enredaderas y de mala hierba, en aquel lugar voluptuoso, exuberante y desordenado por el que resultaba casi imposible caminar, en aquel lugar definido anteriormente por Lidiana como una vibrante continuidad intensa y caótica, me prometió que, al día siguiente, antes de partir, me dejaría ver su trabajo, sus últimas composiciones en las que estaba trabajando desde hace tiempo. “Aforismos Rizomáticos” dijo, una nueva equivocación compuesta por alguien que, como yo, ha vivido siempre totalmente equivocada y siempre en la equivocación. Si crees que puedan tener algún interés, si crees que puedan interesar a alguien tienes mi permiso para publicarlos. Aforismos Rizomáticos, dijo, unos fragmentos musicales surgidos de un pensamiento caótico como es el mío y que expresan sin orden de ningún tipo, el dolor del cuerpo y el dolor de la enfermedad del cuerpo femenino. Aforismos que expresan el dolor de la enfermedad que son los espacios civilizados y que expresan el dolor de la enfermedad que son los así llamados espacios naturales.

Al día siguiente L.C. me entregó una carpeta con una copia de las partituras prometidas, se aseguró que no miraría su contenido hasta llegar a mi despacho y que, si tenía alguna duda acerca del mismo, la llamase inmediatamente.

Horas más tarde, me encontraba frente a las mismas intentando descifrar su contenido, Lidiana me había regalado un grupo de partituras-dibujo con textos para ser interpretados, eran aparentemente incomprensibles y era consciente de que requerían una lectura atenta, un minucioso estudio para llegar a su significado. Descubrí en el reverso de cada uno de los dibujos las anotaciones que marcaban las rutas a seguir en aquellos tránsitos sonoros y así pude descifrar más o menos fácilmente las composiciones que hoy, en esta revista,

pongo a disposición del público especializado. Esta publicación cuenta con la autorización de su autora quien, en varias ocasiones ha corregido o ha señalado el correcto camino a seguir para su lectura e interpretación.

III

Campanadas de un Tiempo Impreciso es un concierto para relojes manipulados que deben marcar las horas de forma aparentemente aleatoria.

8 carrillones, 56 relojes de pared, 64 relojes de sobremesa y 16 metrónomos componen el grupo de instrumentos cuya disposición está especificada por la autora en un plano adjunto.

1 Obertura

Suenan los metrónomos durante 4 minutos y a continuación los carillones dan las 12 sincronizados de cuatro en cuatro, tras intervalos de 40 segundos de silencio dan las once y así hasta llegar a la una.

Cuando los cuatro primeros carillones comienzan a dar las 10 se inicia los sonidos de los 56 relojes de pared que marcarán las horas según la sucesión de Fibonacci. Los carillones tras dar las 10 se paran.

Se paran todos los relojes, tan solo los metrónomos funcionan, y se inicia un adagio/andante de sonidos de los relojes de sobremesa, cuando se llega al allegro presto suena las nueve en los carillones a distintas velocidades y las ocho de forma aleatoria en los relojes de pared.

Suenan tan sólo los metrónomos durante 20 segundos.

Primer Tiempo

Los carillones y los relojes de pared dan las siete al unísono en un sonido atronador que se va suavizando y dan paso al sonido de las seis protagonizado por los relojes de sobremesa, tras él se llega al sonido caótico de las 5 dado por todos los relojes a velocidades distintas con un volumen moderado.

Segundo Tiempo

Suenan sólo los metrónomos durante 20 segundos.

Todos los relojes dan las cuatro a una misma velocidad (muy lenta) y con un volumen que aumenta paulatinamente hasta dar la una.

Tras dar la una, dan todos las doce a distintas velocidades y volúmenes creando un ruido ensordecedor y un caos acústico insoportable.

Silencio interrumpido por los metrónomos que suenan durante cuatro minutos.

IV

Aforismos Rizomáticos.

Son cinco canciones que componen un concierto/performance para dos violines electrónicos y 16 voces femeninas.

En única textura se repite constantemente la misma frase: Lil, vas a pintarte los labios¹¹.

Indicaciones de la compositora:

Las intérpretes deben explorar introspectivamente en cada una de las canciones, los límites preformativos los marcará el director de escena y para la primera canción se aconseja sobriedad gélida, sin embargo la segunda comienza con una gran intensidad que poco a poco encuentra su propio ritmo.

La canción tres se organiza en un acelerando y tras ella, la cuatro nos ubica en un caos absoluto en el que los sonidos y los movimientos no presentan organización visible.

La quinta canción se presenta en lento/grave y el reconocimiento de los cuerpos será siempre solemne y dramático.

Improvisaciones y variaciones tonales que se integran en la monodia.

Iluminación: Focos puntuales a las mujeres o a la acción. Difusa a los músicos

Canción 1: a partir de diez minutos.

Canción 2: seis a diez minutos.

Canción 3: cuatro - cinco minutos.

Canción 4: cuatro minutos.

Canción cinco: diez minutos.

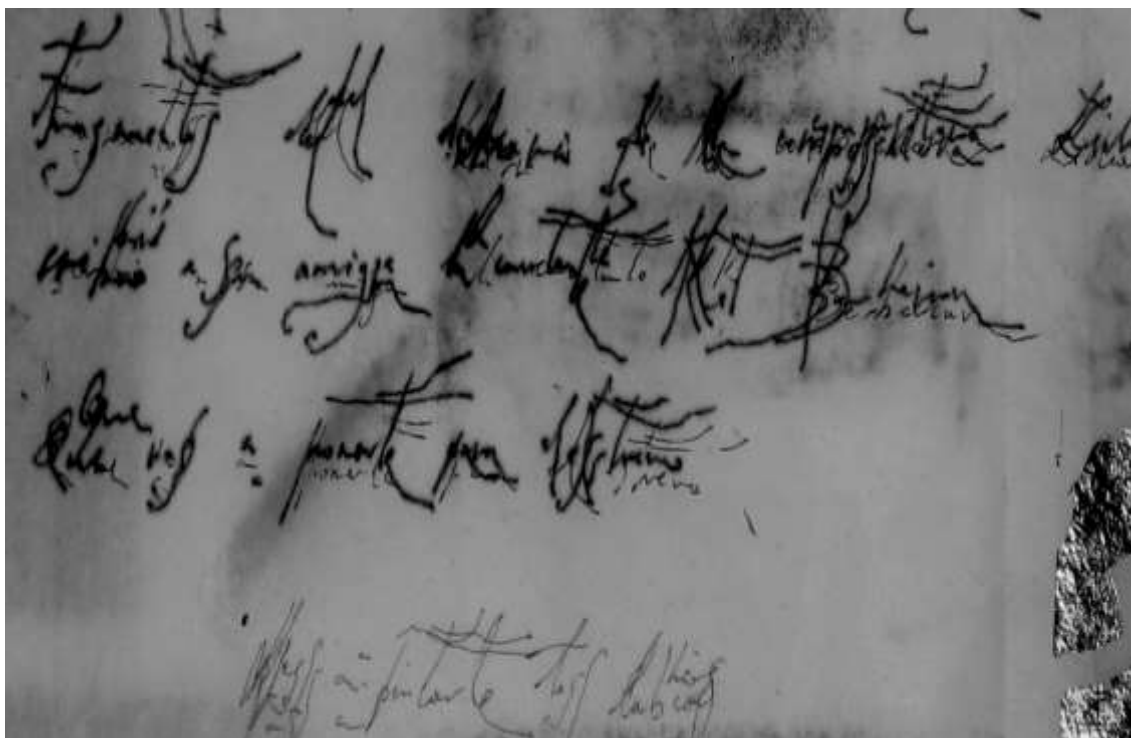
Según la autora, las indicaciones son sugerencias imprecisas y será el director musical el que establezca los acuerdos con el director de escena, las intérpretes y con la propia autora para la representación de A. R.

Las cantantes/performers deberán vestir ropa cómoda y ajustada (blanca, negra o de un color) y será imprescindible que algunas de ellas sean de edad avanzada.

Escenografía: Minimalista, debe reforzar el espacio de la acción, nunca será protagonista.

¹¹ Del poema de T.S. Eliot, *Tierra Baldía*

Canción 1 Sobre la Vanidad: “Lil, vas a pintarte los labios”



1 Dieciséis mujeres sentadas en dieciseis sillas dispuestas en el escenario. Todas ellas esperan con actitud tranquila, altiva y vanidosa, parece que se recrean contemplando su cuerpo frente al espejo de su tocador.

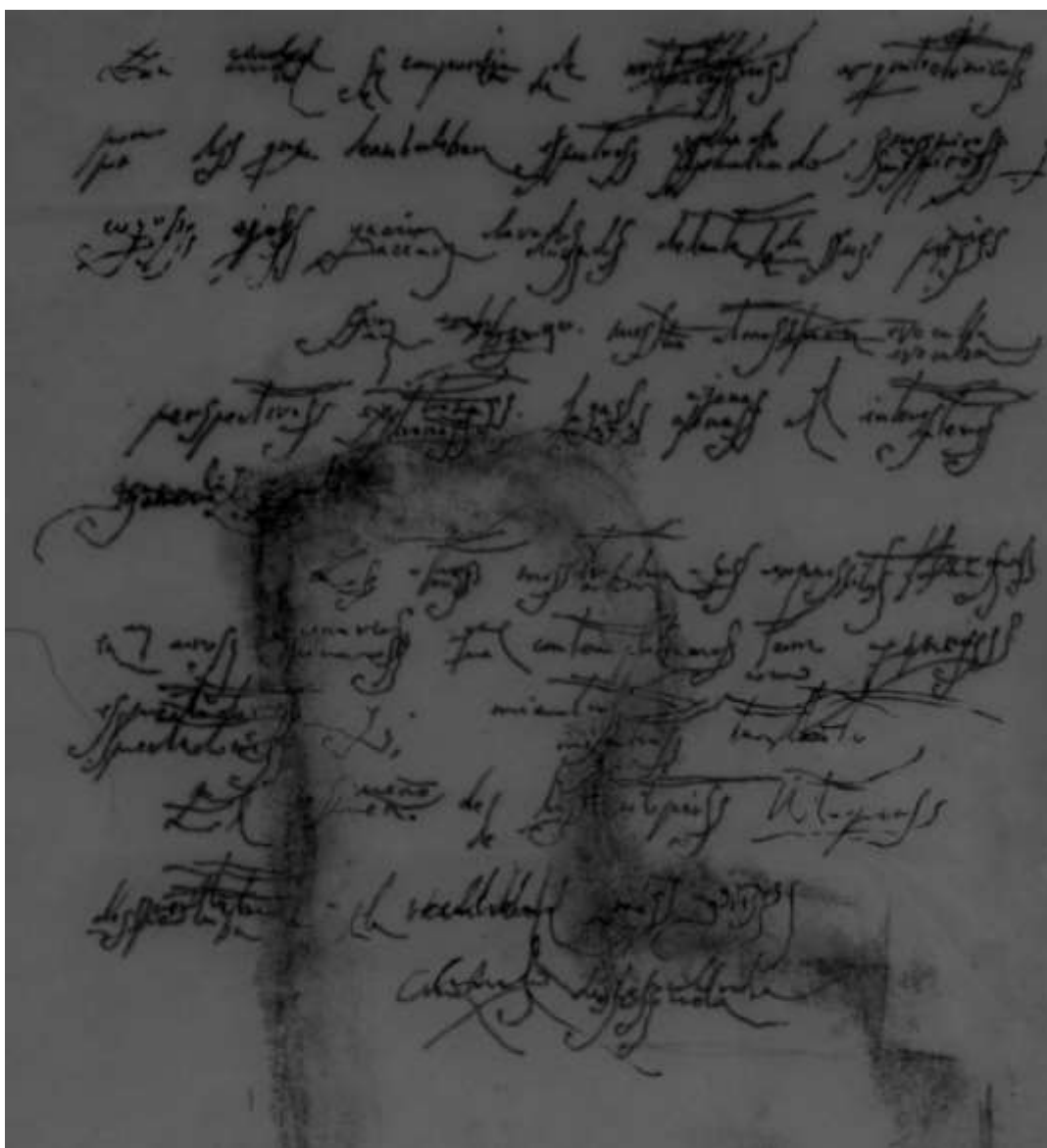
Es un tiempo de espera narcisista que exalta la belleza del cuerpo femenino y la de los objetos que lo rodean.

2 Las mujeres cambian de posición y emiten sonidos agudos de placer y graves de satisfacción, estos sonidos se intercalan en un fraseo continuo y repetitivo, una monodía que reitera la frase: Lil, vas a pintarte los labios. Los sonidos de la frase marcan las notas de los violines

3 Las mujeres se levantan y una vez de pié levantan lentamente sus ropas descubriendo el sexo con satisfacción pero sin histrionismos ni obscenidad. Descubren su sexo y lo manchan con pintalabios rojo. *Sonido amplificado*

Oscuridad.

Canción 2 .La Espera de una Mecnógrafa



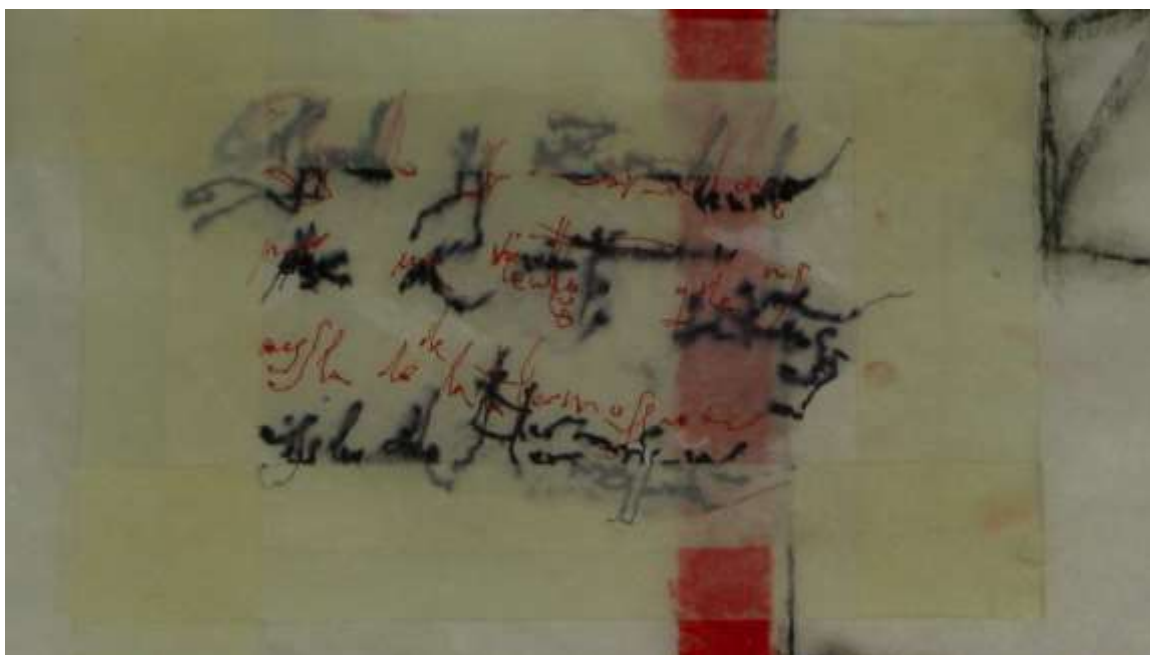
Dieciséis mujeres con zapatos de tacón alto esperan mirando constantemente al reloj y paseando nerviosamente por el escenario.

1 Se crean sonidos con las pisadas acompañados por los sonidos de los violines: Lil, vas a pintarte los labios. Sonidos de pisadas caóticos que desembocan en una percusión rítmica. Pasos coordinados.

2 Una de las mujeres golpea al suelo tres veces llena de ira, ya no pasea nerviosamente sino que se queda quieta y tras repetir el gesto dos veces se une otra mujer y así sucesivamente hasta que las dieciseis mujeres golpean tres veces, al unísono y con ira, el suelo.

Oscuridad.

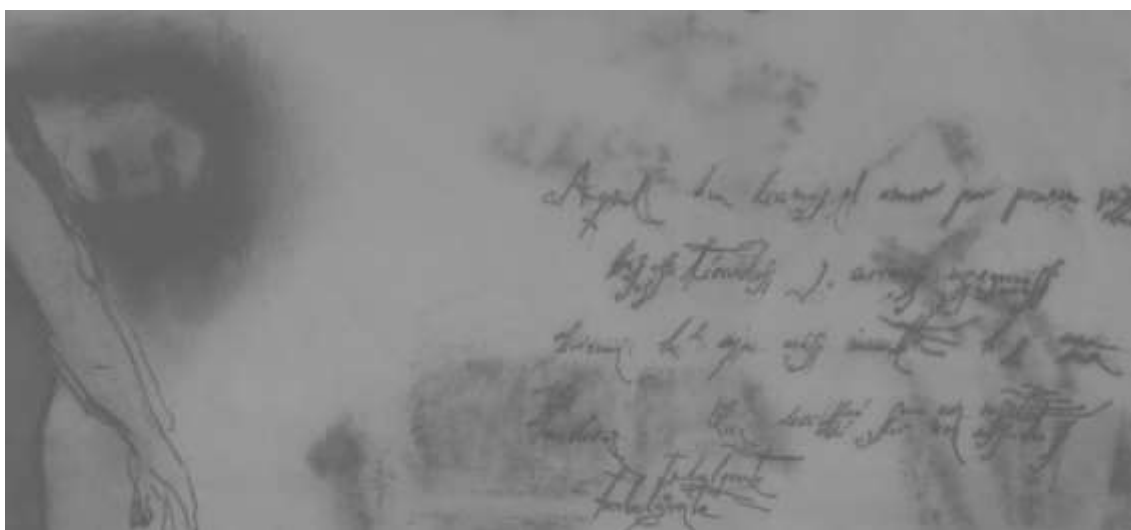
Canción 3 sobre el Ejercicio



Dieciséis mujeres realizan en sitios específicos del escenario:
1 Tabla de ejercicios gimnásticos suaves que se van acelerando.
2 Caminan-corren sobre el propio terreno.

En momentos caóticos los violines son caóticos.
Momentos con ritmos de violines precisos: Lil, vas a pintarte los labios.

Canción 4. Sobre la Ira



En un angosto cubo invisible, dieciséis mujeres pugnan por salir, los chillidos se mezclan con caídas y golpes.

Los lloros se mezclan con risas histéricas.
Suena en los violines: Lil, vas a pintarte los labios.

Oscuridad.

Canción 5. Sobre el Contacto



Suena: Lil, vas a pintarte los labios.

1 Dieciséis mujeres aparecen en el escenario, caminan lentamente a sus posiciones y se desnudan también lentamente.

2 Las dieciseis mujeres desnudas, comienzan a reconocer su propio cuerpo suave y violentamente, con caricias y con pellizcos lo exploran creando momentos de intensidad dramática.

3 Más tarde cada una reconoce violentamente el de otra, lo acaricia, lo pellizca, lo aprieta y lo muerde.

Epílogo

En Diciembre del mismo año volví a coincidir con L.C. pero esta vez nuestro encuentro fue en Viena. Yo me hospedaba en la casa de mis amigos Claudia y Toni Girbes, un fotógrafo de sorprendente carácter y gran simpatía, que me habían invitado a la fiesta de nochevieja. Sabiendo que L.C. solía recibir el año en el célebre Hotel Sacher, decidí citarme con ella tres días antes del 31.

Nuestro encuentro tuvo lugar en una de las suites junior del hotel en que se alojaba y en aquella ocasión Lidiana lucía extremadamente atractiva. Totalmente repuesta de su enfermedad, había recuperado su peso y llevaba un elegante vestido oscuro diseñado por Jill Sander y un Movado de hombre como único adorno, estaba acompañada por una espléndida joven que parecía ser la responsable de aquel magnífico cambio. La caricatura expresionista se había convertido en una simetría nuevamente ordenada por principios de sencillez y buen gusto. La mujer cosmopolita que había conocido en Nueva York años antes gozaba de un nuevo esplendor debido a una presencia compacta y sin fisuras y también a un gran sentido del humor.

Lidiana me comentó que los primeros años se hospedaba en el Hotel Imperial pero se había cansado de aquel exceso de “Decadencia Ausburgo” y finalmente había optado por instalarse en el Hotel Sacher que aunque no fuese precisamente un paradigma minimalista presenta una decoración sólo un tanto menos pretenciosa y además, afirmó, me gusta mucho más la Tarta de este hotel que la del Imperial, aunque allí se beba el agua que beben en el Buckingham.

Me habló muy animada de sus nuevos proyectos y de sus contactos con Gabriela Carrizzo y con Eurudike de Beul del colectivo Peeping Tom con quienes quería trabajar en un proyecto inspirado en el texto radiofónico *“Para terminar con el juicio de Dios”*, de A. Artaud, un texto delirante lleno de posibilidades que muestra un caos brutalmente inspirador. ¿Lo conoce? Preguntó y, sin esperar respuesta recitó de memoria:

Dios ¿es un ser?
Si lo es, es la mierda.
Si no lo es
no existe.
O bien sólo existe
como el vacío que avanza con todas
sus formas
y cuya representación más perfecta
es la marcha de un grupo incalculable de
ladillas.

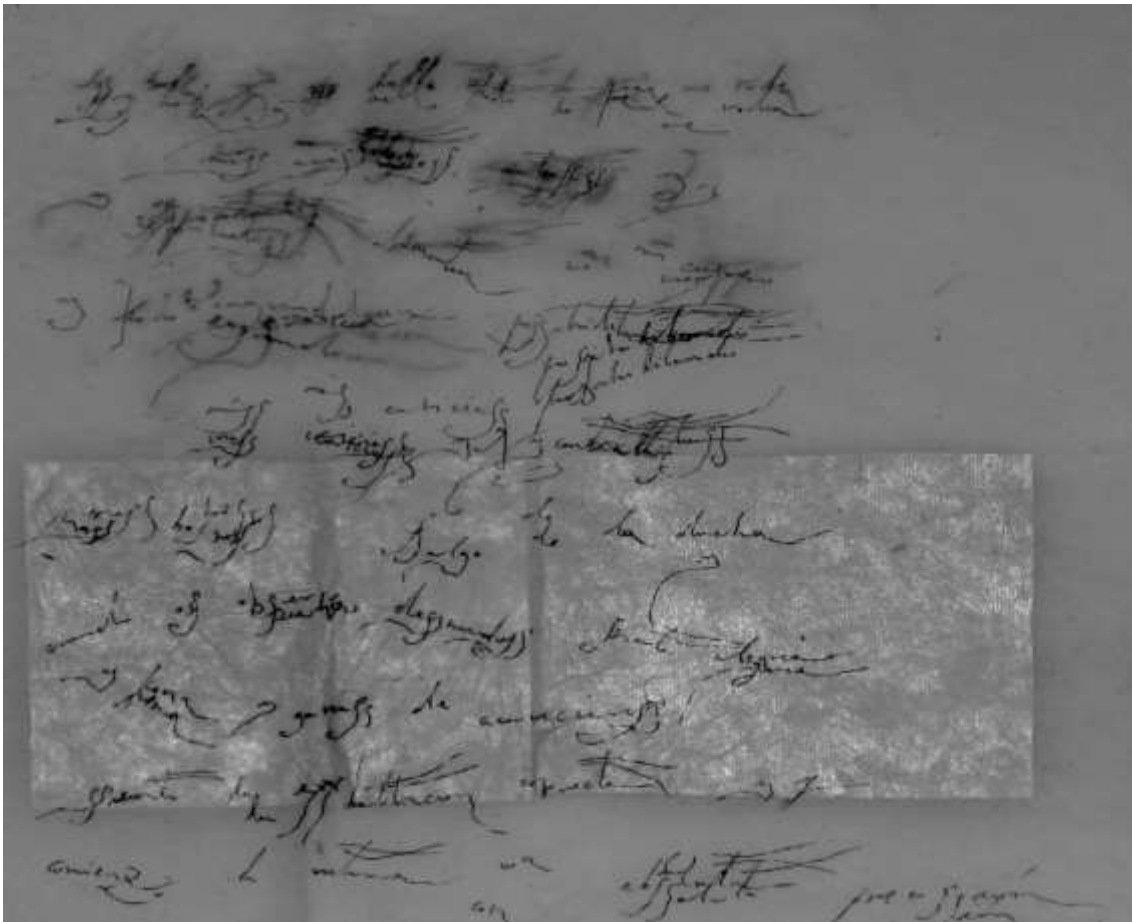
Supongo que le gustará este fragmento tan cómicamente gráfico. Si, le respondí cortándole, lo conozco y lo leo frecuentemente, un delirio que acaba si mal no recuerdo con una lúcida intuición poética:

Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin
órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos
y lo habrán devuelto a
su verdadera libertad.
Entonces podrán enseñarle a danzar al revés
como en el delirio de los bailes populares
y ese revés será

su verdadero lugar.

Pasamos un largo rato hablando de la influencia del escritor en el ámbito teatral y filosófico y, al acabar, me señaló un Steinway perfectamente afinado que había hecho instalar en la habitación. Sonreí al comprobar su perfecto estado y, antes de despedirme, me dio un sobre con un regalo, una partitura de una nueva canción que al mismo tiempo es un fragmento de su diario, pero esta vez, en la canción número seis, los tonos sombríos se han convertido en un fragmento luminoso dedicado al placer femenino.

Canción 6. Sobre el Placer



1 Dieciséis mujeres aparecen en el escenario, caminan lentamente a sus posiciones y se desnudan también lentamente.

2 Acarician su cuerpo y lo empapan con gelatina roja, disfrutando de las caricias y suspirando con placer morboso.

Oscuridad.

Pepe Romero

3 Cae agua y las mujeres se duchan disfrutando de su limpieza íntima.
Amplificación del sonido

4 Se visten con ropa muy cómoda para hacer ejercicio

5 Hacen ejercicio lentamente y disfrutan de hacerlo hasta que una a una, de forma ordenada, comienzan a abrazar suavemente a las otras.

Oscuridad.

TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN

VIDEO-ARTE

FemLink. Video-Collage International



Juin 2010

1 - FEMLINK¹ PRESENTATION

The idea for FemLink, the "international vidéo-collage," was born between two artists, Véronique Sapin (France) and C.M. Judge (USA) in March 2005. Their wish: the video collage could build a link throughout the world between women video artists and their work. Since October 2005, date of the launching of FemLink, 85 videos-plasticiennes of 60 countries, agreed to take part in the video-collage.

Since 2005, they created 4 art-videos-collages:

In 2009, the theme is MAN (for the moment 24 videos, 47 min.)

In 2008: PREOCCUPATION (34 videos 66 min)

In 2007: RESISTANCE (32 artists - 32 videos - 57 min.);

In 2006: FRAGILITY (32 artists - 32 videos - 60 min);

The artists have a total freedom for the interpretation of the topic.

2 - PRINCIPLE

One artist / One country / One video / One topic

One artist from each country creates a short video (2 min. maximum) around a common theme. This video comes to be added to those of other artists in order to constitute a "collage" - video.

¹ femlinkinfo@eim.ae; www.femlink.org



Yun Aiyoung, *CAN YOU FEEL ?* (Korean)

3 – SCREENING OR EXHIBITION

We envision two possible exhibition formats:

A - a single channel collage shown with a video-projector

B - an installation with each video playing simultaneously on monitors or projections in an installation space.

The exact structure of exhibitions will depend on the equipment resources of the hosting institution. The choice will reside with the host institution. However each time FemLink is exhibited, our goal is to have at minimum at least one monitor or more ideally video projection exclusively devoted to whole FemLink video-collage.



Maria Papacharalambous, *PREOCCUPATION* (Cyprus)

4 – CONCEPT

a - Echoing the World

Cultural diversity is no empty slogan for **Femlink**, an association whose very name points to the link between female artists throughout the world, beyond nationalities and cultures. Our video collage speaks to everyone who is convinced that a work of art, using Françoise Colin's phrase, should 'make human sense'. Cultural diversity is the root of our video collage; its sustenance and richness. Both autonomous and singular, the works of this video collage echo the world, in their own artistic way, opening prospects, offering new views and providing possibilities.

Thus **Femlink** travels around the world until it can create a network which, far from imitating the Web, aims at tying real bonds between the women of the association. Such a network can live only through living connections: aesthetic connections between works and artists. We hope to bring back to life a place that benefits greatly from our differences. However the works of Femlink, far from setting themselves free from any particular cultural identification, will express, should the artist wish so, the print of their territorial and singular roots.

For a long time, aesthetics were imposed upon by boundaries and dominated by questions of limitation, exclusion, legitimacy and hierarchy. This served to defend compartmentalized territories, legitimate the boundaries kept by some, and safeguard the sovereignty of one kind of art against all the others.

Femlink was created to in opposition to speech exclusion, boundaries between the works and the world so that other views, other ways to comprehend the world might be allowed. In order to live in a different world, a world open to others -- no matter who -- we value paying attention to other forms of expression, other relationships and other experiences. Resisting uniformity, we prefer for Femlink to convey the flow of energy between these multiple "territories." To make this dynamic multicultural dream come true, our voices are multiple, multiplying our connections to others.

Femlink wishes to gather the grand, encompassing power of culture and art to serve human values, create dialog, promote peace and acknowledgment of others. Liberating the powers of culture and art entails reinventing life; and in doing so we create change in this world, change that make our world more human.



Rachida Azdaou's video
(Argentina)

THE DANCE OF LOUISE (Algeria)



Graciela Taquini, **SYSIFA**

b - Universality and singularity

“Today, aspiring to universality does not oblige artists to sacrifice part of themselves or their own history which would have relegated them to the secondary female art genre. Here lies the great liberation. Thirty years after Tapta, in *Cogito Ergo Sum*, Rose Marie Trockel, a German artist, crochets unashamedly to remind us that women are thinking beings. Between these two artists feminism has sprung up. Tapta asserted herself at a time when feminism was still shameful. Trockel appears. What Tapta forbade herself to do, i.e use traditional female techniques (sewing, knitting unless she changed the scale and used large-sized patterns), Trockel enjoys doing with a sense of humor: playing several cards, all at once she appropriates minimalism, knitting and philosophy.”

Every artist aspires to universality, but women were not allowed to do so for centuries; not only were they forbidden access to creation but also to training and teaching. Either female artists were overlooked by history or those who transgressed the rules were regarded as inferior and relegated to what was derogatorily called "female art." Today, many women feel still ostracized in too many parts of the world. Our video collage speaks to women in this situation. As artists, they must be acknowledged -- this forms a major component of the **Femlink** mission.

In Western countries, we are privileged, as Nadine Plateau's writes, to come "after women's happy self-assertion". However, this was accomplished only after centuries of struggle. Our video collage, solely involves women, hoping, a crazy hope, to interfere with the movement of history especially in parts of the world where the very fact of being a woman keeps her away from any singular future. We all must keep alert to prejudices against women resurfacing. Regardless of whether or not our creations directly refer to feminineness as such, or whether our condition as women directly or indirectly influences some

FemLink

aspects of our videos, our video collage does not aim at defending a feministic video art or even a women's video art but rather celebrates and supports artistic videos made by unique, singular women. We are mindful that for every woman, an artist or not, a feminist or not, the ideas and practices of the feminist movement exert some influence in her life. "Every artist, even the anti-feminist, derived some benefit from the activists when they shook the establishment and the values of the world of art dominated by men." Nadine Plateau.

Our hope is that our video collage may, as it is broadcast and widely exhibited, contributes positively in a just way to our diverse world.

TERRITORIOS PARA LA EDUCACIÓN

Festival Architectures Contemporaines¹
Université d'Aix-Marseille²
Directora : Christine Esclapez

El proyecto Architectures Contemporaines nace del desarrollo de prácticas musicales colectivas en el Département de Musique de l'Université de Provence. El Festival Architectures Contemporaines permanece en perpetua construcción, ampliando las interacciones entre los distintos campos de la enseñanza superior artística de la Région Provence Alpes Côte d'Azur, así como de otros lugares nacionales e internacionales. El equipo de Architectures Contemporaines es el resultado de la convergencia de diversas estructuras, cuyo eje común es el desarrollo y la difusión de la práctica musical en el seno de la Université d'Aix-Marseille: Département de Musique de l'Université de Provence, Association Architectures Contemporaines y AMU, Action Musicale Universitaire.

El Festival Architectures Contemporaines proporciona un espacio de encuentros artísticos (creaciones, producciones, debates) en el que la música ocupa un lugar central. Estos encuentros tienen como objetivo principal sacar a la luz las creaciones de los estudiantes, futuros profesionales del mundo artístico. La noción de creación está concebida de la manera más amplia posible, integrando invenciones, relecturas, reinterpretaciones, miradas cruzadas, horizontes... Esta dimensión creativa funciona como un tejido de caminos inacabados de la innovación y el redescubrimiento. Estéticamente, tiende al desorden cronológico y a la multi-ubicación artística, sin límites de género, de estilo, de época. Todo lo contrario. Las creaciones propuestas son el fruto de ensamblajes e interacciones, colaboraciones, también de riesgos y apuestas, de aperturas, de bucles...

Como herramienta pedagógica, proporciona a los estudiantes una gran oportunidad para hacer frente, en el contexto de su propia contemporaneidad, a la organización, planteamiento, valorización y puesta en escena de un evento de gran envergadura con el que convive la reflexión musicológica. Architectures Contemporaines muestra las interacciones entre la teoría y la práctica de la música y las artes, a través de creaciones, recreaciones, talleres de producción, mesas redondas, reflexión estética... Las directrices son la acción musical y el discurso musicológico, así como un compromiso con la reflexión sobre el lugar relevante que ocupan las universidades y los departamentos artísticos en el seno de dichas universidades.

¹ Festival Architectures contemporaines: <http://architecturescontemporaines.com>

² Traducción de Rosa Iniesta Masmano



Un poco de historia

La génesis del Festival Architectures Contemporaines se produce en 2001 con la creación de los “Conciertos del viernes”, iniciativa de Christine Esclapez, co-fundadora del Festival junto a Renaud Vallot y actual directora. Los conciertos, en el Grand Hall de la Faculté de Lettres, todos los viernes, durante la pausa del desayuno, presentaban al público las producciones de los alumnos y alumnas del Département de Musique. Estos *momentos musicales* tuvieron como objetivo principal crear una sinergia y desarrollar la práctica musical colectiva.

En 2003, desde una perspectiva artístico-pedagógica, se representa la ópera de *Ouat’Sous* de Kurt Weil en el Théâtre Vitez y, más tarde, en Aix-en-Provence durante el festival de música en la calle. También en el Théâtre Vitez, se pone en escena *West Side Story* de Leonard Bernstein, en 2004 y, en 2005, la ópera *La Jeune Fille aux mains d’agent*, compuesta y dirigida por Raoul Lay.

A partir de 2004, debido al considerable número y a la variedad de producciones, surge la necesidad de comenzar una reorganización de la Filière d’Action Musicale, creada en 1984 por Bernard Maarek. Desde una óptica interdisciplinar, a los estudiantes se les proporciona un nuevo módulo de enseñanza, enteramente dedicado a proyectos de desarrollo cultural, de modo que, cada año, los alumnos de este módulo diseñen y organicen un evento liderado por profesionales. Surgen así las *Zicologiks*, cuyo objetivo era presentar a los músicos del Département de Musique, a través de una especie de festival o conciertos articulados. La primera edición tuvo lugar en las calles de Aix-en-Provence, como apertura del festival Aix en Musique. A partir de ese momento, las *Zicologiks* se instalan en la Universidad.

En 2005, se establece una asociación con la GRIM/Scène Musicale de Montevideo y Jean-Marc Montera, lo que permite extender la práctica musical hacia el terreno de la improvisación. Ese mismo año comienza el Taller de Músicas Tradicionales, liderado por Eric Montbel. El éxito de estas dos

magníficas experiencias ha permitido su vida autónoma posterior: el conjunto creado por Jean-Marc Montera ha salido del marco de la Universidad, produciéndose de manera independiente en el Festival Nuits d'hiver (GRIM), y el taller de músicas tradicionales creado por Eric Montbel es programado, regularmente, en las Joutes Musicales de Correns.

En el 2007, en el Théâtre Vitez, con la colaboración del Conservatorio Darius Milhaud (Aix-en-Provence) y la Ecole Supérieure d'Art d'Aix-en-Provence, se pone en escena la obra del siglo XIV *Fauvel, un âne au pouvoir* y el 27 de junio de 2009, *Orphée 09*, una relectura musical/teatral del mito de Orfeo, en el marco de Parade[s], y que sirvió como overture en la edición número sesenta y uno del Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence. *Orphée 09* se presentó en coproducción con el Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, el Département de Musique et Sciences de la Musique de l'Université de Provence, l'Ecole Supérieure d'art Aix-en-Provence y el Conservatorio Darius Milhaud.

El Festival Architectures Contemporaines fue creado, como tal, en 2008 y se desarrolla a lo largo del curso universitario. Los alumnos y alumnas participan en un taller de práctica colectiva, en el que interactúa el aprendizaje y la elaboración de una "obra colectiva" contextualizada en un repertorio determinado. Las diferentes creaciones son puestas en escena en el marco de un trabajo artístico transversal, en el que se entrecruzan la iluminación, el teatro, las artes visuales, la danza... Todo en función del proyecto artístico global del año en curso. La finalidad es la presentación pública del conjunto de creaciones realizadas, en cada uno de los talleres de práctica colectiva, en el marco del festival Architectures Contemporaines. Estas interacciones entre las artes dan lugar, cada año, a numerosas coproducciones con otros centros superiores de enseñanzas artísticas. El Festival recibe, cada año, estudiantes de otras universidades nacionales, europeas o internacionales.



Los Opus

El corazón de Architectures Contemporaines es el *Opus*, en cuyo contexto se programan talleres de creación, liderados por artistas profesionales, en los que se abordan problemáticas contemporáneas. Como lugar de difusión de proyectos de estudiantes venidos de otras universidades, nacionales o internacionales, los *Opus* constituyen momentos de apertura y de

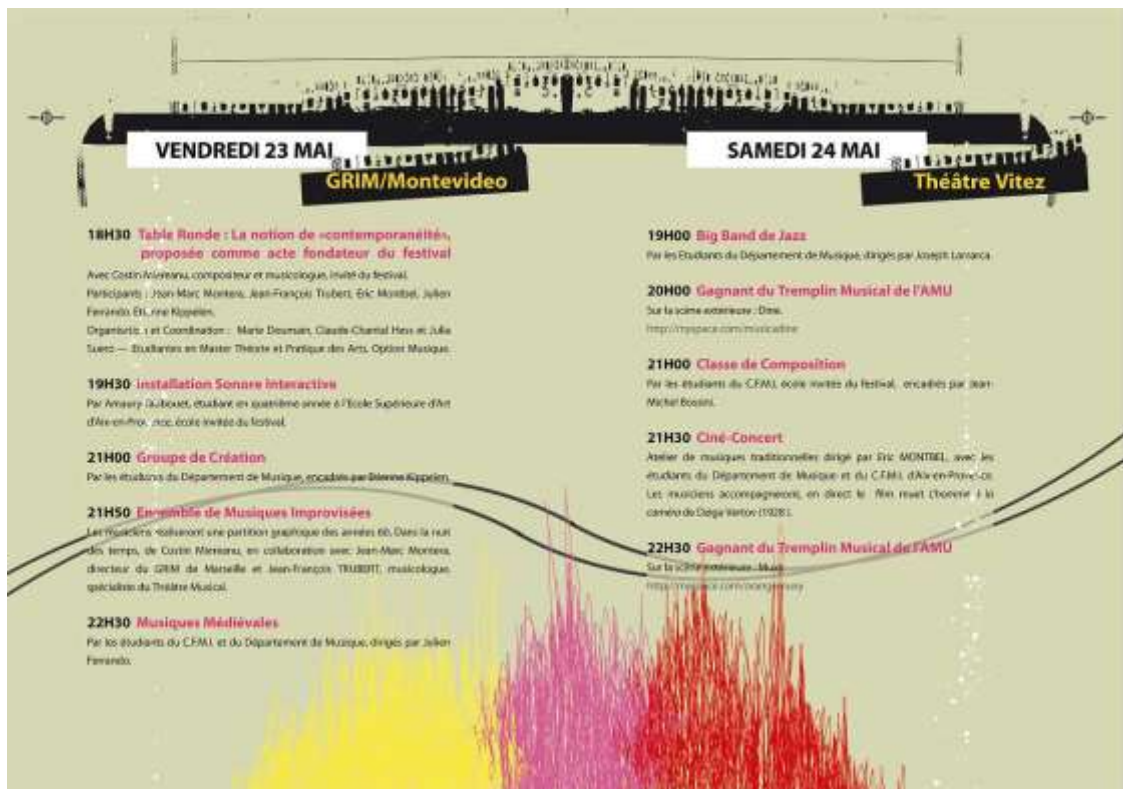
descubrimiento de otras formaciones, de otros espacios y, más generalmente, de otras culturas.

Entre marzo y mayo se organizan dos encuentros locales: *preludes* y *fugues*.

Los « preludios » son espacios que hacen posible programar creaciones musicales y artísticas, de jóvenes estudiantes de la Université de Provence y/o de otras estructuras formativas de la región. Estas creaciones son iniciativas personales de jóvenes músicos y respuestas individuales a una llamada efectuada para elaborar proyectos sobre la temática propuesta (septiembre/octubre). La programación es objeto de una concentración y de una elección, y es elaborada en conjunto con representantes de los escenarios donde se celebran y el equipo del festival.

Las « fugas » son escapadas de Architectures Contemporaines, que permiten a ciertos talleres programados en el *Opus* ser difundidos de manera autónoma, en otros festivales o en otras manifestaciones culturales.

Juego de azar y de deseos de efectuar colaboraciones, interacciones, intercambios, intersecciones, exploraciones...



El Festival del *Opus 1* tuvo lugar los días 23 y 24 de mayo de 2008 en Marsella (GRIM/Scène Musicale de Montevideo) y en Aix-en-Provence (Théâtre Antoine Vitez). Como primera actividad contó con un debate sobre la noción de



contemporaneidad. Después, instalaciones sonoras, creaciones abiertas, de jazz, de improvisación sobre partituras contemporáneas, recreaciones de músicas tradicionales y medievales. El cartel publicitario fue realizado por Maimouna Mohamed Ali Said (alumno de primero de Dessinateur Maquettiste, Lycée Marie Curie de Marsella), bajo la dirección de Alexia Vincent, Karine Grimaldi et Marjorir Centenero.

Para el *Opus 2* se eligieron los días 15 y 16 de mayo de 2009, en Aix-en-Provence (Lycée Militaire) y en Marseille (GRIMS/Scene Musicale de Montevideo), respectivamente. En esta segunda edición, Architectures Contemporaines puso en la escena trabajos que giraban en torno a las músicas tradicionales, medievales, improvisadas, al jazz vocal, a la *chanson*, a la ópera y a la danza contemporánea. El cartel publicitario fue obra de Laura Braconnier, Marion Cau Marion, Rémi Milleret y Anne-Laure Schneider, estudiantes de la Ecole de Communication Visuelle de Provence.

En el *Opus 3* (2010) hubo cuatro fechas importantes: el 22 de enero (conferencia), el 19 de marzo (Preludio 1), el 2 de abril (Preludio 2) y el 22 de mayo (Fuga[s]). El Festival Architectures Contemporaines tuvo lugar los días 28 (Cité du Livre / Amphithéâtre de la Verrière, Aix-en-Provence) y 29 de mayo de 2010 (GRIMS/Scene Musicale de Montevideo, Marseille).



El Festival Achitectures Contemporaines *Opus 4* se desarrollará los días 13 y 14 de mayo de 2011, en Aix-en-Provence (Théâtre Vitez) y en Marsella (GRIM/Scène Musicale de Montevideo), donde tendrá lugar una mesa redonda. Los cinco talleres previstos se desarrollan en torno a la música tradicional (Eric Montbel), antigua (Julián Ferrando), improvisada (Jean-Marc Monterra), a la composición (Etienne Kippelen) y a la creación sonora (Pascal Cesaro).



La forma de Architectures Contemporaines resulta inacabada, en metamorfosis constante y continua, abierta al azar y a los caminos cruzados que no cesan de abrirse *opus* tras *opus*.

TERRITORIOS DOCTORADO

L'ambiguïté rythmique dans l'œuvre pour accordéon seul d'Alain A. Abbott

Jérôme C. Carayol

Doctorant en Musicologie à l'Université de Rouen (France)

Résumé. Elève d'Olivier Messiaen, Alain A. Abbott a hissé l'accordéon au rang d'instrument sérieux mis au service de la « musique contemporaine ». En dehors du contexte harmonique et mélodique, le rythme figure l'élément dominant de sa recherche compositionnelle. Au travers du riche catalogue pour accordéon seul, l'étude musicologique montrera les facteurs d'émancipation, de transformation et de déformation des canons anciens, autant d'éléments formant l'apanage de « l'ambiguïté rythmique » chez Alain A. Abbott.

Mots clefs. Alain A. Abbott, accordéon, rythme.

Abstract. Student of Olivier Messiaen, Alain A. Abbott has elevated the accordion to the rank of serious instrument, place to the service of de contemporary music. Out of the harmonic and melodic context, the rhythm appears like the dominant element of his investigation compositional. Through of the rich catalogue for accordion alone, the study musicological will show the factors of emancipation, of transformation and of deformation of the ancient canons, as well as elements that form the mark of the rhythmical ambiguity in Alain A. Abbott.

Keywords. Alain A. Abbott, accordion, rhythm.

L'accordéon n'a cessé de chercher à se hisser dans la sphère de la musique savante sous l'initiative de certains pionniers, en particulier Alain A. Abbott. Principal représentant de l'accordéon contemporain en France depuis la deuxième partie naissante du siècle dernier, Alain A. Abbott est à la fois virtuose et compositeur. Né en 1939, il suit une formation exceptionnelle pour un accordéoniste à cette époque : il est élève au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris où il suit les cours de Jacqueline Villedieu-Deschamps et de Pierre Revel pour l'harmonie, Yvonne Desportes en contrepoint et fugue ainsi qu'Olivier Messiaen pour l'analyse et la composition. Ses études sont couronnées en 1968 de nombreux prix dont le second grand prix de Rome.

Son implication dans la reconnaissance de l'accordéon comme instrument de musique « sérieuse » s'est manifestée à travers l'adoption d'un nouveau système inventé par Pierre Monichon en 1948, l'harmonéon, renommé ensuite

« accordéon de concert ». Son clavier gauche est dénué des accords préfabriqués chers au genre musette (accords parfaits majeurs ou mineurs et septièmes de dominante), afin d'être intégralement chromatique, à l'instar du clavier droit. Puis, par la très grande importance accordée à cet instrument dans son œuvre, qui se caractérise par des recherches prononcées pour différents aspects tels que la modalité héritée d'Olivier Messiaen ou le rythme.

L'intérêt porté pour ce dernier n'est pas étonnant car selon les propos du compositeur, « le rythme est l'élément dominant de la musique moderne et contemporaine (voir les œuvres de Bartók, Messiaen, Boulez, etc.) »¹. Il faut de surcroît expliquer cette affection pour la complexité rythmique, pensons-nous, par la volonté de rompre les chaînes du despotisme du temps fort, tout particulièrement ancré dans le répertoire traditionnel de l'accordéon destiné à la danse. Nous allons nous intéresser dans un premier temps à l'émancipation du cadre métrique, puis dans un second temps, plus précisément aux différents procédés qui visent à s'échapper des rythmiques carrées.

a) L'émancipation du cadre rythmique

Cette ambiguïté rythmique s'exprime tout d'abord à travers une émancipation métrique dont il convient d'entrevoir les différents degrés. Premièrement, il y a les pièces mesurées de manière traditionnelle qui subissent des changements métriques incessants. C'est ainsi le cas dans *Jeu de tierces* où le motif principal est soumis à un développement rythmique qui modifie continuellement le cadre métrique. Ainsi, chaque mesure alterne entre une métrique carrée et une métrique asymétrique à la double croche (11/16, 13/16 ou encore 19/16). Le même procédé se trouve dans la première pièce de *Deux styles à découvrir*. La cinquième pièce des *Mini-études*, avec son alternance entre métrique binaire et métrique ternaire, présente la même caractéristique. Mais c'est la sixième pièce de *Pour Fabrice* qui est la plus systématique car elle déroule ce que nous pourrions appeler une suite métrique : elle alterne deux mesures à 4/8 et une mesure à 7/8 d'une manière stricte tout au long de la pièce.

Afin d'utiliser la « valeur ajoutée » chère à Olivier Messiaen dans le cadre d'une partition mesurée, le compositeur n'hésite pas à augmenter d'un temps une mesure². C'est le cas dans la septième pièce des *Mini-études* et dans la première pièce de *Deux styles à découvrir*. Dans cette dernière, le compositeur ajoute à l'antépénultième mesure l'indication métrique + 1/8 à celle initiale de 3/4 (exemple n°1).

¹ Alain A. Abbott, *Cours complet de lecture à vue à l'usage de l'accordéoniste*, en deux volumes, Paris, Henri Lemoine, 1969, second volume, p. 2.

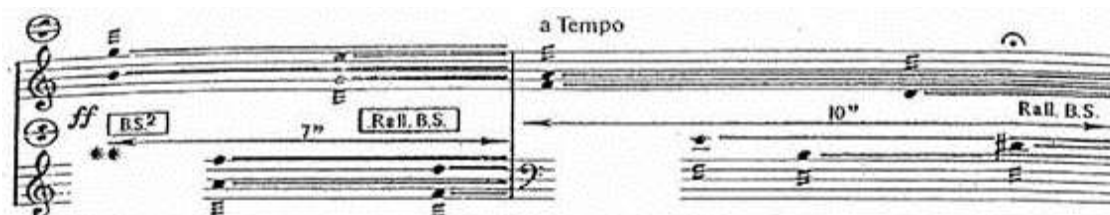
² Voici la définition que donne Olivier Messiaen de la valeur ajoutée : « valeur brève, ajoutée à un rythme quelconque, soit par une note, soit par un silence, soit par un point ». Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1944, p. 9.



Exemple n°1. *Deux styles à découvrir*, antépénultième mesure. Valeur ajoutée

Il arrive que l'indication de mesure ne s'applique pas strictement à toutes les mesures de l'œuvre, comme en atteste par exemple de l'*Étude de concert n°3*. Le compositeur explique ainsi en tête de la partition que « cette indication [4/4] est relative. Les durées réelles peuvent différer à chaque mesure. Seules, les valeurs de la partie inférieure doivent être observées. » De là à écrire des partitions sans métrique apparente, il n'y a évidemment qu'un pas. Ce pas est franchi dans un grand nombre d'œuvres comme *Jeu de septièmes*, la cinquième pièce de *Suite enfantine n°2* ou encore *Six pièces très faciles*. Certaines conservent des barres de mesures dans l'unique fin de rendre la lecture plus aisée pour l'interprète.

Abbott utilise souvent une notation non rythmée qui se rapproche de la musique semi-aléatoire. Elle peut être combinée avec une notation rythmée traditionnelle, à l'instar de la quatrième pièce de *Pentaphonie* ou bien être utilisée seule tout au long de la même œuvre, comme en témoigne *À nulles rives dédiée à nulles pages confiée*. La sixième des seize *Mini-études* est en ce sens plus poussée car la durée de chaque note est calculée en secondes (exemple n°2). Cette notation où la rythmique laisse la place aux proportions, n'est pas sans rappeler celle qui est alors utilisée par Luciano Berio ou Krzysztof Penderecki.



Exemple n°2. *Mini-étude n°6*, premier système. Notation calculée en secondes

b) Les différents procédés d'affranchissement du temps fort

Que ce soit dans les pièces non mesurées ou strictement mesurées, Abbott distille à travers son œuvre toute une série de procédés qui visent à supprimer les repères rythmiques habituels. Les analyser tous ici serait quelque peu ambitieux. Les lignes qui suivent se proposent d'entrevoir les plus importants.

Temps forts et temps faibles : une hiérarchie inversée ou supprimée

Attardons-nous tout d'abord sur les œuvres qui cherchent d'une manière particulière à supprimer la hiérarchie habituelle entre temps forts et temps faibles. Il est possible de les diviser en deux catégories qui suivent chacune une orientation différente pour parvenir à cette fin. Les premières conservent d'une manière intacte la notion de la pulsation et des temps mais en prenant le parfait contre-pied de leur emploi traditionnel car c'est ici le temps faible qui domine. C'est ce que Maxime Joos appelle, à propos d'Henri Dutilleux, « l'officialisation du temps faible »³.

Jumps et *Contretemps* sont deux œuvres complémentaires : même dimension, même forme, même utilisation du « mode deux » d'Olivier Messiaen ou encore mêmes motifs mélodico-rythmiques. Mais si dans la première, le jeu de la main gauche est systématiquement centré sur les temps forts, c'est le contraire qui prévaut dans la seconde, dans laquelle, par ailleurs, la ponctuation de la main droite est elle aussi presque exclusivement à contretemps. Le même emploi exclusif du temps faible se trouve dans la huitième pièce des *Variations Paganini* où un *continuum* de croches à la main droite est accompagné par des accords ou des intervalles harmoniques qui sont toujours à contretemps.

La seconde catégorie regroupe les œuvres qui veulent abolir toute opposition entre temps fort et temps faible en niant même ces deux notions pour créer un « temps lisse », sans pulsation. Dans la *Toccata n°3*, les premières mesures sont écrites sur trois portées, bien qu'en réalité il y ait quatre strates. La voix supérieure est chromatique. La deuxième s'attache à une sorte de pédale de *mi* dont les triolets de doubles croches instillent une granularité en *continuum* sans accentuation. La portée intérieure forme un second groupe-pédale qui se caractérise par des accents imprévisibles. La dernière voix est parachromatique. Avec ses deux pédales construites en dehors de toute logique de temps forts ou de temps faibles, les notes que le compositeur demande de tenir le plus longtemps possible pour la portée inférieure, ou encore le procédé de la liaison sur le temps, l'ensemble montre une « pâte sonore » au « temps lisse » qui prend forme lentement. Le resserrement des notes dont les intervalles ne s'accroissent que très lentement participe de cette sensation (exemple n°3). Par ailleurs, l'œuvre dans sa globalité s'apparente à un *perpetuum mobile* où tout accent métrique est éliminé.

³ Maxime Joos, *La perception du temps chez Henri Dutilleux*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 94.



Exemple n°3. *Toccata n°3*, premier système. Temps lisse

La répétition variée d'un motif

Le compositeur, en plus de l'absence de temps fort, aime brouiller les pistes en répétant un motif d'une manière jamais identique. Cette variété peut tout d'abord se faire par l'intermédiaire du rythme proprement dit qui subit des changements. La dernière mesure de *Vision fugitive n°2* illustre ainsi superbement l'esprit de cette pièce par un poétique effet de flou rythmique en alternant d'une manière stricte les intervalles harmoniques *do/ré* et *fa/sol* à la main droite et les notes *mi* et *si* à la main gauche qui subissent toujours d'infimes variations rythmiques. Par ce procédé, les notes ne sont presque jamais sur les mêmes temps, et encore moins sur les temps forts (exemple n°4). Il faut noter, en parallèle, les dissonances entre les deux mains et la pédale *fa-la* de la main gauche qui enveloppent le tout dans une sorte de halo mystérieux et lointain.



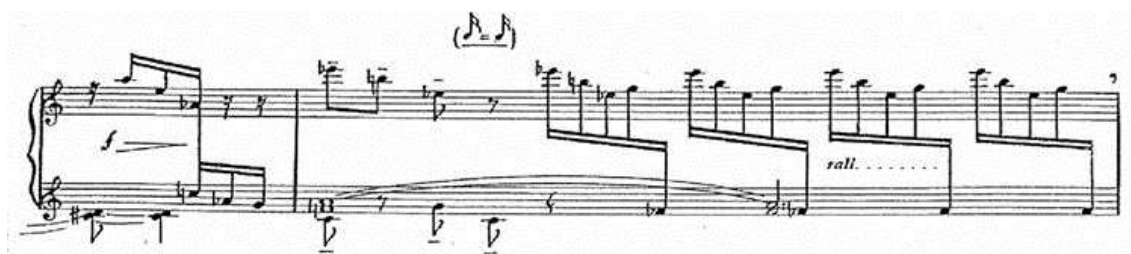
Exemple n°4. *Vision fugitive n°2*, dernière mesure. Variation rythmique d'un même motif

Parfois, un même motif est répété en perdant des notes. À la première mesure de la *Black and white Toccata*, le trait *do* bémol/*ré* bémol/*mi* bémol/*fa*/*sol* bémol de la main gauche perd progressivement une note et ne commence pas sur les mêmes temps, ce qui brouille la rythmique carrée de la main droite (exemple n°5). Rappelons, pour la clarté de l'exemple, que l'œuvre est bitonale : *do* majeur à la main droite et *do* bémol majeur à la main gauche.



Exemple n°5. *Black and white Toccata*, première mesure
Répétition d'un même motif avec chute de notes

Une autre manière, plus subtile encore, de varier un motif est de le répéter à l'identique. C'est alors sa non intégration dans un cadre métrique qui suffit pour en changer sa perception. Ainsi, à la fin du quatrième système de *Vision fugitive n°2*, un même motif de cinq doubles croches dans une mesure à 7/4 se répète quatre fois en commençant par conséquent sur un temps toujours différent (exemple n°6).



Exemple n°6. *Vision fugitive n°2*, quatrième système
Répétition identique d'un motif non intégré dans un cadre métrique

Les quatre dernières mesures de la onzième des seize *Mini-études* sont plus complexes par leur caractère polyrythmique qui déploie trois pédales rythmiques et mélodiques sur trois niveaux : la main droite déroule de mesure en mesure un groupe-pédale de quatre agrégats aux chromatismes retournés, la main gauche tient un accord-pédale, et exécute dans la portée inférieure un dernier groupe-pédale diatonique. Les trois notes qui composent ce dernier, *sol* bémol/*la* bémol/*si* bémol, sont écrites dans une mesure à quatre temps, si bien qu'elles ne tombent jamais sur les mêmes temps, à l'instar de l'exemple précédent. Ainsi, si chaque voix est répétitive, la couleur de l'ensemble est à chaque temps renouvelée car chaque accord du clavier droit tombe avec une note différente du clavier gauche. C'est quand toutes les combinaisons de la portée inférieure sont épuisées, les voix extrêmes revenant à leur point d'origine, que le morceau s'achève, un peu à la manière des motets isorythmiques de l'*Ars Nova* (exemple n°7).

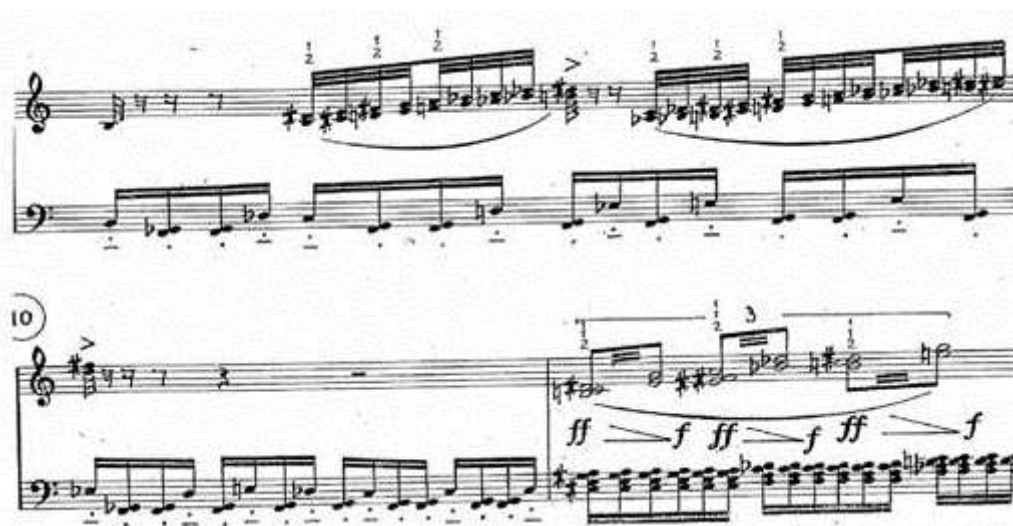


Exemple n°7. *Mini-étude* n°11, dernier système. Polyrythmie

Les ruptures d'ostinato

Avec les ruptures d'ostinato, le compositeur laisse entrer l'auditeur dans un pseudo-cadre pour mieux le déstabiliser. Ces ruptures se font de manière imprévisible. Aux pages 4 et 5 de la *Black and white Toccata*, l'ostinato rythmique formé de groupes de doubles croches est irrégulièrement brisé par insertion de groupes de deux doubles croches, évitant ainsi que toute sensation de périodicité ne s'installe.

Aux mesures 9 et 10 de la *Toccata n°1*, une sorte d'ostinato – une pédale *ré/mi* bémol interne à un groupe de quatre notes accentué de manière assez traditionnelle sur le premier et le dernier temps – est répété jusqu'à ce que des ruptures d'ostinato apportent une touche de hasard dans le processus en décalant d'une manière toujours différente les notes et les accents dynamiques, ce qui abolit toute sensation de temps fort et de temps faible (exemple n°8). Nous sommes ici véritablement dans le règne de l'instable.



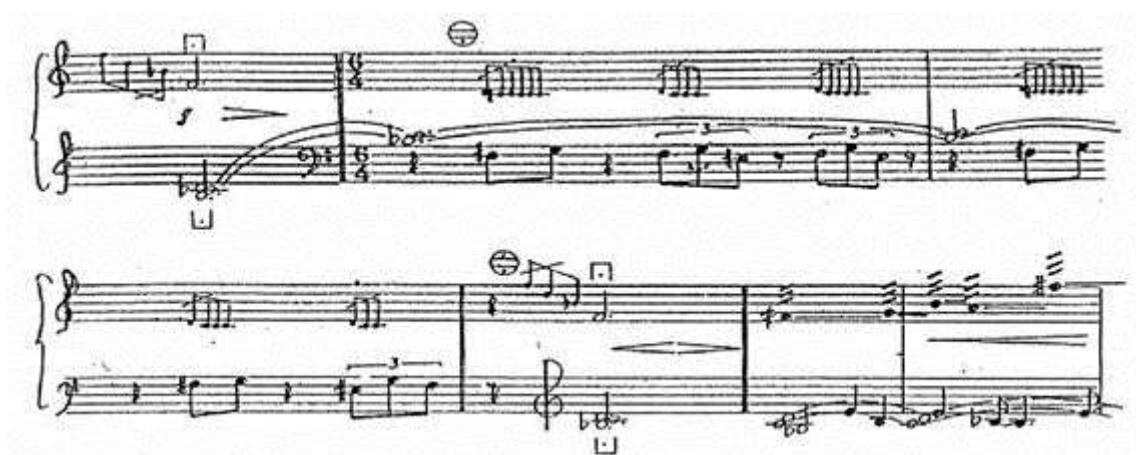
Exemple n°8. *Toccata n°1*, mesures 9-10. Rupture d'ostinato

L'opposition entre rythmique carrée et rythmique ambiguë

Parfois, le compositeur alterne deux passages aux antipodes rythmiques. Ce contraste, en plus de produire parfois un effet assez ludique, a pour

conséquence de mettre en valeur d'une manière évidente l'absence de temps fort dans l'un des deux passages. C'est ainsi le cas de la cinquième pièce de la *Suite enfantine n°2* qui alterne des entités que nous pourrions qualifier de « classiques », à la rythmique égale et où chaque accord est semblablement accentué, avec des passages à la fantaisie débordante par l'utilisation d'effets propres à l'accordéon, la multiplication de nuances contraires, et enfin par des rythmes beaucoup plus rapides et variés. Les éléments fantaisistes tendent à s'infiltrer dans les passages « classiques », comme à la fin du troisième système et finalement à dominer.

La sixième pièce de *Suite enfantine n°2* est fondée sur la même idée d'une alternance entre, d'une part, un passage immuable, lent et d'autre part, des entités jouées *rubato* qui sont beaucoup plus rapides au point d'être parfois un peu désordonnées, précipitées. Ainsi aux deux avant-derniers systèmes les *do* répétés forment une suite numérique qui va de deux à six sans aucun ordre *a priori* (exemple n°9).



Exemple n°9. *Suite enfantine n°2*, deux avant-derniers systèmes
Suite numérique sans ordre *a priori*

L'opposition des deux rythmiques peut encore avoir lieu entre les claviers ; elle prend alors plutôt l'aspect d'une superposition que d'une alternance. C'est tout d'abord le cas dans *Sad birds* où l'ostinato de la main gauche à la métrique régulière de deux croches/noire est sans cesse perturbé par la main droite qui évolue d'une manière rhapsodique, dont l'abondance du procédé de la liaison sur le temps, les valeurs irrationnelles (5 pour 4, 7 pour 8, 11 pour 8...), les petites notes ou encore les brusques changements de valeurs, en particulier le passage d'une ronde à des quarts de croche, sont quelques-unes des caractéristiques. Avec cette impression de *rubato*, strictement noté toutefois, l'intention du compositeur semble ici d'écrire une main droite hors solfège. Cette dualité entre les deux claviers fait de cette œuvre un véritable exercice de polyrythmie à grande échelle. Les deux derniers systèmes sont significatifs (exemple n°10). Ce détachement de la main droite vis-à-vis de l'ostinato se traduit aussi mélodiquement : elle est très souvent en relation chromatique avec lui.



Exemple n°10. *Sad birds*, deux premiers systèmes.
Superposition d'une rythmique carrée et d'une rythmique ambiguë

Le *Grand âne noir* est construit sur la même dualité entre les mains. Le dernier système et la fin du précédent sont fondés sur une polymétrie prononcée : la main droite exécute cinq fois un motif à 8/8 alors que la main gauche répète un motif que l'on pourrait noter à 9/8 qui sort de la mesure, si bien que les deux claviers se décalent d'une croche à chaque fois (exemple n°11).



Exemple n°11. *Le Grand âne noir*, dernier système. Polymétrie

Un art de la mouvance

Il faut encore nous intéresser à un certain art de la progression cultivé par le compositeur, qui, s'il ne vise pas l'ambiguïté rythmique, se joue par nature des temps forts. *Humoresque*, avec son passage nommé *cadenza* au troisième système de la page 4 est typique. La *cadenza* se présente sous la forme de six trémolos, mais cette division solfégique nous paraît un peu réductrice ; il faut plutôt, pensons-nous, analyser ce passage comme un seul trémolo qui évolue lentement à la manière d'une « pâte sonore ». En effet, il entre d'abord sous la forme la plus simple : une alternance entre deux notes à intervalle d'un demi-

ton, *do* et *ré* bémol. Mais il s'agrandit progressivement selon deux directions. D'une part, par ajouts de notes une à une ; ainsi finit-il avec cinq notes dans le premier temps du trémolo et trois dans le second. D'autre part, l'agrandissement se réalise par l'allongement régulier des valeurs : à la noire initiale succède une blanche, une blanche pointée, une ronde, puis une ronde pointée, enfin, le trémolo finit sur une ronde avec point d'orgue. L'ajout des notes à la main gauche crée un certain brouillage des repères par la dissonances qu'elles apportent (un demi-ton en dessous ou au-dessus de la main droite) et par le fait qu'une même note, le *do*# (*ré* bémol par enharmonie) est jouée au premier et au second temps du trémolo, créant ainsi une sensation de fondu (exemple n°12).



Exemple n°12. *Humoresque*, page 4, troisième système. Fondu rythmique

La dernière des *Sept nouvelles miniatures* présente un ralentissement intéressant aux mesures 5 et 6 par agrandissement des valeurs avec en parallèle la supplantation progressive du *ré* sur le *la* bémol, dont les petites notes ne sont déjà plus qu'une ombre (exemple n°13).



Exemple n°13. *Nouvelles miniatures* n°7, mesures 5 et 6. Ralentissement rythmique

Les quatre dernières mesures de la première pièce de la *Suite enfantine* n°1, « Boîte à musique », montrent l'effet inverse quant aux valeurs qui sont cette fois-ci de plus en plus courtes, créant ainsi une accélération rythmique à partir de la même valeur de base, la noire : croches, triolet, doubles croches, quintolet de doubles, sextolet de doubles (exemple n°14).



Exemple n°14. *Suite enfantine n°1*, première pièce, quatre dernières mesures
Accélération rythmique

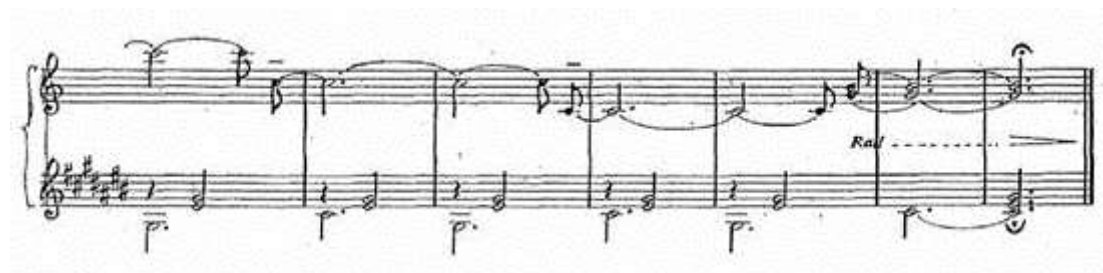
Cette technique peut également être utilisée pour les silences. Les mesures 39-42 de la *Toccata n°1* répètent ainsi trois fois un même groupe en éventail à la main gauche dont le nombre de silences qui suivent diminue à chaque fois.

La valse déformée

Nous ne pouvons pas terminer cette brève étude sans nous intéresser à la manière dont le compositeur aime à s'inspirer de la forme chorégraphique - intimement liée à l'accordéon - qu'est la valse, en vue de la transformer progressivement au point de la rendre méconnaissable. La première pièce de *Slava's Suite*, « Presque une valse » en est un exemple probant. S'il y adopte tout d'abord la caractéristique principale de la forme, la métrique à trois temps avec basse sur le premier, c'est pour mieux la contrarier par la suite. L'emploi du *bellow shake*⁴ sur le deuxième temps perturbe le rythme en lui donnant un côté bancal. Petit à petit les références à la valse se désagrègent par l'emploi de la valeur ajoutée à la fin du second système, l'absence de note sur le temps fort et la liaison sur le temps à la main gauche qui se retrouve comme décalée d'un temps à partir de la fin du cinquième système. Ce dernier élément se répercute à la main droite, ce qui se traduit par l'éclatement des mesures.

Un autre exemple de transformation de la danse se trouve dans la *Suite enfantine n°1* avec la quatrième pièce intitulée simplement « Valse ». Le gauchissement s'effectue ici par la confrontation entre la main gauche qui conserve le rythme carré et typique de la valse d'un bout à l'autre de la pièce et la mélodie jouée à la main droite qui évolue d'une manière quasi-rhapsodique sans aucun rapport avec elle. Au dernier système, les croches accentuées en contretemps en forme d'apocope soulignent ce décalage et donnent à l'ensemble un air boiteux (exemple n°15). Notons encore que la pièce est écrite en bitonalité : *do* majeur à la main droite et *do #* mineur à la main gauche.

⁴ Le *bellow shake*, que l'on peut traduire littéralement par « soufflet secoué », est un effet proprement accordéonistique. Il consiste à tirer et pousser le soufflet légèrement ouvert, le plus souvent très rapidement et régulièrement. Ce mouvement, binaire ou ternaire, permet de répéter une même note ou un même accord très vite sans avoir à appuyer autant de fois qu'il le faut sur les touches car un effet de coupure s'opère entre le moment où le soufflet est tiré et celui où il est poussé. L'effet rendu peut s'apparenter au *staccato* de l'archet sur les cordes du violon.



Exemple n°15. *Suite enfantine n°1*, quatrième pièce, dernier système
Gauchissement stylistique

Nous l'avons vu, les procédés d'ambiguïté rythmique utilisés par Alain A. Abbott sont aussi divers que complexes. Certains sont issus de techniques destinées originellement pour le piano, telle que la « valeur ajoutée » d'Olivier Messiaen, montrant ainsi que l'accordéon est un instrument capable d'une finesse rythmique comparable. Tous cherchent à déstabiliser le mètre de base et à créer un temps mouvant, le compositeur nous invitant à considérer le déroulement de son discours comme une entité imprévisible. Le concept de mesure semble être ainsi une grille sans fonctionnalité agogique apparente, servant plus à la facilité de lecture du projet compositionnel qu'à l'affirmation rhétorique de carrure et de symétrie.

Il faut signaler par ailleurs que ces traits concernant le rythme se trouvent dans les œuvres pour accordéon et autres instruments du compositeur, tels que les quatre concertos, pour accordéon et orchestre à cordes (écrits respectivement en 1970, 1979, 1987 et 2001) ou les *Inventions*, pour accordéon, guitare, clarinette, alto et flûte (1980). Quoiqu'il en soit, il est certain que le sens ambigu cultivé par Alain A. Abbott est symbolique de sa démarche d'émancipation engagée dans la seconde moitié du XX^e siècle vis-à-vis de la musique traditionnelle pour accordéon.

EDITIONS DES PARTITIONS CITEES

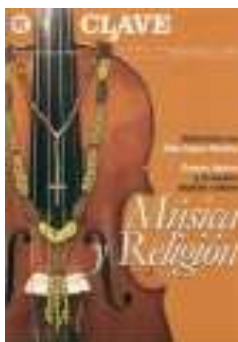
(sauf trois partitions non éditées : *A nulles rives dédiée à nulles pages confiée*, 1984 ; *Pentaphonie*, 1998 ; les *Variations Paganini*, 2000)

- *Black and white Toccata*, Ontario, Waterloo Music, 1978
- *Contretemps*, Montrouge, Allan McNell, 1970
- *Deux styles à découvrir*, Paris, Billaudot, 1977
- *Étude de concert n°3*, Paris, Hortensia, 1973
- *Grand âne noir, Le*, Ontario, Waterloo Music, 1978
- *Humoresque*, Paris, Transatlantiques, 1969
- *Jeu de septièmes*, Ontario, Waterloo Music, 1973
- *Jeu de tierces*, Ontario, Waterloo Music, 1971
- *Jumps*, Paris, Pro-Euterpe, 1969
- *Mini-études*, Paris, Combres, 1987
- *Pour Fabrice*, Paris, Billaudot, 1982
- *Sad birds*, Ontario, Waterloo Music, 1980

- *Slava'Suite*, Paris, Salabert, 1979
- *Sept nouvelles miniatures*, Montrouge, Allan McNell, 1973
- *Suite enfantine n°1*, Ontario, Waterloo Music, 1981
- *Suite enfantine n°2*, Paris, Salabert, 1983
- *Toccata n°1*, Paris, Billaudot, 1974
- *Toccata n°3*, Ontario, Waterloo Music, 1979
- *Vision fugitive n°2*, Paris, Salabert, 1983

TERRITORIOS PARA LA LECTURA

RECENSIONES



REVISTA CLAVE. Directora: Laura Vilar. **Circulación:** cuatrimestral. **ISSN:** 0864-1404. **País:** Cuba.

Revista Clave. Revista de Música cubana fundada en 1986 bajo la dirección del musicólogo Idalberto Suco. Su fundación se deriva de dos importantes acontecimientos: la creación del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), en 1978, y las sucesivas generaciones de graduados en música del Instituto Superior de Arte (ISA), a partir de 1981.

En su primera etapa (1986-1990) *Revista Clave* funcionó como el principal medio de información y reflexión sobre los más diversos temas de la cultura musical cubana, como reflejo del acontecer musical en el país, su historia y contactos con otras culturas del mundo. Entre sus autores contó con musicólogos, compositores, intérpretes, periodistas e investigadores. Desde 1999 se edita como publicación del Instituto Cubano de la Música (ICM), dirigida por la musicóloga Laura Vilar.

La música y su interacción social, la vida de las instituciones cubanas, la enseñanza, el papel de los medios de comunicación masiva, así como de los distintos soportes que permiten su disfrute y estudio son algunas de las líneas temáticas que albergan sus ejemplares. Entre la diversidad de tópicos abordados es importante el reconocimiento a los aportes de pedagogos y teóricos de la música cubana, intérpretes y compositores. A esto se suma su inestimable contribución a la edición de partituras mediante una sección fija en páginas centrales, como forma de dar a conocer obras inéditas de compositores cubanos de alto crédito.

Clave representa la imagen y la voz de la musicología cubana y está en su esencia fundacional contribuir al conocimiento y evolución del pensamiento científico cubano en torno a la música, sus orígenes, derroteros e imperativos actuales. En el año 2009 fue certificada como publicación científico-tecnológica por el Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente (CITMA), como reconocimiento al rigor científico y teórico perfilado en los últimos años.



Festival de Música Española de Cádiz

El Festival de Música Española de Cádiz ha cumplido ocho años en 2010. Durante la segunda quincena de noviembre, coincidiendo con el aniversario del nacimiento en esta ciudad de su compositor por excelencia, Manuel de Falla, Cádiz disfruta de un aluvión de actividades musicales: conciertos, talleres, exposiciones, publicaciones, conciertos didácticos, foros de debate... en definitiva: la ciudad se convierte durante diez días en el centro de referencia de la música española y, por extensión natural, de la música iberoamericana.

A la iniciativa de celebrar la música española se han venido sumando voluntades desde un principio; no es nueva la compañía en este empeño del *Ministerio de Cultura*, de la *Diputación Provincial de Cádiz*, del *Ayuntamiento de Cádiz*, del *Obispado de Cádiz*, del *Ministerio de Igualdad* a través del *Instituto Nacional de la Juventud*, del *Diario de Cádiz*, de la *Fundación CajaSol*, del *Instituto Andaluz de la Mujer* y el *Instituto Andaluz de la Juventud*, de la *Sociedad General de Autores y Editores*, de las delegaciones de las *Consejerías de Educación* y de *Empleo*, del *Casino de Cádiz*, del *Conservatorio de Música Manuel de Falla* de Cádiz y del *Conservatorio de Danza de Cádiz*, de la *Universidad de Cádiz*, de la *Universidad de Granada*, del *Archivo Manuel de Falla* y el *Centro de Documentación Musical de Andalucía*, del *Patronato Provincial de Turismo* y de *Radio Clásica* de *Radio Nacional de España*. A ellos se une el *Consortio para la Conmemoración de la Constitución de Cádiz 2012*, en una alianza que tiene por objeto celebrar las libertades históricas que encontraron su fundamento institucional justamente en esta tierra.

La música sinfónica tiene un lugar preferente en el Festival, de acuerdo con la pujanza de las cuatro orquestas institucionales de la Comunidad, Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta Filarmónica de Málaga, Orquesta de Córdoba y Orquesta Ciudad de Granada. Se añaden formaciones musicales bien conocidas en este Festival como la Orquesta Barroca de Sevilla y el Coro Barroco de Andalucía, con programas en los que estará muy presente la recuperación del patrimonio español e iberoamericano, uno de los basamentos programáticos del Festival.

Son numerosos los estrenos que propicia el Festival, que como cada año se convierte en laboratorio de creación y foco de difusión de la nueva música. De

los Cursos de Composición de la Cátedra Manuel de Falla (este año con el compositor catalán Héctor Parra al frente), se derivan diversos estrenos absolutos, como también ocurre con el Taller de Mujeres Compositoras, reunión anual que pone en primer plano las composiciones más recientes de nuestras autoras.

El flamenco tiene, así mismo, un espacio destacado en el Festival. La Noche en Blanco, patrocinada por el Instituto Nacional de la Juventud del Ministerio de Igualdad, presenta una cadena de actividades ofrecidas durante horas y sin interrupción por jóvenes artistas de la música, de la poesía y de las artes plásticas, mientras que los sonidos de canción de autor, de pop-rock y de jazz integran la programación de Músicas de noche en diversos espacios escénicos de la ciudad. Los más pequeños también cuentan con propuestas innovadoras y de calidad. Las exposiciones, talleres, publicaciones y debates sirven de necesario complemento a los conciertos de un Festival que hace de Cádiz, durante diez días, la capital de la música española.

Además de la programación de conciertos, el Festival continúa en su línea de apoyo a la investigación musical, a la creación actual y a la recuperación del patrimonio. Las reflexiones generadas en las mesas de encuentro y debate encuentran su publicación en la revista “Papeles del Festival de Cádiz”, editada en colaboración con el Centro de Documentación Musical de Andalucía. El Festival vuelve a fomentar la edición de partituras y la publicación de grabaciones discográficas en la colección de “Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía” de la Consejería de Cultura.



PAPELES DEL FESTIVAL de música española DE CÁDIZ. Edita: **Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.** Coordina: **Centro de Documentación Musical de Andalucía.**

Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista científica, de periodicidad anual, en la que se recoge la actividad investigadora que se realiza al hilo del Festival: Jornadas, encuentros, Congresos, Talleres, Mujeres compositoras, reflexión e investigación que se realiza en colaboración con diversas Universidades: Universidad de Cádiz y Universidad de Granada, entre otras. También está abierta a colaboraciones externas, acordes con las temáticas tratadas en cada número. Dirigida a musicólogos, compositores/as, pedagogos, y en general al público con interés en estos temas.

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 3, Año 2010 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Contenido Nº 4 Año 2009

I Jornadas sobre Conciertos Didácticos

Víctor Neuman. *Presentación y Conclusiones de las I Jornadas sobre Conciertos Didácticos.*

Conferencias: Liane Hentschke. *Conferencia Inaugural: Los conciertos didácticos, hoy.* Assumpció Malagarriga.

Música para los más pequeños. El Proyecto L'Auditori: educa, de L'Auditori de Barcelona

Mesa redonda: ¿Qué es un concierto didáctico? : Liane Hentschke y M^a del Carmen Ortega Prada. Programación de conciertos didácticos: Joseph Thapa, Concha Villarrubia del Valle y Víctor Neuman.

Talleres: Carmen Huete Gallardo, Assumpció Malagarriga y Víctor Neuman.

Comunicaciones:

- Alicia González Sánchez. *“El viaje del Flamenco” y “Flamenco DEsGRANAo”:* dos conciertos didácticos.
- Gerhard Illi. *Acercar la batería al público.*
- Sergio Sirgo de Bascarán. *Jóvenes que tocan, jóvenes que escuchan.*
- Alfonso Salazar. *Evolución de la producción de espectáculos de didáctica musical en Andalucía. Situación de su distribución actual y dos propuestas.*
- M^a del Mar Galera Núñez, Rosario Gutiérrez Cordero y Alejandra Pacheco Costa. *Los conciertos didácticos en el entorno universitario: el caso de los alumnos de maestro en educación musical.*
- Amalia Moreiras. *Conciertos didácticos y trabajo en el aula: guía para el profesorado.*

Taller: Mujeres y la creación musical contemporánea.

- Diana Pérez Custodio. *Renacimiento: videoinstalación y espectáculo cantado.*
- Carmen Fernández Vidal. *La Técnica Atonal de Julien Falk: vinculación metodológica implícita y explícita con el sistema y dispositivo procedimental didáctico tonal.*
- Mercedes Zavala Gironés. *Estrategias del olvido: apuntes sobre algunas paradojas de la musicología feminista.*
- Marísa Manchado Torres. *Veintiséis años después: pionerismo en los estudios de género en relación a la música. Una autobiografía musical a tres voces.*

Misceláneas

- Teresa Catalán Sánchez. *Ética y estética musical: una mirada a través de Ramón Barce.*
- Rosa M^a Rodríguez Hernández. *Recuerdo/Olvido: Oleada de Ramón Barce.*
- Rosa Iniesta Masmano. *Paradigma de relaciones melódico-tonales.*
- Juan Manuel López Marinas. *La Asociación de Cultura Musical.*
- Miriam Sánchez Martín. *El Silbo Gomero.*
- Modesto García Jiménez. *Creatividad y/o patrimonio: música culta vs. música popular.*



Obras para Órgano y Canto

Título: *Obras para Órgano y Canto*

Subtítulo: *Taller de Mujeres Compositoras*

Autores: Pilar Jurado, M^a Luisa Ozaita, Mercedes Zabala, Iluminada Pérez Frutos, Marisa Manchado, Consuelo Díez, Carme Fernández-Vidal, Dolores Serrano Cueto, Rosa M^a Rodríguez y Diana Pérez Custodio.

Intérpretes: Pilar Jurado, canto y Susana García Lastra, órgano.

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Dirección científica: Centro de Documentación Musical de Andalucía

Produce: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales

D.L. SE-6134-2009

1 disco compacto: digital; 12 cm

Incluye folleto con biografía y estudio de su obra

Adquisiciones: Librería Virtual de la Consejería de Cultura

- 01.- Sólo... 6:31
- 02.- Cantinela 4:08
- 03.- Fantasía para una gentildama 5:05
- 04.- Lamentos de dolor 5:23
- 05.- Epílogo 7:09
- 06.- SAD 4:54
- 07.- Gresol de vent 5:21
- 08.- Defórgano 4:46
- 09.- Antícomo 3:26
- 10.- Contracanto 01 3:09



RODRÍGUEZ CORDERO, Dolores F. y BARCELÓ REINA, Nadiesha T.: *Pensamiento musical-pedagógico en Cuba: historia, tradición y vanguardia*, Adagio-Cúpulas, La Habana, 2009. ISBN: 978-959-280-090-8; ISBN: 978-959-7206-00-2. 305 pp. PVP. dflovia@infomed.sld.cu

Con la publicación del libro *Pensamiento musical-pedagógico en Cuba: historia, tradición y vanguardia*, la Pedagogía Musical cubana, cuenta hoy con un soporte bibliográfico que constituye un justo reconocimiento a aquellos músicos-pedagogos que, sin apoyo oficial la mayoría de las veces, con escasos recursos ni remuneración, fueron capaces, a finales del siglo XIX y primeros cincuenta años de la pasada centuria, de sentar las pautas y cimientos de esta enseñanza especializada en el país; es decir, crear los fundamentos teóricos pedagógicos de nuestra identidad musical, partiendo de su propia condición de una sólida formación práctica como músicos y conscientes de la necesidad de una pedagogía que sustentara la instrucción de este arte.

De profundo y minucioso se valora el trabajo de investigación de las autoras, las que con una rigurosa científicidad han desempolvado valiosos documentos que estaban invisibilizados, desconocidos, olvidados en fondos y/o bibliotecas y en el tiempo que con su acuciosa búsqueda y constancia fueron descubriendo y sacando a la luz.

Constituía pues una necesidad para reconstruir la historia pedagógico-musical cubana, analizar el pensamiento de quienes fueron pioneros en esta especialización de la enseñanza artística, en aquellas difíciles condiciones donde era también fundamental alcanzar y luego dignificar la propia identidad nacional.

“Día a día se hace la historia” y así lo hicieron aquellos músicos-maestros, hombres y mujeres que legaron tradiciones y enriquecieron con un pensamiento comprometido con su tiempo y que fueron capaces de asumir lo más avanzado de aquel momento que fue el movimiento de la Escuela Nueva, insertando en lo nacional, lo universal.

Por otra parte, en el libro se destaca cómo el ámbito musical-pedagógico cubano se enriqueció en dos sentidos: por una parte, con el pensamiento de músicos relevantes procedentes de países europeos que se radicaron en Cuba, como

Hubert de Blanck, Juan Federico Edelmann, José Ardévol, entre los más relevantes, y a la vez cómo músicos de origen cubano, cuya preparación académica se efectuó en los Conservatorios de París o Madrid, como Ignacio Cervantes, José White y Amadeo Roldán, contribuyeron a ensanchar el desarrollo de la Música y su pedagogía.

Las autoras resaltan cómo la tradición pedagógica cubana, fundamentada por precursores cuyas prácticas combatieron la escolástica y el dogmatismo –cómo Félix Varela en José de la Luz y Caballero, que promovieron la reflexión, el análisis y la experimentación-, influyeron en los músicos-pedagogos que, al calor de transformaciones que toman como base los estudios de la Psicología y el enfoque pedagógico, convierten al niño en centro del proceso y reconocen sus características individuales. La Escuela Nueva concibe al maestro como guía del aprendizaje, por eso se reitera la necesidad de conocer al niño y cómo el maestro de música debe estar bien preparado, para que pueda tender los nexos efectivos entre la sensibilidad del niño y su mundo sonoro musical. De aquí, resulta fundamental que el músico maestro esté pertrechado de los conocimientos psicopedagógicos necesarios para enfrentar el rol tan importante de enseñar.

Las autoras destacan el papel que desempeñaron las instituciones y centros de la enseñanza en Cuba así como la Sociedad Económica de Amigos del País, que reunió a los más avanzados pensadores de la época y que tuvo, en el Conservatorio Santa Amelia –dirigido por el eminente músico pedagogo Gaspar Agüero-, un centro docente musical representativo de estas ideas renovadoras. Además de las Escuelas Normales de Maestros y de Kindergarten, la Escuela Normal de Música –dirigida por César Pérez Sentenat y Amadeo Roldán-, la Escuela de Verano de la Universidad de La Habana, que proporcionó valiosos espacios de conocimiento, divulgación, práctica y debate cultural bajo los auspicios, entre otros, de María Muñoz de Quevedo, Fernando Ortiz y los Conservatorios privados que, a pesar de las críticas de que han sido objeto, no todos se constituyeron, no todos se mercantizaron, ya que en ellos laboraron músicos-maestros que con su esfuerzo y talento formaron generaciones de intérpretes e instrumentistas, que enriquecieron la historia del arte musical y la cultura nacional, además de aportar valiosos métodos, programas, guías, así como sus obras y reflexiones para el estudio, análisis y valoración de la enseñanza de la música en el país.

Hemos sido testigos de la búsqueda y desvelos de estas autoras en el empeño por dotar a la pedagogía musical cubana de un texto que llenara las necesidades y expectativas del arte musical, carente hasta hoy de información organizada y coherente para su utilización en los planes de estudio de alumnos y maestros, así como para aquellos especialistas e interesados en esta materia, que ya cuenta con un libro de una factura y presupuestos bien pensados, una prosa asequible, amena y amplia, con un rigor científico probado en conocimientos y que reivindican a todos aquellos músicos pedagogos que fueron vanguardia de su época, y para las generaciones que formaron y los que siguen su obra y legado.

Gelsy Quinzán



GARCÍA, Laura: *M-D¹ Desbordamientos de una Periferia Femenina*, Sociedad Dokins, México, 2008. ISBN 978-968-9512-00-4. dokins.sociedad@gmail.com

El Proyecto *Desbordamientos de una Periferia Femenina* se presenta como una intervención doble, que de manera crítica y rebelde, por un lado, sigue una lógica de gesto iconoclasta y, por el otro, enuncia y ensaya un discurso que en su carácter de contestación es sin embargo heterogéneo, celebratorio y deseante de un devenir en comunidad; es decir; de la formulación de un paradigma coherente donde la política, las prácticas culturales, los experimentos artísticos, la pedagogía de la emancipación y el inscribir y re-inscribir de trazos subalternos se organizan como una gramática para experimentar un contra-discurso.

En esta antología que de manera transversal se da a la tarea de trazar los imaginarios de lo femenino en su dislocación y/o confrontación en un campo de fuerzas, que de manera clara se entiende como un espacio de batalla para la resignificación de lo político y lo social, Laura García nos presenta una serie de tensiones productivas, en las que las metáforas de sus módulos, de manera vagabunda e itinerante, ya parecieran querer descifrar la multiplicidad de los deseos que están implicados e imaginados en la producción de una subjetividad femenina que, a través de las prácticas artísticas, se re-inscribe como operación transgresora, cuerpo no asimilable, sujeto fetichizado que busca su desbordamiento crítico. Estamos ante una excavación que es también descriptiva y que busca abrir los archivos discursivos y visuales de lo contemporáneo, como un espacio donde la alegoría de lo femenino se activa como potencia de des-sujeción. En esta dirección podríamos decir la fase actual del capitalismo entendida como capitalismo cognitivo, que nos sitúa en la urgente necesidad de formular máquinas de deseo insurgente y rebelde: la experiencia, el cuerpo, la formulación de un contra-discurso y la disrupción de lo textual, operaciones claves de una gramática social, que se prefigura como la intención de desbordar lo político, y una transfiguración de lo simbólico.

Me gustaría subrayar que *Desbordamientos de una periferia femenina* es un ejercicio crítico que se asume como gesto político, sin disculparse y sin tratar de conciliar nociones pseudo-críticas, que quisieran reducir el campo de batalla y la lucha por la hegemonía de enunciación a la esfera domesticada de la micro-política, o como una conceptualización del cuerpo como registro de “verdad” o principio biológico de “realidad”. Lo que celebro más de la antología es su carácter iconoclasta y vernacular. Su amor por la calle, por las formas de militancia política que emergen bajo el arco de cielos abiertos y de alcobas,

donde los cuerpos experimentan con formas perversas de placer y juego erótico que se saben actos político; que se descubren como gramática hecha cuerpo a lo largo de la historia milenaria que, en cada época y bajo todos los sistemas económicos, recicla la primera y más violenta de todas las formas de dominación –es decir, el contrato sexual y la heteronormatividad reproductiva. Los ciclos de guerra y las formas insidiosas de la violencia epistémica contra la mujer, como jeroglífico de la naturaleza, no han cedido un ápice y parecieran ser la forma de regresión social sobre la que se re-activan, una y otra vez, los regímenes de violencia y miedo, sobre los que se construye toda forma de dominación. Todo gesto crítico es entonces un gesto feminista: estoy convencida de que, contra una gramática de dominación, “lo femenino” es siempre el secreto del alfabeto colérico.

Mariana Botey



Claude LÉVI-STRAUSS: *Mirar, escuchar, leer*, Siruela, Madrid, 2010, 145 pp. 16'75 €

Claude Lévi-Strauss, quien murió centenario (nació en 1908) el pasado año de 2009, ha sido el antropólogo social más influyente de la segunda mitad del siglo XX. Pero los seis ensayos que componen la obra que aquí comentamos (se trata de una reedición, pues fue publicada por primera vez en castellano en 1994) no forman parte de su producción etnográfica o etnológica relacionada con las sociedades llamadas primitivas, salvo el último de ellos, sino que se ocupan fundamentalmente de cuestiones y de autores que tienen que ver con la pintura y la música de la modernidad euro-occidental (las lecturas a las que remite el tercero de los infinitivos que componen su título lo son de obras que versan sobre alguna de esas dos artes). Dado que *Itamar* es una revista dedicada fundamentalmente a la investigación musical, en esta recensión nos detendremos sobre todo en los textos y contenidos del libro que más tienen que ver con el arte sonoro, en los que incumben al *escuchar*.

El primero de los ensayos lleva por título “Mirando a Poussin”. En él, Lévi-Strauss extrapola el concepto de *doble articulación* desde el ámbito de la Lingüística al de la composición literaria y al de la pintura e intenta mostrar cómo Poussin utilizaba para componer sus cuadros un procedimiento basado en la doble articulación. Además, en este primer texto nuestro autor discute y cuestiona la capacidad de imitar o reproducir la realidad y de *trompe-l'oeil* como criterio fundamental de análisis y valoración de un artista y de sus obras. Finalmente, se ocupa de las polémicas que se plantearon en el siglo XVII sobre las relaciones entre dos elementos fundamentales del arte pictórico: el dibujo y el colorido. Expone la postura de Poussin e Ingres al respecto. Ambos independizaron esos elementos, en contra de quienes abogaban por su conjunción. Lévi-Strauss muestra cómo esa independencia del dibujo y del colorido se encuentra también en la estampa japonesa.

En el segundo de los ensayos, “Escuchando a Rameau”, nuestro antropólogo toma la noción de *transformación* para establecer un paralelismo entre la teoría de los acordes de Rameau y el análisis estructural propio del estructuralismo. Rameau dividió por tres o por cuatro, según el caso, el número de acordes que reconocían los músicos de su época y demostró cómo podían generarse a partir de inversiones del acorde del tono mayor. “El análisis estructural sigue la misma trayectoria cuando reduce el número de reglas de matrimonio o de los mitos:

reduce varias reglas [de parentesco] o mitos a un mismo tipo de intercambio matrimonial, o a una misma base mítica, diferentemente transformadas.” (pág. 39).

Por otra parte, Lévi-Strauss comenta el modo como Rameau unió en su ópera *Cástor y Pólux* el coro “Que tout gémissent” y el aria “Tristes apprêts, pâles flambeaux”, que en su época obtuvo un gran éxito y fue muy elogiado por los comentaristas musicales y por el público, lo que le permite mostrar los cambios históricos en la recepción y valoración estética de una obra musical. Como ha podido constatar en algunas representaciones de la obra, esa modulación tonal que entusiasmaba a los oyentes del siglo XVIII pasa desapercibida o deja insensible a la mayoría de los oyentes de hoy. Nuestro autor atribuye esa diferencia de sensibilidades a que los oyentes de entonces tenían mayores conocimientos musicales, una mayor educación y competencia musical, que los de hoy (muchos sabían tocar algún instrumento y leer música). Además, los oyentes actuales, para llegar a emocionarse, exigen estructuras musicales más expresivas, de manera que la música de *Cástor y Pólux* los deja insensibles.

En el tercero de los textos, “Leyendo a Diderot”, nuestro antropólogo expone y comenta críticamente varios planteamientos pictóricos de Diderot. En ese contexto, cita un texto de Delacroix, de su *Diario*, fechado en agosto de 1854, que expresa ya la naturaleza de los fractales, un siglo antes de que Benoit Mandelbrot los pusiese de relieve¹. Lévi-Strauss considera que los fractales son útiles para analizar y comprender determinadas expresiones artísticas, tanto gráficas como musicales.

El cuarto de los textos, “Las palabras y la música”, está centrado en la exposición y el análisis de los planteamientos musicales de Michel-Paul-Guy de Chabanon, violinista, compositor y filósofo de la segunda mitad del siglo XVIII.

Chabanon negó que la música imitase realidades naturales, incluso que pudiese afirmarse, con propiedad, que expresa sentimientos. Los sonidos musicales carecen de significación concreta. La música se compone de sonidos; éstos son sus caracteres elementales. Al igual que ocurre en el lenguaje humano con los fonemas, los sonidos musicales carecen de sentido. Pero, según Chabanon, a diferencia de lo que ocurre en el lenguaje hablado o escrito, en la música falta el nivel de articulación correspondiente a las palabras. Mientras que éstas tienen

¹ Delacroix –en sus términos y con su vocabulario– se refiere a una de las características principales de los fractales: la invarianza escalar de estructura, en virtud de la cual las partes poseen la misma topología que el todo, que el conjunto; y la ilustra con ejemplos (una costa marítima, árboles) hoy clásicos en la teoría matemática de los fractales. Lévi-Strauss, en su comentario del texto de Delacroix (pp. 70-71), afirma que los fractales mantienen la invarianza de estructura “a todas las escalas”, lo que implica que la sucesión de escalas que supone la homotecia interna o autosimilitud propia de las estructuras fractales podría continuarse sin fin. Pero esto no es realmente así. Aunque es posible ir muy lejos en el *scaling*, éste “no se puede continuar indefinidamente” (Benoît Mandelbrot, *Los objetos fractales*, Tusquets, Barcelona, 2006, pág. 32). La homotecia interna sólo es válida “dentro de ciertos límites” (Mandelbrot, *Op. Cit.*, pág. 38), sólo ocurre en escalas que se encuentran dentro de determinados límites (superior e inferior), los cuales es necesario definir para establecer la dimensión fractal del objeto en cuestión.

sentido, los conjuntos de sonidos carecen propiamente de significado, no refieren a realidades ni las expresan.

Lévi-Strauss comparte estos planteamientos de Chabanon: “La música no tiene palabras. Entre las notas, a las que podríamos llamar sonemas (puesto que, al igual que los fonemas, las notas carecen de sentido en sí mismas: el sentido es el resultado de su combinación), y la frase (de cualquier manera que se la defina) no hay nada” (pág. 73). En la música, entre los sonidos y la frase musical no existe un nivel de organización intermedia similar al constituido por las palabras en el lenguaje articulado. Los acordes no son para la música lo que el vocabulario para la lengua. Lévi-Strauss trae a colación lo que Wagner la planteó en una ocasión a Rossini: ¿quién, sin ninguna información previa sobre el tema de una obra o el significado que su autor le da, puede decir si unos acordes determinados describen una tempestad, un motín o un incendio?

En otros textos Chabanon intentó reducir el foso entre música y lenguaje que su anterior planteamiento abre. Según escribió, el espíritu establece relaciones, analogías, entre los sonidos musicales y diversos efectos de la naturaleza, de modo que “los buenos maestros” coinciden “siempre o casi siempre” en los modos musicales que utilizan para expresar determinadas realidades (por ejemplo, notas ascendentes o descendentes para expresar el rayo, la sucesión débil y continuada de dos notas para reproducir el murmullo de un riachuelo). Esas relaciones que el espíritu establece entre sonidos musicales y fenómenos naturales no son concretas, sino generales. Por ejemplo, los sonidos con los que un músico evoca el amanecer no refieren a éste en concreto, sino que expresan un contraste cualquiera, dentro del cual es posible ubicar el contraste entre la noche y el día, las sombras y las luces, propio del amanecer.

Para Chabanon, el hecho de que la música, a diferencia del lenguaje articulado, no describa realidades, hace que su dependencia de contextos culturales e históricos sea menor que la que tienen las artes basadas en la palabra (poesía, teatro...) y favorece que una persona perteneciente a una cultura y a una época pueda obtener placer de músicas de otras culturas o de otros períodos históricos. En algunos de sus escritos (no así en otros, en los que matizó su concepción universalista y naturalista de la música, consciente de los puntos débiles que presentaba), Chabanon afirmó la capacidad de la música para constituirse en un lenguaje universal y basó dicha capacidad en el poder de los sonidos para afectar gratamente a la sensibilidad humana, al igual que le afectan los colores o los olores, una sensibilidad que él entendía común a todos los seres humanos.

Por otra parte, Lévi-Strauss destaca algunas de las discrepancias que los planteamientos musicales de Chabanon muestran con los de Rousseau y Rameau. A diferencia de Rameau, Chabanon afirma la supremacía de la melodía sobre la armonía. Es de la primera, de la melodía, de donde procede el placer que las composiciones musicales nos pueden proporcionar. A diferencia de Rousseau, Chabanon otorgó primacía a la música instrumental sobre la vocal. No es necesario comprender la letra de una canción, su significado, para obtener

placer de su escucha; lo importante son las virtudes sonoras de la voz; e, incluso, en algunas canciones es mejor no comprender su letra. Son las personas con nula o escasa formación musical quienes precisan que la música vaya acompañada de palabras, ante su incapacidad o dificultad para encontrarle una significación puramente instrumental. De manera contraria, cuanto más sensible y ejercitado tiene una persona el oído en la captación de sonidos, más fácilmente prescinde de las palabras, del significado del texto, incluso cuando canta una voz, para centrarse sólo en lo sonoro.

Las opiniones que nuestro etnólogo manifiesta sobre el género operístico entroncan con esta postura de Chabanon. En el ensayo que nos ocupa, tacha de simplistas y desconcertantes algunos de los juicios que el también etnólogo Michel Leiris expresa sobre distintas óperas en su obra *Operratiques*. A diferencia de Leiris, quien en sus análisis y comentarios parece interesado sobre todo por los libretos, los decorados y la acción dramática de las óperas, prestando nula o escasa atención a su música, para Lévi-Strauss el texto y la puesta en escena de una ópera carecen de interés; lo que a él le interesa y atrae de la ópera es la capacidad del género para reunir medios instrumentales y vocales con los que construir una música amplia y variada.

“De los sonidos y los colores” es el título del quinto de los textos de la obra. En primer lugar, nuestro antropólogo expone y analiza cómo dos autores muy distintos, el padre Louis-Bertrand Castel (1688-1757) y Rimbaud, éste en su poema “Vocales”, establecieron analogías entre los sonidos (las vocales en el caso del segundo) y los colores. Posteriormente, el capítulo incluye una reflexión sobre cuestiones estéticas que Lévi-Strauss remitió a André Breton y la respuesta que recibió de éste. El intercambio de notas entre ambos se produjo en marzo de 1941 durante un viaje a Martinica; coincidieron y se conocieron en el barco, y pasaron parte de la larga travesía discutiendo acerca de la obra de arte.

En el último de los ensayos que componen el libro, “Miradas a lo lejos”, nuestro etnólogo se ocupa de la conexión del arte con lo sobrenatural que establecen los pueblos sin escritura. Ejemplifica esas creencias con mitos procedentes de distintas sociedades, muchos de ellos relativos al arte de la cestería (los *pomo* de California, los *gê* de América del Sur, los indios *tacana* de Bolivia, los indios *tsimshian* de la Columbia Británica, los *haida* de las islas de la Reina Carlota, entre otros). Dichos pueblos, confirieron un significado sobrenatural a los motivos artísticos que utilizaban, tanto a los simbólicos como a los figurativos y geométricos; entendieron el acto de creación artística como resultado de una inspiración divina; otorgaron a los artistas un estatuto especial, por considerarlos relacionados de algún modo con lo divino; atribuyeron a las bellas artes un origen sobrenatural. Lévi-Strauss recuerda cómo también en nuestra cultura el artista genial y la experiencia estética se han ligado con lo divino y sobrenatural. (De hecho, y sin ir más lejos, en la otra obra que aquí también reseño, Zweig califica a la creación artística como un “acto divino”, como un acontecimiento “sobrenatural”, y considera que la obra de arte excelsa es resultado de “una fuerza sobrehumana, divina”.)

Mirar, escuchar, leer es un libro magníficamente escrito y traducido, lo que hace placentera su lectura. A lo largo de sus ensayos Lévi-Strauss (quien el año de su publicación en Francia, 1993, contaba con 85 años de edad) da sobradas muestras de su erudición, su manejo de fuentes históricas y su amplia cultura artística. Sin embargo, la mayoría de los ensayos carecen de una línea argumental definida, lo que hace que sean más una sucesión de análisis y una yuxtaposición de temas que reflexiones bien estructuradas sobre cuestiones claramente especificadas.

José Luis Solana Ruiz



ZWEIG, Stefan: *El misterio de la creación artística*, sequitur, Madrid, 2010, 77 págs.

Desde que la editorial *Acantilado* tuvo el acierto de relanzar en nuestro país la edición de las obras de Stefan Zweig –un autor que cosechó en vida un enorme éxito de público y crítica, pero que había quedado relegado al olvido–, las reediciones y publicaciones de sus escritos se suceden en nuestro panorama editorial.

Este breve libro compila tres textos del insigne autor austriaco, los cuales tienen a la creación artística como tema en común. Van anteceditos, a modo de presentación de la obra, de la traducción de dos pasajes de sendas cartas escritas por Zweig en 1940 desde Buenos Aires y Río de Janeiro a su primera esposa. En ellas le informa de las conferencias que estaba impartiendo en varias ciudades de Brasil y Argentina (en distintos idiomas: español, francés, inglés, alemán) y le relata la enorme atracción de público que sus intervenciones suscitaban: largas colas de tres mil personas para ocupar un lugar en recintos que sólo podían albergar a la mitad, necesidad por ello de repetir la conferencia al día siguiente, venta de todo el taquillaje (había que pagar por asistir a ellas), grabación de sus conferencias y proyección posterior de pasajes de las mismas. A pesar de esos enorgullecidos reconocimientos, Zweig expresa sus deseos de concluir su gira para poder aislarse y concentrarse en aquello que realmente le interesaba y hacía feliz: el estudio y la escritura, la realización de sus libros.

El primero de los textos, que da título al opúsculo, es una conferencia pronunciada por nuestro autor en Buenos Aires en octubre de 1940. En él, indaga sobre las condiciones que hacen posible la creación de obras artísticas imperecederas, inmortales, con fuerza para trascender la época en que fueron producidas y mantener su valor a lo largo de la historia (obras de arte a las que calificamos como “clásicos”: me sorprende que Zweig no se sirva de esta denominación en su texto).

Nuestro autor destaca tres elementos que, a su juicio, son siempre necesarios, en mayor o menor grado, en todo acto de creación artística auténtico: la concentración, la inspiración y el trabajo.

Según él, la creación artística auténtica acontece cuando el artista se encuentra en un estado de *ektasis*, en el sentido griego del término; es decir, cuando se olvida de sí mismo y del mundo que le rodea y se encuentra fuera de sí entregado a su obra, en un estado de absoluta concentración en ella, intensamente ensimismado.

La inspiración y el trabajo pueden encontrarse en distintas dosis en los artistas geniales. En unos, la primera parece ser más importante que el segundo. En otros, por el contrario, el trabajo es el elemento esencial de sus obras excelsas; éstas son fruto de un arduo y lento proceso de creación, basado en la generación de esbozos preparatorios y en continuas reelaboraciones (pone como ejemplo el modo como Beethoven compuso varias de sus sinfonías).

No obstante, en todo creador genial, en la producción de toda obra artística imperecedera, ambos elementos están en mayor o menor grado presentes. El artista deberá estar tocado por la gracia de la inspiración, pero habrá tenido previamente que trabajar para que ésta se manifieste y deberá continuar haciéndolo para darle forma a las ideas que emanan de ella: “La fórmula verdadera de la creación artística no es, pues, inspiración o trabajo, sino inspiración más trabajo, exaltación más paciencia, deleite creador más fermento creador.” (pág. 35).

Hay artistas que producen con facilidad, capaces de componer en poco tiempo grandes obras (Lope de Vega fue capaz de escribir un drama en tres días; Häendel compuso su *Mesías* en tan sólo 16 días; Balzac llegó a escribir 40 páginas por jornada; Bach, Haydn, Mozart y Rossini producían sus obras musicales a pedido). En contraste, otros precisan de mucho tiempo para producir su obra (Goethe comenzó su *Fausto* cuando tenía 18 años y escribió sus últimos versos a la edad de 82 años; Flaubert trabajaba y pulía a veces una frase durante horas; Wagner sufrió un periodo de cinco años de falta de inspiración antes de poder comenzar su tetralogía de *El oro del Rin*).

Las grandes obras de arte pueden ser, por tanto, producto de procesos de creación (mayor o menor necesidad de una disposición inspirada) y de tiempos muy distintos. Cada artista debe seguir su camino y todo camino que conduce a la producción de obras excelsas es válido. Pero, más allá de las condiciones que puedan señalarse como explicación de esas producciones, Zweig piensa que la creación artística genial permanece siempre sumida en cierto misterio. En su opinión, el origen de la obra de arte imperecedera no puede descifrarse completamente mediante la lógica; la creación artística genial tiene algo de “acto sobrenatural”.

En el segundo de los textos, escrito para el funeral cívico que tuvo lugar en Viena en 1929 con motivo de la muerte de Hugo von Hofmannsthal, Zweig hace un elogioso recorrido por la producción literaria del fallecido escritor, explica lo que su obra –magnificante a su juicio– supuso en el contexto de la cultura literaria de su época y resalta su genialidad, el estado de suprema inspiración divina en el que pareció vivir durante toda su vida.

Finalmente, el tercero de los textos que conforman el librito que comentamos fue escrito como prólogo para el libro *Toscanini* de Paul Stefan, publicado en 1936. En él, Zweig hace un retrato del director italiano. Centra su semblanza en destacar la continua y esforzada búsqueda de perfección que embargaba a Toscanini, su desprecio de la conformidad, su insatisfacción con sus logros. Describe su comportamiento y su modo de trabajar en los ensayos, cómo se esforzaba en ellos para trasladar a los músicos de la orquesta la interpretación que había concebido tras su estudio de la partitura (previamente trabajada por él concienzuda y minuciosamente, nota o nota, durante todo el tiempo que le era preciso, durmiendo sólo tres o cuatro horas por las noches). Nos describe, también, la insatisfacción que a pesar de todo tenía Toscanini con sus logros, por admirables que las interpretaciones que lograba les pareciesen al público y a los críticos; cómo estaba consumido por “un indómito anhelo de siempre renovadas formas de la perfección”, sabedor de que “en el espacio orquestal nada está hecho para siempre, y que cada perfección debe re-crearse y reconquistarse de obra en obra” (pág. 75).

En el primero y el tercero de los textos Zweig apunta algunas críticas a la contemplación ligera y despreocupada, “sin tensión y sin respeto”, de la obra de arte que por entonces comenzaban a favorecer los medios de comunicación de masas (el fonógrafo y la radio) y aboga por la necesidad de esfuerzo por parte del oyente, lector o contemplador de una obra de arte excelsa como requisito para poder comprenderla y disfrutarla. La comprensión y el disfrute de una obra de arte exigen esfuerzo por parte de quien la escucha, contempla o lee, que no puede limitarse a ser un mero receptor de ella; sin ese esfuerzo no es posible acceder plenamente a ella, no nos revelará su grandeza y profundidad.

La calidad y fluidez de la prosa de Zweig hacen de la lectura de cualquiera de sus escritos una gozosa experiencia estética. Pero, en mi opinión, sus análisis sobre la creación artística, claramente deudores de la teoría romántica del genio, incurren en una mixtificación del proceso de creación artística y pecan de idealismo; adolecen de una absoluta falta de atención a los factores políticos, ideológicos y sociales que inciden en el hecho de que una obra de arte pueda ser o no seleccionada históricamente como “clásica”.

José Luis Solana Ruiz



BERMAN, Boris: *Notas desde la banquetta del pianista*, Editorial Boileau, 2010. ISBN: 978-84-8020-893-2. 227 pp. 19 €.

Quiero comenzar esta reseña valorando el alto grado de generosidad de aquellos pianistas que dedican parte de su tiempo a tareas tan altruistas como la de plasmar sus conocimientos y experiencias en un libro; generosidad por no querer guardar sus secretos pianísticos, y altruista por el esfuerzo y dedicación que supone escribir un libro de estas características. Pasan por mi cabeza nombres como Josef Lhevinne, Heinrich Neuhaus, György Sándor o Paul Badura-Skoda.

Boris Berman impartió un curso teórico en el *Aula de Música* de la *Universidad de Alcalá de Henares* en 1999, donde pormenorizó los contenidos del libro que estaba ultimando en aquel entonces y que en su estupenda traducción en lengua española, realizada por su alumno Héctor J. Sánchez, acaba de editarse. Yo tuve la fortuna de estar presente en dicho curso y donde pude descubrir la profundidad pedagógica del pianista ruso afincado en Yale. Esta primera impresión se fue afianzando posteriormente al asistir a otros cursos prácticos, incluyendo una invitación personal para que impartiera un curso de Música de Cámara en el conservatorio de Vitoria, que resultó ser excepcional. Por otro lado, he tenido ocasión de asistir a dos de sus recitales, pudiendo atestiguar sus grandes cualidades como concertista, incluyendo una soberbia interpretación de las sonatas de Prokofiev, cuya integral discográfica constituye una referencia.

Por tanto, encontramos en Boris Berman al infrecuente tipo de pianista-pedagogo que “borda” las dos facetas, que revierte su experiencia concertística al ámbito pedagógico, y que a su vez, recoge las vivencias “desde la banquetta” del alumno. Es una dualidad perfecta que otorga a este libro la máxima credibilidad y lo convierte en una publicación de referencia.

Comparándolo con otros textos de técnica pianística, quizás llama la atención la relevancia que otorga al aspecto de la calidad del sonido y a los movimientos de rotación. Ya en la introducción nos habla del “sonido absolutamente hipnótico” de su maestro, Leob Ovorin, y el primer capítulo lo dedica al “sonido y ataque”, donde afirma que «es un tema que muchos profesores y alumnos descuidan con

frecuencia, lo que resulta tan incomprensible como lo sería ignorar el color en las artes visuales o el movimiento corporal en el teatro». Por otro lado, trata con todo detalle un tema un tanto controvertido como es el de los movimientos de rotación, haciendo referencia a menudo a Sándor, a pesar de que Berman difiere en algunas ocasiones del criterio del pianista húngaro.

Digno de agradecer en un libro de esta temática es la clara y amena redacción, salpicada a menudo de imágenes comparativas y con un punto de fino humor e ironía que denota la personalidad del autor. Por ejemplo, cuando califica como “tortura rusa” a los ejercicios de escalas y arpeggios; o cuando al tocar un alumno el pasaje de acordes de la *Danza Rusa* de *Petrouchka* de Stravinski con el brazo rígido comenta que «tuvo mucha suerte de no sufrir ningún tipo de dolor muscular; sin embargo, el sonido producido sí resultaba bastante doloroso para el oído».

Para acabar, quiero resaltar la erudición que recorre todo el libro, tanto en el aspecto musical como de ámbito general: constantes referencias bibliográficas, numerosos ejemplos musicales, comentarios sobre anotaciones en las partituras de grandes pianistas, sobre grabaciones históricas y manuscritos, mostrando un profundo conocimiento de los instrumentos antiguos -no en balde fue también clavecinista-, y estableciendo frecuentes comparaciones entre la música y las bellas artes; todo ello adornado con bellas citas literarias. Para reflejar lo antedicho, y teniendo en cuenta también la meticulosidad y grado de rigor con que aborda todos los elementos de la técnica pianística, quizás sea procedente transcribir la historia que narra Boris Berman sobre Miguel Ángel Buonarroti quien, finalizando con gran mimo la espalda de una escultura que había de colocar en la esquina de una iglesia, a la pregunta de por qué empleaba tanto tiempo y esfuerzo en algo que de todas formas nadie iba a ver, su respuesta fue: «Dios sí lo verá».

Albert Nieto



NATTIEZ, Jean Jacques (dir.) : *Musiques – Une encyclopédie pour le XXIe siècle ; tome 5 : musiques du XXe siècle.* Sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. Actes Sud/Cité de la musique, Paris, 2003, 1492 p.

Les universaux, le concept de musique et les problèmes généraux de la musicologie

Introduction

Ces trois thèmes constituent les angles d'un même triangle lequel a motivé et justifié, me semble-t-il, le chantier de l'Encyclopédie. Indissociablement liés les uns aux autres, ils se renvoient leurs problématiques respectives, posant à eux trois l'enjeu principal qui est celui de la diversité des cultures et à travers lui, de la dynamique des musiques, de ceux qui les font, les écoutent et les transmettent. La pluralité des approches, des méthodes, des regards qui fondent cette encyclopédie sur la musique ainsi que les enjeux musicologiques qu'elle soulève –notamment dans le 5^{ème} volume – prépare au fil des pages un véritable programme de recherche qui semble s'être construit sur le plan conceptuel comme méthodologique en tirant les leçons du passé tout en profitant de ses acquis.

Si l'ethnomusicologue que je suis est sensible à cette démarche, c'est sans doute que le projet est en lui-même cousin de l'idée qui a vu naître, il y a plus d'un siècle, une certaine musicologie comparée. Or, se laissant dominer par des discours idéologiques, et se voyant accusée de tendances ethnocentriques, cette dernière aurait pour ainsi dire subi quelques revers et serait passée à une ethnomusicologie puis une anthropologie musicale donnant lieu à diverses écoles qui, au mieux, font désormais mine de s'ignorer.

L'encyclopédie est aussi, pour les raisons que nous allons examiner plus dans le détail, un projet qui tend à réconcilier la double nature de l'homme : biologique et culturelle en ayant le mérite, non pas de poser la sempiternelle question : l'homme est-il au centre de son milieu ? » Ou encore « la musique est-elle un produit de la culture ? », mais plutôt : qui est l'homme ? Et dans le contexte de l'ouvrage : qu'est-ce que sa « faculté » de musique, qu'est-ce que l'analyse des opérations et des circonstances qui le conduisent à faire, écouter, ou apprécier de la musique peuvent nous apprendre de plus sur l'être humain, producteur de sens, et sur sa complexité ?

Pour répondre à la fois à la question des universaux, à celle du concept de musique et aux problèmes généraux de la musicologie, je m'appuierai sur les articles du 5^{ème} volume –notamment ceux de Jean Molino, de JJ-Nattiez, de

Francesco Giannattasio, de Reinhard Strohm, de Lydia Goehr, de Marcello Sorce Keller et de Bruno Nettl. Mais vous me permettrez également de m'inspirer des conférences que Jean-Jacques Nattiez a donné au collège de France ainsi qu'à l'université de Montréal, lesquelles synthétisent en quelques séances sa « philosophie musicologique » et, de fait, rendent plus limpide la lecture de l'encyclopédie et le programme de recherche qui en est sous-jacent. Je serai amenée en outre à effectuer un petit détour par les différents paradigmes d'analyses dont il me semble, ethnomusicologues comme musicologues ont avantage à s'inspirer, même si certains d'entre eux ont pu conduire momentanément à des impasses. En cela, il semblerait que les voix des deux disciplines, pourtant discordantes à une certaine époque, trouvent ici le moyen de s'harmoniser. Il ne sera alors plus question que l'une montre l'autre du doigt l'accusant de ne pas savoir répondre aux problématiques et enjeux contemporains.

1) La question des universaux est traitée d'une façon nouvelle à travers l'article conséquent et dense « typologies et universaux » de Molino et Nattiez. Les auteurs rappellent le contexte plus philosophique dans lequel elle est née, à l'époque médiévale. Malgré les modes et les querelles qu'elle a suscitées, elle ne nous a pas quittés : elle est simplement passée du domaine de la métaphysique à celui des sciences humaines. Nous conviendrons qu'il s'agit là d'une problématique à tiroir qui cache bien d'autres questions : par exemple, comment l'homme se construit-il en tant que tel et dans les rapports qu'il entretient avec les autres hommes ? Quelles sont les limites qui le séparent du monde animal ? Comment fonde-t-il sa culture ? Quelle est son identité biologique, culturelle, psychologique ? Quel est son potentiel pour agir en interaction avec son milieu ? Quelle est son autonomie au sein de ce dernier ?

Au-delà de ces interrogations, l'ethnomusicologue que je suis est sans doute encore plus sensible à la question de l'altérité que pose indirectement celle des universaux. Car c'est chaque jour, à chaque instant passé dans des contrées lointaines que l'on est amené à se demander ce qui fait, qu'au-delà de la couleur de la peau, de certains savoir-faire ou compétences, des us et coutumes, il y a toujours place pour la fraternité, le respect et la compréhension mutuelle. Car, par exemple, si les pygmées étaient si différents, comment pourrions-nous comprendre le sens qu'ils donnent à leur musique ? Comment serait-il possible que nous soyons émus par elle ? Comment établirions-nous un dialogue qui, au bout du compte, est bien celui d'un musicien à une autre musicien ?

Pour ma part, je dirais que la question des universaux revient en fait à bien penser celle de la différence. Il semble en effet, comme le disait Levi-Strauss (1962), je cite, que « la simple proclamation de l'égalité naturelle entre tous les hommes et de la fraternité qui doit les unir, sans distinction de races ou de cultures, a quelque chose de décevant pour l'esprit, parce qu'elle néglige une diversité de fait, qui s'impose à l'observation et dont il ne suffit pas de dire qu'elle n'affecte pas le fond du problème pour que l'on soit théoriquement et pratiquement autorisé à faire comme si elle n'existait pas. L'homme moderne s'est livré à cent spéculations philosophiques et sociologiques pour établir de

vains compromis entre ces pôles contradictoires, et rendre compte de la diversité tout en cherchant à supprimer ce qu'elle conserve pour lui de scandaleux et de choquant » (fin de citation). Leservoisier et ces compères ethnologues (2000) ajoutent à cela : « c'est autour de ce clivage entre universalisme et relativisme que nous devons entendre la pensée de la différence. Gardons-nous cependant de considérer qu'un relativisme absolu serait, contre l'universalisme, le parfait garant du respect d'autrui. Car si je considère l'autre comme radicalement, intrinsèquement différent, alors toute compréhension mutuelle, tout échange devient impossible. Et à déclarer la différence culturelle irréductible, on dresse une barrière insurmontable entre les sociétés : l'Autre devient prisonnier de sa différence » (fin de cit).

Au-delà du fait que la question de universaux a été le plus souvent dépendante au cours de l'histoire du regard que l'homme portait sur le réel et des connaissances scientifiques qui lui permettaient de le catégoriser, elle s'est toujours située dans la sphère de deux mondes dits opposés :

- le monde symbolique (celui des idées et des capacités tels le langage ou la musique...)
- le monde matériel, biologique incluant les qualités qui découlent de notre propre nature.

Or, il est sans doute temps que nature et culture soient interrogés dans leur véritable interaction, car l'homme est bien le produit des deux et demeure au centre de la dynamique qui les anime.

Toutefois, comme le titrait François Bernard Mâche dans son ouvrage de 2001, (« musique au singulier ») c'est aussi l'homme au singulier qu'il faut envisager. Dans le même sens, Molino et Nattiez rappellent les propos d'un Geertz pourtant septique sur la question des universaux « C'est peut-être dans les particularités culturelles des gens » dit-il « – dans leurs singularités – que l'on peut trouver quelques unes des révélations les plus instructives de ce que c'est qu'être génériquement humain » et de poursuivre « C'est en considérant à la fois le genre et la personne que l'on doit traiter la question des universaux ».

Contrairement à la linguistique, qui a défini une série d'universaux, une certaine ethnomusicologie semble avoir reculé devant l'ampleur de la tâche en évoquant six prétextes dont Molino et Nattiez démontrent magistralement la non pertinence absolue :

1. Le premier étant que la plupart des cultures n'ont pas de mot pour dire musique et que nous projeterions alors notre propre concept de musique en cherchant des universaux musicaux : c'est là un simple problème de dénomination et de classification et non de contenu.
2. Deuxièmement : nous n'avons qu'une connaissance partielle du monde. Mais qu'à cela ne tienne, cela n'empêche pas les biologistes

d'établir des classifications et de les remettre à jours à la découvertes de nouvelles espèces.

3. Troisièmement : il y a toujours des exceptions à la règle. Heureusement! Les exceptions permettent de mieux évaluer la validité des critères de classification et témoignent de l'existence d'objets intermédiaires qui pourraient répondre à un système classificatoire différent.

4. Quatrièmement : le champ d'application des universaux est trop large pour être pertinent. Il est évident en effet que l'on parle de stratégies, de compétences de capacités qui sont vérifiables dans d'autres domaines mais, en quoi cela autoriserait-il à exclure la musique de cette étude ? Cela nous apprendra au contraire bien des choses sur elle et sur les facultés de l'homme à faire, à écouter ou à apprécier la musique.

5. Cinquième argument : la musique n'a de sens que dans son contexte culturel : c'est oublier que non seulement il n'est pas question de l'en extraire mais aussi que la musique détient un caractère autoréférenciel permettant une analyse du sens à un autre niveau que le réseau de signification extrinsèque auquel elle renvoie. A la cohérence de l'organisation sociale de la musique répond celle de la musique elle-même et sans analyse musicale, il est impossible de démontrer concrètement le lien entre musique et contexte.

6. Enfin, dernier argument : chaque musique est singulière : c'est l'argument qui décrète l'incommensurabilité de toutes les cultures et qui trahit le fait que la question de la différence est mal pensée. Pourquoi alors parler du phénomène de mondialisation ?

L'argument des auteurs en faveur de l'étude des universaux est incontestable : la musique représente le seul domaine de compétence qui y a systématiquement échappé alors que, justement, il n'existe aucune société sans musique.

2) [le concept de musique] Mais qu'est-ce que le concept de musique, au-delà des cultures ?

La musique pensée comme catégorie générique correspond à un concept occidental. Or, vouloir l'étudier de façon transculturelle c'est avant tout se demander, avec prudence, ce que l'Autre considère comme relevant de ce que nous entendons par « musique ».

La question que l'on peut se poser en considérant les chefs-d'œuvre de l'histoire ou à l'écoute de toutes les diversités musicales auxquelles nous avons accès en ouvrant désormais n'importe quel média, est en effet la suivante : si tous disent faire de la musique, qu'est-ce alors que *la* musique ?

Selon Giannattasio, qui rejoint en cela Nattiez et Molino, « Ce n'est pas dans le concept de musique que l'on doit rechercher l'universalité mais « dans le fait que toutes les cultures recourent à une forme d'expression fondée sur des modalités spécifiques d'organisation du son ». Giannattasio réfute les catégories d'analyse qui, au cours de l'histoire ont véritablement dichotomisé et finalement démantelé la véritable nature de la musique, nous empêchant ainsi de la définir. Le théorique a été – sous des prétextes fallacieux, biaisés et purement idéologiques – dissocié du pratique, la composition de l'acte d'interprète. Reinhard Strohm démontre d'ailleurs comment une vision exclusivement scientifique, théorique, abstraite des lois de la musique a été à l'origine de bien des erreurs d'interprétation sur le sens du geste musical. Je n'évoque pas l'aspect perceptif – ce que les gens disent ou pensent de leur musique – car, le plus souvent, cette question a été simplement évacuée des problématiques, ou bien traitée de façon exclusive, ce qui est tout aussi néfaste.

Lydia Goehr redouble en montrant comment a été façonné et instrumentalisé le concept de musique et comment, pour des raisons aussi diverses que contradictoires, ce concept n'a pas servi une certaine continuité mais a davantage masqué des discontinuités naturelles et inévitables.

De la même façon, on a séparé pour des raisons exclusivement morale le profane du sacré ou encore le traditionnel du savant, considérant les traditions orales et écrites comme renvoyant à deux mondes de compétences antinomiques, même si l'on peut admettre que l'écriture a induit une évolution spécifique de la musique.

Or, pour Giannattasio la musique renvoie, partout dans le monde :

- à une intention d'agir
- à des techniques particulières
- à l'existence d'un projet sous-jacent (ce qui inclut les aspects poétiques, les schémas mentaux, en termes de formes, de stratégies et de conduites)
- et à une fonction qui lui est demandée.

Partout, la musique réinvente le temps et la conception de ce dernier. Partout, elle agit sur l'émotion et implique des réactions cinesthésiques.

3) [Les problèmes de la musicologie]

Une fois établi qu'il fallait élargir pour mieux le recentrer l'actuel concept de musique, le volume 5 pointe du doigt les domaines ou lacunes de l'expertise musicologique.

La quatrième partie de l'ouvrage consacrée aux « problèmes contemporains de la connaissance musicale » s'ouvre en effet sur l'article de Nettl intitulé « La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non occidentales ».

L'auteur se demande à juste titre si cette question n'a pas servi de prétexte à un jugement de valeur justifiant ou non l'intérêt qu'on portait alors à telle ou telle musique au lieu d'en faire un simple paramètre d'analyse.

Plus que l'authenticité, n'est-ce pas l'efficacité de la musique qui est sujet à discussion de la part des musiciens et du public ? Nettl dit « la musique authentique, au fond, est celle qui incarne réellement ce qu'elle se donne pour mission de représenter ». Par rapport à un idéal présent dans l'imaginaire collectif, la question sous-jacente qui semblerait la plus intéressante serait sans nul doute celle du degré de typicalité. Peut-être faudrait-il alors définir les objets non en termes d'appartenance à telle ou telle catégorie mais en termes de degré de ressemblance et de proximité entre eux.

Outre la question d'authenticité, il conviendrait de se pencher de nouveau sur les questions identitaires qu'aborde notamment Marcello Sorce Keller [dans son article « représentation et affirmation de l'identité dans les musiques occidentales et non occidentales »]. Les musiques « du monde » et j'entends par là toutes les musiques, sont des musiques vivantes produites par des sociétés en contact les unes avec les autres soumises à une histoire qui désormais s'accélère. Le sentiment d'appartenance est bien universel mais au combien difficile à saisir : il est loin d'être monolithique au sein d'une même société et se trouve incarné dans de multiples manifestations qui rendent en effet difficile la résolution de cette problématique dans une paramétrisation linéaire. Long est le cortège des pièges lié au symbolique, au système de représentation, aux motivations, au contexte et aux faux semblants. D'autant que, comme le souligne Keller, l'identité ethnique est « un fait social biodégradable », un phénomène discontinu et non irréductible.

L'imbroglia se complique si l'on ajoute aux défis rencontrés par la musicologie la notion d'esthétique. C'est en ce sens que Molino, fidele à ses convictions et à sa théorie sur la réception de la musique, procède à une typologie de « l'expérience musicale », expression qu'il préfère au terme d'« esthétique ».

Il est un fait que, de tous temps, la musique a été reconnue plus ou moins implicitement comme un vecteur de sensations qui agit sur le comportement : elle est utilisée tant pour exacerber les nationalismes, que pour provoquer la transe, ou encore réguler l'ordre social, apaiser les souffrances, rythmer le religieux ou canaliser les rapports avec le monde surnaturel. Elle a certainement un rapport direct avec un monde parallèle, avec un état de l'âme, autre que la raison pure. Elle peut même induire une certaine dépendance. Et parler de la façon dont on la perçoit, dont on s'en sert pour soi-même ou les autres est bien une façon de la définir. Que déclenche la musique ? Que fait-on consciemment ou non en l'écoutant ? On imagine, on se repose, on se concentre, on se distrait, on s'endort ? Quel réseau associatif de signification déclenche-t-elle ? Des émotions, des images, des sentiments ? La passivité face à la musique est quasi-impossible, le corps lui-même se met en branle, le système de représentation est activé, la musique évoque, suggère ce qui est même indicible. Si l'art musical pour l'art musical n'est pas universel, la musique, comme le disait l'ethnomusicologue Mac Allister peut parfois « transforme(r) l'expérience », et transporter d'un état à un autre. Et, c'est le « phylum » commun à la diversité des expériences qu'il s'agit de rechercher en posant tout d'abord que cette multiplicité est organisée. A ce titre, il est certain que l'analyste se trouve face à

une multiplicité de réactions et de comportements qui constituent un défi pour élaborer une théorie générale du beau sur la musique.

Mais de quelle musique parlons-nous ? Molino met en garde contre une histoire de la musique et des sociétés qui a toujours eu tendance à associer le fait musical à des jugements de valeur ayant découragé toute entreprise typologique d'analyse raisonnée sur le sens intrinsèque de l'objet et, bien entendu, toute tentative de comparaison transculturelle : on a souvent catégorisé la musique des gens dits « d'en haut » par opposition aux gens « d'en bas », la musique savante ou populaire, vulgaire ou civilisée, d'amateur ou de professionnel, voire la musique « pure » et celle, moins pure... Or la musicologie d'aujourd'hui est contrainte, sous peine de faire fausse route, à l'inverse.

De surcroît, elle se trouve confrontée à des phénomènes qui ne sont pas nouveaux mais qui ont pris un poids relativement plus grand en raison de facteurs socio-économiques et de l'accélération du phénomène de la mondialisation : une multitude de styles musicaux, des métissages ou fusions, des patrimoines qui circulent et qui se dissolvent pour renaître sous d'autres formes ; des origines culturelles mal circonscrites, et ce qui semble être une contradiction : des enjeux identitaires plus affirmés qui sont le fait de personnalités aux multiples facettes.

L'homme est un mixte, la musique aussi nous rappelle Molino.

4) J'en viens donc au programme de recherche qui implique quelques outils méthodologiques.

Dans plusieurs articles du 5ème volume sont interrogés non seulement les principes de catégorisation de la musique mais aussi les méthodes d'analyse.

La prise en compte de la complexité du « fait musical total » ne conduit pas ici à faire l'apologie des catégories floues mais encourage plutôt une approche fondées sur des nouveaux critères de classification répondant à la mixité de l'objet et sur des angles d'observations différents – Molino le confirme : « il est impossible » – voire dangereux et simpliste – « de réduire à l'unité les multiples modes d'appréhension » de l'objet musique.

Il est temps de considérer la diversité tout en analysant un substrat que l'on présuppose commun sur la base de l'ensemble de faits musicaux et de paramètres définis en respectant notamment le principe d'équivalence culturelle. Il est aussi temps d'accorder de l'importance aux conduites implicites, au non nommé, au savoir-faire autant qu'aux résultats.

De la même façon, pourquoi continuer à céder à la tentation de compartimenter les connaissances mais aussi les compétences ? La faculté de musique met en jeu des savoir-faire de divers ordres et active divers processus, et c'est en cela que réside toute la difficulté de comprendre ce qu'est la musique mais aussi de répondre à la fameuse question de Blacking « How musical is man ? ». Le nouveau défi de la musicologie ne semble plus être l'histoire de la musique mais celle de l'homme musicien.

Ce qui caractérise le plus ce programme de recherche est la remise en cause, sur la base d'une leçon que l'on tirerait enfin de l'histoire, des pratiques et théories passées.

Imaginons une forme d'étude comparative qui nous fasse sortir de celle qui a conduit à un évolutionnisme simpliste expliquant comment l'homme serait passé de l'âge des ténèbres à la lumière de la civilisation. Reconnaissons enfin que des paradigmes culturalistes et structuralistes trop radicaux n'ont finalement réussi qu'à enfermer les sciences humaines dans des perspectives réductrices où les capacités de l'homme ont été associées à des catégories temporaires ne supportant ni le voyage entre les cultures, ni celui, plus intime, au cœur de ses qualités et de ses compétences naturelles.

Tout au long de leur discours et dans leurs différents articles, Molino et Nattiez refusent d'analyser le phénomène musical en se référant systématiquement à des catégories qui condamnent l'analyse et conditionnent les résultats ; Ils rejettent tant la radicalisation que le relativisme extrême. Ils nous invitent à une solution méthodologique non pas inédite mais très peu systématisée, celle de la paramétrisation et des typologies. Afin de donner lieu à une catégorisation pertinente, ces typologies sont fondées entre autres, sur la théorie de « l'air de famille » de Wittgenstein. En fait, si le problème est complexe, abordons-le simplement et rigoureusement semblent-ils nous dire. Leur méthode consiste:

- à instaurer un ordre minutieux, d'essence ethnographique,
- à prendre en charge les faits, les dits mais aussi les non dits,
- à démêler la part du culturel et du biologique en dehors de la vieille querelle sur l'inné et l'acquis.
- à procéder avec souplesse dans le jugement et virtuosité dans le passage d'un niveau d'observation à un autre, en conservant des gardes fous concrets tels la dialectique étic/emic.
- à multiplier les regards et les expertises pour s'assurer d'une connaissance diverse et profonde de l'objet, un peu dans la perspective où, comme se plaisent à le faire certains photographes, plusieurs visages accolés les uns aux autres donnent naissance à un autre visage dont l'expressivité et le sens repose justement sur cette mosaïque.

Une analyse paramétrique au niveau local devrait permettre d'expliquer une certaine réalité et la comparaison nécessaire qui s'en suivrait, de comprendre, voire de déduire, des propriétés musicales au niveau global. Les musiciens n'imaginent pas toujours – soit parce qu'ils n'en ont pas conscience où parce qu'ils se pensent tellement différents des Autres musiciens – que certains procédés puissent prévaloir dans d'autres cultures (il faut dire aussi qu'une des tendances des ethnomusicologues est parfois de rendre l'Autre encore plus différent qu'il ne l'est en réalité) : je pense, comme le suggèrent Nattiez et Molino, au principe de répétition et de variations ou à la notion de tension et de détente, à la forme en arche, pour ne citer que les plus évidents, à l'idée de

séquence musicale, de transition, de pattern ou encore à la notion d'équilibre des formes, de contrainte réciproque et de beauté.

Autant dire que tout un stock de paramètres peut faire l'objet de typologie. L'objectif de ces typologies est, bien entendu, la comparaison et l'analyse contrastive eu égard aux autres cultures ou à d'autres moments de l'histoire. Mais au-delà de cette approche, il s'agit de considérer la capacité de l'homme à apprendre, intégrer, emprunter, reformuler, générer du nouveau et de se demander ce qui est de l'ordre du possible sans se contenter uniquement d'analyser de ce qui est produit. La notion de probabilité, de possibilité, chère aux sciences dures, devra intégrer les sciences humaines.

A ce stade, voyons en quoi l'ethnomusicologie, souvent interpellée dans le Vème volume, forte de son expérience mais aussi de ses échecs, peut contribuer à l'élaboration d'une nouvelle approche musicologique – car c'est bien à cela que nous convie le projet de l'encyclopédie ?... Comme le soulignait JJN en faisant référence à Stock (1998) au cours de l'une de ses conférences (cf. conf 2), il est fort probable en effet que l'ethnomusicologie « conduise à prendre conscience de certaines ambiguïtés et carence de la musicologie traditionnelle ».

Pour cela, je vous inviterai sans prétention aucune à une petite digression d'ordre historique afin de regarder en quoi l'approche proposée par Jean-Jacques n'est pas si étrangère à une certaine pratique de ce que j'appellerais « l'ethno-musicologie » et comment, sans pour autant s'ériger en solution miracle, elle peut permettre d'éviter les pièges liés à l'adhésion exclusive aux fantômes épistémologiques du passé.

Au cours de son histoire, l'ethnomusicologie a été conduite à développer ses propres outils méthodologiques. Plus sans doute que la musicologie, elle a été de façon brutale confrontée à l'humain, à son discours, à de la musique vivante, à l'oralité, à l'inédit, à la différence, à la contemporanéité de pratiques qui détenaient pourtant une histoire et se projetaient dans l'avenir, ainsi qu'à la dynamique des sociétés. Pour ne pas s'y perdre, il fallait bien s'intéresser aux « faits » avant tout autre chose, les décrire, les analyser et les mettre en relation avec la façon dont ils étaient culturellement pensés et interprétés. C'est là que plusieurs approches se sont distinguées.

Louons toutefois le fait, que pour son salut, l'ethnomusicologie a toujours été une discipline « vampire » dans la mesure où elle s'est inspirée et nourrie de méthodes d'approches qui étaient développées dans d'autres disciplines. Jean Molino dans un article de 1995, distingue plusieurs paradigmes d'analyse qui sont tous liés aux développements de disciplines connexes telles l'anthropologie et la linguistique. De la même façon qu'en musicologie, Jean-Jacques le reconnaît, ces paradigmes ont été considérés comme « institutionnellement et épistémologiquement, (...) antinomiques ou exclusifs » les uns des autres (JJN cf. conf 3).

L'idéologie qui les animait a sans doute pris le pas sur la nécessité scientifique qui, au fond, les avait vu naître.

Il y a eu :

1) un paradigme évolutionniste où l'accent a été mis sur les problèmes de genèse et la notion de progrès ;

2) un paradigme diffusionniste, réaction au paradigme précédent, mettant l'emphase sur les contacts entre les populations ;

3) Un paradigme structural, inspiré de la linguistique qui s'est concentré sur l'analyse immanente des données sonores et a qui l'on a reproché son interprétation de la notion d'histoire.

4) Enfin, un paradigme culturaliste, sur lequel je m'attarderai un peu plus longtemps, hérité de l'anthropologie américaine des quarante premières années du siècle dernier – et qui est resté largement dominant dans l'anthropologie, l'ethnomusicologie actuelle, voire la musicologie des années 80. Ce paradigme mettait fin à la nécessaire distance qu'il convenait de prendre par rapport à l'objet et accordait notamment une prépondérance au discours de l'Autre qui devenait décisif dans l'analyse, sans prendre en compte le fait que la Vérité pouvait émerger de la confrontation des regards et de la nécessaire dialectique qui doit s'opérer entre l'interne et l'externe. Enfin, le culturalisme a aussi eu pour conséquence méthodologique de produire des analyses qui partaient du contexte pour expliquer des faits musicaux qui en étaient considérés comme le reflet direct. On peut en effet penser comme Myriam que « La musique a une structure qui ne peut avoir d'existence en soi séparée du comportement qui la produit » et qu' « Afin de comprendre pourquoi une musique existe comme elle est, nous devons aussi comprendre comment et pourquoi le comportement qui la produit est ce qu'il est » de même que les concepts qui le sous-tendent. Mais il me semble toutefois qu'il ne faut pas oublier – ou du moins émettre l'hypothèse sérieuse – que l'un n'est pas seulement la résultante de l'autre mais que tous deux entretiennent des liens organiques à l'intérieur d'un système complexe dont la logique fait intervenir et le biologique, et le culturel. Par ailleurs, tout n'est pas culture et ne trouve pas d'explication satisfaisante uniquement dans le social ou le politique.

Aux paradigmes que je viens de lister, s'ajoutent des combats infructueux entre rationalistes radicaux et relativistes puritains. Tous ont indirectement affecté les méthodes de travail en musicologie et ethnomusicologie.

Or, je ne peux m'empêcher de penser que les nouveaux enjeux de la musicologie dont parle indirectement Nattiez dans l'Encyclopédie consistent en une réconciliation de ces divers paradigmes mais sans pour autant céder à un œcuménisme malsain. Il s'agit d'en retenir les seuls aspects constructifs et positifs et d'en évacuer les concepts les plus extrémistes et réductionnistes. Ceux, entre autres, qui ont eux pour conséquences de les isoler et de les opposer,

transformant parfois les diverses cultures du monde en musée vivant et échouant, du même coup à expliquer la principale problématique anthropologique : la dynamique et la complexité des objets étudiés.

Conservons du fonctionnalisme le principe de recontextualisation des faits et d'éclairage réciproque de ces derniers à travers les divers pans de la culture ; gardons du diffusionnisme l'idée de processus de contact, de transferts culturels par voie de dispersion, de migration, d'imitation, d'acculturation, sans sous-estimer la capacité d'innovation de l'homme et sa créativité. Retenons du culturalisme l'idée de cohérence tout en concédant à l'individu l'autonomie et la possibilité de piocher dans le fameux «grand éventail des possibles» (R. Benedict).

Faisons, comme se plaît à le dire Jean-Jacques, du poststructuralisme en retenant l'idée de transdisciplinarité, en considérant la matière sonore comme première énigme formelle et étape de l'analyse, et en mettant en application la notion de pertinence culturelle.

Conservons surtout à l'esprit l'idée de relation. C'est bien la relation entre les éléments qui constituent l'objet, entre le sujet et son contexte, entre l'étic et l'émic qui est significative.

Autant d'outils bien utiles aux musicologues comme aux ethnomusicologues.

En conclusion : le cinquième volume de cette encyclopédie vient en fait révéler ce que les 4 précédents laissent présager. Le regard que l'encyclopédie porte sur les musiques constitue à mon sens une sorte d'ethno-musicologie pratiquée dans une perspective anthropologique. Les raisons en sont les suivantes :

- 1) premièrement, sur le plan du corpus, aucune musique n'est exclue, l'étude des musiques dites classiques occidentales apparaît comme une étude européenne au même titre que serait africaine l'étude des musiques pygmées ;
- 2) deuxièmement, les perspectives proposées prolongent certains courants d'analyse sur une voie nouvelle ;
- 3) troisièmement, l'objet musical est au centre de l'analyse et se voit confronté aux autres aspects de la culture ;
- 4) quatrièmement, on considère les capacités humaines, les conduites et les savoir-faire corrélativement à la matière ;
- 5) cinquièmement, plusieurs domaines de recherche sont sollicités, y compris ceux qui font appel à l'expérimental ;
- 6) enfin, sixièmement, la méthodologie répond aux qualités même de l'objet musique : mixité, souplesse et rigueur : mixité dans la prise en compte des

multiples facettes de l'être humain et des divers ordres dont relève la faculté de faire, d'écouter ou d'apprécier la musique. Souplesse dans le passage d'un monde culturel à un autre, d'un niveau d'analyse à un autre, d'un moment de l'histoire à un autre ; d'une discipline à une autre. Rigueur dans la procédure, quant au découpage de la matière, quant à l'établissement des faits et des typologies, et rigueur enfin par un recours à la validation en recoupant des données de diverses natures – ce qui garantit ainsi la finalité de toute démarche scientifique, c'est-à-dire, la mise au jour d'une part de vérité sur l'objet. On peut alors parler d'interprétation justes ou au contraire contestables.

De fait, que les auteurs de l'encyclopédie, comme le souligne JJ, se soient engagés et aient pris telle ou telle option épistémologique, ou que l'on trouve concentrés dans le même ouvrage une suite de points de vue différents, voire d'approches antinomiques, est tout à fait naturel.

En revanche, le programme de recherche qui révèle les options musicologiques du directeur de cette encyclopédie a de quoi donner le vertige.

Raconter l'histoire de *la* musique ? Dans un certain sens, oui. Le défi relevé est grand car le temps n'est pas que linéaire ; il est fait de couches superposées de rencontres individuelles et collectives, de collision, de collage, de « bricolage » qui tissent patiemment la toile enchevêtrée des continuités et discontinuités de l'histoire. La mise en série des faits, telle la mise en série des savoir ou la conjonction de diverses approches –comme l'exemplifie l'encyclopédie- est une voie privilégiée vers la connaissance. Les procédures de découvertes sont complexes car la Vérité n'est pas relative par essence mais s'exprime relativement aux procédés herméneutiques qui doivent être expliqués et dont résulte l'interprétation raisonnée des données. Cette vérité résulte aussi de la multiplicité des regards et de la cumulation des savoirs.

En interrogeant en dehors de toute idéologie des paradigmes d'analyse opposés et en les mettant en perspectives afin de les penser ensembles – l'inné et l'acquis, le local et le global, la diversité et la singularité, le général et le particulier – en conjuguant les méthodes d'approche et les expertises, en posant la question des universaux, du concept de musique et de la construction de l'histoire, il ne s'agit pas seulement de faire dialoguer les disciplines ou de viser à l'interdisciplinarité mais de réconcilier définitivement l'intelligible et le sensible, la nature et la culture, les sciences humaines et les sciences dures. A travers la « faculté » de musique, il s'agit de comprendre les dynamiques qui se jouent entre les hommes, entre ces derniers et leur milieu, de définir celles qui fondent leurs compétences et leurs savoir-faire et leur permettent à travers la musique de se distinguer du monde animal. Question anthropologique me direz-vous ? Oui, car tout musicien est avant tout un homme. Il nous faudra bien admettre un jour dans les faits, comme le disait Jacob (1981), que la transmission et l'évolution des cultures n'est pas que biologique, qu'il y a aussi du didactique (cf. Ortigues 1991). Des critères que l'on avait considérés comme trop subjectifs pour être traités avec systématisme et comparatisme – tel ceux

relevant de l'esthétique notamment – ont joué un rôle essentiel dans l'évolution de nos sociétés.

C'est pourquoi, alors que la prétention encyclopédique de l'ouvrage a fait couler beaucoup d'encre, elle me semble fidèle à cet esprit des lumières qui voyait avec enthousiasme s'ouvrir devant lui comme un nouveau monde et de nouvelles perspectives, lesquelles, ne nous y trompons pas, sont bien ici celles du XXIème siècle.

Nathalie Fernando



SOGNY, Michel : *La Musique en questions* – Entretiens avec Monique Philonenko, Michel de Maule, Paris, 2009. LIVRE (210 pages) accompagné de 2 DVD dont un programme Liszt en premier enregistrement mondial.

La musique comme langage des sens.

Ce riche ouvrage présente douze entretiens captivants entre le compositeur, pianiste et pédagogue Michel Sogny et la philosophe Monique Philonenko. L'art de la maïeutique permet ainsi de révéler des considérations musicologiques, esthétiques et philosophiques sur des thèmes aussi variés que l'interprétation (« le paradoxe de la musique »), la virtuosité, la voix du silence ou sur l'expression de Mozart, Beethoven, Liszt... Généreux et magnanime dans l'âme, Michel Sogny désire hisser la musique au niveau de tous : « Elle est fondamentalement non représentative, c'est ce qui la définit ; c'est le langage des sens. En fait, elle suscite une émotion intense qui peut varier en fonction de chacun, sans aucune référence à quelque ordre culturel ».

Le premier DVD montre un récital de Michel Sogny datant d'octobre 1996. Le compositeur joue sa propre production (*Etudes dans le style hongrois, Furia, Prolégomènes à une éidétique musicale...*)

Le second DVD présente une version originale pour piano 4 mains d'opus de Franz Liszt (*La Bataille des Huns, Orphéen Les Préludes, Rhapsodies hongroises, Marche de Rakoczy*). Le concert du duo Elisso Bolkvadze – Michel Sogny date de septembre 2002.

Pierre Albert Castanet



SPAMPINATO, Francesco : *Les métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale*, L'Harmattan, Paris, coll. « Sémiotique et philosophie de la musique », 2008, 204 p., 19 €. <http://www.harmattan.fr>

La parution la plus prometteuse est celle de F. Spampinato, *Les métamorphoses du son*. Je souscris entièrement à une réactualisation des travaux de G. Bachelard : l'imagination matérielle s'impose comme alternative au positivisme analytique pour aborder l'œuvre contemporaine, laquelle s'envisage comme matière, flux, processus, texture. Il y aurait beaucoup à faire dans ce domaine, mais ce livre est une première pierre.

L'auteur part de la notion peu évidente de métaphore. Plus exactement : le discours métaphorique a été mis au placard par la musicologie classique, qui s'est construite en partie contre la musicographie journalistique, et son langage fleuri, anecdotique. Or, les images nous viennent à l'écoute d'une œuvre ; celle-ci nous enveloppe, nous prend, nous touche : dimension corporelle qui préexiste à la rationalisation. La musique nous met en contact avec l'intuition d'un individu ; le discours métaphorique permet d'accéder à l'*expérience* : voilà le maître mot.

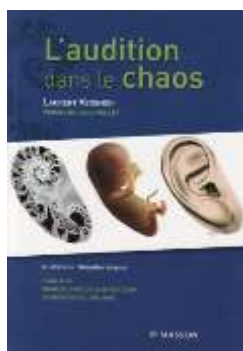
Union de la raison et de l'imagination, c'est la « rationalité imaginative » développée par G. Lacoff et M. Johnson (philosophie du langage). F. Spampinato hybride la philosophie de V. Jankélévitch, les sémiotiques musicales de G. Stefani et A Tarasti, l'esthétique psychophysique de S. Gera Lisi. Un détour surprenant, mais pertinent, par la psychologie développementale de D. Stern repris par M. Imberty montre le style comme « architecture d'affects de vitalité ».

La direction générale de l'ouvrage est de « fouiller dans le « mystère » qu'est le corps vivant de l'homme-musique », comme l'énonce G. Sefani dans la préface. En d'autres termes, de fouiller dans la *complexité vivante* de l'œuvre. Je suis personnellement sensible à cet aspect. Il paraît important de s'intéresser à ce qui échappe à la réduction analytique, sans pour autant verser dans le propos vapoureux.

Comment rendre compte de ce « mystère » de l'œuvre, terme certes très peu à la mode ? La méthode utilisée, issue d'un subtil tressage disciplinaires, n'est pas

simplement un « y'a qu'à » théorique. La quête d'un autre chemin se réalise « en route ». Le pelerin a pris son baluchon et l'investigation a commencé. Mon sentiment est qu'il faut de toutes forces soutenir les recherches de ce jeune chercheur : plus elles seront poussées loin, plus elles contribueront au renouvellement de la musicologie.

Nicolas Darbon



VERGNON, Laurent : *L'audition dans le chaos*, Masson, Paris, 2008, 442 p., 55 € (ce livre est envoyé gratuitement aux adhérents du GRAP, cotisation : 15 €). Editions Masson, 62 rue Camille-Desmoulins, 92 130 Issy-les-Moulineaux.

<http://www.elsevier-masson.fr/> **GRAP, Groupe de Recherche Alzheimer Presbyacousie Santé**, <http://www.grapsante.com>

Les instrumentistes et les chanteurs se posent un jour ou l'autre la question : « Concrètement, comment marche mon corps, dont l'instrument est le prolongement ? » La pédagogie repose sur la simple relation *intuitive* entre maître et élève, avec parfois des explications générales sur tel ou tel « muscle ». Les musiciens savent aussi que la musique « pure » est en réalité un jeu complexe entre la partition, son interprétation, sa perception. Aussi, après les études positivistes sur l'œuvre « en soi » et la transmission intuitive du geste instrumental, il est bon de comprendre la *vie du son*, entre acoustique, physiologie et psychologie cognitive. Ce livre montre que, comme notre corps fait partie de l'univers, il répond aux « lois du chaos » dont les images fractales de la couverture donnent une première impression.

Voici un magnifique et luxueux ouvrage, intégralement en couleurs, avec une infographie de haut standing (plus de 300 illustrations et photographies) rédigé par Laurent Vergnon, ancien chef de service ORL à l'Hôpital Simone Veil, à Paris. – Luxueux et pas cher ! En effet, une adhésion au GRAP, organisme dédié à la recherche sur la maladie d'Alzheimer et la Presbyacousie, permet de réduire nettement le prix du livre.

Laurent Vergnon est passé maître dans l'exercice de la conférence. Son énergie, son audace et son humour sont autant de clefs ouvrant les portes inoxydables de la complexité du cerveau et de l'oreille. (Pour s'en faire une idée, consulter le colloque Musique et Complexité : <http://www.cdmc.asso.fr>). La rédaction de cette somme montre que Laurent Vergnon excelle aussi dans le domaine du livre scientifique.

Je ne jugerai pas ici la qualité et de la validité des croquis et des descriptions anatomiques destinés aux spécialistes (il semble difficile de produire sur ce plan des erreurs, car on peut supposer que la connaissance et l'imagerie en matière auditive ne datent pas d'hier). L'originalité de l'ouvrage réside dans le double objectif qu'il s'est assigné, entreprise périlleuse et contradictoire, que je vais tenter de résumer.

En premier lieu, il s'agit de montrer avec clarté les mécanismes auditifs. Pédagogiquement, Vergnon multiplie les chapitres courts, les résumés et les encarts bibliographiques. Le tout est coiffé d'un glossaire et d'un index.

Ensuite et surtout, l'auteur dépasse la vision mécaniste et linéaire des choses – que ce type de description pourrait laisser imaginer – en introduisant la notion de *chaos*. La problématique fondamentale du livre est elle-même assez nouvelle en médecine de l'audition : sortir de la logique causale (une cause engendre un même effet), se méfier de la prédictibilité, tenir compte de la grande sensibilité aux conditions initiales. Il s'agit dès lors de faire évoluer notre regard et de proposer « une manière de penser mieux adaptée à la conception du monde sonore et de l'audition ».

Car les modèles linéaires débouchent sur une représentation séduisante mais fautive, la réalité étant inattendue, incertaine. Par exemple, l'Ecole centrale de Lyon utilise un modèle informatique « dans lequel les étudiants ont dû introduire du chaos par l'intermédiaire d'un champ turbulent » afin de simuler les phénomènes acoustiques « tels qu'ils ont lieu dans la réalité ». Pour comprendre la vie des sons, entre hasard et déterminisme, la science de l'audition doit redonner de l'importance aux émotions, à la motivation, aux différents sens qui siègent dans le cerveau. Il faut travailler dans des domaines médicaux très variés et donc de façon transdisciplinaire.

Vergnon insiste sur les impasses si nombreuses et courantes de la pensée simplifiante, sur l'isolement et l'arrogance des systèmes clos, des préjugés (l'audition comme domaine secondaire) et des médications systématiques. A l'instar d'Edgar Morin, qui explique bien que la pensée complexe n'exclue pas la simplicité, mais l'intègre et la dépasse, Vergnon s'appuie sur les sciences linéaires : « A nous de terminer chaque chapitre par une recomplexification dans laquelle la loi linéaire trouve sa place. »

Le monde est dans notre oreille : formes spiralées et fractales (la cochlée...), bifurcations menant les millions de synapses à former un attracteurs étranges (une idée globale...), rendre dynamique notre représentation des interactions régissant notre « entendement ». La vie est dans notre oreille ; le déterminisme c'est la mort : « si toutes les cellules nerveuses fonctionnaient en même temps, il se produirait une crise d'épilepsie ». Il en va de même en psychophysiologie, où l'ordre émerge du chaos. Le bulbe olfactif est une dynamique chaotique. Rien n'est stable. Certes le cerveau fonctionne par fabrication de liens, neurone par neurone. Mais les choses se compliquent vite. La musique qui se veut « simple » devient « complexe » à l'audition ; et d'une audition à l'autre, les choses changent dans la conscience ; le cerveau est dans l'à-peu-près ; le rigoureux (par exemple entre plusieurs fois la même chose) est une vue de l'esprit.

En « écologisant », c'est-à-dire en mettant « en situation » ce qui fait l'objet d'étude ponctuelle et isolée : le mécanisme auditif, Laurent Vergnon propose de changer notre regard sur le « son », cette « onde » qui est *en nous*, qui est même *nous*, à un moment donné. C'est un va-et-vient entre notre vécu musical

et ce livre savant qui permettra, peu à peu, de mieux saisir le geste instrumental et l'intelligence musicale dans sa complexité.

Pour les musiciens qui veulent entreprendre ce voyage auriculaire et neuronal :
une carte magnifique et un guide avisé de nos régions intérieures.

Nicolas Darbon



GUIGUE, Didier : *Esthétique de la sonorité. L'héritage de Debussy dans la musique pour piano du XXe siècle*, L'Harmattan, Paris, coll. « Musique / Philosophie », 2009, 428 p., 37,5 €. <http://www.harmattan.fr>

Didier Guigue produit une étude sur ce qu'il appelle une « esthétique de la sonorité ». Cette conception n'est pas nouvelle, mais a elle été fort peu théorisée : on peut dire que Didier Guigue offre une première. De plus, s'il rappelle la place primordiale de Claude Debussy dans l'histoire de la musique contemporaine – chose que l'on savait –, il le fait en analysant son héritage de façon systématique (pièces pour piano de Luciano Berio, Pierre Boulez, George Crumb, Helmut Lachenmann, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen), et grâce à un dispositif analytique personnel.

Pour comprendre cette notion de *sonorité*, je voudrais d'abord faire quelques détours. Les compositeurs parlent assez souvent d'une sorte de courant musical contemporain qu'ils appellent *musique du son*. Entendre par là : a) une musique fondée non plus sur la note mais sur le son acoustique ; b) une musique à considérer comme un gigantesque son déployé et transformé, un voyage au cœur du son, l'art de laisser le son vivre par lui-même... Etrange redondance que cette « musique du son », pour les musiciens non-avertis. Peut-il en effet exister une musique qui ne soit pas « du son » ?!

En 2001, François Delalande renversait l'expression : *le son des musiques*, titre d'un essai « entre esthétique et technologie (édité chez Buchet / Chastel), pour dire à peu près la même chose. Dans les musiques actuelles, variétés, rock... on écoute « le son » d'un groupe. L'histoire de la musique du XXe siècle, explique Delalande, est celle de « l'invention du son ». Toutefois, il ne place pas le « son » comme concept englobant (ainsi que l'envisage la sonorité selon Didier Guigue), mais aux côtés des hauteurs, rythmes, etc.

Dans *Esthétique de la sonorité*, l'auteur rappelle que la musique, depuis Edgar Varèse, Iannis Xenakis, György Ligeti... peut être perçue comme un son, un tout, une masse, un flux, dont les éléments constitutifs (les notes, les motifs) ont bien moins d'importance que cette « durée » bergsonienne, ou plutôt : cette durée de durées mouvantes. La musique est constituée de moments à considérer comme totalités.

Dès sa thèse (1996), l'auteur définissait l'*objet sonore* (concept de Pierre Schaeffer) comme « une structure complexe engendrée par la combinaison et l'interaction de plusieurs composants de l'écriture musicale ». Je pense qu'une dialectique est ici sous-jacente (je renvoie à mon livre *Musica multiplex*). Grâce à l'acoustique, au XXe siècle, le simple son a révélé sa complexité interne ; d'ailleurs simple signifie « un », complexe signifie « composé ». Du point de vue très concret de la sonorité s'entrecroisent les dialectiques ancestrales du tout et des parties, du un et du multiple, du simple et du complexe.

Le terme *holisme* est utilisé dans la préface pour expliquer la démarche de Didier Guigue. Je pense qu'il faut ici poser des nuances. S'intéresser à la musique du point de vue de l'œuvre-son, ou plus précisément, des objets sonores, est-ce une approche holistique ? Si l'on s'en tient au *tout* sans adjoindre la dimension *complexe*, l'holisme est synonyme de globalisme. Il n'est intéressant que dans son sens originel, celui de J. C. Smuts, ce que reprendra la systémique : le tout est *plus* ou *moins* que la somme de ses parties. C'est l'enchâssement imprévisible des matières qui engendre dans ce sens la vie des sonorités, autrement dit la « musique du son ».

Voilà comment, me semble-t-il, se positionne cette *Esthétique de la sonorité*. L'ouvrage de Didier Guigue entre de plein pied dans l'une des problématiques du siècle, en fournissant pour les experts un outil méthodologique pouvant éclairer certaines œuvres clefs du répertoire pianistique contemporain. Il présente une méthode pour décrire le kaléidoscope des « sonorités » au sein d'une pièce musicale, dans une optique post-debussyste. Quels qu'en soient les fruits, la cohérence scientifique de l'ouvrage est remarquable, et mérite d'être citée parmi les productions de l'année.

Nicolas Darbon

TERRITORIOS PARA LA LECTURA

RESEÑAS
Por Nicolas Darbon

1. BRUIT ET MUSIQUE



Musique et bruit, revue *Filigrane* n°7, éditions Delatour, Paris, 2008, 213 p., 28 €. <http://revuefiligrane.free.fr> **Commande : Editions Delatour, Le Vallier, 07 120 Sampzon, Tél. Fax : 04 75 93 68 13, <http://www.editions-delatour.com>**



LE VOT, Gérard ; STRELETSKI, Gérard (dir.) : *Bruit et Musique*, actes du colloque de Lyon du 23 janvier 2008, 326 p., 25 €. **Contact : Pierre Saby, département « Musique et Musicologie » de l'Université Lumière Lyon 2, 18, quai Claude-Bernard, 69007 Lyon.** **Commande : Publications du Département Musique et Musicologie, Université Lumière Lyon 2, 18 Quai Claude Bernard, 69365 Lyon cedex 07 (Chèque à l'ordre de : Agent comptable de l'université Lumière Lyon 2).**

<http://sites.univ-lyon2.fr/musique/publications.html>



CHRÉTIENNOT, Louis : *Le chant des moteurs. Du bruit en musique*, L'Harmattan, coll. « L'Écarlate », Paris, 2008, 218 p., 17 €. <http://www.harmattan.fr>



OUELLETTE, Antoine : *Le chant des oyseaulx. Comment la musique des oiseaux devient musique humaine*, Triptyque, Montréal, 2008, 280 p., 28 €. **Pour voir une animation de 4', aller sur TV5, émission « Club social », puis : Labofever, puis : Ouellette. Editions Triptyque : 2200, rue Marie-Anne Est, Montréal (Québec), H2H 1N1, Tél. 514 597 1666. Distribution : Librairie du Québec, 30, rue Gay-Lussac, 75 005**

Paris, Tél. : 01 43 54 39 15. <http://www.triptyque.qc.ca>

* * *

La musicologie française s'adapte aux impératifs scolaires et conjoncturels. En France, le sujet de concours au professorat de musique en collège et lycée portait ces dernières années sur le *bruit*. Cours magistraux, articles et revues se sont emparé du thème bruitiste, assurées d'avoir un écho et quelques ventes. Je rappelle qu'en France, les départements de Musicologie préparent à ce concours ; bien sûr, les étudiants peuvent avoir d'autres aspirations que le professorat ; ils trouvent à l'université une culture générale qui n'est pas dispensée dans les écoles de musique. Ils peuvent viser des métiers différents ou s'engager dans la recherche – même si la voie doctorale est désormais une impasse professionnelle. J'ai fait la présentation dans le précédent numéro d'ITAMAR (n°2) des deux « bibles » pour l'étudiant sur la « noise » contemporaine, publiées aux éditions Michel de Maule à Paris par Pierre Albert Castanet : 1. *Tout est bruit pour qui a peur*, et 2. *Quand le sonore cherche noise*. D'autres publications sur le bruit sont arrivées.

La première catégorie – les revues – est celle des panoramas historiques et pluridisciplinaires. Le premier à citer est *Musique et bruit*, de la jeune et dynamique revue *Filigrane* (consulter son site Internet). Outre un éditorial synthétique, M. Solomos signe un article sur L. Russolo et P. Schaeffer, les deux personnages clefs de l'aventure du bruit. On y trouve en outre des éléments acoustiques (Ph. Lalitte), anthropologiques (L. Charles-Dominique), environnementalistes (P. Mariétan), historiques (M. Battier, P. A. Castanet). L'ethnomusicologue F. Picard évoque « le bruit de l'Autre », rappelle que cette notion de « bruit » – ce qui est différent de notre système d'écoute – conduit à l'expérience interculturelle à la base de l'ethnomusicologie, qui consiste à « écouter comme l'Autre ». Sur un plan diachronique, A. Arbo utilise la notion de bruit pour décrire un changement que je qualifierais de paradigmatique : à une conception ordonnée et mesurée du monde, où le bruit est dialectiquement rejeté (Antiquité), nous passons à l'intégration de la complexité bruiteuse par la compréhension des sons harmoniques jusqu'à l'exploitation musicale des sons dysharmoniques, d'E. Varèse à G. Grisey. Pour rester dans le champ de la complexité, D. Gigue présente l'*ars subtilior* du compositeur H. Lachenmann grâce à une nouvelle et passionnante méthode analytique. Enfin R. Meric présente une pièce d'A. Di Scipio où le matériau (de base) est aussi bien le produit (le résultat) du système informatique, processus de co-engendrement allant jusqu'à intégrer l'auditeur, ses réactions, afin que l'écoute et le système soient non seulement actifs mais interactifs.

On inverse les termes pour un autre volume : *Bruit et Musique*, sous la direction de G. Le Vot. Il réunit des articles allant de la haute époque des chansons de Clément Janequin (J. Duchamp) au pop-rock américain des années 1966-77 (G. Le Vot). Entre ces deux extrêmes : les bruits de guerre baroques (M. Pardoën), les *Lieder* de Franz Schubert (P. Saby), le bruit à la charnière des esthétiques fin 19^e (C. Cazaban), début 20^e avec le futurisme italien (A. Penesco) : histoire, linguistique, phénoménologie, taxinomie, le bruit comme signal, le bruit et le système tonal, le rapport au silence – contre-définition judicieusement menée par J.-M. Warszawski.

La deuxième catégorie concerne les essais plus ciblés. *Le chant des moteurs* de Louis Chrétiennot souhaite-t-il vraiment « revisiter l'histoire de la musique », comme annoncé dans la prière d'insérer ? Qu'à cela ne tienne, le sujet abordé est passionnant : il fallait faire un bilan actuel des musiques s'inspirant des *moteurs* en tout genre : moteurs d'avion, d'automobiles, musique industrielle, *Katalmusik* (musique de chaudrons)... Car de L. Russolo à K. Stockhausen, pour n'en citer que quelques-uns – d'ailleurs le livre n'en présente qu'une petite partie –, sans aller jusqu'au moteur à propergol d'Ariane 5, les exemples sont amusants et déroutants. Chrétiennot aurait pu citer dans *Les marches du Soleil* (1982) pour orchestre de J.-L. Florentz : dans un langage musical inspiré par la nature et la religion, surgit l'« accord » complet de la résonance du moteur d'avion PW JT3D-3B. Anticipant le spectralisme, Stockhausen disait en 1958 qu'au moment du vol, il était fasciné par « la vie intense du son » et le « spectre harmonique » du moteur d'avion. Chrétiennot à son tour tente une énième définition du bruit *vs* musique, remonte à Pythagore. La fin de l'histoire est le dépassement de la tonalité, qui ouvre aux sons les plus variés. Les rockeurs en chambre ont désormais l'illusion de créer, grâce à des logiciels et un équipement informatique *ad hoc*, une musique génétiquement modifiée, où le moteur peut à son tour constituer un matériau organique.

Le chant des oyseaulx relève-t-il de la musique ou du bruit ? La question de savoir si les oiseaux « chantent » est l'un des fondamentaux philosophiques. J'entends par là les problèmes que les enfants posent, ou toute personne humainement interloquée, et qui sont à l'origine des systèmes de pensée les plus poussés. Face à la réponse : « oui bien sûr ! », ou « non, n'importe quoi ! », le jeu de l'adulte, intitulé Science, est d'empiler des « arguments » selon un ordre « logique », et si possible en masse, afin de déboucher sur un « traité ». Antoine Ouellette s'attaque à son tour, et sans détours, à décrire « comment et pourquoi chantent les oiseaux », leur « langage » et leur « musique », bref à concocter un résumé de zoomusicologie (bio-éco-ornithologie) aussi bien que d'anthropomusicologie (les musiques humaines utilisant des chants d'oiseaux, populaires et savantes, du Moyen Âge à nos jours), avec force annexes, catalogues, liste d'œuvres inspirées de la gente ailée. Reste à savoir si l'auteur a bien répondu à la question ; son but, il est vrai, est de donner des éléments et de compiler les savoirs sur le sujet ; telle semble bien notre condition humaine : circonscrire sans définir.

2. ACOUSTIQUE, NUMERIQUE, ARCHITECTURE



PATEL, Charles-Edouard : *Musique imaginaire. Ecouter, analyser, imaginer, créer, composer de la musique au 21^e siècle*, Platel / imagimuse.net (édition sur Internet), 2008, 25 €. Commande : Charles-Edouard Platel, 91 470 Les Molières. <http://pagesperso-orange.fr/charles.platel>



VAL, Marcel : *Lexique d'acoustique. Architecture, environnement, musique*, L'Harmattan, coll. « Univers musical », Paris, 2008, 266 p., 25 €. <http://www.harmattan.fr>



DAUTREY, Jehanne (dir.) : *Musique, Architecture*, dossier de la revue du Collège international de philosophie *Rue Descartes* n°56, Presses Universitaires de France, Paris, 2008, 15 €. <http://www.puf.com>



Sons et musique. De l'art à la science, numéro spécial de la revue *Pour la Science (Scientific American)* n°373, 2008, 6,50 €. *Revue Pour la Science* : 8, rue Férou, 75 006 Paris. tél. : 01 55 42 84 00. <http://www.pourlascience.com>

* * *

L'objectif de *Musique imaginaire* est de présenter et de faire aimer la musique contemporaine. Platel est un compositeur électroacousticien, autodidacte ; les paysages et la photographie sont à l'origine de ses créations. Dans ce petit ouvrage autopublié, il rassemble avec clarté les notions élémentaires d'acoustique, jusqu'au *feedback* en musique ou la complexité des formes. La magie de ce livre réside dans ses illustrations, dans le rapport analogique à la nature, car les textes sont sobres et en direction du grand public. Deux types de photographies, que je suppose être celles de l'auteur. Celles qui « colorent » sans prétention, mais sont d'une réelle beauté, et celles qui résument, d'un seul coup d'œil, des notions compliquées d'acoustique ou de morphologie sonore : tapis de feuilles (aléatoire), feuille de groseiller (fractale), branches de chêne (enchevêtrement formel), bûches empilées (forme tramée sur texture fractale), plage en août (formes tramées, fractales, aléatoires). Sans parler des diagrammes et spectrogrammes. On imagine bien ce manuel récapitulatif et

incitativo haut en couleurs comme un document d'accompagnement pour un cours d'initiation à l'électroacoustique.

Pour les amateurs des liens entre architecture et musique, deux nouvelles parutions. Le *Lexique d'acoustique* de Marcel Val s'ouvre à l'environnement – où l'on peut inclure la ville, le transport, la physiologie humaine, etc. Ingénieur acousticien, Val a dirigé un laboratoire d'acoustique architecturale avant de créer une société de conseils pour la construction industrielle. Fort d'une longue expérience, il transmet son savoir dans de multiples précis d'acoustique (il a déjà publié par exemple un *Aide-mémoire d'acoustique appliquée* chez Dunod). Il s'agit ici d'un lexique rempli d'équations et de modèles, pour l'étudiant expert qui souhaite des explications intelligemment présentées. *Musique, Architecture* constitue les actes d'un colloque réunissant architectes, compositeurs, danseurs, philosophes. Les témoignages sont d'une extrême hétérogénéité ; à signaler les entretiens avec O. Warusfel, M. Stroppa, K. Stokhausen et Prelkocaj.

La revue *Pour la Science* est l'édition française de *Scientific American* dont un numéro récent contient un dossier *Sons et musique*. Où l'on trouve des préoccupations qui ne datent pas d'hier, parmi lesquelles la dimension universelle de la musique considérée comme un langage (B. Tillmann), les illusions et la perception (D. Pressnitzer), la mise en contexte anthropologique du musical (B. Lortat-Jacob, V. A. Stoichita), la spatialisation du son (O. Warusfel)... Je retiens pour ma part l'article de facture instrumentale sur la trompette et les cuivres (J. Gilbert, J.-F. Petiot, M. Campbell).

3. OREILLE, CERVEAU, CORPS



CHOUARD, Claude-Henri : *L'oreille musicienne. Les chemins de la musique, de l'oreille au cerveau*, Gallimard, coll. « Folio Essais, 516 », Paris, Paris, rééd. 2008, 416 p. 8,60 €.
http://www.gallimard.fr/collections/fiche_folioetco.htm



SACKS, Oliver : *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*, Le Seuil, coll. « La couleur des idées », Paris, 2008, 472 p., 25 €.
 Traduit de l'anglais par Christian Clerc. Editions du Seuil, 27, rue Jacob, 75006 Paris. <http://www.editionsduseuil.fr>



van CAMPEN, Cretien: *The Hidden Sense. Synesthesia in Art and Science*, Massachusetts Institute of Technology, 186 p., £19.95. <http://mitpress.mit.edu>



Médecine des Arts, n° 63, dossier spécial *Voix chantée*, revue de l'association Médecine des Arts, Montauban, 2009, 13.34 €.



Médecine des Arts, n° 62, dossier spécial *Danse*, revue de l'association Médecine des Arts, Montauban, 2009, 13.34 €.

Commande : Médecine des arts, 715 chemin du Quart F-82000 Montauban, tél. 05 63 20 08 09. <http://www.arts-medicine.com>



ROSSET i LLOBET, Jaume ; ODAM , George : *Le corps du musicien. Manuel de prévention pour une pratique optimale*, éditions aleXitère, coll. « Médecine des Arts », traduit de l'anglais par Hélène Garrabé et Huguette Arcier, Montauban, 2009, 121 p., 29.00 €. <http://www.medecine-des-arts.com>



TUBIANA, Raoul (dir.) : *Prévention des pathologies des musiciens*, éditions aleXitère, coll. « Médecine des Arts », Montauban, 2008, 296 p., 29.00 €. <http://www.medecine-des-arts.com>



SULEM, Reine-Brigitte : *Le Qi Gong du musicien. L'art du corps dans l'art des sons*, éditions alexItère, coll. Médecine des Arts, Montauban, 2008, 149 p., 27.00 €. <http://www.medecine-des-arts.com>



BOUTAN, Michel : *Le stretching du musicien. Guide pratique des étirements myotendineux*, éditions alexItère, coll. Médecine des Arts, Montauban, 2009, 128 p., 27 €. <http://www.medecine-des-arts.com>

Commande : Editions Alexitère et Médecine des Arts : 715 chemin du Quart 82 000 Montauban, tél. 05 63 20 08 09, fax 05.63.91.28.11. <http://www.medecine-des-arts.com>

* * *

Les chercheurs ont tendance à loger dans le même sac (et à s'autoproclamer spécialistes en) : cognition, neurosciences, psycho-acoustique, musicothérapie... C'est déjà perceptible pour certains articles de *Pour la Science* (voir compte rendu par ailleurs). Plusieurs livraisons sont incontestables en la matière, celles de C.-H. Chouard et d'O. Sacks. Le premier présente les chemins qui mènent « de l'oreille au cerveau ». (Je renvoie ici à *L'audition dans le Chaos* de L. Vignon présenté plus largement dans ITAMAR.) Le livre de Chouard est la réédition revue et augmentée de *L'oreille musicienne*, en format « grand public », qui vulgarise les connaissances physiologiques et culturelles sur la perception de la musique, intégrant tout à la fois les organes physiques de l'audition, le diapason, l'oreille absolue, et les notions construites de musique, de message, de chant, de parole, mais expose aussi les souffrances de l'oreille. Dans le domaine des pathologies et de l'impact de la musique, moins du côté de la physiologie de l'audition que du cerveau, le neurologue et auteur à succès O. Sacks a quelque chose à voir avec le célèbre pédo-psychiatre B. Cyrulnik, qui a lui-même abordé la dimension musicale. Le terme de neurosciences peut se justifier pour O. Sacks en raison de l'impressionnant dispositif utilisé : *électro-encéphalogrammes, scanners cérébraux, IRM... aux côtés de témoignages de patients*. La question est celle de l'amour de la musique, la *Musicophilia*, son universalité, et d'en reconnaître les « symptômes ». Et de citer les effets bénéfiques de la musique sur les troubles et les phénomènes les plus variés, tels que les troubles du langage, les troubles moteurs, la mélancolie, la démence, la psychose, les crises musicales, les obsessions mélodiques, le syndrome de la

Tourette, la maladie de Parkinson, la maladie d'Alzheimer, l'amnésie, l'amusie, la synesthésie... Pour ceux qui souhaitent faire le point sur cette fameuse synesthésie, *The Hidden Sense* livre l'état de la recherche neurologique : voir des couleurs en écoutant de la musique (Messiaen), ou inversement (Kandinsky), ou encore des lettres de l'Alphabet (Rimbaud). Il existe bien d'autres connexions étranges – métaphores ? par vraiment déclare l'auteur – entre des zones du cerveau plus ou moins dédiées à la musique, la vision, le langage ; et les « dérèglements » et correspondances artistiques célèbres ne manquent pas : Baudelaire, Nabokov, Poe, Scriabine, Van Gogh...

L'association « Médecine des arts » est fortement structurée et dynamique ; elle propose des cours, des stages, des formations avec des partenariats universitaires. Son domaine d'étude concerne les pathologies et les thérapies liées à la pratique de l'art et de la musique (en particulier de l'instrument et de la voix) : anatomie, psychologie, cognition, traumatologie, nutrition, hygiène, ergonomie du matériel... Elle publie depuis de nombreuses années une revue *Médecine des Arts. Approche médicale et scientifique des pratiques artistiques*, et des ouvrages de fond, aidée de médecins, scientifiques et artistes internationaux, collection « Médecine des Arts » publiées aux éditions Alexitère.

Parmi les publications récentes de la revue, *Voix chantée* s'attaque aux risques du chant en fonction de l'effectif - soliste, choriste - ou du style de chant « à risque ». Un article traite des problèmes de dysodie (ou monocroditie) dans les musiques actuelles, c'est-à-dire des conséquences du forçage sur le larynx, le surmenage, les atteintes organique et fonctionnelle. Sont aussi abordées les notions d'autorité vocale et de réajustement fonctionnel des performances vocales. *Danse* [plus exactement : *Santé du danseur, des intermittents du spectacle, du musicien*] s'intéresse à la danse classique sous l'angle socio-professionnel : milieu du travail et santé, intermittence du spectacle, métiers d'artiste chorégraphique et d'enseignant, ainsi qu'aux types de pathologies, avec une attention particulière aux danseurs pubertaires et adolescents : nutrition, colonne vertébrale.

Chez Alexitère, collection « Médecine des Arts », *Le corps du musicien* est un manuel à donner aux instrumentistes, jeunes ou professionnels, élèves ou professeurs, qui souhaitent éviter les mauvaises habitudes, comprendre ce corps tant sollicité, prévenir ses dysfonctionnements. Le jeu instrumental est un tout : posture, programme de travail, activité physique complémentaire, gestion des émotions, activité du cerveau, hygiène de vie...qui implique des activités de mémorisation, d'interprétation, de performance physique et psychologiques, individuelle et publique. Progrès nouveaux ou traumatismes irréversibles ? Cet ouvrage incite à prendre conscience de ce que l'on fait plutôt que de se livrer à l'intuition et à la routine. Dans la même veine, *Prévention des pathologies des musiciens* propose de sérier a) les conditions initiales : plasticité du système nerveux, postures, gestes ; b) les risques liés au sexe, à l'âge, à la morphologie, à la psychologie, à la pratique de l'instrument : violon, violoncelle, orgue, harpe, guitare, vents, orchestre ; c) les types de pathologies du musicien : troubles physiologiques et anxiété ; d) et donc de dégager des modes de prévention que

pourront appliquer élèves, professeurs, kinésithérapeutes, médecins : technique Alexander, méthode Feldenkrais, techniques de relaxation, prévention de la douleur...

Dans la même collection, une série de « méthodes » d'origine orientale est proposée pour optimiser le jeu de l'instrumentiste. Comme le *Qi Gong* est une gymnastique du mouvement et du souffle, il est adapté à une pratique musicale basée sur le geste et la respiration. Le musicien doit avoir une conscience globale des axes de son corps, de son poids, de son enracinement, et veiller à la fluidité des gestes dans une série d'exercices de balancement, d'impulsion, de rotation, etc. Le *Qi Gong* optimise la coordination du souffle et la concentration. Le bien-être corporel est propice à la créativité. Le *stretching* est une gymnastique de l'étirement ; elle est ici appliquée aux activités du musicien ; des planches d'exercices par type d'instruments sont proposées, photographies à l'appui. Le but n'est pas seulement d'entretenir l'extensibilité, mais de muscler, oxygéner, récupérer, améliorer la gestuelle, en évitant les déséquilibres musculaires propres au musicien. Le stretching débouche lui aussi sur le bien-être par la relaxation.

4. ART TOTAL, POLYARTS



ROY-GERBOUD, Françoise : *La musique comme art total au XX^e siècle. Sons-couleurs-formes. Systémique et symbolique*, L'Harmattan, coll. « Univers musical », Paris, 2009, 295 p., 29 €. <http://www.harmattan.fr>



HERR, Sophie : *Geste de la voix et théâtre du corps. Corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX^e siècle à nos jours*, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », Paris, 2009, 141 p., 14 €. <http://www.harmattan.fr>



BOISSEAU, Rosita : *Panorama de la danse contemporaine. 100 chorégraphes*, éditions Textuel, Paris, rééd. 2008, 705 p., 59 €. 750 documents en quadrichromie. <http://www.editionstextuel.com>



PEILLON, Catherine et alii : *Les chants d'Orphée. Musique & poésie. La pensée de midi*, n°28, Actes Sud, Arles, 2008, 208 p., 17 €. 1CD. <http://www.lapenseedemidi.org>



FERRARI, Giordano (dir.): *La parole sur scène. Voix, texte, signifié*, L'Harmattan, coll. « Arts 8 », Paris, 2008, 215 p., 21 €. <http://www.harmattan.fr>

* * *

L'idée de totalité se manifeste à l'évidence dans l'expression « art total », laquelle a été largement commentée par les artistes et les essayistes. Que nous apporte *La musique comme art total au XX^e siècle* de Françoise Roy-Gerboud ? L'auteure ne revient pas sur le drame wagnérien et se concentre sur le XX^e s., ce qui est déjà un immense territoire, même si elle pose certains jalons, de Pythagore à Louis-Bertrand Castel en passant par Newton... Cette musique comme art total est présentée en deux temps. 1. L'idée de musique synthétique. A cet endroit, l'auteure aborde les notions de système et de systémique. Je mets ici en garde : ces termes ont été profondément redéfinis par la théorie de systèmes (ou Systémique), par opposition à l'aspect systématique et totalitaire du « système » au sens vulgaire ; aussi est-il facile de sombrer dans l'approximation ou la méconnaissance si l'on passe cet aspect sous silence. 2. Les acteurs. L'étude prend trois exemples. Le héraut de la musique synthétique,

Scriabine, et d'autres cas de *conjunctio* bien connus : Kandinsky-Schönberg et Messiaen, autour du spirituel dans l'art ; avec en sus Xenakis, ce qui pour le coup est original.

Le dialogue de la Voix et du Corps va dans le sens dans la totalité. On connaît la richesse gigantesque acquise au XXe s dans le traitement de la voix grâce aux compositeurs contemporains et à la connaissance des musiques traditionnelles ; ce thème n'aurait pas été neuf. Mais la problématique de *Geste de la voix et théâtre du corps* est autre : il s'agit de montrer le nouveau rapport de la voix au corps, au moment où le corps théâtralisé acquiert lui aussi un nouveau statut. Tout ce qui se rapporte au corps est bénéfique pour l'analyse musicale, si celle-ci souhaite perdre de son illusoire autonomie. Mais je dois prévenir que ce livre n'est pas proprement musical, et c'est aussi l'intérêt de la voix : c'est un « concept » transversal par excellence. Dans ce livre, l'auteure montre que la voix contemporaine perd son rôle de simple sonorisation d'un texte (support d'un poème lu ou d'une action lyrique) ; ce n'est d'ailleurs plus l'instrument vocalisant et virtuose. C'est le résultat d'un corps en mouvement, une émanation des profondeurs, une « danse ». Après un passage par les Dadaïstes, Antonin Artaud, et l'avant-garde, la voix selon l'auteure se désincarne dans l'électronique, la synthèse sonore ; artificialisée, elle fabrique des impossibles, et perd son *aura* dans la reproduction discographique, ou comme objet d'une hybridation avec la machine.

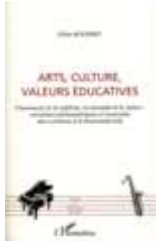
La parole sur scène réunit des articles très divers (Jonathan Cross, Michel Deutsch, Geneviève Mathon...) sur la parole chantée, manipulée, enregistrée, absorbée par l'écriture musicale ou par l'image : multimédia, inter-media, etc. Certaines oeuvres théâtrales ou lyriques permettent de monter les rapports texte-musique, la dissolution de la narration, le théâtre musical, les nouvelles techniques vocales, la genèse d'un livret, etc.

Du côté de la danse contemporaine, la livraison des éditions Textuel (réédition actualisée), *Panorama de la danse contemporaine*, volumineux recueil de 750 documents en quadrichromie, relate les expériences de 100 chorégraphes, avec entretiens et notes de travail. C'est une bénédiction, car il faut souligner l'importance de la danse comme confluence et origine de tous les arts, à commencer par la musique, laquelle provient d'un corps en mouvement, pour aboutir au théâtre, et même à la sculpture ou aux arts visuels, sans parler de son rôle éminent – perdu de vue dans nos sociétés occidentales – pour la sociabilité, la ritualité... S'il existe un « fait musical total » (pour paraphraser M. Mauss), alors un ouvrage sur la danse d'une telle qualité, complet, réjouissant, et sans message alambiqué, ne peut laisser indifférent.

Enfin, *Les chants d'Orphée* est un hommage à la Méditerranée. Sont assemblées pêle-mêle des poésies et des musiques méditerranéennes en une pléiade de petits chapitres qui renvoient à un CD. Il s'agit d'un numéro de la revue *La pensée de midi*, publiée par la plus voluptueuse, la plus littéraire, la plus ensorcelante des éditions : Actes Sud. Pour celui qui désire s'immerger dans le

bleu des flots bercés par les chants, au loin, du fado, du flamenco... à travers les terres... et à travers le temps.

5. EDUCATION



BOUDINET, Gilles : *Arts, Culture, Valeurs éducatives. L'harmonie et le sublime, la monade et la raison : variations philosophiques et musicales des Lumières à la postmodernité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sciences de l'éducation musicale », 2008, 236 p., 21,50 €. <http://www.harmattan.fr>



SCHEYDER, Patrick : *La musique : plaisirs et peurs*, Paris, L'Harmattan, 118 p., 12,50 €. <http://www.harmattan.fr>

* * *

G. Boudinet tente de penser la postmodernité à travers l'éducation musicale. Plusieurs livres parus dans la même collection en portent témoignage : *Pratiques Tag* (2002) décrivait la « postmodernité rupestre » ; *Art, éducation, postmodernité* (2006) se demandait comment les valeurs de l'art pouvaient être affectées par le postmoderne, par opposition au moderne (Heidegger, Adorno). Vu l'interminable titre de l'essai de 2008, dont le début est *Arts, Culture, Valeurs éducatives*, je me suis demandé où G. Boudinet souhaitait nous mener. En fait, une dialectique se dégage : 1. L'auteur part de la conception baroque de Leibniz, de la Monade, de l'Harmonie préétablie. 2. Avec Kant et l'arrivée d'une Raison clairement opposée au Sublime, et ses révisions chez Hegel, Schopenhauer, Heidegger, Freud, la modernité s'affirme. 3. Fin du temps, Auschwitz, Adorno ; on bascule sur la résurgence de Leibniz en passant par Lacan ; reconcilant dialogiquement les deux, Deleuze le leibnizien et Lyotard le kantien éclairent l'ère postmoderne. Il s'agit d'un essai de philosophie historique ; les éclairages musicaux (Bach, Messiaen, Schoenberg, etc.), et l'enseignement se font plutôt rares. C'est une brique nécessaire dans le corpus cohérent des recherches de Boudinet. Pour comprendre l'époque actuelle et

l'éducation musicale, il fallait opérer une mise en perspective. Loin des arrogantes vacuités de certains philosophes accrédités, l'ouvrage de Boudinet, avec ses forces et ses faiblesses, mais qui ne fuit pas la postmodernité, conduit réellement à débattre et offre un point de vue intéressant. Face aux spécialisations, l'effort de compréhension globale est courageux.

L'Harmattan ne livre pas que des mémoires scientifiques : *La musique : plaisirs et peurs* est un essai personnel d'un « musicien pratiquant ». Compositeur et pianiste improvisateur, P. Schneyder livre une petite profession de foi en faveur du plaisir de faire de la musique. Pour donner de la consistance à son credo, il s'en prend à ce qu'on pourrait appeler le paradigme de simplification : enseignement traditionnel cloisonné, spécialisé, conception réductrice et mutilante du musical, génératrice d'angoisse, rationalisation, professionnalisation, utilitarisme. La gratuité de l'improvisation, la joie et l'amour, se retrouvent dans une vision générale et reliante.

6. SEMIOTIQUE, PSYCHOLOGIE, PHILOSOPHIE



FLORENCE, Bruno de : *Musique, sémiotique et pulsion*, Paris, L'Harmattan, coll. « Études psychanalytiques », 2008, 108 p., 12 €. <http://www.harmattan.fr>



RIX, Emmanuelle ; FORMOSA, Marcel : *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts*, Ircam / Delatour, Paris, 2008, 340 p., 30 €. Actes du colloque « *Les unités sémiotiques temporelles (UST), nouvel outil d'analyse musicale : théories et applications* » de Marseille, les 7, 8 et 9 décembre 2005, sous la présidence d'Henry Fourès et Costin Mioreanu., 1CD-Rom. www.editions-delatour.com



GORGE, Emmanuel : *La musique et l'altérité. Miroirs d'un style*, Paris, L'Harmattan, coll. « Épistémologie et philosophie des sciences », 2008, 364 p., 33 €. <http://www.harmattan.fr>



GIRARD, René: *La conversion de l'art*, Paris, Éd. Montparnasse / Centre Pompidou, Carnets Nord, 2008, 237 p., 25 €. Avec un DVD *Le sens de l'histoire* vidéo monoface (1 h 10 min), film réalisé par Benoît Chantre en novembre 2007 par le Centre Pompidou à l'occasion de l'exposition « Traces du sacré ». Carnets Nord, 10-12, villa Cœur-de-Vey, Paris XIV^e. Tél. : 01 56 53 56 81. www.carnetsnord.fr

* * *

Peut-être la linguistique et la sémiologie périlclitent-elles ? Pas la sémiotique, ni la psychologie musicale, semble-t-il. Si cette assertion est vraie, ce serait étrange, tant les premières s'annonçaient plus solides, typologisantes et rationalisantes, à l'époque structuraliste. Mais les sciences rendant compte de l'imprévisibilité et de la plasticité sont plus proches du temps musical. Responsable de la mise en ligne des enregistrements sonores des séminaires de Lacan, l'auteur de *Musique, sémiotique et pulsion* est compositeur, pianiste et improvisateur ; il est diplômé de la faculté de Goldsmiths de Londres. Son doute primordial concerne le prédicat selon lequel la musique se réduirait fondamentalement à une mélodie supportée par des accords. « Quelque chose d'antérieur la détermine », affirme-t-il, plus analogue à une pensée, un rêve. Pour partir à la quête de cette origine, il croise la sémiotique de Ch. Peirce et la psychanalyse de J. Lacan et S. Freud, ainsi que J. Kristeva. Quelques soient les résultats de cette brève introspection, je trouve que la ligne ouverte est originale de par sa transdisciplinarité même. Emmanuel Gorge a commencé par des recherches sur le primitivisme musical au début du XX^e s. Il revient sur ce thème et l'étend au multiculturalisme dans *La musique et l'altérité* en exploitant une notion en vogue. Son essai est au carrefour de la sémiotique, de l'histoire, de l'épistémologie, convoquant aussi Tarasti, Guiomar, Lévi-Strauss...

Aux côtés de la musicologie générale du sémiologue J.-J. Nattiez (ou s'intégrant à elle ?), voici un projet de sémiotique générale unie autour d'un « objet » bien singulier, l'UST... Sémiotique dont le principal mérite, à mes yeux, est d'être capable de rassembler plasticiens, musiciens, danseurs, écrivains, enseignants, cognitivistes, mathématiciens. *Vers une sémiotique générale du temps dans les arts* est intelligemment conçu : nous connaissons le cédérom, voici le livre-cédérom, grâce notamment aux éditions Delatour, dont il faut louer l'activisme musical. Mais qu'est-ce donc que l'UST, cette capsule en provenance du cosmos marseillais des sciences de l'art et de la musique (le laboratoire MIM) ? La musique contemporaine et en particulier l'électroacoustique ne peuvent plus

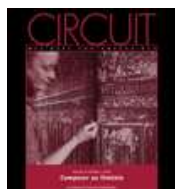
être présentées de façon traditionnelle : notes, accords, phrases... Ce sont maintenant des matières plus vaporeuses, des événements musicaux qui évoluent et qui sont pensés et perçus comme structurants. Telle sont les UST : des segments musicaux qui ont une signification, au moins aux oreilles de l'auditeur. Il est possible de décrire et de présenter une œuvre par la combinaison des UST. L'une des vertus de cet « outil » est d'avoir dès le départ une finalité pédagogique. Avec ténacité, les auteurs de cet ovni scientifique auront réussi à convaincre les laboratoires parisiens de le promouvoir à leur tour. Longue vie aux UST !

L'intérêt du livre-DVD de René Girard *La conversion de l'art* est celui de toute star des sciences humaines qui s'évade de sa discipline pour s'épencher, même un peu, sur l'art et la musique. L'on a fait des gorges chaudes des excursions de C. Levi-Strauss (qui vient de s'éteindre à l'âge de 100 ans) dans les territoires reculés de l'art musical. Du même acabit, René Girard, qui livre ses considérations sur l'art et la littérature : Stendhal, Proust, Valéry, Saint-John Perse, Malraux, en particulier sur Nietzsche et Wagner, y compris dans le DVD, les entretiens se prolongeant sur *Le Sacre du printemps* de Stravinsky et Nijinski.

7. FEMMES



« Compositrices, I et II », dossiers de la revue *L'Éducation musicale*, n°555-556, septembre-octobre 2008 et, septembre-octobre 2009. Contact : <http://www.leducation-musicale.com>. Commande : Beauchesnes éditeur, 7, cité du Cardinal-Lemoine 75005 Paris, Tél : 01 53 10 08 18, Fax : 01 53 10 85 19. contact@editions-beauchesne.com ; <http://www.editions-beauchesne.com> ; <http://www.leducation-musicale.com>



« Composer au féminin », revue *Circuit*, vol. 19, n°1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2009. info@revuecircuit.ca ; <http://www.revuecircuit.ca>



BOKY, Colette ; BARRIERE, Mireille : *Colette Boky. Le chant d'une femme*, Montréal, Triptyque, 2008, 17,38 €. <http://www.triptyque.qc.ca>

* * *

La France n'est pas musicalement attirée par les *gender studies* version *New Musicology*, mais elle possède une certaine envie d'entrer dans la danse, et produit sur la « femme musicienne » des études historiques, sociologiques. C'est pour moi l'occasion de signaler deux excellentes revues, l'une française l'autre canadienne, tout à fait différentes, qui se sont penchées sur la question. *L'Education Musicale* a comme ambition de fournir aux professeurs de musique de petites analyses claires et accessibles. Sa place, son dynamisme, son sérieux gagnent d'année en année le suffrage des musiciens. Elle consacre un dossier intitulé *Compositrices* qui paraît annuellement, au mois d'octobre. On peut espérer que cette pléiade de portraits de femmes compositrices ou interprètes – I. Aboulker, C. Berberian, J. Birnbaum, L. Bouchard, L. Boulanger, E. Canat de Chizy, S. Féjard, F. Mulsant, K. Saariaho, E. Sikora, P. Viardot –, rédigés par des femmes, commencée en 2008, se poursuive l'année prochaine, afin de fournir un panorama plus complet. S'y trouvent également de petits essais, comme celui de S. Stévançe sur la création, musicologue qui signe aussi un article dans le numéro *Composer au féminin* de la revue canadienne *Circuit* (cette auteure n'hésite pas à s'interroger à la « marque du genre » dans l'écriture féminine). L'accent est davantage placé sur la musique contemporaine ; à côté de M. Reverdy, la création musicale féminine est abordée par J. Goldman, K. Gann, M.-T. Lefebvre, J. H. Danielson, H. Prévost. Pour rester au Québec, la biographie de *Colette Boky* nous présente une cantatrice peu connue dans l'hexagone. Avant d'être nommée à la classe de chant à l'Université de Montréal et de diriger l'Atelier d'Opéra, cet ancien mannequin, qui avait découvert le succès musical en gravant « Une poupée pour Noël » sur 45 tours suite à un concours radiophonique... a fait une carrière essentiellement au Canada.

8. IMPROVISATION



WILLEMER, Alfred : *Le désir d'improvisation musicale. Essai de sociologie*, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales – Musiques et champ social », Paris, 2008, 216 p., 20,50 €. <http://www.harmattan.fr>



MICHEL, Pierre (dir.): *Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines: convergences et antinomies*. Revue *Filigrane* n°8, Delatour, Paris, 2009, 20 €. 1CD (64'59). Comporte des pièces de: J. Coltrane, G. Scelsi, D. Levaillant, L. Ferrari, B. Phillips, etc. Textes de Jean-Marc Foltz, Stephan Oliva, Christa Haring, Philippe Michel, Kai Lothwesen, Henry Fourès, Pierre Michel, Vincenzo Caporaletti, Jean-Luc Guionnet et Makis Solomos, pour la plupart issus de la Journée d'étude de novembre 2007, à l'Université Marc-Bloch de Strasbourg, (Equipe d'Accueil EA 3402, « Approches contemporaines de la réflexion et de la création artistiques »), en collaboration avec le Conservatoire National de Région de Strasbourg et le festival Jazzdor. <http://www.editions-delatour.com>

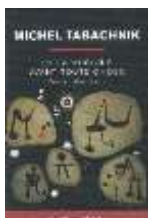
* * *

L'originalité de l'essai d'Alfred Willener, *Le désir d'improvisation musicale* est d'envisager sociologiquement une pratique musicale souvent relatée par les musiciens eux-mêmes, dans des revues où les expériences se mêlent joyeusement. Cela dit, cet héritier d'Adorno (dont une synthèse des notions termine l'ouvrage), qui lui-même déversait des maeströms de pensée orientés en « champs de force », désarticule son texte en « fragments de réels ». L'improvisation intéresse moins Willener en elle-même que son contenu social, et même psycho-social, puisque le point de départ est de comprendre le désir d'improvisation. Il s'oppose symétriquement aux monde des contraintes, telle les partitions entièrement écrites et celles du contexte de l'exécution, avec tous les niveaux intermédiaires bien connus: de la « grille » au « free »... Des photographies de Jazz par l'auteur ornent le tout.

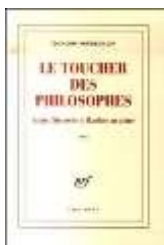
Les rapports entre l'improvisé et l'écrit est également le thème de *Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines*. Avec en miroir, un CD. Le principe du livre-CD de la revue musicologique *Filigrane* soutenue par les éditions Delatour est extrêmement éclairant pour qui veut comprendre ou exploiter pédagogiquement le texte, bien que pas toujours facile à mettre en chantier sur le plan éditorial. Il est vrai que depuis *Les Cahiers du CIREM* ou *L'improvisation musicale* de Denis Levaillant, il existe peu de livraisons sérieuses sur ce thème. Issus d'un colloque sur ce thème, ce sont des analyses, essais et entretiens d'improvisateurs, compositeurs, musicologues variés. Je m'arrêterai sur les deux articles du maître d'œuvre de ce numéro, Pierre Michel, professeur à l'Université de Strasbourg (et lui-même instrumentiste épris de jazz). Le premier montre ce qui rapproche mais aussi ce qui distingue le jazz et la musique contemporaine. La présence effective d'instrumentistes sur scène les reliaient: performances individuelles ou collectives, d'où des « morphologies » musicales comparables. Mais l'avant-garde contemporaine s'est orientée vers d'autres horizons. Le second article est une étude plus ciblée sur *Die Befristeten* de Bernd Alois Zimmermann. Plus exactement: de la reconstitution de la

partition à son exécution. OÙ il est expliqué que ce qui échappe à l'écriture du manuscrit relève de cette « interprétation » et de ces choix d'exécution « non écrits » entre improvisation et musique d'avant-garde, par des instrumentistes de jazz.

9. INCLASSABLES



TABACHNIK, Michel : *De la musique avant toute chose*, Buchet/Chastel, Paris, 506 p., 24 €. Préface de Régis Debray. Libella : 7, rue des Canettes 75006 Paris. buchet-chastel@buchet-chastel.fr. Tél. 01 44 32 05 60. <http://www.libella.fr/buchet-chastel/accueil>



NOUDELMANN, François : *Le toucher des philosophes. Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*, Gallimard, coll. « NRF Essais », Paris, 180 p., 16 €. http://www.gallimard.fr/collections/fiche_nrfessais.htm

* * *

Manière de plaider pour la musique contemporaine, *De la musique avant toute chose* propose au lecteur le « concert idéal » de qui fut successivement le disciple de Markevitch, Karajan puis Boulez. Ce dernier ne lui confia-t-il pas la création de l'Ensemble Intercontemporain ? Concert virtuel certes, programmant : *Terretektorh* de Xenakis, *Les Noces* de Stravinsky, *Le Marteau sans maître* de Boulez, *Musique pour instruments à cordes, percussion et célesta* de Bartók et « œuvre absolue » : *Vier letzte Lieder* de Richard Strauss. Livre également de souvenirs, où ne sont qu'en creux évoqués les médiatiques déboires de l'auteur. Préface du médiologue Régis Debray.

Il y aurait certes eu bien d'autres pianistes-philosophes à citer dans *Le toucher des philosophes* : Rousseau, Wittgenstein, Adorno, Jankélévitch..., mais Sartre, Nietzsche et Barthes sont emblématiques d'intimes contradictions. Si Sartre, par exemple, se plaisait à discourir sur Schoenberg, Xenakis ou Stockhausen, c'est toujours vers Chopin ou Debussy – ses compositeurs de prédilection – que ses doigts l'entraînaient. Anti-modernisme inavouable ? Peut-être... « *L'unité du moi est une construction qui masque des dissonances et des rythmes intimes avec lesquels nous ne cessons de composer* » note fort François Noudelmann,

philosophe lui-même, enseignant à Paris VIII. Et de développer la thèse selon laquelle les activités érotico-musicales intimes de Sartre, Nietzsche et Barthes contrevenaient étrangement à leurs préoccupations affichées.

10. ETHNOMUSICOLOGIE



RAIBAUD, Yves (dir.): *Géographie, musique et postcolonialisme*, revue Volume!, autour des musiques populaires, vol. 6, 1/2 (numéro double), Éditions Mélanie Sèteun, Bordeaux, 20 €. Éditions Mélanie Sèteun : 42, rue Eugène Ténot, 33 800 Bordeaux, editions(@)seteun.net. Revue « volume ! » : 12 avenue Louis Barthou, 35 000 Rennes. Tél. 09 52 85 88 12. Distribution : IRMA, Marine Joris, 20 rue du Soleillet, 75980 Paris Cedex 20. <http://www.seteun.net>



DURING, Jean (et alii): *La musique à l'esprit. Enjeux éthiques du phénomène musical*, L'Harmattan, coll. 146, Paris, p. 14 €. <http://www.harmattan.fr>



Performance(s), dossier de la revue Cahiers d'ethnomusicologie n°21, éditions Infolio / Ateliers d'ethnomusicologie, Genève, 2009, 355 p. editionsinfolio@free.fr ; <http://www.adem.ch/cmt.html>



GUILLEBAUD, Christine : *Le chant des serpents. Musiciens itinérants du Kerala*, CNRS Éditions, Paris, coll. « Monde indien. Sciences sociales », 2008, 384 p., 35 €. Avec un DVD-Rom. <http://www.cnrseditions.fr>



AUBERT, Laurent (dir.) : *Mémoire vive. Hommage à Constantin Brăiliou*, Editions Infolio, coll. « Tabou », Musée d'Ethnographie de Genève, 2009, 271 p., 11 €. editionsinfolio@free.fr
<http://www.infolio.ch>



AROM, Simha : *La fanfare de Bangui. Itinéraire enchanté d'un ethnomusicologue*, La Découverte, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », Paris, 210 p., 13 €. Editions La Découverte : 9 bis, rue Abel-Hovelacque, 75013 Paris. Tél. 01 44 08 84 01. <http://www.editions-ladecouverte.fr>



NATTIEZ, Jean-Jacques : *Lévi-Strauss musicien. Essai sur la tentation homologique*, Actes Sud, Arles, 2009, 242 p., 23 €. <http://www.actes-sud.fr>

* * *

Pour celui qui s'expatrie et tente d'entrer dans l'univers culturel d'autres sociétés, s'il ne nie pas les grandes problématiques de la postmodernité, la question du colonialisme lui apparaît à tous les coins de rue. Mais qu'en faire ? Où placer la musicologie ? *Géographie, musique et postcolonialisme* est un dossier qui tente d'aborder les études postcoloniales, les politiques de l'authenticité, la notion de diaspora, le rap comme produit postcolonial, le rap et la citoyenneté, le Dancehall des Antilles, ou ce lieu improbable de la trance et de la techno occidentale : Goa... Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'Yves Raibaud, et les Éditions Mélanie Sèteun, distribuées par l'IRMA, ne manquent pas de sagacité. Sous la direction de Jean During, *La musique à l'esprit* prend à bras le corps les rapports du musicien et du chercheur dans sa confrontation avec l'Autre. L'angle d'attaque n'est pas courant : l'éthique en musique ! Ce qui est fructueux, c'est une nouvelle fois la diversité des approches ethno-psycho-philosocio-musicologiques. Éthique que l'on peut penser aussi bien dans les rites d'initiation que sous l'angle de la modernité musicale. Plutôt qu'un numéro de musicologie sur l'interprétation musicale, *Performance(s)* offre le point de vue des musiques de notre monde sur ce terme d'origine anglaise, et donc le point de vue de l'anthropologue ainsi que du musicien. Du flamenco aux cantadores brésiliens en passant par l'Islam ou le « folklore » français, avec quelques entretiens, les contributions forment un tout qui enrichira celui qui s'interroge sur l'« exécution » musicale, dans la droite ligne de ce que font les indispensables *Cahiers d'Ethnomusicologie*, surtout s'il veut croiser son regard avec les publications qui viennent tout juste de sortir sur l'improvisation. Si les *performance studies* sont une « discipline » en Amérique, le fait que les universités et les conservatoires soient intimement reliés au Canada incitent les chercheurs à développer les études sur l'interprétation musicale. Mais pas seulement les musiciens, car le domaine « performatif » est très large (théâtre, anthropologie : Richard Schechner, Victor Turner...), l'une des racines étant l'énonciation performative de John Langshaw Austin (*Quand dire c'est faire*).

Je poursuivrai par trois livraisons contenant des analyses concrètes et des enregistrements sonores. *Le chant des serpents* est un gros volume sur les musiques du Kerala en Inde du Sud, avec un DVD-rom de qualité sur la théorie musicale, les rituels et les dessins au sol. Les Éditions du CNRS offrent une belle livraison, car le voyage est complet (il s'agit de musiciens itinérants) et l'analyse de Christine Guillebaud sur le maillage social par la musique est finement menée. *Mémoire vive* est un hommage collectif à l'un des pionniers de l'ethnomusicologie, le roumain Constantin Brăiliou, dont l'une des préoccupations était, avec l'analyse comparative, la conservation et la valorisation du patrimoine immatériel. En honorant ce maître incontesté, les communications présentent aussi l'évolution de la collecte ethnomusicologique et l'apport des nouvelles technologies. La publication de cet ouvrage au prix très modeste est l'œuvre des éditions Infolio en collaboration avec le Musée d'Ethnographique de Genève (MEG), où est conservé le fonds Brăiliou. En complément, j'invite les amateurs d'ethnomusicologie à visiter les *Archives Constantin Brăiliou*, en allant écouter les pièces – soit 3028 enregistrements réalisés entre 1944 et 1958 dans de très nombreux pays –, sur le site Internet du MEG : <http://www.ville-ge.ch/meg>. (Il existe une édition reliée, 80 p., 4 CDs.)

Je signale enfin qu'en Sorbonne, le Séminaire d'Etudes Ethnomusicologiques fondé 1948 par C. Brăiloiu, J. Chailley et Tràn Van Khè, est aujourd'hui animé par F. Picard.

Comment ne pas recommander les volumes de S. Arom et J.-J. Nattiez ? *La fanfare de Bangui* expose sur le mode livresque une carrière bien connue, celle de l'un des plus célèbres ethnomusicologues de la planète : S. Arom. Pour ceux qui ne connaissent pas l'histoire, en voici le point de départ. S. Arom, alors corniste à l'Orchestre symphonique de la radio d'Israël, reçoit la proposition, de la part du président du Centrafrique, de créer une fanfare – et voici notre musicien au pays des Pygmées, se donnant pour mission de créer un Musée des Arts et traditions populaires. Pour connaître la suite, et ne pas dévoiler les secrets musicologiques qui firent la gloire de leur auteur, je vous propose de consulter cette autobiographie haute en couleurs. *Lévi-Strauss musicien* est une réflexion critique sur les échappées musicales d'un ethnologue. C'est le célèbre sémiologue J.-J. Nattiez qui nous le propose, lequel avait déjà entrepris un *Proust musicien*. L'intérêt est de situer et de débattre, du point de la musicologie, des idées sur la musique de l'un des pères du structuralisme, lui-même profondément épris de musique classique. Inutile de rappeler que Lévi-Strauss avait pris des distances avec la musique contemporaine ou les musiques de tradition orale. Ce que Nattiez réévalue, maintenant que nous sommes entrés, dit-il, dans l'ère postmoderne. Le sous-titre explique clairement que l'autre pilier du livre est l'homologie établie par l'ethnologue entre le mythe et la musique. Ce qui est passionnant, comme toujours chez Nattiez, c'est l'art de questionner le musical, en partant du musical, sans se priver d'aucune orientation, et donc de pouvoir apporter des lumières sur l'épistémologie musicale – avec une netteté et même un lisibilité qui mettent les grands problèmes existentiels de la musicologie à la portée des musiciens.

11. JAZZ – ROCK - TRADITIONNEL

11.1. JAZZ



GLOAGUEN, Hervé : *À hauteur de jazz*, Paris, La Martinière, coll. « À hauteur de... », 2009, 120 p. 14 €.
<http://www.editionsdelamartiniere.fr>



HASCOËT, Hervé ; LUCA LAPOIRIE, Émilie : *Rendez-vous au P'tit Op*, Publibook [édition sur Internet], Paris, 2008, 100 p., 26 €. Le Petit Opportun (club de jazz) : 15, rue des Lavandières

**Sainte-Opportune, 75 001 Paris. Editions Publibook : 14 rue des
Volontaires, 75015 Paris, Tél. : 01 53 69 65
55. commande@publibook.com ; http://www.publibook.com**

* * *

Parmi les must que l'on trouve en librairie, deux albums photos, à visée non musicologique : *À hauteur de jazz* expose des jazzmen rencontrés entre 1960-68 accompagnés de textes d'Allen Ginsberg, Billie Holiday, Jack Kerouac...Les éditions La Martinière s'illustrent par le soin éditorial et la qualité du concept. *Rendez-vous au P'tit Op* présente Le Petit Opportun, un club de jazz parisien aussi mythique qu'exigu, où l'intimité est totale pour rencontrer des musiciens, parmi lesquels l'immense Chet Baker, flashés entre 1992 et 2002 (photographies de Hervé Hascoët, entretiens d'Émilie Luca Lapoirie).

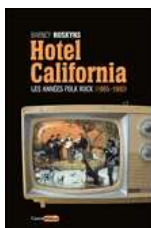
12.2. MUSIQUES AMPLIFIÉES



BIZZONI, Lise ; PRÉVOST-THOMAS, Cécile (dir.) : *La chanson francophone engagée. Structure, pratique et fonctions*, Triptyque, rééd. Montréal, 2008, 188 p. [1^{re} éd. Paris, OMF, 1998, 47 p.], 21,35 €. Editions Triptyque : 2200, rue Marie-Anne Est, Montréal (Québec), H2H 1N1, tél. 514 597 1666. Distribution : Librairie du Québec, 30, rue Gay-Lussac, 75 005 Paris, tél. : 01 43 54 39 15. <http://www.triptyque.qc.ca>



DESHAYES, Éric ; GRIMAUD, Dominique : *L'underground musical en France*, Le Mot et le Reste, coll. « Formes », 350 p., 23 €. Edition Le Mot et le Reste : BP 34 13244 Marseille cedex 01, Tél/fax : 09 75 28 42 27, ed.mr@wanadoo.fr. Collectif d'éditeurs Atheles : <http://www.atheles.org/lemotetlereste>



HOSKYNS, Barney : *Hotel California. Les années folk rock (1965-1980)*, Bordeaux, Le Castor Astral, 314 p., 24 €. Traduit de l'anglais par François Tétreau. Edition Le Castor Astral, Direction : B.P. 11, 33038 Bordeaux Cedex, Tél. 05 56 85 23 51 ; Bureaux : 27, rue Jules Auffret, 93500 Pantin, Tél. 01 48 40 14 95. Distribution (France) : Volumen, 69 bis, rue de Vaugirard, 75006 Paris, Tél. 01 44 10 75 75. volumen@volumen.fr ; castor.astral@wanadoo.fr ; <http://www.castorastral.com>

Diedrich
Diederichsen
Argument son
[De Britney Spears à
Helmut Lachenmann :
critique électro-acoustique
de la société]

DIEDERICHSEN, Diedrich : *Argument son. De Britney Spears à Helmut Lachenmann : critique électro-acoustique de la société*, Les Presses du réel, 252 p., 15 €. Les presses du réel, 35 rue Colson, 21000 Dijon, Tél. 03 80 30 75 23, Distribution : Idea Books idea@ideabooks.nl ; <http://www.ideabooks.nl> ; info@lespressesdureel.com ; <http://www.lespressesdureel.com/home.php>

* * *

La chanson francophone engagée concerne la chanson française et québécoise, sous des angles disciplinaires différents, de la sociologie à la musicologie. L'engagement apparaît ainsi dans la chanson phonographique, le folklore, le rapoésie, la violence énonciative, dans la structure musicale elle-même ou par le biais des chroniqueurs artistiques. Les éditions Triptyque ont raison de faire confiance à de jeunes chercheurs. *L'underground musical en France* revient sur cette notion ô combien usitée d'*underground*. L'originalité est de le faire dans le cénacle strictement français, d'Art Zoyd à Magma en passant par Delirium... Les années 1965-1980 sont déclarées folk rock dans *Hotel California* de Barney Hoskyns traduit de l'anglais, qui avait déjà passé à la loupe les mêmes années dans d'autres ouvrages. Hoskyns s'arrête sur le méga-tube des Eagles. L'objectif est de dire : « j'y étais (à Los Angeles, 1965-1980) et voilà ce qui se passait ». L'auteur décrit le milieu musical (Joni Mitchell, Judy Collins, Warren Zevon, Gram Parsons...) et donne des anecdotes sur les producteurs (Cameron Crowe, David Jackson, Paul Rothchild, Ted Templeman...). Plus de hauteur dans cette « critique électro-acoustique de la société » que constitue *De Britney Spears à Helmut Lachenmann* : approche fragmentaire où sont juxtaposées des réflexions sur des exemples particuliers, de tous les types de musique

imaginables, seule manière de comprendre notre époque postmoderne dans sa diversité. Belle ambition.