

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2021

7

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 7

AÑO 2021



VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

Edición electrónica

© *Copyright 2018 by Itamar*

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

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

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

EQUIPO EDITORIAL

PRESIDENCIA DE HONOR

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

DIRECCIÓN

Jesús Alcolea Banegas
Vicente Manuel Claramonte Sanz
Rosa Iniesta Masmano
Rosa M^a Rodríguez Hernández

COMITÉ DE REDACCIÓN

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

COMITÉ CIENTÍFICO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Christine Esclapez. Professeure des universités - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Juan Bernardo Pineda. Coreógrafo, bailarín y artista plástico. Profesor titular de Performance y Lenguaje audiovisual en la Universidad de Zaragoza, España. Profesor invitado en la Kocaeli Universitesi y Sakarya, Universidad de Turquía. Miembro del International Dance Council, UNESCO.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Portada: *Levedad*, Bocetos de Mujer

Daniela Hlavsova y Tony Montesinos, bailarines

Juan Bernardo Pineda, coreografía, edición y realización

José María Hortelano, operador de cámara

ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:

Universidad de Jaén, España



UNIVERSIDAD DE JAÉN

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,
Francia

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
DE MUSIQUE ET
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,
Argentina



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



Universidad de Artes, Ciencias y
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



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

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca
Artistica Musicale in Italia

Universidad de Zaragoza



Departamento de
Expresión Musical,
Plástica y Corporal
Universidad Zaragoza

King's College London,
United Kingdom

Universidad de las Artes de
Guayaquil, Ecuador



Université des Antilles, Guyane



ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 7, Año 2021 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

NORMAS DE EDICIÓN

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

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

Indexación

ITAMAR aparece en los siguientes directorios, catálogos e índices:

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

Información para los autores

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

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

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

Criterios de evaluación de *ITAMAR*.

Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte

Criterios de evaluación de artículos

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

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

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

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

Evaluación interna

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

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

Evaluación externa

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

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

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

Criterios de evaluación de recensiones

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

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

Presentación de originales

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

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

3. Cada trabajo deberá incluir, en hoja aparte, un *resumen* del mismo no superior a 200 palabras y las *palabras clave* que el autor considere oportunas. El resumen se enviará en el idioma en el que esté escrito el artículo y también traducido al inglés.
4. Todas las páginas deberán estar numeradas, incluyendo bibliografía, gráficos, tablas, etc.
5. Las ilustraciones y ejemplos musicales deberán incluirse en el texto y ser enviados también aparte en formato jpg. Irán debidamente numerados y acompañados de su correspondiente leyenda o pie para su identificación, indicándose también su lugar aproximado en el texto.
6. Los permisos para publicar cualquier tipo de imagen o documentación deberán haber sido previamente solicitados y concedidos al autor, el cual asumirá las responsabilidades civiles que puedan derivarse en caso de utilización indebida de la imagen o documentación publicada.
7. En hoja aparte deberá incluirse el nombre del autor, su dirección, institución donde trabaja y cargo que desempeña, así como el número de teléfono, dirección electrónica y dirección postal.
8. La corrección de pruebas se hará cotejando con el original, sin corregir el estilo usado por los autores. No se admitirán variaciones significativas ni adiciones en el texto.

Proceso de dictamen

1. La recepción de un trabajo no implica ningún compromiso de publicación por parte de **ITAMAR**. El Consejo Científico procederá a la selección de los trabajos de acuerdo con los criterios formales y de contenido de esta publicación.
2. Los originales serán sometidos a evaluación externa por parte de especialistas en la materia. Posteriormente, el Consejo de Redacción decidirá si procede o no su publicación, notificándoselo a los autores.
3. Los originales recibidos no serán devueltos.
4. Los autores de trabajos, solicitados o no solicitados expresamente, que sean publicados, no recibirán ninguna retribución económica.

Referencias bibliográficas

1. Las notas serán a pie de página, tendrán una secuencia numérica y continua. La letra Georgia, tamaño 10, interlineado sencillo.
2. Los apellidos de los autores se escribirán en mayúsculas, seguidos del nombre en letra redonda o normal. Una obra anónima o con más de tres autores principales se cita por el título. Los títulos de monografías o revistas se escribirán en cursiva. Los títulos de artículos, colaboraciones en revistas y publicaciones colectivas y capítulos de libros se escribirán entre comillas. Las indicaciones *Cf.*, *Op. Cit.*, *Loc.*, *Ibidem*, *Ibíd.*, *Idem*, *Id.*, *Vid.*, *Passim.*, *Olim.*, *Sic.*, *Supra.*, *Infra.*, y otras semejantes irán siempre en cursiva y comenzarán con mayúscula.

Ejemplo libro:

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

Ejemplo revista:

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

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

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

Ejemplo Videos, DVDs y películas cinematográficas:

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

Ejemplo conferencia:

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

Edgar Morin
Presidente de Honor

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

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

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



PRESENTACIÓN DE LOS DIRECTORES

En su primera parte, **ITAMAR 7** ofrece a sus lectores 13 artículos científicos, fruto de las diversas investigaciones realizadas en diferentes campos del saber, pero que encuentran unidad los unos con los otros a través de la música. En los territorios para el arte de ITAMAR 7, se abren ocho espacios para recoger distintas propuestas creativas.

En este número rendimos homenaje a Edgar Morin y le felicitamos por su 100º cumpleaños con un artículo numerado 0, que abre nuestra publicación. **Rosa Iniesta Masmano** nos brinda un texto que recoge la trayectoria y el contexto intelectual de Edgar Morin (1921), en los años de la redacción de los seis volúmenes de *El Método*. Aborda el paradigma de la complejidad propuesto por el pensador francés y muestra las propiedades y los principios organizativos del *pensamiento complejo* moriniano, sin dejar de subrayar cómo este paradigma le permitió la rearticulación de los conceptos musicales propuestos por el teórico Heinrich Schenker (1868-1935).

El fotógrafo, dramaturgo y director de escena **Iván Rodero Millán** propone la segunda parte del análisis de las obras escénicas de Ramón Barce y plantea su revalorización en la trayectoria del compositor y multifacético artista. Como en la primera parte de este estudio, publicada en Itamar 6, el texto cuenta con imágenes inéditas de Barce.

« Mouvement est nécessité ». Pour une relation au monde du mouvement et de la musique es el título del artículo de **Pierre Albert Castanet** que, como siempre, nos ofrece un atractivo texto con las cualidades del rigor científico, un tema original tratado en profundidad y una refinada escritura. En esta ocasión, encontramos la metáfora del movimiento como esencia de la vida y cómo se construye y se percibe el movimiento en relación al sí mismo y a la forma artística de entender el mundo.

También se ocupan del movimiento, pero desde otra perspectiva, **Sophie Stévance** et **Serge Lacasse**, que nos envían desde la Université Laval, en Quebec City (Canadá), un interesante un proyecto de investigación-creación: Hits for HIIT. El objetivo es producir tanto piezas musicales como ejercicios de entrenamiento para, por un lado, optimizar la práctica del HIIT y, por otro, enriquecer la investigación académica sobre las relaciones entre música y deporte.

Dos artículos de **Apollinaire Anakesa Kulula** se suceden para sumergirnos en un ambiente etnológico musical/cultural. En primer lugar, viajamos a la Guayana francesa, donde sociedad, cultura y música son plurales, debido a la gran diversidad de tipos, géneros, estilos y fuentes, producto sincrético de muchas culturas, lenguas y pueblos de orígenes igualmente diversos. Después, nos traslada al África subsahariana. El lenguaje hablado y el lenguaje

instrumental se constituyen en una dialógica indisociable. Las inflexiones de la lengua pueden ser imitadas por las melodías para transmitir el mismo mensaje con idéntico significado comunicacional, gracias al estrecho vínculo entre oralidad y música.

El siguiente investigador, **Arthur Dutra**, compositor, vibrafonista, baterista y escritor, nos presenta también dos reflexiones. Por una parte, nos brinda un taller de improvisación como lugar de intercambio entre culturas oyentes. Y por otra, a través de la música improvisada señala tres distinciones conceptuales de un oyente etnomusicólogo.

El compositor e historiador **Miquel Àngel Murcia i Cambra** aborda la *Symphony V American* (2003), de Leonardo Balada (1933), como paradigma compositivo. Demuestra la importancia de la inclusión de las sonoridades populares y la resignificación de los materiales como concepción creativa. Así pues, queda evidenciado un modelo comunicativo válido para los retos de la globalización y el proceso de los *mass media*.

Fernando Torner Feltrer y **José Salvador Blasco Magraner** revisan toda la actividad operística que hubo en el Teatro Principal de Valencia durante la temporada de 1875 a 1876, que coincide con la restauración de la monarquía de Alfonso XII. El acontecimiento más destacable lo proporciona el estreno de la ópera de Verdi, *Aida*. Fue posible gracias a la participación del tenor asturiano Lorenzo Abruñedo. Además, una temporada que cuenta con la presencia importante de la soprano Anna Romilda Pantaleoni, una de las cantantes más importantes que había en aquel momento en los teatros europeos.

Arte, Música y Conceptualismo en América Latina titula la visión particular de **Manuel Rocha Iturbide**. Sienta los antecedentes y analiza el desarrollo de estos campos en occidente (Europa y Estados Unidos de América) desde las vanguardias del siglo XX hasta los años 60, para luego hacer una cartografía de la historia del conceptualismo sónico en Latino América desde los años 50 al presente, al redefinir, revalorar y contrastar las aportaciones que se han hecho en el continente, con un enfoque que se centra más en lo político y social, pero sin olvidar las distintas influencias de las estéticas hegemónicas occidentales en Latinoamérica.

Leslie Freitas de Torres, musicóloga e investigadora, estudia la importancia de la Tuna Santiaguesa de 1888, ya que fue la primera agrupación gallega que ultrapasó las fronteras y amenizó los carnavales de las ciudades del país vecino, Portugal. Esta investigación, abordada desde una perspectiva histórica y descriptiva, tiene por objetivo realizar un repaso por la semblanza de la Estudiantina compostelana de 1888, a través de las fuentes primarias y secundarias, y ubicarla como parte indispensable de una tradición, la cual perdura hasta los días de hoy.

El primer capítulo del libro inédito *La música en Galdós* ha sido ofrecido por su autor, **Antonio Gallego Gallego**, para su publicación en ITAMAR 6. En el

presente número ofrecemos el segundo capítulo. Las numerosas novelas históricas y las novelas normales de Galdós sitúan su acción entre 1804 y los comienzos del siglo XX. Este segundo estudio analiza los años entre 1814 a 1833, es decir, lo que ocurre respecto a la música en la época de Fernando VII. En ella encontraremos mucha música, pero también imágenes musicales como recurso comparativo.

Territorios para el arte comienza con el espacio **Territorios doctorado**, que acoge un interesante trabajo de investigación de **Raquel Masmano Llobregat**, que demuestra el fuerte vínculo existente entre la práctica vocal de la monodia acompañada y la primera música italiana para violín. Además de las particularidades interpretativas y en base a la información previamente recopilada, expone una selección de obras del repertorio de violín de la primera mitad del *Seicento*, en los que analiza aquellos elementos y giros que son estrictamente vocales frente a los más puramente idiomáticos.

Un texto muy reflexivo de **Rosa Iniesta Masmano**, en **Territorios para la educación**, trata el tema del sistema de enseñanza vigente y de las leyes que han ido practicando lo que la investigadora denomina “cambios únicamente cosméticos”. Los alumnos deben ser formados para vivir en el siglo XXI; no es bueno que salgan al mundo laboral con una formación del siglo XVIII. Con el respaldo científico de tres importantes investigadores, plantea alternativas para el cambio, lo que suscita una libre reflexión.

En este tiempo de pandemia la tecnología de la mediación se ha convertido en una herramienta esencial para diferentes aspectos de la vida social, como en las artes escénicas. Con recintos, escuelas y actividades artísticas cerradas, los artistas, estudiantes y espectadores se han visto obligados a seguir conectándose en condiciones remotas. En **Territorios para la creación**, **Giusy Caruso** hace una meditación señalando las potencialidades, así como los desafíos del encuentro arte-tecnología, subrayando la transformación de la interacción y la percepción del espacio escénico en condiciones remotas y en el aprendizaje a distancia.

El compositor de tangos y piloto de Aerolíneas Argentinas **Saúl Cosentino** rinde un sentido homenaje a su querido amigo Astor Piazzolla. Narra desde su infancia hasta cómo le marcó la audición de un LP de Piazzolla pasando por sus recuerdos, sus viajes, sus charlas enriquecedoras hasta la actualidad.

Dos deliciosas microformas literarias de **Rosa Iniesta Masmano** cierran este territorio.

Iniciamos en **ITAMAR 7 Territorios para el debate**, novedad de la mano del investigador **Antoni Pizà**. Analiza los tres ensayos que se incluyen en esta sección, a cargo de los especialistas **Moritz Weber**, **Joan Estrany** y **F. Javier Albo** en los que se destaca el derecho a saber si Chopin era gay. Contextualiza esta investigación en una tradición historiográfica muy larga y persistente, esencialmente de doscientos años de duración, dedicada a examinar

la orientación sexual de Chopin, por un lado, y por otro la tradición más reciente de *queering* compositores de música clásica occidental.

Territorios para la conversación es el lugar para interactuar mediante la palabra. Siete entrevistas son realizadas a diversos artistas de gran relevancia en sus respectivos ámbitos. **Giusy Caruso**, en esta ocasión, conversa con la compositora italiana **Carla Reborá**, cuyo enfoque multidisciplinar entre las artes se convierte en la base de su ideario. Otro compositor, **Nimrod Borenstein**, conversa con Caruso sobre su larga y muy premiada trayectoria. Así mismo, la concertista de piano y profesora **Alessandra Ammara** dialoga con Caruso sobre diversas cuestiones profesionales, pero dejando un lugar muy importante a la maternidad. El musicólogo y gestor musical **Reynaldo Fernández Manzano** nos acerca en su diálogo a la brillante carrera concertística y pedagógica del guitarrista de origen cubano afincado en Estados Unidos **José Lezcano**. **Rosa Iniesta Masmano** conversa con la pianista de gran sensibilidad **Sofya Melikyan**. La investigadora **Carmen Cecilia Piñero Gil** nos da a conocer a una polifacética y versátil directora de orquesta brasileña, cuya internacional e intensa formación académica hacen de **Cinthia Alireti** todo un referente. Y, por último, el especialista en danza **Rafa Arnal** conversa con el coreógrafo, bailarín y profesor **Juan Bernardo Pineda**, autor de la portada de ITAMAR 7, destacando desde sus inicios su intensa relación con la música desde diversos ángulos.

Continuamos con **Territorios compositoras**, pues creemos en la importancia de otorgarles un espacio donde sean ellas quienes hablen de sus obras, proyectos y reflexiones para poner en valor su creación. La compositora **Leticia Armijo** nos brinda su ensayo sobre el milagro de Sor Juana; **Rosa M^a Rodríguez** reflexiona sobre la influencia de la literatura en su obra; la israelí **Bracha Bdil** muestra dos trabajos muy diferentes sobre su obra musical YIZKEREM y una creación literaria titulada The Snail; la moldava **Natalia Rojcovscaia-Tumaha** nos muestra su perfil autobiográfico; y, por último, **Pascale Jakubowski** nos plantea a través de su música la comunión entre los instrumentos antiguos y la música contemporánea.

Este Territorio viene acompañado por el proyecto *Bocetos de Mujer*. Nace con el propósito de ocupar un lugar necesario en el contexto académico que ofrezca investigación, teoría y práctica del quehacer artístico en la interacción de distintas disciplinas, a partir de las composiciones musicales producidas por mujeres de diferentes países: **Keyna Wilkins**, Australia; **Marisa Manchado** y **Rosa M^a Rodríguez**, España; **Pascale Jakubowski** y **Julie Mansion-Vaquíé**, Francia; **Leticia Armijo** y **Ana Lara**, México; **Natalia Rojcovscaia-Tumaha**, Moldavia.

El primer concierto, que ofrece obras para piano de las compositoras que escribieron en el anterior número de ITAMAR y en este, tendrá lugar en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, el 25 de Noviembre de 2021. La pianista Marisa Blanes no solo se encarga de llevar a cabo el recital sino también la grabación del CD. Publicamos la creación literaria que acompaña a este

primer proyecto llamado Bocetos de Mujer. La Soledad. Los autores son **Rubén Rodríguez Lucas, Ángeles Mora, Iván Roderó Millán, Marcelo Jaime y Mau Monleón Pradas.**

En **Territorios para la escucha**, **Giusy Caruso** describe con detalle tres CD de los compositores **Paolo Marchettini** y **Nimrod Borenstein** y en **Territorios para la lectura**, dos son los libros de los que **Giusy Caruso** ha redactado una reseña de los autores **Maurizio Colasanti** y **Antonio Grande**. Ponen el broche con sus comentarios a *ITAMAR* 7.

Vaya nuestro agradecimiento más sincero a todos los colaboradores que hacen posible *ITAMAR*. Deseamos que el lector reciba *ITAMAR* 7 tal y como la brindamos: un lugar de encuentro para la Investigación Musical, para la creatividad en la que se entrecruzan los mundos reales e imaginarios, un territorio para el tejido complejo de las Artes, la Ciencia y la Filosofía.

SUMARIO

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

0. *La Méthode* como hermenéutica musical.
Homenaje a Edgar Morin por su 100º cumpleaños
Rosa Iniesta Masmano Pág. 25-51
1. Ramón Barce: análisis de su obra escénica
(Segunda parte)
Iván Rodero Pág. 52-71
2. « Mouvement est nécessité ». Pour une relation
au monde du mouvement et de la musique
Pierre Albert Castanet Pág. 72-94
3. The Effect of Music on Movement Perception:
Synchresis in Hits for HIIT
Sophie Stévance et Serge Lacasse Pág. 95-104
4. De la performance musicale dans la Guyane traditionnelle :
expression cognitive singulière d'une musique-verbe
Apollinaire Anakesa Kulula Pág. 105-144
5. Du verbe instrumental dans la musique subsaharienne
Apollinaire Anakesa Kulula Pág. 145-164
6. Le solo imprévu : l'atelier d'improvisation
comme lieu d'échanges entre cultures d'audition
Arthur Dutra Pág. 165-175
7. Musiques improvisées - A propos de « cultures d'audition » :
Trois distinctions conceptuelles d'un auditeur-ethnomusicologue
Arthur Dutra Pág. 176-186
8. Eclecticismo, *Écart* y alteridad: *Symphony V American*,
de Leonardo Balada, como paradigma compositivo
Miquel Ángel Murcia i Cambra Pág. 187-198
9. El Teatro Principal de Valencia
durante la temporada teatral 1875-1876
Fernando Torner Pág. 199-250
10. Arte, Música y Conceptualismo en América Latina
Manuel Rocha Iturbide Pág. 251-284

11. Carnaval y música: una breve semblanza de la
Tuna Compostelana de 1888
Leslie Freitas de Torres Pág. 285-298
12. La música en Galdós II
La época de Fernando VII
Antonio Gallego Gallego Pág. 299-360

TERRITORIOS PARA EL ARTE

Territorios Doctorado

1. La vocalidad del violín en el norte de Italia en torno a 1600
Raquel Masmano Llobregat Pág. 363-388

Territorios para la educación

1. ¿Quién educará a los educadores?
Por una pedagogía musical para el siglo XXI
Rosa Iniesta Masmano Pág. 390-400

Territorios para la creación

1. Performing arts and mediation technology
in the period of lockdown
Giusy Caruso Pág. 402-412
2. Palabras de un amigo de Piazzolla
Saúl Cosentino Pág. 413-417
3. Microformas: *Mi solitario vuelo* (microrrelato) y
La mariposa efímera (microcuento)
Rosa Iniesta Masmano Pág. 418-419

Territorios para el debate

1. OVERTURE
Love. Love is a Pink Cake or Queering Chopin
in Times of Homophobia
Antoni Pizà Pág. 421-427
2. AKT I / ACTO I / ACT I
Männer / Hombres / Men
Chopins Männer / Los hombres de Chopin / Chopin's Men
Moritz Weber Pág. 428-475
3. ENTREACTO / ENTR'ACTE
Un film / A Film Chopin y los Sand, amor a cuatro bandas.
Aproximación a la esfera privada de Fryderyk Chopin
a partir de la película *Pragnienie Miłości*
Joan Estrany Pág. 476-488

4. ACTO II / ACT II
Mujeres / Women ¿Es gay la música de Chopin?
Aspectos de la recepción de la música de Chopin en el siglo XIX
F. Javier Albo Pág. 489-506

Territorios para la conversación

1. Entrevista a Carla Reborá
Giusy Caruso Pág. 508-514
2. Interview with Nimrod Borenstein, composer
Giusy Caruso Pág. 515-519
3. Entrevista ad Alessandra Ammara, pianista e didatta
Giusy Caruso Pág. 520-523
4. Meeting with José Lezcano
Reynaldo Fernández Manzano Pág. 524-536
5. Sofya Melikyan: la técnica pianística de lo sensible
Rosa Iniesta Masmano Pág. 537-542
6. Cinthia Alireti: un ser musical
Cecilia Piñero Gil Pág. 543-556
7. Sharqui. Cuando se rasca al corazón. Entrevista
a Juan Bernardo Pineda
Rafa Arnal Pág. 557-563

Territorios Compositoras

1. El milagro de Sor Juana
Leticia Armijo Pág. 565-573
2. ¿Por qué la literatura?
Rosa M^a Rodríguez Hernández Pág. 574-584
3. YIZKEREM. May Our Lord Remember Them (from Hebrew),
for a-cappella mixed choir
Bracha Bdil Pág. 585-595
4. The Snail
Bracha Bdill Pág. 596-604
5. Great Deeds Await Us
Natalia Rojcovscaia-Tumaha Pág. 605-623
6. Pascale Jakubowski. Instruments anciens
et musique contemporaine
Pascale Jakubowski Pág. 624-632

Bocetos de mujer

1. *Bocetos de Mujer: La soledad.*
Una propuesta de experimentación artística y multicultural
Rosa M^a Rodríguez Hernández Pág. 634-636
2. *A solas*
Rubén Rodríguez Lucas Pág. 637
3. *Las noches de Chopin*
Ángeles Mora Pág. 638
4. *VOLUTAS. Fotografías de Iván Rodero Millán para ser
Proyectadas durante la interpretación de Titán Tango
de Keyna Wilkins*
Iván Rodero Millán Pág. 639-643
5. *Caminos interiores. Apuntes sobre la soledad*
Marcelo Jaume Pág. 644
6. *Los Andamios de Leticia Armijo. Construyendo
el triunfo comunitario y feminista de las mujeres
frente a la violencia de género y el feminicidio*
Mau Monleón Pradas Pág. 645-660

Territorios para la escucha

1. MARCHETTINI, Paolo. *The Months have ends.*
Orchestral Works. CD
Giusy Caruso Pág. 662-666
2. Nimrod Borenstein. *Orchestral Works. Label: Chandos 2017. CD*
Nimrod Borenstein in Italian Postcards
Wolf – Mozart – Borestein - Tchaichovsky
Quartetto di Cremona (2020). CD
Giusy Caruso Pág. 667-671

Territorios para la lectura

1. COLASANTI, Maurizio: *La musica è sfinita,*
Edizioni Excogita, 2019, pp. 99.
Giusy Caruso Pág. 673-678
2. GRANDE, Antonio: *Una rete di ascolti.rectificado*
Viaggio nell'universo musicale neo-riemanniano,
Aracne, 2020, 544 pp.
Giusy Caruso Pág. 679-681

Artículos de investigación

La Méthode como hermenéutica musical ***Homenaje a Edgar Morin por su 100^o cumpleaños***

Rosa Iniesta Masmano
Musicóloga
Universitat de València

Resumen. El presente trabajo aborda los principios y las propiedades del *pensamiento complejo* formulado por el pensador francés Edgar Morin y la forma en la que pude articular su concepción de la complejidad organizacional con una de las más importantes teorías de análisis musical, surgidas a principios del siglo XX: el *análisis schenkeriano*. Se trata de una revisión y ampliación de unas páginas mi tesis doctoral¹, que tienen como objeto rendir homenaje a quien ha sido, además de mi maestro, presidente de honor de *Itamar* desde su primer número. Sus enseñanzas y su apoyo han sido siempre el motor para mi búsqueda de la organización musical. El 21 de julio del 2021, Morin celebró sus 100 años.

Abstract. The present work addresses the principles and properties of the *complex thought* formulated by the French thinker Edgar Morin and the way in which he was able me to articulate his conception of organizational complexity with one of the most important theories of musical analysis, which emerged at the beginning of the 20th century: the *schenerian analysis*. It is a review and extension of a few pages of my doctoral thesis, which are intended to pay tribute to who has been, in addition to my teacher, Honorary President of *Itamar* since its first issue. His teachings and support has always been the engine for my quest for musical organization. On July 21, 2021, Morin celebrated his 100th birthday.

Palabras clave. Edgar Morin, pensamiento complejo, paradigma de la complejidad, Heinrich Schenker, análisis schenkeriano, sistema, organización, información, computación.

Keywords. Edgar Morin, complex thinking, complexity paradigm, Heinrich Schenker, schenkerian analysis, system, organization, information, computing.

¹ INIESTA MASMANO, Rosa: *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker. Hacia una Teoría de la Complejidad Musical para el Sistema Tonal*, Universitat de València, 2009.

Introducción

La historia del conocimiento humano es la historia de la búsqueda de la verdad (ciencia y humanidades) o de la eficiencia (tecnología). Esta búsqueda está jalonada por sucesos de dos tipos: la separación de una nueva disciplina (o especialización o divergencia) y la fusión o integración (o convergencia). La especialización es exigida por la diversidad del mundo y la creciente riqueza de nuestras herramientas mentales, en tanto que la integración es requerida por la contraposición entre la fragmentación del conocimiento y la unidad del mundo.

Mario Bunge²

Mi tesis doctoral tuvo como objetivo la búsqueda de una teoría del sistema tonal, a través del juego interactivo de la complejidad formulada por el pensador francés Edgar Morin (1921) y las ideas elaboradas por el teórico de la música tonal Heinrich Schenker (1868-1935). Partí de la hipótesis de que las nociones schenkerianas son susceptibles de ser complejizadas y de re-articularse de forma antagonista, concurrente y complementaria³. así mismo, mi hipótesis residió en la posibilidad de trascender/trasladar los principios de inteligibilidad del *pensamiento complejo* de Edgar Morin, recursivo-retroactivo, dialógico y hologramático, a la organización interna de la composición tonal y, por extensión, al sistema tonal en la forma en que fue concebido por Heinrich Schenker. De este modo, la posibilidad de una retroalimentación permite la *emergencia*⁴ de un bucle epistemológico, una dialógica improbable –como el orden, como el arte- entre el corpus schenkeriano y el paradigma de la complejidad de Edgar Morin⁵.

Según Heinrich Schenker, lo que mantiene el *vínculo* en la unidad de la base estructural subyacente en toda obra tonal, en el interior profundo del organismo sonoro, es la *coherencia* orgánica que emerge, guía, gobierna, da libertad y permite el *crecimiento*, así mismo *orgánico*. A partir de Edgar Morin, la noción de *coherencia* puede ser explicada por la organización de la información que se produce, se transmite, se computa y se aprehende, en el interior de la composición y en el sistema tonal, de sonido a sonido, de relación a relación, de motivo a motivo transformado, de estructura a prolongación, de prolongación a

² BUNGE, Mario: *Emergencia y convergencia. Novedad cualitativa y unidad del conocimiento*, Gedisa, Barcelona, 2003, p. 335.

³ Propiedades de las dialógicas morinianas.

⁴ El término “emergencia” es usado por Morin para denominar aquello que surge como resultado de un bucle o dialógica. El movimiento, al darse una “emergencia” tras otra, produce una imagen mental en forma de espiral armoniosa, que se opone radicalmente a la idea de círculo vicioso..

⁵ “La música aporta singularmente una nota discordante en el concierto del conocimiento; provoca uno de nuestros escrúpulos favoritos: el de separar lo más posible los hechos de las ideas, lo sensible y el intelecto, o por decirlo de otro modo, los objetos y el lenguaje. Entonces deberíamos tratar a la música de la misma manera que los sabios han aprendido a tratar a un hecho que se resiste a entrar en el sistema de explicaciones que le proponen: no es el hecho el que se equivoca o lo que hay que negar, sino que hay que revisar el sistema”: SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*, Alianza, Madrid, 1988, 25.

prolongación, de composición a composición, de parte a parte, de parte a todo y de todo a parte.

El desafío fue confrontar el paradigma de la complejidad con una teoría de análisis musical denostada por una visión reduccionista –a partir de la recreación de sus alumnos y seguidores- y demostrar que, al trascender las disciplinas, el Schenker original intuye y muestra la complejidad organizacional y el comportamiento que exhiben los distintos componentes de cualquier sistema: la coherencia de la organización informacional/comunicacional/computacional. De este modo, tomé *El Método*⁶, en especial los tres primeros volúmenes y de forma particular el primero, y los escritos de Schenker, sobre todo la “parte considerada más abstracta de su teoría”. Así *La naturaleza de la Naturaleza* (Morin) y *Free Composition* (Schenker) han quedado imbricados el uno en el otro, de modo que la complejidad moriniana sirve de herramienta hermenéutica para una mayor y mejor comprensión del sistema tonal (y por extensión, de otros sistemas musicales) y también a la inversa, al aportar la tonalidad a la complejidad su propia perspectiva de un sistema intangible, la música, que emerge con los parámetros de cualquier sistema organizacional.

Por último, puesto que la música es una *emergencia* de la interacción mente/cerebro de *sapiens* en su fase *poiética*, estudiar una composición musical desde el paradigma de la complejidad es abordar al mismo tiempo objeto y sujeto. La composición musical (tonal o no) es una realidad creada por el compositor, re-creada por el intérprete y/o por el oyente a su imagen y semejanza organizacional en el seno del imaginario, pero susceptible de escritura mediante una representación simbólica codificada. Las cuestiones fundamentales con las que me enfrenté son:

a) la dificultad que entrañaba abordar el primer tomo de *El Método*, *La naturaleza de la Naturaleza*, para su estudio, debido a que contiene no sólo el primer paso en busca de un método para la articulación, interrelación e interacción de los saberes, disciplinas, nociones y conceptos, a partir del ámbito de la física, sino que además, por su carácter integrador, presenta en germen las ideas desarrolladas en los cinco volúmenes restantes, cuyos contenidos respectivos abordan la biología, la epistemología del conocimiento, el mundo de las ideas y la socio-bio-antropología, que culmina en una ética compleja.

b) la dificultad que entrañaba establecer los isomorfismos conceptuales entre el contenido del primer tomo, de carácter integrador, y una teoría analítico-musical ampliamente criticada como reduccionista.

⁶ MORIN, Edgar: *El Método I. La naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1986; *El Método II. La vida de la Vida*, Cátedra, Madrid, 1983; *El Método III. El conocimiento del Conocimiento*, Cátedra, Madrid, 1988; *El Método IV. Las ideas*, Cátedra, Madrid, 1992; *El Método V. La humanidad de la Humanidad. La identidad humana*, Cátedra, Madrid, 2003; *El Método VI. Ética*, Cátedra, Madrid, 2005.

c) la consideración *reduccionista* de la teoría schenkeriana, a partir de la simplificación realizada por los alumnos directos de Schenker, los cuales invierten el orden de los gráficos representacionales. Esto supone la sustitución de la idea de *crecimiento orgánico* a partir de una base subyacente común a toda obra tonal, por una idea de reducción que va de la partitura al tercer nivel, de ahí al segundo y de éste a la base. El procedimiento se opera mediante la eliminación de la información, no teniendo en cuenta que los gráficos constituyen una representación de la obra, no son la obra.

d) la dificultad que entrañaba abordar el análisis schenkeriano, configurado a partir de un corpus teórico inacabado.

e) la re-consideración de las *metáforas* que aluden a la idea de lo orgánico como una adhesión schenkeriana al organicismo, o directamente la elisión de las mismas, al ser consideradas la parte más abstracta de la teoría.

f) en resumen, la re-articulación en bucle de las nociones musicales, tradicionales y schenkerianas, del sistema tonal con el paradigma de la complejidad elaborado por Edgar Morin:

[La complejidad] No sólo crea nuevas alternativas y nuevas uniones. Crea un nuevo tipo de unión que es el bucle. Crea un nuevo tipo de unidad, que no es de reducción, sino de circuito (...). La complejidad desvía y desconcierta porque el paradigma reinante se vuelve ciego a las evidencias que no puede hacer inteligibles. Así, la evidencia de que somos a la vez seres físicos, biológicos y humanos es ocultada por el paradigma de simplificación que nos manda, sea reducir lo humano a lo biológico y lo biológico a lo físico, sea desunir estos tres caracteres como entidades comunicables. Ahora bien, el principio de complejidad nos permite percibir esta evidencia reprimida, maravillarnos de ella y buscar una inteligibilidad no reductora (...) La simplificación es una racionalización brutal, no una idea inocente.⁷



El *pensamiento complejo* de Edgar Morin ha buscado un punto de articulación para las nociones y entre los dominios disciplinarios que la ciencia clásica presenta únicamente en su antagonismo de forma aislada, separada. De este modo, el pensamiento complejo se presenta como una aspiración a un saber no

⁷ MORIN, Edgar: *El Método. La naturaleza... Op. Cit.*, p. 431.

parcelado ni dividido, opuesto a la simplificación y al reduccionismo, y reconoce siempre lo inacabado e incompleto de todo conocimiento. La epistemología moriniana supera las construcciones teóricas dicotómicas y reduccionistas que ha construido Occidente. Morin propone tres principios que nos ayudan a pensar la complejidad: el principio dialógico, el principio de recursividad organizacional, en el que interactúan recursividad y retroactividad, y el principio hologramático. Por su parte, Schenker no dejó de insistir sobre sus intuiciones:

It is an inevitable principle that all complexity and diversity arise from a single element rooted in the consciousness or the intuition. Thus, a simple element lies at the back of every foreground. The secret of balance in music ultimately lies in the constant awareness of the transformation levels and the motion from foreground to background or the reverse. This awareness accompanies the composer constantly; without it, every foreground would degenerate into chaos.⁸

La complejidad de Morin, impregnada de re-acción, permite la re-articulación de las nociones, de los conceptos, de los saberes, a través del principio de interrelación, de interacción, de organización y, además, induce a una reflexión sobre aquellos postulados de Schenker que han sido evitados o acomodados, en función de una visión simplificante del universo musical tonal.

Los principios fundamentales del paradigma de la complejidad y sus propiedades permiten explicar la composición tonal como organización informacional/comunicacional/computacional: la cualidad informacional de las distancias temperadas, organizadas en una jerarquía de situación, es dada por el incremento/detrimento de la incertidumbre/certidumbre contenida en cada relación tonal y en cada relación de relaciones. La dialógica recursiva objeto/sujeto es posible gracias al establecimiento de tres categorías de sujeto cognoscente: compositor, intérprete y oyente, a las que se suma una nueva categoría, la del músico teórico. De la consideración de la noción de auto-organización emergen de la base sistémica las propiedades complejas de antagonismo, complementariedad y concurrencia.

De este modo, ha sido posible sustituir el paradigma de disyunción/reducción/unidimensionalización, tanto de la teoría determinista-descriptiva tradicional de la armonía tradicional como de la visión reduccionista schenkeriana, por el paradigma de distinción/conjunción de Morin, que nos permite distinguir sin desarticular, asociar sin identificar o reducir. Este paradigma ha sido la guía de la exploración del sistema tonal y ha aportado una explicación compleja a las nociones del análisis schenkeriano.

Sirvan pues las páginas siguientes para que el lector pueda profundizar en el pensamiento y en el contexto intelectual en los que se creó esta gran obra, pero

⁸ *Ibíd.*

sobre todo como homenaje a toda una vida de desviaciones e incertidumbres que, aún en la actualidad, ha transmitido y transmite, ya centenario, Edgar Morin.

Edgar Morin: *EL MÉTODO*

1. El pensamiento complejo de Edgar Morin

Más que nunca, pienso que al hombre hay que captarlo como ser trinitario: especie, individuo, sociedad. El hombre pertenece a la biología, la psicología, la sociología concebidas no como sectores yuxtapuestos, sino como manifestaciones de la misma realidad⁹.

Edgar Morin

Para abordar la complejidad elaborada por Edgar Morin necesitamos las ideas-verbo que presentan la connotación de lo complejo: trenzar, mallar, ensamblar, enlazar, articular, vincular, unir el principio con el final. Etimológicamente, la palabra complejidad viene del latín *complectere*, cuya raíz *plectere* significa tejer o trenzar, que junto con el prefijo *com* añade el sentido de dualidad: dos elementos opuestos que se enlazan íntimamente, pero sin anular su individualidad.

Básicamente, estas son las primeras palabras de cualquier conferencia de las que ofrece Edgar Morin. El auditorio está formado por profesionales o personas interesadas en cualquier campo del saber científico, filosófico o artístico. El lugar no importa demasiado. Habitualmente, Morin es entrevistado por la prensa o es invitado a dar conferencias en las que explica la complejidad. Con su sistema de ideas, Morin ha buscado un punto de articulación para las nociones y entre los dominios disciplinarios que la ciencia clásica presenta únicamente en su antagonismo de forma aislada, separada.

La palabra “complejidad” emerge en el trabajo de Morin a finales de 1960. La Teoría de la información, la Cibernética, la Teoría de sistemas y el concepto de auto-organización comienzan a dar forma a la interrelación de las nociones de orden, desorden y organización, y dentro de esta última, a la inseparabilidad de lo uno y lo diverso. La interacción entre estas y otras nociones se efectúa de manera *antagonista, complementaria y concurrente*. *El Método*, cuyo proceso inicia en 1970, es el método de la complejidad.

El paradigma de la complejidad sustituye al paradigma de la simplificación sin eliminarlo, puesto que integra en sí mismo lo que pone orden en el conocimiento, lo que clarifica y distingue, aquello que aporta precisión, pero rechazando siempre las consecuencias de los modos simplificadores del pensar, es decir, los efectos reduccionistas, la unidimensionalización de una simplificación que oculta lo real de la realidad.

⁹ MORIN, Edgar: *Diario de California*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1973, p. 110.

Morin nos ofrece una definición de la noción de paradigma que se encuentra entre la de la lingüística estructural y la definición al estilo de Kuhn: “Un paradigma es un tipo de relación lógica (inclusión, conjunción, disyunción, exclusión) entre un cierto número de nociones o categorías maestras. Un paradigma privilegia ciertas relaciones lógicas en detrimento de otras, y es por ello que un paradigma controla la lógica del discurso. El paradigma es una manera de controlar la lógica y, a la vez, la semántica”¹⁰.

La inserción del sujeto en el mundo, meta de todos los caminos morinianos, necesita para su articulación un estudio profundo del mismo, su vida y de su pensamiento, de su *physis*, de su antropo-sociología, del descubrimiento de las interrelaciones e interacciones entre todos y en el interior de cada aspecto; revisiones constantes, definiciones que se metamorfosean en un lugar común: “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”¹¹.

La epistemología moriniana supera las construcciones teóricas dicotómicas y reduccionistas. Morin propone tres principios que nos ayudan a pensar la complejidad: *el principio dialógico*, *el principio de recursividad organizacional*, en el que interactúan recursividad y retroactividad, y *el principio hologramático*.

1.1. El principio dialógico

La lógica bivalente occidental es sustituida por la idea generativa de bucle, procedente de la cibernética, y que en *El Método* adquiere carácter epistemológico. El circuito recursivo-retroactivo, que representa el bucle, relega la soledad de los componentes dicotómicos y la sustituye por el dinamismo de la complementariedad y la concurrencia, que se integran en los antagonismos. Así, los componentes de la dialógica son antagonistas, complementarios y concurrentes; unen la contradicción a través de la interacción de las relaciones dialógicas creando un movimiento en espiral virtuosa de carácter generativo.

Como subraya Morin, la noción de “dialógica” nada tiene que ver con la dialéctica de Hegel, en la que “las contradicciones encuentran solución, se superan y se suprimen en una unidad superior”¹². No obstante, la idea hegeliana de que lo contradictorio se encuentra en todo lo fenoménico y juega un papel generativo (hacia una mayor complejidad), que comporta una idea de superación por síntesis a partir de la negación de la negación, ya plantea, en su lógica ternaria, la necesidad de una nueva lógica: “una nueva lógica generativa que no sólo supere todos estos rasgos, sino que los supere teniendo en cuenta el alea, el desorden, el ruido”¹³. La dialógica moriniana no rechaza el antagonismo

¹⁰ MORIN, Edgar: *Introducción al Pensamiento Complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994, pp. 89 y 154.

¹¹ *Ibid.*, p. 97.

¹² MORIN, Edgar: *El Método. La humanidad... Op. Cit.*, p. 333.

¹³ MORIN, Edgar: *Ciencia con consciencia*, Anthropos, Barcelona, 1984, p. 335.

entre dos lógicas, sino que busca un principio de articulación de la contradicción, que muestre la complementariedad de dos o más entidades o instancias como complementarias y concurrentes a la vez que antagonistas. El principio dialógico nos muestra la simbiosis de dos o más lógicas, que rigen cada uno de los subsistemas que conforman un evento; nos permite mantener la dualidad en el seno de la unidad, asociando dos términos a la vez antagonistas y complementarios.

En su antagonismo, el orden y el desorden se suprimen el uno al otro, pero forman una dialógica interactiva y generativa, colaboran en su complementariedad y producen la organización y la complejidad. A través de la asociación compleja de instancias que supone el principio dialógico, vemos que estas instancias son “conjuntamente necesarias para la existencia, el funcionamiento y el desarrollo de un fenómeno organizado (cfr. *El Método 1*, págs. 426-427, *El Método 2*, pág. 431)”¹⁴.

Como vamos a ver en los apartados siguientes, el carácter generativo y dinámico del pensamiento moriniano muestra la dialógica a través del bucle retroactivo-recursivo, que transforma sus constituyentes en el discurrir inacabado de un proceso de asociación concurrente y complementaria de los antagonismos.

1.2. El principio de recursividad organizacional

El principio de *recursividad organizacional* describe un proceso en el que los efectos o productos son, al mismo tiempo, causantes y productores del proceso mismo, de modo que los estados finales son necesarios para la generación de los estados iniciales: “es un proceso que se produce/reproduce a sí mismo, evidentemente a condición de ser alimentado por una fuente, una reserva o un flujo exterior”¹⁵.

La idea recursiva rompe el determinismo lineal causa/efecto a través de la retroactividad, que permite la entrada en juego de la recursividad y viceversa. Son dos nociones, así mismo indisociables, puesto que la actividad retroactiva es un proceso en el que el efecto es al mismo tiempo causal, al retroactuar sobre su causa. La noción de interacción debe ir unida a la idea de procesos en circuito retroactivo.

La idea de retroacción aparece junto a la de regulación (causa interna de constancia en un sistema) en el seno de la cibernética; de su interacción surge el concepto complejo moriniano de exo-endo-causalidad. Entramos de lleno en el terreno de la unidualidad de la *auto-organización*: la definición de *autos* no prescinde ni del aspecto generativo ni del aspecto fenoménico. Esta organización es *doble* en su polarización generativa: la de la regeneración y la de la reorganización permanente, la de la reproducción periódica, *y una* en su carácter fenoménico recursivo, la praxis de un ser viviente¹⁶, de la organización de su comportamiento y de sus intercambios en un entorno *hic et nunc*: “la

¹⁴ MORIN, Edgar: *El Método. El conocimiento... Op. Cit.*, p. 109.

¹⁵ *Ibid.*, p. 112.

¹⁶ Morin me pide que cambie la traducción al español de “vivant”, “vivo”, por “viviente”.

autoorganización es una organización que organiza la organización necesaria para su propia organización”¹⁷.

Morin revela la necesidad de un aparato computante, cuando la autoorganización no es de-sí, sino que deviene biológica: organización comunicacional/informacional/computacional. *Autos* posee una realidad multidimensional, lógica, organizacional y existencial, de la que la auto-referencia es un aspecto que sólo puede ser comprendido si se considera la organización computacional del ser viviente.

Al abordar la mente de *sapiens* como sistema cerebro/mente, encontramos que la autorreflexión es una revolución ontológica en tanto que capacidad de desdoblamiento del sujeto en sí mismo, considerándose a la vez como sujeto/objeto. El bucle no es, ni aquí ni nunca, un círculo vicioso: se genera al mismo tiempo que genera, es productor-de-sí al mismo tiempo que produce. La autorreflexión se nutre de informaciones que proceden de la observación de un eco-sistema fenoménico (su «ecoteca») y es animado por la actividad conjuntiva del sujeto pensante (su «genoteca»). Produce saber al poder desarrollarse en espiral: la autorreflexión es un bucle abierto que se cierra. “De este lado del bucle, nada: no sólo la nada, sino lo inconcebible y lo incognoscible. De este lado del bucle, no hay esencia, ni sustancia, ni siquiera lo real: lo real se produce a través del bucle de las interacciones que producen organización, a través del bucle de las relaciones entre sujeto y objeto”¹⁸.

1.3. El principio hologramático

“La idea hologramática está ligada, ella misma, a la idea recursiva que está, ella misma, ligada a la idea dialógica de la que partimos”¹⁹. El *principio hologramático*, presente en el mundo biológico y también en el sociológico, define no solamente que la parte está en el todo, sino también que el todo está en la parte. A partir de aquí, se produce la ruptura con el reduccionismo, que no ve más que las partes, y con el holismo, que no ve más que el todo”²⁰.

El holograma contiene la información; la comunicación computacional efectúa la sinapsis entre los componentes de la dialógica: “La organización compleja del todo (*holos*) necesita la inscripción (engrama) del todo (holograma) en cada una de sus partes, que sin embargo son singulares; de este modo, la complejidad organizacional del todo necesita la complejidad organizacional de las partes, la cual necesita recursivamente la complejidad organizacional del todo”²¹.

Esta idea de una dialógica recursiva, que comporta el principio hologramático, remite a la organización hipercompleja de la dialógica humana cerebro/mente, a

¹⁷ MORIN, Edgar: *Ciencia... Op. Cit.*, p. 258.

¹⁸ MORIN, Edgar: *El Método. La naturaleza... Op. Cit.*, p. 429.

¹⁹ MORIN, Edgar: *Introducción... Op. Cit.*, p. 108.

²⁰ “En un holograma físico, el menor punto de la imagen del holograma contiene la casi totalidad de la información del objeto representado”: *Ibid.*, p. 107.

²¹ MORIN, Edgar: *El Método. El conocimiento... Op. Cit.*, p. 113.

través de la cual se organiza el bucle perceptivo, que muestra la trinidad compleja dialógica/recursión/holograma.

La complejidad es fundamental, en primer lugar, por una cuestión epistemológica y, en segundo, por un problema fenomenológico: “La propia idea de complejidad excluye la posibilidad de unificar, pues una vez que parte de la incertidumbre, debe admitir el reconocimiento cara a cara con lo indecible (...) En el fondo, sugiere un modo de conocimiento que pude desarrollar en mis trabajos, como la «dialógica», el principio de «recursividad» y la noción hologramática”²². De este modo, la complejidad moriniana propone un “pensar bien” el pensamiento, a través de la presencia del antagonismo cuando pensamos en la complementariedad y viceversa.

Después de haber expuesto básicamente los principios que ayudan a pensar la complejidad, pasemos a examinar cómo se desarrollan dichos principios a lo largo de los seis volúmenes que conforman *El Método*. En los párrafos que siguen, veremos cómo se empujan entre sí los temas centrales de cada uno de ellos y las transformaciones que para Morin han ido surgiendo en el concepto de sujeto. Además, debemos integrar una breve exposición de aquellos trabajos cuya publicación se entrecruza con los seis tomos, para albergar, así, una idea más completa, aunque inacabada, de la totalidad del conjunto.

2. Los seis volúmenes

La información que iba adquiriendo realizaba desestructuraciones y reestructuraciones en mi sistema de ideas. Franjas enteras de muralla se derrumbaban, y se permitía la irrupción de lo que la muralla contenía, lo desconocido. Reflexionaba, pensaba, me venían ideas, se multiplicaban, algunas me parecían en el momento deslumbrantes, y algunas de ellas han llegado a ser capitales para mí. Verdaderamente, la mente trabaja, no como los encajes, con detalle, sino en plena pasta profunda. Las alegrías y embriagueces de dicho trabajo, unidas a otras alegrías y embriagueces, se convirtieron también en la felicidad²³.

Nunca dejé de ser un caminante. Mi vida ha sido y sigue siendo una vida móvil, errante, en meandros, impulsada por mis aspiraciones múltiples y antagonistas²⁴. He obedecido con continuidad a mis demonios, pero acontecimientos y azares han aportado discontinuidades, transportándome adonde ignoraba que debía ir, pero donde encontraba de nuevo mis demonios. He ido sin cesar de un medio a otro, he circulado por la sociedad, por las sociedades, me he negado a dejarme encerrar en

²² http://www.orus-int.org/revue/article.php3?id_article=2

²³ MORIN, Edgar: *Diario... Op. Cit.*, p. 257.

²⁴ Convengo con Morin en sustituir “antagónica” por “antagonista”, dada la implicación de estatismo de la primera frente a la implicación de dinamismo de la segunda traducción.

la casta (intelectual, sobre todo). He sido fiel a la
«concepción sintética de la vida»²⁵.

Edgar Morin

En enero de 1957 se fecha la edición del primer número de *Arguments*, revista colectiva cuyo objetivo era la revisión del conjunto de los saberes científicos, bajo los criterios de la tesis y el diálogo. Morin es uno de sus fundadores y permanecerá hasta el final. Los acontecimientos de París en mayo del 68 y las rebeliones populares fallidas que se produjeron en ese tiempo generaron un encadenamiento de cambios sociales que aún perdura. Esta experiencia señala un antes y un después en el camino de la reforma del pensamiento de Morin. En los artículos de *Arguments* incorpora para siempre la frase de Adorno “la totalidad es la no verdad”:

Subrayo que «cada uno [de nosotros] se haya reducido a los saberes particulares y a los lugares comunes generales», y afirmo que en estas condiciones es como debemos tratar de pensarnos a nosotros mismos, pensar nuestra humanidad, nuestra sociedad, nuestro mundo. Esto reafirmado desde 1957, no cesará de trabajar en mí hasta *El Método*. Puede verse, pues, que nunca he pensado elaborar una nueva visión total o unitaria. Por el contrario, desde esta época planteo la necesidad de un pensamiento cuestionante, multidimensional, inevitablemente fragmentario, pero sin abandonar jamás por ello las cuestiones fundamentales y globales.²⁶

Unos años después, en 1973, comienza la redacción de *El Método*. Bajo este epígrafe, han aparecido seis volúmenes: *La naturaleza de la Naturaleza* (1977), *La vida de la Vida* (1980) *El conocimiento del Conocimiento* (1986), *Las ideas* (1991), *La humanidad de la Humanidad. La identidad humana* (2001) y, por último, *Ética* (2004)²⁷. No obstante, toda su obra está impregnada de los principios epistemológicos de *El Método*, aunque entre los libros de estudio imprescindible, por su vínculo directo, debemos citar *El hombre y la muerte*, *El paradigma perdido*, *Ciencia con consciencia e Introducción al pensamiento complejo*.

Para tejer lo que él denomina “su andadura” debemos conocer cómo ha ido produciéndose la publicación de sus trabajos, insertándose en el conjunto de *El Método*. No podemos olvidar que las redacciones se han superpuesto/rodeado, pospuesto/retomado continuamente, asaltadas siempre por nuevos antagonismos que provocaban descubrimientos de complementariedades. La concurrencia del error y de la verdad en bucles espirales infinitos necesitó, una y otra vez, la decisión de acotar las indecisiones de su dialógica propia cerebro/mente y resolver, siempre en punto y seguido, la noción fundamental de su vida: la noción de *sujeto*: “El problema de la

²⁵ MORIN, Edgar: *Mis demonios*, Kairós, Barcelona, 1995, p. 201

²⁶ MORIN, Edgar: *Ciencia... Op. Cit.*, pp. 10-11.

²⁷ Las fechas corresponden a la edición francesa. Véase bibliografía.

complejidad, por su parte, no está concebido ni formulado en mis escritos anteriores a 1970. Pero lo que sin cesar me horroriza es el pensamiento disyuntivo, reductor, unidimensional, mutilante. Cada vez que estudio un fenómeno social, siento su complejidad y trato de traducirla”²⁸.

En 1951²⁹ aparece *L’homme et la mort*, en que considera la muerte como problema del hombre-sujeto. En el prólogo a la segunda edición francesa (1970) comienza diciendo: “Las ciencias del hombre no se ocupan nunca de la muerte”³⁰.

La relación vida/muerte en el sujeto se establece como una relación antagonista, complementaria y concurrente, a través de la revisión-reflexión del mito de la muerte en el mundo y en la historia. El pensamiento complejo todavía no tiene una terminología, pero es el meta-punto de vista subyacente al tratamiento de los aspectos que configuran el mito de la muerte, la cual se sitúa exactamente en el umbral bio-antropológico, sin olvidar el engranaje con la *physis*: “La muerte aparece como el precio de la organización, de la diferenciación, de la especialización”³¹.

La noción de dialógica todavía aparece como “dicotomía temática”. Será alrededor de 1960, a partir de la lectura de las tesis de Lupasco sobre la lógica de los antagonismos, cuando comienza a complejizar el concepto hegeliano de la dialéctica. *El hombre y la muerte*, escrito entre 1948 y 1950, tiene una segunda edición en 1970. Morin se ve en la necesidad de revisarlo profundamente y, aunque no prescinde de las conclusiones primeras, añade un último capítulo a modo de “nuevas conclusiones”. En él, aporta su visión de la ciencia a partir de los descubrimientos biológicos que se han sucedido entre las dos ediciones. Un camino de veinte años se refleja en las últimas páginas: “Igual que en la lógica hegeliana, la pareja ser-nada es indisociable y engendra el devenir, también el par muerte-vida es indisociable y su única posible amortabilidad reside en el cambio, la mutación, la metamorfosis”³².

Morin considera que la organización compleja, y hasta hiper-compleja, está claramente en el corazón organizador de su libro *Le paradigme perdu : la nature humaine* (1973). En la traducción española, publicada en 1974, aparece con el título *El paradigma perdido: ensayo de bioantropología*, y abre el prólogo con estas palabras: “Este libro constituye, a la vez, un giro y un regreso a un punto de partida. La orientación teórica es nueva, pero la preocupación ya existía. En *El hombre y la muerte* (...) ya busqué el punto de unión y de ruptura entre biología y ciencia del hombre”³³.

²⁸ MORIN, Edgar: *Ciencia... Op. Cit.*, p. 18.

²⁹ Las fechas indican la primera publicación francesa.

³⁰ MORIN, Edgar: *El hombre y la muerte*, Kairós, Barcelona, 1974, p. 9.

³¹ *Ibid.*, p. 332.

³² *Ibid.*, p. 368.

³³ *Ibid.*, p. 9.

En *La naturaleza de la Naturaleza*, cuya redacción comienza en el mismo año de la publicación de *El paradigma perdido*, describe a este último como un brote prematuro de *El Método* y como la primera cristalización de su esfuerzo por la reformulación del concepto de ciencia del hombre o antropología. La asociación dialógica de los tres términos individuo/especie/sociedad evita la ruptura de la relación permanente y simultánea de éstos, permitiendo abordar el problema fundamental de restablecer y cuestionar dicha relación. Como primera necesidad aparece la rearticulación de individuo y sociedad; como consecuencia inherente, efectuar la articulación considerada imposible entre las esferas biológica y antro-po-social.

La Méthode I. La nature de la Nature se publica en 1977. Tres años después, aparece el segundo tomo de *La Méthode*, *La vie de la Vie* y en 1982, *Science avec conscience*. El prefacio de este libro aparece con el título: “señas de identidad”. A través de estas primeras páginas, Morin relata cómo ha sido su trayectoria intelectual: “No partí de una sociología especializada (el cine, los *media*) para llegar a *El Método*. Debe verse en ello el zigzag de quien se somete al alea al mismo tiempo que realiza su camino, en el que todo lo que desvía de una trayectoria rectilínea contribuye, de hecho, a una andadura en espiral en torno a un mismo núcleo”³⁴.

Desde 1963, tras una profunda reflexión sobre la ciencia y la filosofía, su máxima preocupación es la de una observación que se observe a sí misma, en un proceso de desarrollo y metamorfosis, en una preocupación permanente por un conocimiento del conocimiento. El conocimiento del conocimiento científico es el tema central bajo el que se agrupan los textos de *Ciencia con consciencia*. Al final del prefacio, en el que expone también las consideraciones de sus contemporáneos hacia su pensamiento complejo, revela el punto en el que éste se encuentra en 1982:

[...] una ciencia empírica privada de reflexión, como una filosofía puramente especulativa, son insuficientes. Consciencia sin ciencia y ciencia sin consciencia son radicalmente mutiladas y mutilantes. Los caminos hacia la complejidad son, al mismo tiempo, los de un conocimiento que intenta conocerse a sí mismo, es decir, los de una ciencia con consciencia.³⁵

En 1986, tiene lugar la publicación de *La Connaissance de la Connaissance* y en 1990, *Introduction à la pensée complexe*, cuyo título alude a una síntesis del camino recorrido: “Este libro, constituido por una colección de textos diversos, es una introducción a la problemática de la complejidad. Si la complejidad no es la clave del mundo, sino un desafío a afrontar, el pensamiento complejo no es aquel que evita o suprime el desafío, sino aquel que ayuda a revelarlo e incluso, tal vez, a superarlo”³⁶.

³⁴ MORIN, Edgar: *Ciencia... Op. Cit.*, 1984, p. 10.

³⁵ *Ibid.*, p. 29.

³⁶ MORIN, Edgar: *Introducción... Op. Cit.*, p. 24.

El Método es una obra cumbre del pensamiento contemporáneo. Sus seis volúmenes desarrollan el pensamiento complejo, a la vez que el pensamiento complejo desarrolla *El Método*. En el prefacio del segundo volumen, *La vida de la Vida*, encontramos un manifiesto de lo que es *El Método* para Morin en ese momento, apuntando que no se trata de una enciclopedia, a pesar del carácter “enciclopedante”³⁷ que supone la exploración y articulación de los saberes contemporáneos. No se trata de una síntesis, ni es un sistema general, ni un balance, ni un libro de ciencia ni de filosofía, aunque toma carácter “de reunión” a través del esfuerzo organizador de los conocimientos, con la certidumbre de no encerrarlos en ningún sistema de pensamiento, ni en ningún “pensamiento”. El estado actual de los conocimientos es tomado como punto de partida de una revolución del pensamiento, que se mueve en una banda media de interacciones entre la ciencia y la filosofía, en la que son fecundadas una por otra:

Es un viaje en busca de un modo de pensamiento que respete la multidimensionalidad, la riqueza, el misterio de lo real y que sepa que las determinaciones cerebral, cultural, social, histórica que experimenta todo pensamiento codeterminan siempre el objeto de conocimiento. Es a eso lo que yo llamo pensamiento complejo (...) **[es es mejor corchetes????]** el conjunto de los volúmenes que lleva como subtítulo *El Método* no constituye el desarrollo de un discurso del Método, sino el desarrollo de una búsqueda de método.³⁸

Cada uno de los volúmenes de *El Método* se encuentra relacionado con los demás. Cada tomo es una parte integradora de un todo e interactúan el uno con los otros. No obstante, cada volumen posee la propiedad de lo particular, por tratar una de las dimensiones a modo de placa giratoria. Morin nos dice: “El pasaje del primer al segundo volumen de *El Método* es el pasaje a la dimensión computacional”³⁹.

De este modo, aunque su estudio no es obligatoriamente correlativo (su multidimensionalidad late en cada página), cada cierre de un tomo, produce a la vez la apertura del siguiente, por lo que cobra el conjunto una nueva correspondencia.

2.1. La naturaleza de la Naturaleza

Puede parecerles que les presento un cuadro desesperado, que introduzco una duda generalizada que, destruyendo la sólida roca de las convicciones, debe acarrear un pesimismo desmoralizador y devastador. Pero esto sería olvidar que es necesario desintegrar las falsas certidumbres y las pseudo-respuestas cuando se quiere encontrar las respuestas adecuadas. Sería olvidar que el descubrimiento de un límite o de una carencia en

³⁷ Término inventado por Morin.

³⁸ MORIN, Edgar: *El Método. La vida... Op. Cit.*, p. 24.

³⁹ MORIN, Edgar: *Introducción... Op. Cit.*, p. 152.

nuestra consciencia constituye ya un progreso
fundamental y necesario para esta consciencia.⁴⁰

Edgar Morin

La naturaleza de la Naturaleza es mucho más que el primer volumen de *El Método*. Allí, se tejen y entretejen las semillas que darán origen a la meta moriniana: la reinsertión del sujeto, expulsado de la ciencia por la misma ciencia a partir de la Ilustración. La reinsertión del sujeto gira en torno a la idea de que el concepto de sujeto comporta un núcleo lógico organizacional.

El desarrollo de la ciencia occidental en los siglos XVI y XVII se efectúa a partir de una búsqueda de la racionalidad, en contraposición con las explicaciones mitológicas-religiosas. Este período significa una ruptura: se sustituye la racionalización aristotélico-escolástica por una primacía de la experiencia sobre la coherencia, cuestión que era impedida por la escolástica medieval. A partir de ese momento, la ciencia, que ha progresado en la doble tensión entre empirismo y racionalismo, pone por encima de todo a la experiencia; rompe las teorías racionalizadoras, pero en “cada nueva desracionalización le sucede un esfuerzo de inteligibilidad nuevo, que lleva consigo una nueva tentativa de racionalización”⁴¹.

La ciencia clásica del siglo XVIII extiende sus alas sobre el pensamiento, a partir de su concepción determinista en la que todo puede ser inteligible a través del cálculo. El demonio de Laplace deduce todo estado presente o futuro de un universo totalizante que expulsa el desorden y la subjetividad.

En *La naturaleza de la Naturaleza*, desde lo más profundo del cosmos, Morin re-plantea lo conocido y aborda lo desconocido y embucla los antagonismos con su propia complementariedad y su concurrencia. En un movimiento en espiral que tiende al infinito, el pensamiento moriniano trasciende la superficie de lo físico y descubre su presencia en el mundo de lo biológico y lo antro-po-social, triángulo mágico en el que están presentes de forma intrínseca la esfera noológica y la auto-ética inherentes al ser-humano.

Los cinco volúmenes que prosiguen “su camino al andar”, su esfuerzo, son exploraciones, reconocimientos, profundizaciones, revaloraciones, reconstrucciones, cambios y transformaciones de un *método* que comienza siendo *anti-método*⁴², es decir, conformado de forma negativa, “es el vacío en la resistencia a las palabras-clave, al pensamiento cerrado, a la reificación idealista en la que la idea toma lugar de lo real, a la racionalización, a toda reducción (...)”

⁴⁰ MORIN, Edgar: *Ciencia... Op. Cit.*, p. 93.

⁴¹ *Ibid.*, p. 295.

⁴² “¿Dónde estamos? El método, al comienzo, era el anti-método: era justamente atreverse a partir, a despecho de las burlas, no solamente exteriores, sino también, las peores, interiores. Era tener como único viático aquel cuya prueba es imposible de hacer, incluso en uno mismo: la curiosidad, la pasión, la apertura y, al menos, el *sentimiento* de complejidad”. MORIN, Edgar: *El Método. La naturaleza... Op. Cit.*, p. 433.

Ha tomado cuerpo descubriendo y circunscribiendo el semblante y la profundidad paradigmática del enemigo: la simplificación”⁴³.

Al comprender que los contenidos del primer volumen no son más que los preliminares, pero también las ideas-guía que conforman la base para el problema de transformar el descubrimiento de la complejidad en método de la complejidad, pone de relieve la entrada múltiple, el doble foco y el bucle que debe comportar todo conocimiento. Para Morin, “la constitución de un campo nuevo del saber no se hace abriendo las fronteras, como creían los ingenuos, se hace transformando lo que genera las fronteras, es decir, los principios de organización del saber”⁴⁴.

La sistémica nos ofrece, a través de la visión moriniana, una explicación de la tonalidad como sistema, término vaciado de contenido en la teoría musical tradicional. La noción de organización, la cibernética y la teoría de la información, nos ayudarán a comprender la organización musical desde un meta-punto de vista, el cual, al proceder de los bucles que constituyen lo físico, nos llevan a lo biológico, a través del descubrimiento de que es en este ámbito donde se produce la noción de organización informacional / comunicacional / computacional, y que Morin anticipa ya en *La naturaleza de la Naturaleza*: “antes de la vida, la información no existe”⁴⁵.

Con el primer volumen de *El Método*, Edgar Morin realiza la apertura a través del cierre de un esbozo que, sin embargo, se presenta como la primera gran articulación del sujeto con las ciencias de la Naturaleza. De los seis volúmenes, *La naturaleza de la Naturaleza* es el primer paso de un camino de doble, triple, múltiple dirección de la incertidumbre, cuyo horizonte se vislumbra como una nueva alternativa para la organización del saber, en la que oteando el autoconocimiento, “se abre sobre la solidaridad cósmica, que no desintegra el semblante de los seres y de los existentes, que reconoce el misterio en todas las cosas, [una organización del saber que] podría proponer un principio de acción que no ordene, sino organice; que no manipule, sino comunique; que no dirija, sino anime”⁴⁶.

2.2. *La vida de la Vida*

El hombre es transitorio, pero incluso esto aclara lo que Fourier llamaba su naturaleza «pivotal». El flujo microscópico y el flujo macroscópico penetran en él. Está, en efecto, por una parte irrigado, iluminado, destruido por el caos cuántico perpetuamente naciente, y por otra se harta de fotones solares, y resuena como un eco por todo lo que vibra en el cielo. Esta doble naturaleza, presenta y activa en él, es precisamente la naturaleza de la vida, de la que es imagen, resumen, producto. Es un *bionauta*⁴⁷ del «Bajel espacial Tierra»⁴⁸. Es el depositario

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 435.

⁴⁵ MORIN, Edgar: *Introducción... Op. Cit.*, p. 152.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 436.

⁴⁷ Salk.

y el actor *hic et nunc* del destino biótico. Es el hijo y el pastor de las núcleo-proteínas, que le empujan y a las que conduce, entre lo indefinido y el infinito⁴⁹.

Edgar Morin

De *La vida de la Vida* puede realizarse una lectura independiente con respecto al resto de volúmenes de *El Método*, pero, como nos advierte Morin, adquiere su verdadera independencia dado que ideas de *La naturaleza de la Naturaleza* subyacen a la argumentación de *La vida de la Vida*.

La concepción restringida de la biología, privada de autonomía de existencia individual, de inteligencia, de comunicaciones y de sociedad, abre un nuevo interrogante sobre el sujeto: “¿No hay que modificar, es decir, complejizar, el punto de vista biológico y el punto de vista antropológico para que puedan articularse el uno con el otro?”⁵⁰.

El tiempo, su multiplicidad y sus revoluciones, queda aparte en este reconocimiento, en esta reflexión de la realidad de la Vida, de su complejidad, de su organización informacional/comunicacional/computante, de su unidad y multidimensionalidad. El autor se niega a apartar nuestras vidas de la Vida.

Procedente del cierre-apertura del primer volumen, presenta un nuevo bucle generativo biológico/antropo-social, a través del cual se proyecta una re-apertura de *El Método*, al anticipar ideas o esclarecimientos que serán tratados en los tomos y otros trabajos posteriores, porque traducían correctamente el movimiento espiral natural de su forma de pensar y, además, porque dirigían su verdadera intención: la búsqueda de la comunicación entre la Vida y nuestras vidas: “Sé que estos prolongamientos, que se sitúan en el circuito *bios/antropos* para mí, aparecerán como exploraciones «ingenuas» a los ingenuos cuyo microscopio lo ve todo, salvo que el hombre es un ser viviente”⁵¹.

La incertidumbre es la certeza de que siempre es posible que irrumpa el desorden en nuestro conocimiento, lo que a la vez posibilita una reorganización, una regeneración del saber. La organización activa de lo viviente nos incluye como seres físico-bio-antropo-sociales, como parte y todo de su producción, de su organización que aporta la idea de información, de comunicación y se revela como organización informacional/comunicacional. Lo computacional aparece derivado de la noción de neguentropía del primer volumen. La computación como reorganización de la información aparecerá desarrollada plenamente en *El conocimiento del Conocimiento* y, a partir de aquí, sustituirá una noción por otra, por parecerle ésta última mucho más esclarecedora.

⁴⁸ Buckminster Fuller.

⁴⁹ MORIN, Edgar: *El hombre Op. Cit.*, p. 373.

⁵⁰ MORIN, Edgar: *El Método. La vida... Op. Cit.*, p. 480.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 522.

El eco-sistema ofrece a la máquina viviente la posibilidad de auto-organizarse autoproduciendo lo que la produce. El polibucle se constituye como un juego de inter-retroacciones “ecológicas” del que emerge la idea de “la ecología de la acción”: “Esta proposición general vale para toda iniciativa humana voluntaria, puesto que ésta se introduce de manera aleatoria en un juego extraordinariamente múltiple y complejo de inter-retro-acciones, de las que el actor a menudo no tiene ni la menor sospecha”⁵².

La relación con el entorno de todo tipo de fenómeno, aparentemente autónomo, conforma un principio de auto-explicación para el fenómeno mismo. Al mismo tiempo, el prefijo *autos* consigue revelar la autonomía de la autonomía de lo viviente, desde el ámbito de la organización celular que va a traducirse, generativamente, en la organización social y en la organización del conocimiento y de las ideas, de lo que surge una nueva definición de sujeto:

Así pues, la noción de sujeto puede ser concebida desde ahora como una noción que comporta una dimensión lógica (referencia a sí), una dimensión ontológica (el ego-auto-centrismo de donde se deriva la ego-auto-trascendencia) y, por ello mismo, una dimensión ética (distribución de valores) y una dimensión etológica (ego-auto-finalidad).⁵³

El concepto ecológico y las nuevas aportaciones sobre la organización de organización informacional/comunicacional/computacional de *La vida de la Vida* introducen una visión mucho más amplia. El bucle que contiene lo físico/bio-antropo-social, permite no obstante, una nueva apertura hacia una mayor extensión de nuestra mirada. Del mismo modo que en *La vida de la Vida* comienza operándose la inscripción del bucle *physis/bios*, este segundo volumen se cierra-abre con la certeza de que la biología del conocimiento es una dimensión indispensable, que adquiere valor epistemológico, del conocimiento del conocimiento, tema abordado en el tercer tomo de *El Método*. En uno de los párrafos finales de *La vida de la Vida*, Morin se interroga sobre si el lector ve el carácter multiforme, multidimensional, simultáneo, rotativo y sin embargo *uno* de su propósito, y resuelve que éste reside “en el movimiento espiral que atraviesa y explora estos territorios, a fin de hacer comunicar lo que no se comunica, a fin de separar lo que bloquea y obstruye los canales del pensamiento, *el cual, cuando es fragmentario, piensa entonces el fragmento como un todo convirtiéndose en anti-pensamiento*”⁵⁴.

2.3. El conocimiento del Conocimiento

De este modo, tenemos ahora una noción bastante compleja de la autonomía, del individuo; nos falta la noción de sujeto. Para llegar a esta noción de sujeto hay que pensar que toda organización biológica necesita una dimensión cognitiva. Los seres constituyen un patrimonio hereditario de naturaleza cognitivo/informacional y es

⁵² *Ibid.*, p. 105.

⁵³ *Ibid.*, p. 199.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 524.

este patrimonio de saber el que programa el funcionamiento de la célula. Igualmente, esté o no esté dotado de un sistema neuro-cerebral, el ser viviente extrae informaciones de su entorno y ejerce una actividad cognitiva inseparable de su práctica de ser viviente. Dicho de otro modo, la dimensión cognitiva es indispensable para la vida (...) la naturaleza de la noción de sujeto se basa en la naturaleza singular de su computación.⁵⁵

Edgar Morin

Si los dos primeros tomos abordan la complejidad de los conocimientos físicos y biológicos en sus interacciones con lo antropo-social, *El conocimiento del Conocimiento* introduce el sujeto del conocimiento como objeto de conocimiento y considera objetivamente el carácter subjetivo del conocimiento:

El sujeto aquí integrado no es el Ego metafísico, fundamento y juez supremo de todas las cosas. Es el sujeto viviente (*cf.* páginas 43-45), aleatorio, insuficiente, vacilante, modesto, que introduce su propia finitud. No es portador de la consciencia soberana que trasciende los tiempos y los espacios: *introduce, por el contrario, la historialidad de la consciencia* (*cf.* pág. 235).⁵⁶

El error y la ilusión de nuestra razón abren el abismo de lo desconocido del conocimiento, de la ignorancia que trae un listado inconmensurable de nuevos interrogantes. Una de las preguntas sobre el fundamento del conocimiento se refiere a nuestro campo de investigación, la música, y nos ha hecho reflexionar a partir de la interacción de lo conocido y lo desconocido, a partir de la posibilidad de considerar el conocimiento del conocimiento como una construcción musical, es decir, en movimiento: “¿No nos incitaría ello a abandonar la metáfora arquitectónica, en la que la palabra «fundamento» adquiere un sentido indispensable, por una metáfora musical de construcción en movimiento que transformara en su movimiento mismo los constituyentes que la forman?”⁵⁷.

Mi investigación ha sido animada, a lo largo de muchos años, por la creencia, transmitida por Morin (tomada de Tarski), de que ningún sistema cognitivo puede conocerse ni validarse por completo a partir de sus propios instrumentos de conocimiento. De esta observación surge la necesidad de traspasar las fronteras de la partitura, del sujeto cognoscente musical, de ir más allá del ámbito sonoro, para conocer y validar nuestro campo: el eco-sistema tonal. Así, en *La naturaleza de la Naturaleza* hemos encontrado la noción de *sistema*, la Cibernética y la Teoría de la información que aparece integrada por la biología de *La vida de la Vida*, de la que emerge el complejo organizador computacional. Después, a través de *El conocimiento del Conocimiento*, profundizamos mucho más en los problemas de la *computación* de la *información*. Nuestro sujeto

⁵⁵ MORIN, Edgar: *La mente bien ordenada*, Seix Barral, Barcelona, 2000, p. 172.

⁵⁶ MORIN, Edgar: *El Método. El conocimiento... Op. Cit.*, p. 31.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 25.

musical, desplegado en tres categorías, compositor, intérprete y oyente, establece interrelaciones con nuestro objeto, la obra tonal, y se observa a sí mismo.

La reorganización epistemológica propuesta en este tercer tomo descubre el conocimiento del conocimiento como meta-pan-epistemológico: todas las perspectivas se integran en su antagonismo, complementariedad y concurrencia. Para lograr un conocimiento del conocimiento, Morin interroga conocimientos científicos y no científicos, cualquier pretensión, cualquier verdad del conocimiento. La antropología del conocimiento necesita retrotraerse a la biología del conocimiento para desarrollar una reorganización en cadena que ponga la computación en el lugar de la información, y la organización y el *computo* en el lugar del «programa genético»: “El desarrollo extraordinario de las estrategias de conocimiento y de acción se efectúa en adelante en un nivel radicalmente nuevo, en el que han aparecido el lenguaje, el pensamiento, la consciencia”⁵⁸.

La uni-dualidad cerebro/mente habla de la cooperación de los sentidos y la realidad material del cerebro que almacena físicamente la significación simbólica, a partir de lo que se produce una serie de computaciones de computaciones, que se metamorfosean en pensamientos por medio del lenguaje, del concepto y de la lógica, de modo que todo se integra en un marco sociocultural: “El lenguaje y la idea transforman la computación en cogitación. La consciencia transforma el *computo* en *cogito*. La cogitación emerge de la computación, pero sin que la computación cese. Los dos fenómenos son inseparables”⁵⁹.

El conocimiento del Conocimiento fue pensado en un principio como el último volumen de *El Método*. Edgar Morin da un paso más a la hora de clarificar su trabajo como una ayuda a la estrategia, la cual comprenderá útilmente segmentos programados y, necesariamente, el descubrimiento y la innovación: “*El conocimiento del Conocimiento* es un título que nos conduce al *nucleus*⁶⁰ mismo de nuestra empresa reflexiva enfrentándonos a esta paradoja clave: *el operador del conocimiento debe convertirse al mismo tiempo en objeto del conocimiento*”⁶¹.

Unidad/diversidad y orden/desorden/organización, las condiciones de existencia del mundo, son también las condiciones del conocimiento. La esfera noológica se embucla con la esfera de la inteligencia en un mundo común: “Si existe una correspondencia entre los principios organizacionales de nuestro

⁵⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 87.

⁶⁰ El conocimiento perceptivo abordado por Morin resulta esencial a la hora de tomar en consideración la percepción musical y descubrir en ella los tres principios del pensamiento complejo: dialógico, recursivo-retroactivo y hologramático, en una pulsión cognitiva que “comporta la necesidad de comprender/explicar no sólo al entorno sino también al mundo y a uno mismo”: *Ibid.*, p. 143.

⁶¹ MORIN, Edgar: *El Método. El conocimiento... Op. Cit.*, p. 36.

conocimiento y los principios organizacionales del mundo fenoménico, esto nos indica que podemos elaborar traducciones cognitivas adecuadas que estén en correspondencia con los fenómenos”⁶². De todo ello, se desprende la necesidad-apertura de abordar la complejidad de la mente, el mundo de las ideas, la esfera noológica, de manera mucho más profunda.

2.4. *Las ideas, su hábitat, su vida, sus costumbres, su organización.*

La nature de la Nature se había beneficiado de la crisis de todos los dogmas de la física clásica. Aunque su teoría se apoya en todos los datos puestos de relieve por la «revolución biológica», *La Vie de la Vie* tropieza con los nuevos dogmas del reduccionismo molecular. Más que beneficiarse del progreso de las ciencias cognoscitivas, *La Connaissance de la Connaissance* sufre la repugnancia de los cognoscitivistas y no recibe una sola crítica en la prensa. Me he convertido de nuevo en algo que no tiene nombre: ni filósofo, ni sociólogo, ni científico, ni escritor... No quepo en rúbrica alguna, en ningún compartimiento. Sufro el renovado odio de los parcelarios y los disciplinarios. Mis ideas se diseminan, es cierto, pero no veo sus germinaciones. Sólo mucho más tarde, y con asombro, me enteraré de ellas⁶³.

Edgar Morin

El libro *Las ideas* es un recomienzo. Como Morin señala en la primera línea del prólogo: “Bien mirado, parece que este cuarto volumen de *El Método* también podría ser el primero”⁶⁴. La auto-ética moriniana se apoya en todas aquellas determinaciones y acontecimientos de la experiencia que pueden hacer del ser humano lo que es. En este cuarto volumen, las creencias y las ideas, con fuerza y forma de *imprinting*, hacen, junto a la norma, que el pensamiento obediente tenga la convicción de que las verdades han sido engramadas en él y se han convertido en entidades posesivas: “Las ideas nos manipulan más de lo que las manipulamos. Al servicio de la idea, las palabras adquieren poder de vida y muerte. Quienes, al mismo tiempo, están poseídos por una idea y poseen un poder, tienen la oportunidad de liberar lo más monstruoso que hay en ellos, el goce de torturar entre otras cosas”⁶⁵.

Esta *idea de las ideas* recomienza los planteamientos básicos del verdadero inicio de *El Método: El hombre y la muerte* (1970) y *El paradigma perdido* (1973). Las tres partes de este cuarto volumen, cuyo punto de vista se restringe a las ideas, exponen su ecología, su vida (noosfera) y su organización (noología), mostrando que éstas son el conocimiento que depende del lenguaje. El lenguaje es concebido como un ser-máquina⁶⁶: “Es una máquina auto-socio-

⁶² *Ibid.*, p. 238.

⁶³ MORIN, Edgar: *Autobiografía de Edgar Morin*, www.pensamientocomplejo.com.ar, p. 52.

⁶⁴ MORIN, Edgar: *El Método. Las ideas... Op. Cit.*, p. 11.

⁶⁵ MORIN, Edgar: *Autobiografía... Op. Cit.*, p. 52.

⁶⁶ Véase, MORIN, Edgar: *El Método. La naturaleza... Op. Cit.*, pp. 155-181.

organizadora que se halla dentro de la máquina sociocultural que, a su vez, es auto-eco-organizadora”⁶⁷. Si en primera instancia el lenguaje es una máquina de doble articulación, en segunda, pone en marcha la maquinaria lógica/analógica, una dialógica cuyas instancias “a su vez son dependientes de las reglas fundamentales de la computación/cogitación propias de la máquina cerebral humana (véase *El Método* 3, 1, págs. 36-84). Lógica y lingüística son dos máquinas en una”⁶⁸. Morin considera al lenguaje dotado de vida propia, al observar la evidencia del nacimiento, desarrollo-deterioro y muerte de las palabras y los giros, las migraciones entre las lenguas y la evolución de las mismas que, a lo largo de un período de cien años, pueden ver modificadas su gramática y su sintaxis.

El descubrimiento del código del ADN supuso un lenguaje jerárquico y lógico en el seno de lo viviente, análogo al lenguaje humano del que su estructura deja de ser la única en el universo conocido:

Incluso se puede aplicar y adaptar a la auto(geno-feno)-organización lingüística el paradigma propiamente biológico de la auto-eco-organización que extrajimos con anterioridad (*El Método* 2, págs. 351-354), tras introducir en él, evidentemente, la instancia sociocultural, y podremos definir entonces la organización lingüística como *auto(-geno-feno)-socio-ego-re-organización*.⁶⁹

De este modo, este cuarto volumen es una profundización-extensión de tercero, *El conocimiento del Conocimiento*, al mismo tiempo que un re-encuentro con el punto de partida. La bio-antropo-sociología planteada en *Las Ideas* retroactúa sobre los inicios de *El Método*:

Al término de nuestro examen de las tres instancias, la instancia antropológica, la instancia sociocultural y la instancia noológica, en la que cada una es coproductora de conocimientos e ideas, vemos que están unidas en un nudo gordiano, que cada una depende de la otra, que cada una es necesaria para el conocimiento del conocimiento, el cual es necesario para el conocimiento complejo.⁷⁰

Mi investigación, en busca de una teoría de la complejidad musical, considera la idea de que la expresión “lenguaje musical (tonal)”⁷¹, lejos de ser una metáfora vacía de contenido, o territorio exclusivo de la semiótica, puede ser articulada como organización informacional/comunicacional/computacional. En las proposiciones sobre el “sentido” como *emergencia*, se expresa de manera sumamente convincente lo que nosotros pensamos del lenguaje musical del

⁶⁷ MORIN, Edgar: *El Método. Las ideas... Op. Cit.*, p. 167.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 167-168.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 171.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 248.

⁷¹ Mario Bunge considera la notación musical como *leguaje no conceptual*. Véase BUNGE, Mario: *Semántica I. Sentido y referencia*, Gedisa, Barcelona, 2008.

sistema tonal: “una organización hologramática⁷², en la que no sólo la parte está en el todo, sino también el todo está en la parte”⁷³.

El objetivo final de toda mi investigación tiene carácter pedagógico y didáctico, pues en la praxis donde las ideas cobran valor. El problema de las relaciones de sentido entre el sistema tonal y su enseñanza-aprendizaje reside, todavía en 2021 y lamentablemente, en perpetuar ciertas ideas-ideologías por parte de aquellos que se rigen por el conjunto paradigmático de la ciencia clásica occidental, “*la inadecuación entre la coherencia interna de un sistema de ideas aparentemente racional y la realidad a la que éste se aplica: la coherencia lógica impide la adecuación, y la adecuación impide la coherencia lógica*”⁷⁴.

Este volumen cierra una etapa a la vez que produce la apertura de una etapa siguiente, constituida por los dos tomos que completan el corpus oficial de *El Método* y el resto de trabajos de Morin hasta la fecha⁷⁵, tanto los publicados, como aquellos que permanecen sin salir a la luz.

2.5. ***La humanidad de la Humanidad. La identidad humana***

La magia no tiene esencia; verdad estéril si se trata simplemente de observar que la magia es ilusión. Es preciso investigar los procesos que dan cuerpo a esta ilusión.

Algunos de ellos han sido ya entrevistados; son el antropomorfismo y el cosmomorfismo, que inoculan recíprocamente la humanidad en el mundo exterior y el mundo exterior en el hombre interior⁷⁶.

Edgar Morin

Transcurridos diez años desde la publicación de *Les idées* y treinta desde que Morin inició la andadura de *El Método*, aparece *La Méthode 5. L’humanité de l’Humanité. L’Identité humaine*. Tras doce años de gestación, comienza su redacción impulsado por el convencimiento de que aún no se realiza “la necesaria convergencia de las ciencias y de las humanidades para restituir la condición humana”⁷⁷, con la concepción de que “el término «humano» es rico, contradictorio, ambivalente: de hecho, es demasiado complejo para las mentes formadas en el culto a las ideas claras y distintas [y con la concepción de que su empresa es] la integración reflexiva de los diversos saberes que conciernen al ser humano”⁷⁸.

⁷² Véase MORIN, Edgar: *El Método. El conocimiento... Op. Cit.*, pp. 101-104.

⁷³ MORIN, Edgar: *El Método. Las ideas... Op. Cit.*, pp. 173-174.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁷⁵ En 2009.

⁷⁶ MORIN, Edgar: *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 81.

⁷⁷ MORIN, Edgar: *El Método. La humanidad ... Op. Cit.*, p. 15.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 16.

Aquí, la reinscripción del sujeto se edifica a través del conocimiento complejo de lo humano. Reconoce que el sujeto está incluido en su objeto de estudio, concibiendo de modo inseparable la unidad y diversidad humanas y todas las dimensiones o aspectos de la realidad humana (físicos, biológicos, psicológicos, sociales, mitológicos, económicos, sociológicos e históricos): “[el conocimiento complejo] mantiene juntas verdades disjuntas que se excluyen entre sí (...), alía la dimensión científica (...) a las dimensiones epistemológica y reflexiva (...), le encuentra un sentido a las palabras perdidas y despreciadas por las ciencias, incluidas las cognitivas: alma, mente, pensamiento”⁷⁹.

Dividido en cuatro partes, ofrece los paisajes interrelacionados de la “trinidad humana”, individuo/sociedad/especie, la “identidad individual”, las “grandes identidades” y el “complejo humano”. Morin observa la humanidad como la emergencia de una pluralidad y una articulación de trinidades: la trinidad individuo-sociedad-especie, la trinidad cerebro-cultura-mente y la trinidad razón-afectividad-pulsión. Esta última es, “en sí misma, expresión y emergencia de la triunidad del cerebro humano que contiene en sí las herencias reptileana y mamífera”⁸⁰.

La identidad humana, polimorfa, se redescubre a través de paradojas, de dualidades, de desdoblamientos y multipersonalidades, roles, mimesis, interioridades y exterioridades, de la *Unitax Multiplex* de la noción de sujeto. El sujeto también comporta un estudio de la creatividad, de la que Morin nos ofrece la perspectiva compleja y polimorfa que se embucla con el individuo: la creatividad humana es técnica, estética, intelectual y social “pero, incluso en este caso, necesita individuos”⁸¹.

En el curso de mi investigación, la pregunta que surge una y otra vez, “¿qué es el genio?, se encuentra rodeada e invadida por todas las cuestiones de la creatividad. Para Morin, lo más misterioso de la consciencia humana son sus relaciones con la inconsciencia. En *El conocimiento del Conocimiento* nos informa de que el pensamiento creador nace de la dialógica consciencia/inconsciencia⁸²:

La creación surge, en las franjas de interferencia entre el consciente y el inconsciente, quizá de un encuentro turbulento entre la búsqueda consciente por una parte, la activación de las fuerzas imaginarias/oníricas por la otra, y, por último, el despertar de los recursos arcaicos de la mente.

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 18.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 57.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 120

⁸² “Lo que los maestros (poseían) en común era una combinación de conocimiento excepcional, de habilidad técnica, originalidad, sensibilidad por el detalle, ambición, audacia y empuje. Estaban obsesionados; ardían por dentro. Pero también poseían una comprensión intuitiva de la naturaleza humana innata, lo suficientemente precisa para seleccionar imágenes convincentes a partir de los pensamientos, en su mayoría inferiores, que surgen de las mentes de todos nosotros”: WILSON, Edward O.: *Consilience. La unidad del conocimiento*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, p. 313.

Lo que se llama genio procede de más allá de la consciencia y escapa a la consciencia.⁸³

En *La humanidad de la Humanidad* retoma esto último cuando afirma que siendo inconsciente una gran parte de nuestra actividad intelectual “las más bellas emergencias de consciencia son inseparables de un trabajo inconsciente”⁸⁴.

El ser humano es *sapiens/demens* y la afectividad es el rasgo de unión entre una y otra parte de esa dialógica: “La vida humana necesita la verificación empírica, la corrección lógica, el ejercicio racional de la argumentación. Pero necesita ser alimentada de sensibilidad y de imaginario”⁸⁵. Sin contar con ningún dispositivo cerebral intrínseco que distinga entre alucinación y percepción, sueño o vigilia, lo imaginario de lo real, lo subjetivo de lo objetivo, la locura y la racionalidad dependen la una de la otra y se sumergen así en la inteligencia que no existe, ni se desarrolla, ni se manifiesta sin afectividad, pero también la afectividad “interviene en las cegueras de la inteligencia. Anima o confunde el pensamiento, estimula u oscurece la consciencia”⁸⁶.

2.6. *Ética*

El racionalismo presenta una visión del mundo en la que existe, por un lado, un acuerdo perfecto entre lo racional-coherente y la realidad del universo, y por otro, “una ética que afirma que las acciones humanas y las sociedades humanas pueden y deben ser racionales en su principio, su conducta, su finalidad”⁸⁷.

El pensamiento simplificante ha llegado a ser la barbarie de la ciencia. Es la barbarie específica de nuestra civilización. Es la barbarie que hoy se alía a todas las formas históricas y mitológicas de barbarie⁸⁸.

¿Por qué tantas locuras, tantos delirios? (...) porque la ruptura de las regulaciones en el mundo psíquico (es decir, prohibiciones sociales e inhibiciones internas) provoca, como en el mundo físico, *feed-back* positivos, es decir, amplificaciones y aceleraciones de desviaciones, que se manifiestan psíquicamente en estados casi dementes de furor, extravío, rabia.⁸⁹

Edgar Morin

Prosiguiendo la andadura del pensamiento complejo, desarrollada en los cinco volúmenes anteriores de *El Método*, y en un nuevo intento por mostrar cómo

⁸³ MORIN, Edgar: *El Método. El conocimiento... Op. Cit.*, p. 210.

⁸⁴ MORIN, Edgar: *El Método. La humanidad... Op. Cit.*, p. 124.

⁸⁵ *Ibid*, p. 137.

⁸⁶ *Ibid*, p. 136.

⁸⁷ MORIN, Edgar: *Ciencia... Op. Cit.*, p. 293.

⁸⁸ MORIN, Edgar: *El Método. La naturaleza ... Op. Cit.*, p. 436.

⁸⁹ MORIN, Edgar: *El Método. La humanidad... Op. Cit.*, p. 134.

resulta vital para nosotros, aparece el último de ellos: *Ética*, con el planteamiento, expuesto ya en *Mis demonios*⁹⁰, de que ésta “no puede escapar a los problemas de la complejidad”⁹¹.

Mirando al sujeto de frente, y a la sociedad que forma y lo forma, a la especie a la que pertenece, Morin comienza estableciendo una asimetría entre las éticas del fanático y la del comprensivo: éste comprende al fanático que quiere matarle y el fanático nunca comprenderá a aquél a quien mata”⁹². La inseparabilidad de los términos “ética y moral” constituye la concepción de una ética compleja, a partir del reconocimiento de la incertidumbre y las contradicciones en el seno de un pensamiento ecologizado, en el que intervienen la apuesta, la incertidumbre de la decisión y la necesidad de una estrategia. El pensamiento de la ética moriniana nos muestra que: “A pesar de la apuesta⁹³, a pesar de la estrategia, sigue habiendo una irreductible incertidumbre ligada a la ecología de la acción, a los límites de lo calculable, a los antagonismos imperativos, a las contradicciones éticas, a las ilusiones de la mente humana”⁹⁴.

Además de la incertidumbre, de las contradicciones y de las ilusiones de la mente humana, la ética depende del carácter trinitario autoética/socioética/antropoética, dialógica que convierte las partes en instancias complementarias, concurrentes y antagonistas. La trinidad individuo/sociedad/especie de *La humanidad de la Humanidad* contiene, éticamente, la guía del “bien pensar”. El sujeto-individuo precisa de una autoética que “es en primer lugar una ética de sí a sí, que desemboca naturalmente en una ética para el prójimo”⁹⁵. El prefijo *auto* cobra mayor fuerza en su retroacción sobre el sujeto ético que, mediante la autocrítica y el autoexamen regenerados permanentemente, puede producir una resistencia a la barbarie interior, resistencia interactuante con la sociedad y la especie, que elude la moralina y trata de no ser ciego a la realidad del amor: también “el amor contiene sus parásitos íntimos que lo ciegan, su frenesí autodestructivo, sus desencadenamientos rabiosos”⁹⁶.

El pensamiento complejo conduce a una ética de la solidaridad y de la no coerción, y nutre por sí mismo a la ética, necesitada de una regulación en el ámbito de lo social y de lo político. La comprensión de la incomprensión es lo más difícil, pero “lleva en sí una potencialidad de fraternización que nos invita a reconocernos como hijos de la *Tierra-Patria*”⁹⁷.

⁹⁰ MORIN, Edgar: *Mis demonios... Op. Cit.*

⁹¹ MORIN, Edgar: *El Método. Ética... Op. Cit.*, p. 17.

⁹² MORIN, Edgar: *Autobiografía... Op. Cit.*, p. 52.

⁹³ La apuesta que significa la complejidad.

⁹⁴ MORIN, Edgar: *El Método. Ética... Op. Cit.*, p. 63.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 119. Véase también MORIN, Edgar: *Amor, poesía y sabiduría*, Seix Barral, Barcelona, 2001.

⁹⁷ MORIN, Edgar: *El Método. Ética*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 137. Véase también MORIN, Edgar: *Tierra-Patria*, Kairós, Barcelona, 1993.

La reforma del pensamiento ético conforma una exposición final, inacabada y abierta de *El Método*, que presenta a un sujeto integrado en el universo conocido/desconocido; un sujeto al que, por encima de todas las cosas, le queda el valor de la resistencia:

Debemos resistirnos a lo que separa, a lo que desintegra, a lo que aleja, sabiendo que la separación, la desintegración, el alejamiento ganarán la partida (...). Resistir, resistir primero a nosotros mismos, nuestra indiferencia y nuestra falta de atención, nuestro cansancio y nuestro desaliento, nuestros malos impulsos y mezquinas obsesiones. Resistir por/para/con amistad, caridad, piedad, compasión, ternura, bondad. La resistencia a la crueldad del mundo debe intentar mantener la unión en la separación, atar lo que es libre dejándolo libre, provocar el arrepentimiento concediendo el perdón (...). Proseguir el esfuerzo cósmico desesperado, que en el humano toma forma de una resistencia a la crueldad del mundo, es lo que yo denominaría esperanza.⁹⁸

Bibliografía

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

_____*Semántica I. Sentido y referencia*, Gedisa, Barcelona, 2008.

MORIN, Edgar:

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.

- *Ciencia con consciencia*, Anthropos, Barcelona, 1984.

- *Diario de California*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1973.

- *El paradigma perdido*, Kairós, Barcelona, 1974.

- *El hombre y la muerte*, Kairós, Barcelona, 1974.

- *Tierra-Patria*, Kairós, Barcelona, 1993.

- *Introducción al pensamiento complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994.

- *Mis demonios*, Kairós, Barcelona, 1995.

- *La mente bien ordenada*, Seix Barral, Barcelona, 2000.

- *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Paidós, Barcelona, 2001.

- *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, Barcelona, 2001.

- *Amor, poesía y sabiduría*, Seix Barral, Barcelona, 2001.

SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*, Alianza, Madrid, 1988.

WILSON, Edward O.: *Consilience. La unidad del conocimiento*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999.

Webgrafía

http://www.orus-int.org/revue/article.php?id_article=2

Autobiografía de Edgar Morin, www.pensamientocomplejo.com.ar

⁹⁸ MORIN, Edgar: *Mis demonios... Op. Cit.*, pp. 289-290-291.

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

Iván Rodero Millán
Dramaturgo y director de escena

1.1. Del *Coral Hablado* a *Hacia Mañana, Hacia Hoy*.

CORAL HABLADO

En la segunda mitad de los años sesenta, Barce había dejado de pertenecer al grupo Zaj, donde hemos visto que lo escénico es esencial en su producción, al tratarse, al menos inicialmente, de unos artistas de teatro musical –según ellos mismos se presentaron en su primer recital público. Sin embargo, ni la vida ni la obra barciana se van a alejar del ámbito teatral. Buen ejemplo de ello es la obra que ha terminado siendo más conocida y valorada de esa década: *Coral Hablado*. Escrita para tres (como mínimo) hablantes principales, a la manera de conferenciantes, y otros tres (como mínimo) hablantes auxiliares o preguntadores, como quienes hacen las preguntas tras la conferencia. El texto que ha de ser declamado por unos y otros es variable. Su estreno tuvo lugar en el Instituto Alemán de Madrid, en 1970, cuatro años después de que fuera concebido por el autor en 1966. Su primera presentación tuvo como conferenciantes principales al propio Barce, junto con el presentador de la radio clásica española José Luis Téllez y el también vanguardista Juan Llinás. Su duración no está fijada sino con un mínimo de treinta minutos, contando el debate final con las preguntas que se escuchan progresiva y simultáneamente, como antes lo habían sido las conferencias. El propio Barce hablaba de esta obra en un texto mecanografiado “utilizado por Barce como guía para hablar de Zaj”¹, señalando las siguientes curiosas reflexiones sobre lo musical de esa obra:

Estaban recientes mis experiencias con el Grupo Zaj, y por eso en esta obra –que no es un espectáculo de acción– hay elementos que podrían recordar a Zaj; o también a la estética dadá.

Sin embargo, los presupuestos de la obra son muy diferentes. La diferencia fundamental es que, aparte de los elementos lúdicos del *Coral Hablado*, se trata de una pieza específicamente musical; casi podríamos decir: tradicionalmente musical. Exponer sobre todo los problemas que presentan –desde el punto de vista de la comunicación y la inteligibilidad– la Fonética y la Semántica; es oír, los materiales sonoros por otro lado (Fonética) y su significado por otro lado (Semántica). Es de todos conocido el hecho de que, cuando oímos una conversación o un monólogo cualquiera en nuestro propio idioma, el “significado” acapara toda nuestra atención, hasta el punto de que nos es prácticamente imposible “escuchar” la fonética, la

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

¹ DE DIOS, J. F.: *Zaj-Barce-Zaj. 50 años de happening en España*, Autoedición, 2015, p. 37.

sonoridad pura, la “música” de las palabras. Por el contrario, si el idioma en que se habla nos es desconocido, entendemos mal poco o nada, con lo que la atención semántica casi desaparece, y podemos atender plenamente a la “sonoridad” de ese idioma.²

Resulta revelador en este texto que, en la idea barciana, la palabra pasa a ser música, en cuanto deja de tener la habitual inteligibilidad del lenguaje. De manera que la escucha de una lengua desconocida, o la imposibilidad de entender lo que se dice en un idioma conocido, convierte esa audición sin significado en una experiencia musical. Una propuesta de musicalización de las demás artes que es, como indicábamos antes, relativamente habitual en las vanguardias del siglo XX, como sucedía con Kandinsky al convertir en composiciones las pinturas que dejaban de ser figurativas. Sin embargo, esta visión puede terminar hoy, cuando estamos ya a un siglo de esas renovadoras tesis, siendo una confusión al interpretar que una actividad pasa a ser de un arte al que, obviamente, no pertenece. En este caso, *Coral Hablado* sería música - polifonía, por la presencia simultánea de varias voces- solo para esa propuesta vanguardista barciana que sigue también, entre otros, Ángel Medina. Pero para nosotros es claramente un ejemplo de acción artística, fonética o verbal, para varios actuantes -quizás mejor que actores- y por tanto, mucho más justificadamente encuadrable en una obra de arte literaria y escénica que propiamente musical.

En concreto, la visión de las instrucciones, que el mismo Barce escribe para esta creación, confirman con claridad nuestra propuesta de ser *Coral Hablado* no una composición musical –salvo alegóricamente- sino una obra escénica: eso sí, con un texto ininteligible, lo que no le quita la condición teatral, pues no es condición indispensable del teatro que posea un texto comprensible. Véase el esquema del propio Barce en la figura 12:

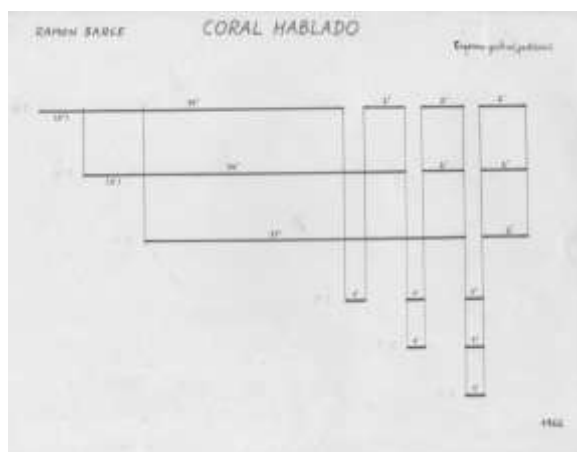


Figura 12. Manuscrito de Ramón Barce con el esquema gráfico de *Coral Hablado* (1966)³

² Citado por DE DIOS, *Op. Cit.*, p. 41.

³ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

Del esquema se deduce, sin duda, que los allí llamados hablantes (H) y preguntadores (P) son actuantes, si no son actores, y no músicos en el sentido más propio del término. Aunque ya hemos visto que, alegóricamente, las voces sumadas terminen sonando con la falta de significado de la música pura. No se trata solo de la ausencia de cualquier notación musical convencional, pues ello no excluiría del todo la condición de composición contemporánea de una obra, ya que se han dado en el siglo XX multitud de nuevas grafías para la creación sonora, completamente alejadas del pentagrama. La indiscutible condición escénica –y en su caso, solo filosófica y secundariamente musical- de *Coral Hablado* está también en, por ejemplo, un pequeño papel manuscrito, conservado en el archivo del compositor, donde él mismo nos ofrece lo que allí se llaman los límites de la obra:

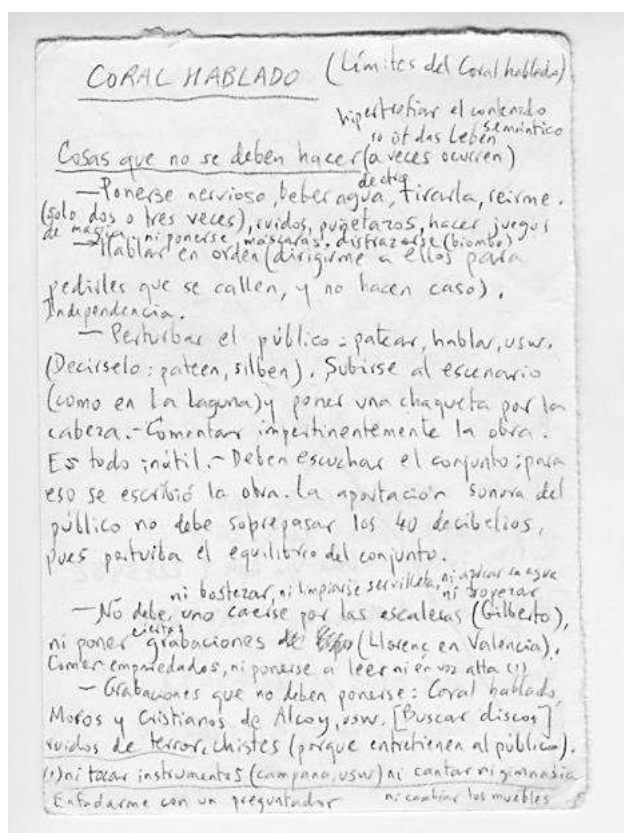


Figura 13. Manuscrito inédito de Ramón Barce con lo que no se debe hacer en *Coral Hablado* (sin fecha)⁴

En ese valioso papel que mostramos como primicia en nuestra investigación, con la ya para nosotros bien conocida letra manuscrita de Barce, leemos todo tipo de instrucciones propias de una acción escénica. La importancia de este documento inédito y poco conocido radica especialmente en algunas de sus

⁴ Fuente: Elena Martín Quiroga, archivo personal.

partes, en las que está claro que Barce escribe solo para sí mismo⁵. También en este personal manuscrito figuran experiencias previas de interpretaciones del *Coral Hablado* en diversos lugares –La Laguna, Valencia- y con distintos colegas y amigos: por ejemplo, la mención a Llorenç en Valencia es seguramente de la interpretación del *Coral Hablado* con Llorenç Barber, en esa ciudad, en 1979 y la mención a Gilberto ha de ser, sin duda, al compositor brasileño Gilberto Mendes, con quien Barce presentó su obra en el Teatro Municipal donde se desarrollaba el *Festival Musica Nova de Santos* (Brasil) en 1981.

Barce, acostumbrado a tener que explicar su obra, hace lo propio con esta tan difundida creación escénica y, en un artículo titulado precisamente “Sobre el Coral Hablado”, escrito para la revista *Sonda* del año 1973 y luego recogida en su libro *Fronteras de la Música*, el autor resalta de nuevo, entre otras cosas sobre esta ya famosa creación, su idea de diferenciar el lenguaje como algo necesariamente comprensible (frente a la idea de la música como un arte puro al margen de todo significado). En concreto, señala el autor:

De todas maneras, hay algo en la palabra hablada que repugna a lo musical específico. No es, por supuesto, su timbre, ni su escaso juego de alturas, ni su rítmica, ni nada referente a su materia fónica. Es, simplemente, su carácter de portadora de información. [...]

Sin embargo, el procedimiento puesto en marcha en el *Coral Hablado* no ha sido el del idioma desconocido ni el del idioma simulado o descompuesto analíticamente, sino otro mucho más tradicionalmente musical, aunque menos obvio: la polifonía hablada.⁶

En estas últimas palabras tomadas de Barce podemos encontrar la razón de la musicalización para una obra tan claramente escénica como es *Coral Hablado*. No solo la falta de inteligibilidad convierte en música la palabra, también musicaliza para Barce la manera por la que se ha llegado a eliminar la significación de la palabra. En este caso, la para él musical técnica de la polifonía, es decir, la simultaneidad de voces que cantan melodías distintas al mismo tiempo conforme a las reglas del contrapunto. Pero ello, sin embargo, no quita la importancia de lo escénico, pues las voces de *Coral Hablado* no cantan sino hablan, y lo polifónico también tiene lugar en la literatura, tanto en la narrativa como en lo teatral.

El artículo explicativo del propio Barce sobre su *Coral Hablado*, que acabamos de citar, se ha terminado convirtiendo en el principal texto que los conferenciantes declaman en muchas de las interpretaciones de la obra. Ángel Medina, comentando diversas opciones de la interpretación del *Coral Hablado* - algunas de ellas rechazadas por el propio Barce-, nos ofrece sobre este asunto, que ya estaba generalizado a principios de los años ochenta, unas interesantes reflexiones:

⁵ Incluso hace una pequeña cita en alemán, o utiliza el germano *usw* (*und so weiter*) en lugar del español etc.

⁶ BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*, Real Musical, Madrid, 1985, pp. 172-173.

Respecto al tipo de texto utilizado hay que decir que, en principio, puede ser cualquiera. Se ha hecho en portugués, se ha presentado en varias lenguas a la vez (castellano-valenciano) e incluso se han intercalado grabaciones musicales durante su ejecución y han tenido cabida gestualizaciones de todo tipo. Lo más adecuado es que se utilice el texto de Barce titulado “Sobre el Coral Hablado” porque de esta manera se entienden las dos ideas básicas: que la crítica preceda a la obra, y que se pongan de relieve los valores fónicos, en suma, su verdadera intencionalidad. Pero la libertad que siempre permanece en la obra permite que la audición oscile –según la elección del texto entre otros factores- al “happening” en algunos casos y a la simple polifonía hablada en otras circunstancias.

Esta obra ha tenido mucho éxito en el Festival de Santos (Brasil) y es una de las que Barce sigue manteniendo entre las verdaderamente vigentes en su catálogo. En fecha tan lejana de su creación, como puede ser mayo de 1982 el Coral Hablado era interpretado en un ciclo del Ateneo de La Laguna (Tenerife) junto con las actuaciones de Esther Ferrer, Juan Hidalgo y Carles Santos.⁷

Analizando esta creación, conforme a nuestra ficha, *Coral Hablado* nos ofrece la siguiente tabla:

Características	Obra: <i>Coral Hablado</i>
Partitura Instrucciones	Esquema - guión sin notación musical
Publicación	No
Intérprete/s	3 hablantes + 3 preguntadores (como mínimo).
Duración aproximada	30' (como mínimo)
Lugar de estreno - otra/s reseñable/s interpretación/es	Instituto Alemán de Madrid Ha tenido numerosas interpretaciones hasta la actualidad (última en la Escuela Superior de Canto de Madrid)
Fecha de estreno - otra/s reseñables interpretación/es	1970 Ha tenido numerosas interpretaciones hasta la actualidad (última en la Escuela Superior de Canto de Madrid en el 2018)
Otra/s observación/es	Indicaciones manuscritas del autor sobre lo que no se debe hacer La más interpretadas del repertorio de Ramón Barce
Texto Pronunciado: Palabra - Tono	Libre La palabra hablada como en una conferencia con debate
Expresión corporal: Mímica - Gesto - Movimiento	No hay movimiento salvo los propios de una conferencia pública Un hablante empieza a impartir una charla. Progresiva y simultáneamente imparten la misma charla otros dos hablantes. Finalmente, tres preguntas realizadas también progresiva y simultáneamente por los tres preguntadores
Apariencia externa: Maquillaje - Peinado	No hay indicación

⁷ MEDINA, Á.: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Op. Cit., p. 99.

- Traje	
Espacio Escénico: Accesorios - Decorado - Iluminación	No hay indicación, salvo los propios de un espacio dedicado a conferencias
Espacios sonoros no articulados: Música (voz)	No
Espacios sonoros no articulados: Música (instrumento/s)	No
Espacios sonoros no articulados: Sonido	Los sonidos/ruidos producidos por los asistentes a una conferencia El público no debe superar los 40 decibelios
Tiempo: En el actor/es - Fuera del actor/es	Tiempo escénico compartido tanto por los ejecutantes como por los espectadores.
Espacio: En el actor/es - Fuera del actor/es	Espacio único a modo de conferencia, interior, compartido tanto por los ejecutantes como por los espectadores

OLEADA (MELODRAMA)

Un poco menos de dos décadas después de la escritura de *Coral Hablado*, Barce regresa a lo escénico con un melodrama titulado *Oleada*, en la que la voz sola expone un texto del mismo Barce, sobre el poema *Los Argonautas* de Apolonio de Rodas. Literariamente, es una creación compleja, llena de guiños cultos y soluciones fonéticas ingeniosas.

Su estreno, con la cantante y actriz Anna Ricci como protagonista (quien también encargó la obra), tuvo lugar en el Conservatorio de Música de Vich en 1983. Su duración oscila entre los diez minutos (conforme a la grabación interpretada por Barce que se ofrece en la web del artista) y los veinte minutos previstos por el biógrafo y cantante Juan Francisco de Dios, quien la reestrenó, en versión escénica, en el Colegio de Médicos de Madrid el 4 de mayo de 2004.



Imagen 1. Juan Francisco de Dios en la versión escénica de *Oleada* (2004)⁸

⁸ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

Barce explica la obra en una carta a la que será primera intérprete de la obra, Anna Ricci, fechada el 6 de diciembre de 1982. Se trata de un texto mecanografiado e inédito hasta el momento, que se encuentra en el archivo del compositor y que, por su interés reproducimos aquí completo:

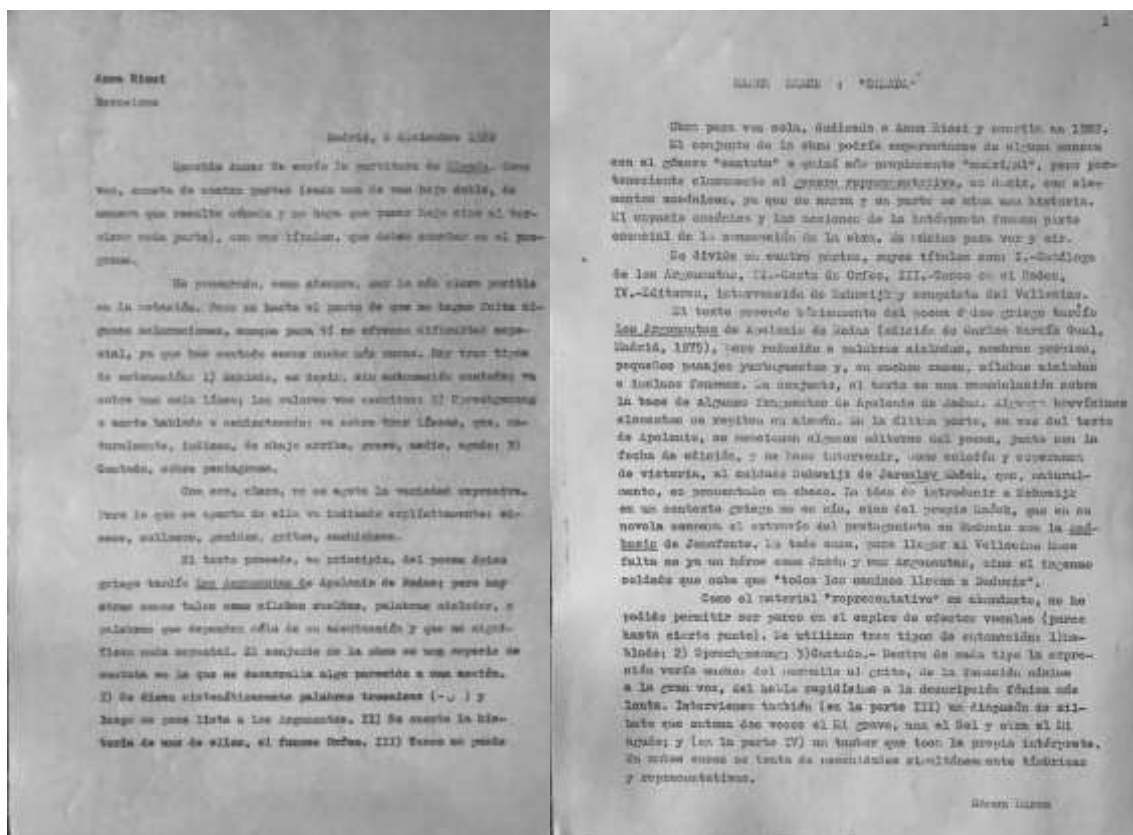


Figura 14. Carta mecanografiada de Ramón Barce a Anna Ricci sobre Oleada (1982)⁹

En esa carta, el autor señala a la futura intérprete, entre otras importantes reflexiones y explicaciones, las siguientes:

Querida Anna: Te envío la partitura de Oleada. Como ves, consta de cuatro partes (cada una de una hoja doble, de manera que resulte cómoda y no haya que pasar hojas sino al terminar cada parte), con sus títulos, que deben constar en el programa.

He procurado, como siempre, ser lo más claro posible en la notación. Pero hasta el punto de que no hagan falta algunas aclaraciones, aunque para ti no ofrezca dificultad especial, ya que has cantado cosas mucho más raras. Hay tres tipos de entonación: 1) Hablado, es decir, sin entonación cantada; va sobre una sola línea; los valores van escritos; 2) Sprechgesang o canto hablado o semientonado; va sobre tres líneas, que, naturalmente, indican, de abajo arriba, grave, medio, agudo; 3) cantado, sobre pentagrama.

Con eso, claro, no se agota la variedad expresiva. Pero lo que se aparta de ello va indicado explícitamente: siseos, sollozos, gemidos, gritos, cuchicheos. [...]

⁹ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

[...] El conjunto de la obra es una especie de cantata en la que se desarrolla algo parecido a una acción. [...]

Hay también algunas indicaciones escénicas (subrayadas en verde), pero eso es cuestión de que lo estudiemos.

En el III hay un instrumento: un diapasón de silbato, de los de afinar guitarras, por ejemplo. [...] En el IV hay un tambor. Mira a ver si no te ofrece dificultades. Es cuestión de verlo. El redoble, que puede ser molesto, podría hacerse fácilmente con dos tambores y un palillo. [...]

Hay también otro documento mecanografiado e inédito, conservado también en el archivo del compositor, centrado en el tema y la estética de *Oleada*, cuyo interés es asimismo esencial:

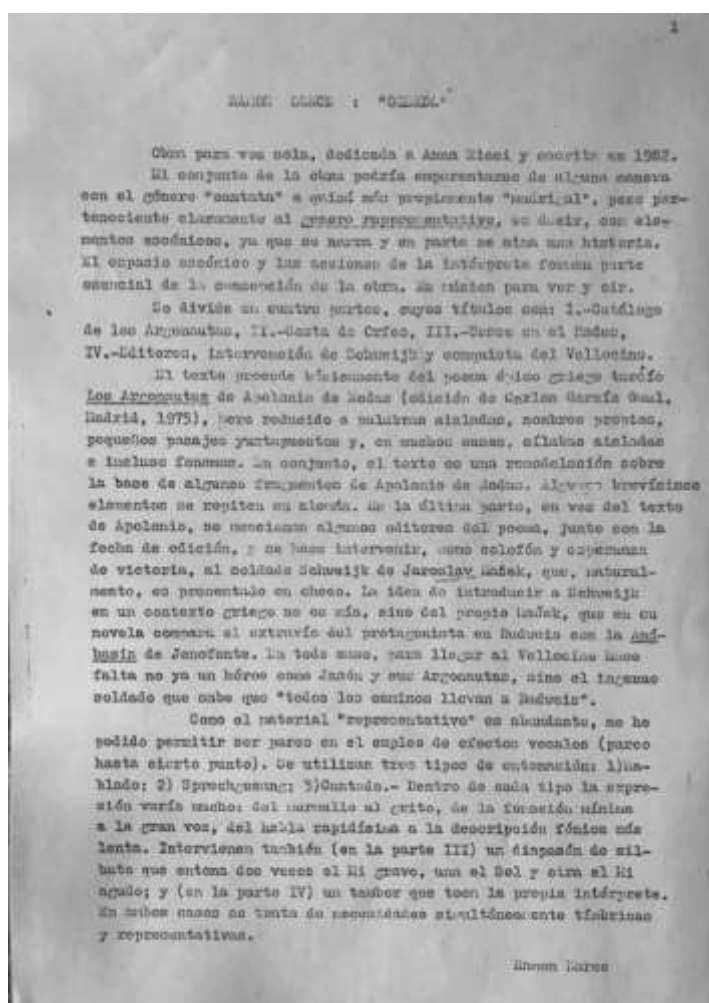


Figura 15. Documento mecanografiado e inédito de Ramón Barce sobre *Oleada*¹⁰

En este texto, Barce escribe algunas reflexiones autocríticas, que nos resultan de extremo interés por la valoración plenamente escénica de esta obra. Como cuando, vinculando su creación con el estilo propio del nacimiento de la ópera – a pesar de la ausencia del acompañamiento instrumental armónico, esencial en el estilo representativo-, inicialmente señala que:

¹⁰ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

El conjunto de la obra podría emparentarse de alguna manera con el género “cantata” o quizá más propiamente “madrigal”, pero pertenece claramente al *genere rappresentativo*, es decir, con elementos escénicos, ya que se narra y en parte se mima una historia. El espacio escénico y las acciones de la intérprete forman parte esencial de la concepción de la obra. Es música para ver y oír.

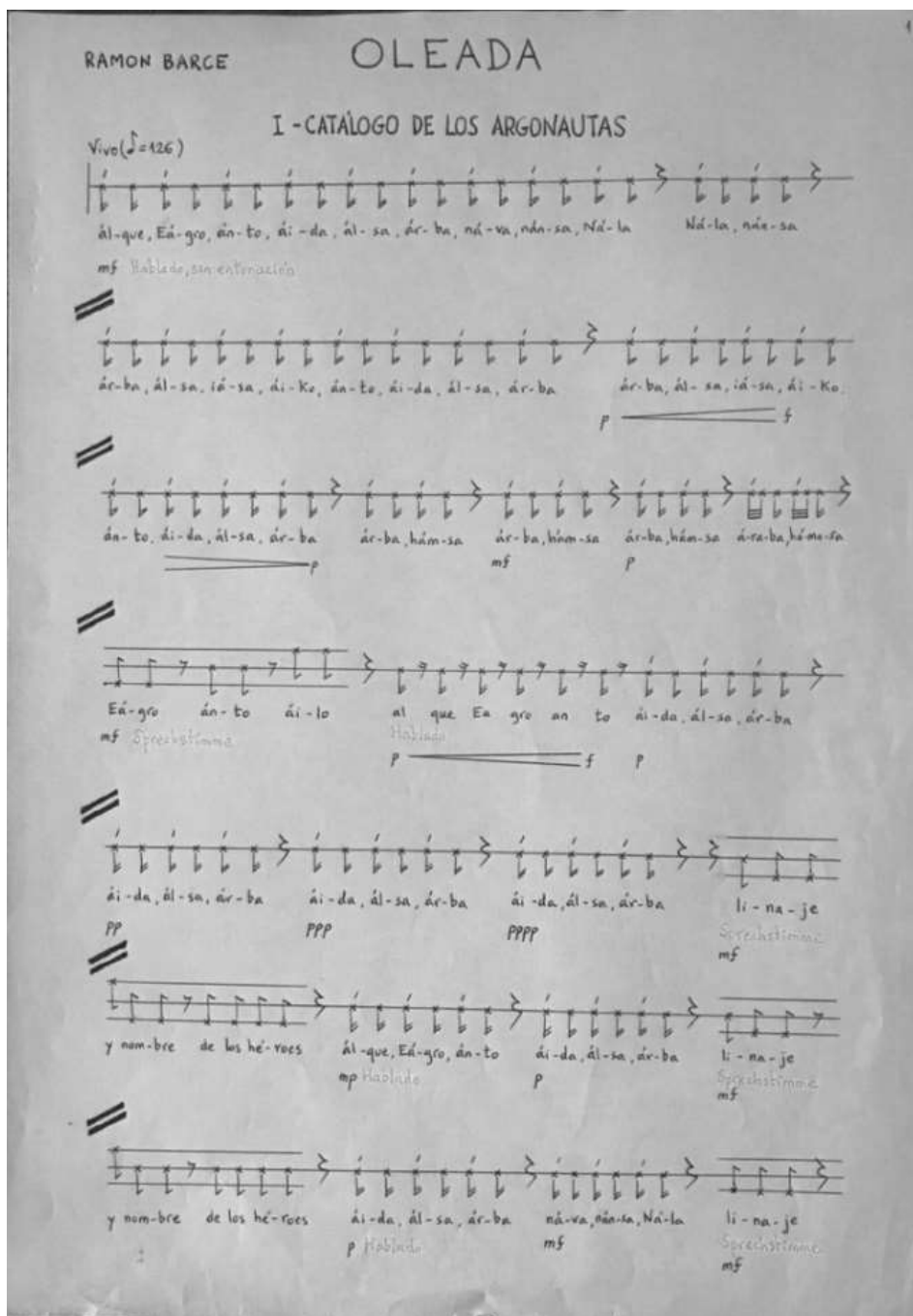


Figura 16. Página inicial del manuscrito autógráfico de *Oleada* de Ramón Barce¹¹

¹¹ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

Cuchicheado, rápido, pp, declamado e ininteligible, al final sólo gesto y ruidos vocales

En primer lugar mencionemos a Orfeo, al que es fama que mencionemos en primer lugar. Caliope, junto a la atalaya que engendro' la atalaya la propia Caliope junto a Pimlea, después de haberse acostado con la propia Caliope, que es fama del tracio Eagro. De Orfeo cuentan que al son de sus cantos, hechizaba en primer lugar a Orfeo, junto a la atalaya Pimlea, habiendo engendrado al tracio Eagro.

Silencio expectante, hierático

Rápido (♩ = 452)

Tambor
siempre

Voz
Lle-ga el bra-vo sol-da-do Schwajk
Sprechstimme

Tambor
siempre

Voz
Pfi-cha-zi do-bry vo-jaK Schwajk
Sprechstimme

Marcha (♩ = 420)

a
f Cantado

Tambor
#

Voz
e
f Cantado

bon bon bon
f Sprechstimme

{Marcha por el escenario y finalmente sale}

a
f Cantado

pam pam pam pam
f Sprechstimme

e
Cantado

(perdendosi)

-2'35"

Figura 17. Página final del manuscrito autógrafa de *Oleada* de Ramón Barce¹²

Más atrevido aún que ese guiño a la ópera del comienzo del siglo XVII, que acabamos de ver, realizado por Barce, es la vinculación que hace De Dios entre *Oleada* y el repertorio camerístico:

¹² Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

Aunque pueda parecer extraño, *Oleada* es una obra que bien podría ubicarse dentro del género de la música de cámara. Cámara, en el sentido de búsqueda de espacios sonoros y diálogos musicales con un afín. La pequeña clave para solucionar esta aparente contradicción es que Barce plantea en efecto este diálogo sonoro, pero con otro que no corresponde, el propio público, o que no está presente salvo en la mente del moderno argonauta que protagoniza la obra. La gran dificultad de la obra radica precisamente en llenar el escenario con una voz, y sus dos apoyos puntuales, creando texturas y elementos de tensión suficientes sin recurrir a un planteamiento narrativo. Serán los mecanismos de articulación vocal y textual los que logren esa creación espacial física que confiere sentido camerístico a la obra. Si con un violín se puede comunicar en abstracto, con una voz también se debería lograr ese milagro.

Se trata, por lo tanto, de la más arriesgada aportación musical a la difícil trama del diálogo y la comunicación con el otro. Música sin adornos, en el borde de la desnudez extrema, sin recursos de compositor de manual, *Oleada* es una de esas obras que contienen la esencial del espíritu creativo de su compositor. Planteamientos formales basados en la variación continua, pero dejando el punto de luz básico del reconocimiento motivico; creación de espacios sonoros polifónicos, incluso con una sola voz; comunicación certera sin añadidos; modernidad desde una lectura filtrada de la tradición; personalidad inequívoca.¹³

El interés de De Dios por interpretar camerísticamente *Oleada* reside sin duda en que ese tema, la música de cámara de Barce, fue el de su tesis doctoral, de la que incluye mucho material en la biografía barciana, publicada años más tarde. Y si dedica además un mucho mayor estudio descriptivo a esta obra es, con seguridad, porque él mismo, como cantante, la ha interpretado en una versión escénica realizada en el año 2004, como hemos documentado.

No obstante, lo que dice De Dios, incluyendo su no menos arriesgada visión de espacios sonoros polifónicos, en una obra para una sola voz, no encaja del todo con las fuentes inéditas, en las que el mismo Barce ha explicado mucho más teatralmente su obra y que nosotros hemos reproducido en esta investigación. Además de lo ya citado, en un artículo que publicó en la *Revista de Musicología* en el año 2001¹⁴, centrado precisamente en el uso de la mitología griega en *Oleada*, y que se recoge también en la recopilación general de los escritos barcianos, Barce propone una lectura claramente teatral de su obra. No solo cita a los grandes de la historia de la ópera y del teatro internacional, desde la Grecia clásica, sino que señala con plena claridad la naturaleza escénica de *Oleada*:

En *Oleada* (como hace 400 años con la Camerata Bardi), lo esencial es la palabra –la voz. Una voz sola es la intérprete única de toda la obra. Esta desnudez requiere, naturalmente, compensaciones de otro tipo: unas

¹³ DE DIOS, J. F.: *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy, Op. Cit.*, p. 323. Véase también DE DIOS, J. F.: *Ramón Barce. Música de cámara*, Salamanca: ediciones Universidad de Salamanca, 2008 a. Colección Vitor nº 216: edición digital de la tesis doctoral del año 2004] Recuperado, el resumen de la tesis elaborado por el propio autor, de: <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/89382>

¹⁴ BARCE, R.: “Sobre mi utilización de la mitología griega en *Oleada* y sobre algunos contradictorios precedentes”, en *Revista de Musicología*, vol. XXIV, nº 1-2, 2001, pp. 283-295.

semánticas, otras fonéticas, otras escénicas. [...] Pues en este como en otros momentos, la épica deviene aquí teatro, melodrama en el sentido tradicional del término: declamación acompañada por música; solo que en *Oleada* la voz se acompaña a sí misma, reforzando con el gesto y algún leve elemento teatral más la necesaria “ocupación” del espacio escénico.¹⁵

Oleada nos ofrece la siguiente tabla:

Características	Obra: <i>Oleada</i>
Partitura Instrucciones	Partitura musical con diversos sistemas (monograma, pentagrama...), e indicaciones expresivas y escénicas.
Publicación	No.
Intérprete/s	Una voz.
Duración aproximada	Entre 10'y 20'.
Lugar de estreno - otra/s reseñable/s interpretación/es	Estreno: Conservatorio de Música de Vich. Reestreno versión escénica: Colegio de Médicos de Madrid.
Fecha de estreno - otra/s reseñables interpretación/es	Estreno: 1983. Conservatorio de Música de Vich. Reestreno en versión escénica: 2004. Colegio de Médicos de Madrid.
Otra/s observación/es	Grabación de voz realizada por propio compositor.
Texto Pronunciado: Palabra - Tono	Dos de los tres tipos de entonación previstos por Barce: - Hablado, sin entonación cantada. - <i>Sprechgesang</i> , canto hablado o semientonado. Se indica en la partitura cada tipo.
Expresión corporal: Mímica - Gesto - Movimiento	Gran variedad de indicaciones para desarrollar la imaginación de quien actúa. Algunos gestos complementan el sentido del texto (como pasar lista, etc.)
Apariencia externa: Maquillaje - Peinado - Traje	No hay indicación.
Espacio Escénico: Accesorios - Decorado - Iluminación	No hay indicación.
Espacios sonoros no articulados: Música (voz)	Voz cantada y <i>sprechgesang</i> (semientonado)
Espacios sonoros no articulados: Música (instrumento/s)	Diapasón de silbato. Tambor.
Espacios sonoros no articulados: Sonido	Indica explícitamente: Siseos. Sollozos. Gemidos. Gritos. Cuchicheos.
Tiempo:	Tiempo escénico compartido tanto por los ejecutantes

¹⁵ DE DIOS, J. F. y MARTÍN, E. (eds.): *Ramón Barce, Op. Cit.*, pp. 774-775.

En el actor/es - Fuera del actor/es	como por los espectadores.
Espacio: En el actor/es - Fuera del actor/es	Espacio en T, interior.

HACIA MAÑANA, HACIA HOY

Cinco años después del estreno de *Oleada*, Barce presenta públicamente en el *Festival do Belo Horizonte* (Brasil), el 12 de junio de 1988, su última obra claramente escénica: se trata de *Hacia mañana, hacia hoy*, un melodrama, en definición del propio autor, escrito en 1987, con una media hora de duración. El texto ha sido nuevamente realizado por el mismo Barce, ahora inspirándose libremente en *Galgenlieder (Canciones de la horca)* del escritor alemán Christian Morgenstern, aunque en varios momentos nombra a Stephen Dedalus, personaje de Joyce. Está escrito para voz, clarinete y piano.

La ya referida Rosa María Rodríguez Hernández, autora de una tesis doctoral¹⁶ que incluía el estudio de *Oleada* –no citamos antes, pues lo trabaja desde el punto de vista de la memoria musical¹⁷–, en 2012, analiza monográficamente *Hacia mañana, hacia hoy* en un artículo, con el mismo título que esta nueva obra barciana. Centrándose en la estructura y relación del texto y la música, sin olvidar las características propias del melólogo en cuanto a su estética y morfología, expresión e imitación, Rodríguez cita palabras textuales de Barce en el programa de mano impreso para su estreno. Allí, el compositor subraya lo esencialmente literario de su trabajo:

La condición esencial del melólogo es su dimensión literaria, es decir: no sólo que la construcción de la obra se apoya en el proceso narrativo (o lírico-narrativo), sino que, además la voz realmente no canta (salvo en algunos pasajes, como una posibilidad más del Sprechgesang), sino que habla, lee, cuchichea, recita, grita, declama, murmura, como en el teatro.¹⁸

La misma Dra. Rodríguez, ya en el análisis musical de este melólogo, argumentando con rotundidad la condición teatral de esta creación, destaca la proximidad de la última obra escénica de Barce con el teatro del absurdo:

Se evidencia un rechazo del texto exclusivamente literario y del diálogo tradicional. Los nuevos dramaturgos exigen, que el verbo esté integrado en el conjunto: iluminación, objetos, gestos, para crear un lenguaje específicamente teatral. La palabra no es más que otro medio de expresión dramático. La lengua se integra en el lenguaje escénico.

¹⁶ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, R.M.: *Estudio de la música escénica de Ramón Barce y de la obra y pensamiento de Alfredo Aracil a través de la memoria*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2009. Recuperado de:

<https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarSeleccion.do>

¹⁷ Véase también RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, R.M.: “Recuerdo/olvido: Oleada de Ramón Barce”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 4, Cádiz, 2009, pp. 247-272.

¹⁸ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, R.M.: “Hacia mañana, hacia hoy”, en *Stichomythia* nº 13, 2012, pp. 171-189, p. 181.

Se presenta un lenguaje paradójico, en el sentido de que, por sus repeticiones, el lenguaje revela su carácter mecánico y demuestra la insignificancia que tiene. El lenguaje teóricamente es el instrumento que sirve para comunicar y lo que hace Barce es desarticularlo y demostrarnos que la comunicación no depende sólo del lenguaje, sino de muchos factores externos que, asociados con el lenguaje, hacen posible la comprensión y la comunicación humana.

Bajo una estructura sintáctica aparentemente superficial, se esconde un sorprendente entramado de figuras retóricas y juegos de palabras, con los que el oyente o espectador interesado podrá hacer trabajar su mente y aquel que sólo busque la comicidad de una obra absurda podrá reír con la incoherencia de ciertas partes del texto (sección IV), provocando una multiplicidad de lecturas que sugieren a su vez la complejidad de este lenguaje. La mecánica de dicho lenguaje se descompone provocando la incomunicación. Lo que hace Barce en *Hacia mañana*, *hacia hoy* es acabar con los pilares del lenguaje, dado que la fonética, la semántica y la morfosintaxis, no presentan la enunciación de las frases de forma coherente, correcta y comprensible.

En esta obra de Barce el lenguaje tiende a destruirse, pero destruyendo a la vez la realidad que intenta expresar, en este sentido se aproxima al teatro de Genet o de Ionesco.¹⁹

Siguiendo el pormenorizado estudio musical de la obra, Rodríguez propone un interesante cuadro en el que se manifiesta también la desproporcionada diversidad de los recursos tímbricos más expresivos entre la voz, como rotunda protagonista, y los dos instrumentos que la acompañan²⁰:

Dentro de los aspectos tímbricos y emisiones destacamos:		
Voz	Clarinete	Piano
Sprechgesang	Normal	Con el dedo sobre la solapa del atril.
Hablado	Flatterzunge	
Espressivo ad libitum	Soplo sólo	
Como leído	Golpeando sobre el tubo	
Sotto voce, murmurado		
Voz de falsete		
Leído con excitación		
Boca cerrada		
Abierto, gutural		
Hablado, muy expresivo		
Soplo		
Sotto voce		
Cantado		

¹⁹ *Ibid.*, p. 178).

²⁰ *Ibid.*

Hacia mañana, hacia hoy, como muestra ya desde el inicio la partitura que aportamos en la figura siguiente, tiene también muchos de los elementos que ya hemos comentado en *Oleada*, con la que posee numerosas similitudes. No obstante, la presencia de los instrumentos separa con claridad una y otra obra, acercando esta segunda incursión de Barce en el melodrama, mucho más al precedente de *Pierrot Lunaire* de Schoenberg –con su mezcla del *Sprechgesang* con la composición contemporánea instrumental-, que al estilo representativo de la ópera italiana barroca (citado por el autor como modelo estético de *Oleada*).

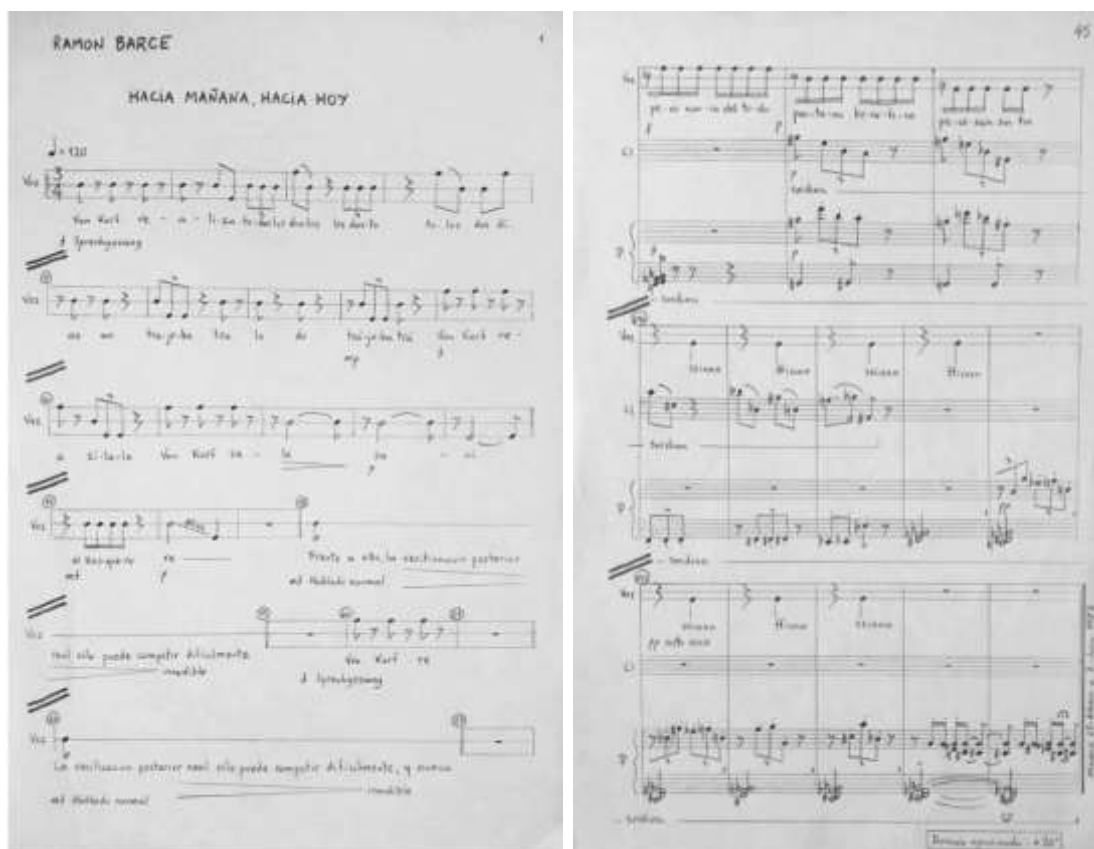


Figura 18. Fragmento de *Hacia mañana, hacia hoy*, con la participación de la voz y los instrumentos²¹

Otra diferencia entre uno y otro melodrama es que Barce es mucho más atrevido en *Hacia mañana, hacia hoy*. Sus citas musicales claramente reconocibles –una canción de cervecería bávara o un fragmento de la cuarta sinfonía de Brahms, por ejemplo- son también demostración de una ironía que es marca del compositor y escritor madrileño, y que fue esencial en su etapa *Zaj*. Se trata de citas en una obra que –no lo olvidemos- homenajea con libertad los ingeniosos poemas de un literato, muerto antes del inicio de la primera guerra mundial. Por ello, son interpretadas por la Dra. Rodríguez –más allá de la parodia o del collage, tan de moda en ciertos compositores del avanzado siglo XX-, más bien como muestra de ser lo que ella llama un “depósito de la memoria”:

²¹ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

Hacia mañana, hacia hoy es un depósito de la memoria, se le puede atribuir un interés por el pasado, revela una actitud cambiada hacia el presente y el futuro. Propone un vínculo con el pasado con proyección al futuro. Cualquier problema pasado es capaz de reactivarse bajo nuevas condiciones. En este sentido la metáfora se convierte también en una técnica de descubrimiento. Le permite subrayar las conexiones entre los objetos (audibles o no) y definir la singularidad de su actividad artística.²²

En esta creación, como se ha visto, Barce se expone mucho más en el texto que en la música. Además, al jugar entre lo trágico y lo cómico, hace que la voz se convierta no en un instrumento sino más bien en todo un personaje especialmente interesante:

El personaje que nos ofrece Barce, Von Korf, está próximo a los personajes de Ionesco, estos hablan de literatura, de teatro, nos muestra personajes que leen el periódico y que se interesan por lo que ocurre fuera de sus paredes. Al mismo tiempo Von Korf se muestra en toda su soledad, así como en la más profunda expresión de incomunicabilidad. Al fallar el sentido del mundo, las formas que lo expresaban o que querían expresarlo, se quedan flotantes y sin contenido, en idealidades vacías. [...]

El carácter de esta obra es marcadamente trágico, las noticias que predice Von Korf nos llevan a un final trágico, esto hace más amargo el humor que surge espontáneo, un humor absurdo. La naturaleza trágica que emerge del humor es precisa para la toma de conciencia, dado que muchas veces tendemos a tratar como temas banales aquello que es lúdico. Pero, al tiempo, es favorable en el humor la posibilidad de tratar su trascendencia u olvidarla si se quiere. Desde siempre, las situaciones trágicas se han podido realizar de forma cómica; tenemos teatro burlesco, sátiras, farsas, para apoyarnos. Lo que hace Barce en *Hacia mañana, hacia hoy* es enturbiar el límite entre lo trágico y lo cómico, para demostrarnos de esta forma que no todo es blanco ni negro. Lo cómico es mucho más amargo que lo trágico, porque lo trágico lo aguardas. Esta obra de Barce no es pesimista, sino que utiliza resortes cómicos, trágicos, absurdos, incoherentes, son diferentes formas de mostrar una misma cosa.²³

Consciente del reto literario y expresivo de esta nueva obra, Barce explica con detalle lo que quiere en un texto mecanografiado, expresamente dedicado a *Hacia mañana, hacia hoy*. Un documento importantísimo, inédito, que aquí ofrecemos por su elevado interés.

²² RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, R.M.: “Hacia mañana, hacia hoy”, *Op. Cit.*, p. 182.

²³ *Ibíd.*, pp. 187-188.

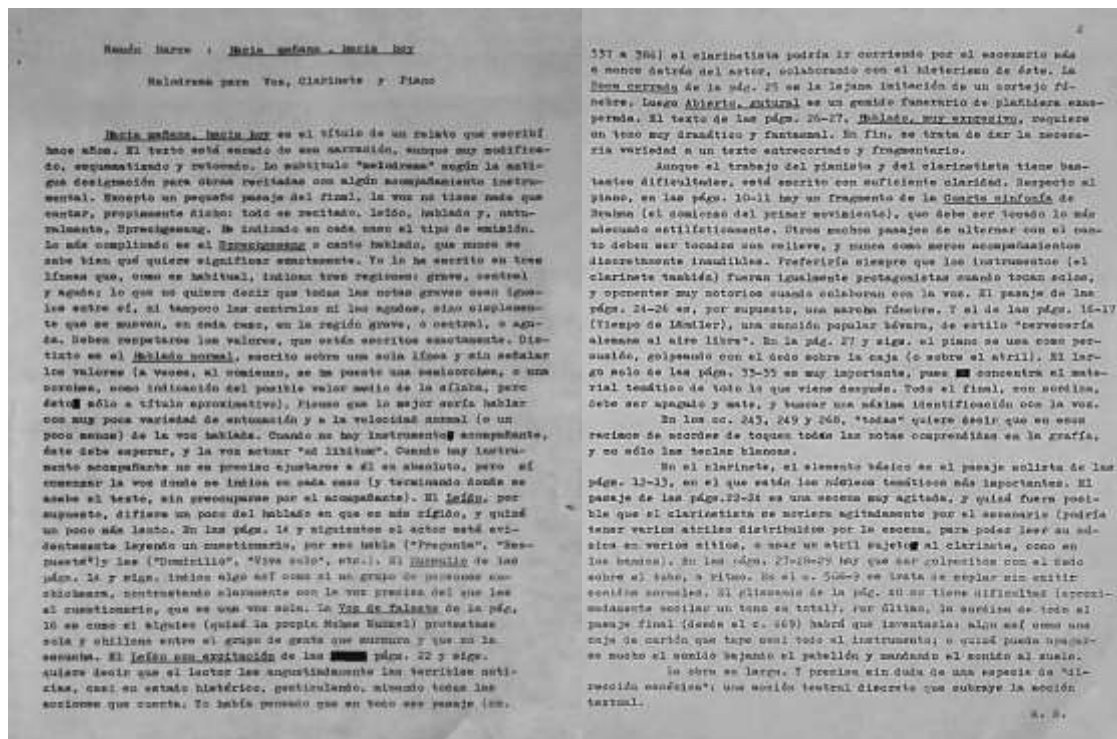


Figura 19. Texto mecanografiado de Ramón Barce sobre *Hacia mañana, hacia hoy*²⁴

De este largo texto inédito, que contiene muchas indicaciones teatrales (como cuando dice, por ejemplo, que el clarinetista “podría ir corriendo por el escenario más o menos detrás del actor, colaborando con el histerismo de éste”), destacamos, por su firme autodeclaración escénica, la última frase: “La obra es larga. Y precisa sin duda de una especie de “dirección escénica”: una acción teatral discreta que subraye la acción textual”.

Del análisis de *Hacia mañana, hacia hoy*, obtenemos la siguiente ficha:

Características	Obra: <i>Hacia mañana, hacia hoy</i>
Partitura	Partitura musical, con diversos sistemas (monograma, pentagrama...), e indicaciones expresivas y escénicas
Instrucciones	No
Publicación	No
Intérprete/s	Voz, clarinetista y pianista
Duración aproximada	30' aproximadamente
Lugar de estreno - otra/s reseñable/s interpretación/es	<i>Festival do Belo Horizonte</i> (Brasil)
Fecha de estreno – otra/s reseñables interpretación/es	12 de junio de 1988
Otra/s	Escrito con sugerencias del autor

²⁴ Fuente: archivo personal de Elena Martín Quiroga.

observación/es	Hay grabación no comercial (RNE)
Texto Pronunciado: Palabra - Tono	Gran variedad expresiva de la voz: <ul style="list-style-type: none"> - abierto gutural - Soplo - Como leído - Murmurado, etc. Se indica en la partitura cada tipo
Expresión corporal: Mímica - Gesto - Movimiento	Indicaciones y gestos que complementan el sentido del texto (como que el actor está leyendo, o que el clarinetista vaya detrás del actor por el escenario...)
Apariencia externa: Maquillaje - Peinado - Traje	No hay indicación
Espacio Escénico: Accesorios - Decorado - Iluminación	No hay indicación
Espacios sonoros no articulados: Música (voz)	Muchos tipos de entonación: <ul style="list-style-type: none"> - Hablado - <i>Sprechgesang</i> o semientonado - Cantado - Falsete - Boca cerrada, etc. Se indica en la partitura cada tipo
Espacios sonoros no articulados: Música (instrumento/s)	<ul style="list-style-type: none"> - Clarinete (normal, <i>flatterzunge</i>, soplo sólo) - Piano
Espacios sonoros no articulados: Sonido	Algunos recursos sonoros para el clarinete (golpeando sobre el tubo) y el piano (el dedo sobre la solapa del atril)
Tiempo: En el actor/es - Fuera del actor/es	Tiempo escénico compartido tanto por los ejecutantes como por los espectadores
Espacio: En el actor/es - Fuera del actor/es	Espacio en T, interior

2. Resultados a partir de la producción artística de Ramón Barce

Del estudio del catálogo de Barce y el análisis de las producciones escénicas se deducen con claridad los siguientes resultados:

- Aunque la producción mayoritaria de Barce es la propiamente musical (música pura), sin embargo, existen seis obras importantes en las que lo escénico supera por completo a lo musical. Obras inéditas comercialmente, pero relativamente difundidas las tres últimas.
- Tres de esas seis obras escénicas (*Estudio de impulsos*, *Abgrund*, *Hintergrund* y *Traslaciones*) se enmarcan en su etapa de creación del grupo *Zaj*, una de las más importantes iniciativas de la vida artística española de los

años sesenta en el ámbito del arte de acción, no reducible a lo meramente musical.

- Las otras tres obras escénicas analizadas (*Coral Hablado*, *Oleada* y *Hacia mañana, hacia hoy*), creadas una vez abandonado el grupo *Zaj*, muestran el mantenimiento de lo escénico en el catálogo del compositor que, por tanto, continúa siendo un creador profundamente interesado en lo teatral.
- En concreto, el estudio comparativo de las seis creaciones escénicas elegidas, que sintetizamos siguiendo nuestra ficha, configura una tabla final en la que la importancia de lo escénico se explica por sí misma, al ofrecernos los siguientes resultados:

Obras	<i>Estudio de impulsos</i>	<i>Abgrund, Hintergrund</i>	<i>Traslaciones</i>	<i>Coral Hablado</i>	<i>Oleada</i>	<i>Hacia mañana, hacia hoy</i>
Partitura Instrucciones	Instrucciones cronometradas	Instrucciones cronometradas y dibujo	Invitación. Instrucciones	Esquema cronometrado e instrucciones	Partitura musical e instrucciones	Partitura musical e instrucciones
Publicación (comercial)	No	No	No	No	No	No
Intérprete/s	2 ejecutantes /pianistas	3 actores	3 actores	3+3 hablantes	Una voz	Voz, clarinetista y pianista
Duración aproximada	6'	Libre (4'-5')	Libre (25'-85')	Mín. 30'	10'-20'	30'
Lugar de estreno - otra/s interpretación/es	Madrid	Madrid	Madrid	Madrid	Vic / Madrid	Belo Horizonte (BR)
Fecha de estreno -otra/s reseñables interpretación/es	1964	1964	(1964, sin título) 1965	1970	1983 / 2004	1988
Otra/s observación/es	Pres.Grupo Zaj	Pres. Grupo Zaj	Concierto Zaj	La más interpretada	Grab. del autor	Grab. no comercial
Texto Pronunciado: Palabra/tono	No	No	No	Si, libre (solo habla)	Si, escrito (hablado, semientonado, etc.)	Si, escrito (abierto gutural, soplo, como leído.etc.)
Expresión corporal: Mímica/ Gesto Movimiento	Movimientos variados	Movimientos variados	Los movimientos de un traslado callejero	No hay movimiento (conferencia)	Varios gestos y movimientos (esp. en versión escénica)	Algunos gestos y movimientos
Apariencia externa: Maquillaje/Peinado/ Traje	No	No	No	No	No (solo en versión escénica)	No
Espacio Escénico: Accesorios/Decorado/Iluminación	Un piano	Biombo y otros materiales	Un objeto que se traslada por la calle	Lo propio de una conferencia	No (solo en versión escénica)	No
Espacios sonoros no articulados: música (voz)	No	No	No	No	Si (varias técnicas vocales)	Si (varias técnicas vocales)
Espacios sonoros no articulados: música (instrumento/s)	Un piano	No	No	No	Diapasón y tambor	Clarinete y piano

Espacios sonoros no articulados: sonido	El de las acciones	El de las acciones	El de las acciones	El de las acciones	El de las acciones	El de las acciones
Tiempo: En el actor/es - Fuera del actor/es	Escénico	Escénico	Real	Escénico	Escénico	Escénico
Espacio: En el actor/es - Fuera del actor/es	Único, interior	Único, interior	Variable, exterior	Único, interior (sala conferencia)	En T (teatro musical)	En T (teatro musical)

Bibliografía

- BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*, Real Musical, Madrid, 1985.
- ____ “Sobre mi utilización de la mitología griega en Oleada y sobre algunos contradictorios precedentes”, en *Revista de Musicología*, vol. XXIV, nº 1-2, 2001, pp. 283-295.
- CABAÑAS, F.: *Ramón Barce*. SGAE, Madrid, 1977.
- DE DIOS, J.F.: *Ramón Barce. Música de cámara*, Salamanca: ediciones Universidad de Salamanca, 2008a. Colección Vitor nº 216: edición digital de la tesis doctoral del año 2004] Recuperado, el resumen de la tesis elaborado por el propio autor, de:
<http://redined.mecd.gob.es/xmlui/handle/11162/89382>
- ____ *Ramón Barce: hacia mañana, hacia hoy*, Ediciones Autor, Madrid, 2008b.
- ____ y MARTÍN, E. (eds.): *Ramón Barce. Las palabras de la música*, ICCMU, Madrid, 2009.
- ____ *Zaj-Barce-Zaj. 50 años de happening en España*, Autoedición, 2015.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L.: *Cómo se comenta una obra de teatro*, Síntesis, Madrid, 2007.
- KOWZAN, T.: *Le signe au théâtre. Introduction a la sémiologie de l'art du spectacle*, Editions Gallimard, Paris, 1968. Extraído de « Le signe au théâtre. Introduction a la sémiologie de l'art du spectacle », en *Diogène*, N. 61, 1968.
- MEDINA, Á.: *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, 1983.
- RODERO, I.: “Barce y lo escénico: entre la biografía y la bibliografía”, en ITAMAR. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte, N. 5. Año 2019, Universitat de València, pp. 22-56.
- RODRÍGUEZ, R.: “Recuerdo/olvido: Oleada de Ramón Barce”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 4, Cádiz, 2009, pp. 247-272.
- ____ “Hacia mañana, hacia hoy”, en *Stichomythia* nº 13, 2012, pp. 171-189.
- SARMIENTO, J. A. (ed.): *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.
- ____ (ed.) *Zaj. Concierto de Teatro Musical*, Weekend Proms, Lucena, 2007.
- TORDERA SANZ, A.: “Teoría y técnica del análisis teatral”, en A.A.V.V.: *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Cátedra, Madrid, 1988.

Documentos inéditos

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

« Mouvement est nécessité »

Pour une relation au monde du mouvement et de la musique

Pierre Albert Castanet
Compositeur, musicologue, Professeur à Normandie Université
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

Résumé. Partant d'un état stationnaire en vue d'alimenter l'idée d'un processus, le concept de mouvement en musique peut toucher autant le matériau sonore que l'écoute (le *Hörspiel*...), autant la vue (le théâtre musical) que les disciplines annexes (la danse ou la mapping-vidéo)... S'appuyant sur des exemples pris aux XXe et XXIe siècles (Debussy, Berg, Webern, Stravinsky, Stockhausen, Kagel, Ferrari, La Monte Young, Xenakis, Adams, De Chizy, De Mey, Trapani...) l'étude musicologique déduit *in fine* que le mouvement (ou sa métaphore) constitue pour l'homme une expérience considérée comme fondamentale au regard de sa propre relation au monde.

Mots clefs. Musique savante des XXe et XXIe siècles, danse contemporaine, mouvement, état et processus, rythme, spatialisation sonore, art cinétique, figuralisme, analogie.

Abstract. Starting from a stationary state in order to feed a process, the idea of movement in music can affect both the sound material and the listening (the *Hoerspiel*...), both the view (musical theater) and the ancillary disciplines (dance or mapping-video)... Based on examples taken in the 20th and 21st centuries (Debussy, Berg, Webern, Stravinsky, Stockhausen, Kagel, Ferrari, La Monte Young, Xenakis, Adams, De Chizy, De Mey, Trapani...), musicological study ultimately deduces that the metaphor of movement is for man an experience considered fundamental to his particular relationship to the world.

Keywords. Scholarly music of the 20th and 21st centuries, contemporary dance, movement, state and process, rhythm, sound spatialization, kinetic art, figuralism, analogy.

Si pour Aristote et les scolastiques, le « mouvement » incarne le « passage de la puissance à l'acte »¹, il peut aussi revêtir, dans son sens courant, l'idée plus simple du « changement » : du type d'une mouvance locale (en l'occurrence pour la sphère musicale, il s'agirait du principe basique allant de l'animation des musiciens sur scène jusqu'au déplacement même du public...). Cette notion de transformation peut également être dépendante d'un phénomène d'accroissement et de diminution (selon

* Fecha de recepción: 09-11-2020/ Fecha de aceptación: 8-12-2020.

¹ Sur ce point précis, lire en complément Pierre Albert Castanet, « *Musica Motus Modus – De l'entéléchie à la kinesthésie –* », *Mouvements et modèles dynamiques dans la pensée musicale au XXe siècle*, coll. aCROSS, Sampzon, Delatour France, 2021.

un critère quantitatif), d'une altération (selon une expérience d'ordre qualitatif), voire d'une idée de génération et de corruption (selon la particularité d'une substance, celle-ci pouvant alors apparaître ou disparaître)².

De la mouvance graduelle de la musique

Vu sous ce dernier angle et en dehors des « mouvements » organiques (du type « adagio », « allegro », « rondo »...) qui ordonnent une symphonie, une sonate ou un concerto, le mouvement en musique peut techniquement concerner la base des paramètres pris séparément à même le matériau : par exemple les crescendos et decrescendos dans le début des « Jeux de vagues » extrait de *La Mer* (1903) de Claude Debussy, les procédés de *Klangfarbenmelodie* ou de *Durchbrochene Faktur* figurant dans les *Fünf Stücke für Orchester* (opus 10 – 1911-13) d'Anton Webern³, la fluctuation de la hauteur des sirènes dans le début d'*Ionisation* (1929-31) d'Edgard Varèse, les battements micro-événementiels qui, chez Giacinto Scelsi⁴ ou Iannis Xenakis, enrichissent sensiblement le timbre instrumental, la micro-polyphonie mise en œuvre par György Ligeti⁵, les chevauchements de métriques et les modulations de tempo dans *The Unanswered Question* (1906) de Charles Ives, dans le 2^e *Quatuor à cordes* (1960) ou la *Symphonie pour trois orchestres* (1976) d'Elliott Carter... Les exemples pourraient également se porter sur les superpositions de durées – comme dans le *Livre d'orgue* (1951) d'Olivier Messiaen, dans *Traces et strettes, en strates... en strophes* (1989) de Jean-Marc Singier ou dans *Rubaiyat* (2017) de Yassen Vodenitcharov...

Les plus jeunes ne sont pas en reste vis-à-vis de cette phénoménologie régissant l'agitation intérieure du matériau. Écoutez à ce titre *La Chute du rouge* (2000) de Christophe Bertrand, pièce inspirée par une toile de Philippe Cognée. En effet, dans cette œuvre pour clarinette, violoncelle, vibraphone et piano, les variations de vitesse, de dynamique et de densité sont légion. Voyez par exemple la première section qui débute très lentement sur la sage polarité d'un Si bémol générateur (fréquence néanmoins animée par bon nombre de micro-variations à la granulation plurielle : battements, vibratos, trémolos...). Cette période introductive va aboutir progressivement à une phase de saturation généralisée, le geste d'écriture décrivant alors les contours mouvementés d'un chaos vertigineux au relief indompté. Entre installation méticuleuse d'une forme qui avance et déformation progressive d'acquis antérieurs, le « vertigo » ou le « tremendum » – comme disait Duvignaud – semblent

² MOURRAL, Isabelle et MILLET, Louis : *Petite encyclopédie philosophique*, Éditions Universitaires, Paris, 1993, p. 215.

³ LIGETI, György : « L'écriture du timbre chez Webern », in *Écrits sur la musique et les musiciens*, Contrechamps, Genève, 2014, pp. 244-245.

⁴ Parmi bon nombre d'exemples à prendre dans le riche catalogue scelsien, je songe à *L'Âme ouverte* (1973) pour violon, partition pour laquelle le nombre de battements voulus entre deux cordes est noté par le compositeur. Sur le rapport aux fluctuations acoustiques dues aux « battements », voir CASTANET, Pierre Albert : *Giacinto Scelsi : Les Horizons immémoriaux* (préface de T. Murail), Michel de Maule, Paris, 2021, pp. 25, 63, 194-195, 272, 280, 284, 319, 322-323, 331.

⁵ Pour un exemple analytique des « micro mouvements » faisant vibrer la matière sonore de l'intérieur, par exemple dans *Atmosphères* de György Ligeti, voir BAYER, Francis : « Atmosphères de György Ligeti : éléments pour une analyse », dans *Instantanés – Douze regards sur la musique* – postface de P.A. Castanet- Millénaire III, Lillebonne, 2003, pp. 165-169.

placer ici « la conscience en tête à tête avec l'inconcevable tohu-bohu entraîné par la subversion momentanée des structures »⁶.

À un autre niveau, ce type d'engance peut également concerner la promenade d'un public écouteur – par exemple vis-à-vis de *Listen* (1966) de Max Neuhaus, d'*Ornithologia multiplicata* (1968) de Mauricio Kagel ou de *Sternklang* (1971) de Karlheinz Stockhausen⁷... –, ou, à l'inverse, le déplacement de musicien(s) ou chanteur(s) sur la scène ou autour du public – par exemple pour *Pas de cinq* (1965)⁸ ou pour *Klangwehr* (1970) de Mauricio Kagel, pour *Harlequin* (1975) de Karlheinz Stockhausen, pour *Omnia mutantur, nihil interit* (1996) d'Emmanuel Nunes ou *a fortiori* pour la pièce de théâtre musical intitulée *Le petit chaperon rouge* (2001) de Georges Aperghis... Dans tous ces exemples diversifiés, la mutation graduelle se fait littéralement pas à pas.



Image 1. La clarinettiste Suzanne Stephens dans la performance mouvementée d'*Harlekin* de Karlheinz Stockhausen⁹

⁶ DUVIGNAUD, Jean : *Le Jeu du jeu*, Balland, Paris, 1980, p. 82.

⁷ CASTANET, Pierre Albert : *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit* (préface de D. Charles), Michel de Maule, Paris, 2008, pp. 55, 63, 72, 107 (2de éd. 2017).

⁸ Dans cette œuvre, cinq acteurs (actrices) ou percussionnistes (avec canne, béquille, balai, ombrelle ou parapluie...), effectuent des actions sonores non définies par le compositeur. Ce dernier a seulement ordonné chaque mouvement en l'inscrivant de façon très stricte dans un parcours-partition. Générant des gestes percussifs et des pas bruyants de différentes natures, les actions des interprètes sont superposées (à la façon classique des instruments d'un quintette).

⁹ Photographie de Wolfgang Keseberg extraite du disque 33 tours Stéréo n°2531 006, Deutsche Grammophon, 1978.



Image 2. La déambulation sonore des membres de l'Ensemble Modern (Francfort)
pour *Pas de cinq* de Mauricio Kagel

Bien sûr, tous ces paramètres ont pour fonction principale de s'imbriquer et pour mission terminale de fusionner. Dans ces conditions et en extrapolant quelque peu, il est alors possible de faire prendre conscience des processus d'ordre monodirectionnel et acoustico-télescopique qui font « avancer » la musique. Écoutez par exemple le tout début du *Präludium*, pièce initiale des *Drei Orchesterstücke* (1913-15) d'Alban Berg. Dès cet incipit à l'aura insolite (les quatre premières mesures), des éléments semblant venus du néant suggèrent une brève mouvance graduelle passant d'un « magma sonore »¹⁰ incluant d'impersonnels bruits percutés (tam-tam, cymbale et caisses claires) à des impacts de timbales avec hauteur définie, la proposition sonore se confondant finalement avec le cheminement polyrythmique naissant des cordes, cors et flûtes. Ici, comme dans les *Sechs Stücke* (opus 6 – 1909) d'Anton Webern, voire dans quelques passages de *Déserts* (1954) d'Edgard Varèse (œuvre qui fit tant scandale), l'amateur peut noter une parfaite fusion progressivement mouvementée, un amalgame savant allant du bruit au son-bruit, puis du son-bruit au domaine proprement musical¹¹.

Cette idée de changement évolutif sera reprise dans la deuxième pièce de *Trois fantaisies de Gaspard de la nuit* (1987) écrite pour 12 voix par la compositrice française Michèle Reverdy. En effet, au tout début de « Sur les rochers de Chèvremorte » (texte d'Aloysius Bertrand), la musicienne a tenu à circonscrire un univers de son-bruit et de non-sens (caractérisé sous la forme de bruits blancs et de chuchotements) puis a fait graduellement émerger de cette ambiance franchement floue des notes chantées à teneur réellement sémantique...

Entre « état » et « processus »

De l'idée fortement localisée du son en devenir (hauteur, intensité, durée, timbre, espace), il est donc aisé de passer à celle, d'ambitus plus large, de la mise globale de tous ces paramètres en situation musicale. Il suffit cette fois de pointer l'objectif sur la gestion inventive de la macrostructure, c'est-à-dire la mise en forme générale de

¹⁰ Pour reprendre une image chère à Theodor W. Adorno.

¹¹ Cf. CASTANET Pierre Albert : *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale* (préface de H. Dufourt), Michel de Maule, Paris, 2007, p. 168.

l'œuvre. À cet effet, je rappellerai les propos d'Hugues Dufourt relatifs à la musique du second après-guerre mondiale : « l'art du siècle dernier nous a appris à percevoir les formes comme des mouvements de genèse, comme des flux, comme des polarités ou des orientations au sein d'un système dimensionnel »¹².

Parmi moult exemples « modernes » et « contemporains », j'évoquerai la partition de *Pacific 231* (1923) écrite pour orchestre par Arthur Honegger entre les deux conflits mondiaux. Dépendant en l'occurrence d'une ferme intention d'ordre figuraliste, le titre emprunte son nom à l'indication chiffrée peinte sur les « locomotives pour trains lourds de grande vitesse ». Dès lors, l'œuvre à programme débute par l'image sonore de la « tranquille respiration de la machine au repos, effort de démarrage, accroissement progressif de la vitesse pour aboutir à l'état lyrique, au pathétique du train de 300 tonnes, lancé en pleine nuit, à 120 à l'heure »¹³. Inouï s'il en est, ce geste renvoie à l'idée d'une certaine modernité¹⁴ que l'on se faisait lors du premier quart du XXe siècle.



Image 3. Couverture de la partition de *Pacific 231* d'Arthur Honegger
(© Paris, Éditions Maurice Sénart, 1924)

À cette époque, Tommaso Filippo Marinetti ne louait-il pas, dans son *Manifeste du Futurisme*, « les locomotives au grand poitrail, qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des avions, dont l'hélice a des claquements de drapeau et des applaudissements de foule enthousiaste »¹⁵. En créant à dessein « l'art-vie-action », l'idéologue italien souhaitait

¹² DUFOURT, Hugues : « De la dimension productive de l'intensité et du timbre et leur intégration au système des 'éléments porteurs de forme' », dans *Composer au XXIe siècle, pratiques, philosophies, langages et analyses* (dir. S. Stévançe), Vrin, Paris, 2010, p. 115.

¹³ Propos parus primitivement dans la revue *Dissonances* puis cités par MEYLAN, Pierre : *Honegger, L'Âge d'homme*, Lausanne, 1982, p. 50.

¹⁴ Traits de modernité entendus notamment au niveau de la projection des dissonances comme sur le plan strictement rythmique. Ici, « ce qui frappe le plus, c'est la maîtrise avec laquelle Honegger, par des moyens strictement musicaux, montre comment progressent la griserie et la joie de l'homme assistant à la course du colosse traversant l'espace » (MEYLAN, Pierre : *Honegger... Op. Cit.*, p. 50).

¹⁵ Propos reproduits dans LISTA, Giovanni : *Le Futurisme – Textes et manifestes 1909-1944*, Champ Vallon, Ceyzérieu, 2015, p. 90. Je rappellerai qu'à travers son *Étude aux chemins de fer* (1948) réalisée à partir de prélèvements sonores émanant de locomotives en pleine action, Pierre Schaeffer avait tenu

rejeter la quiétude du silence campagnard et l'inaction pastorale pour exhorter – entre autres – la potentialité vivifiante de la ville avec sa kyrielle synesthésique de bruits, odeurs, lumières, mouvements¹⁶. Hormis le courant populaire des musiques « industrielles » d'après 1968 (de Throbbing Gristle, Einstürzende Neubauten à Boyd Rice, Skinny Puppy...), des œuvres dites « savantes » signées par Luigi Russolo, George Gershwin, Charles Ives, Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Steve Reich, John Adams, Michael Daugherty, Bruno Mantovani, Daniele Lombardi... vont par la suite refléter à loisir ce qu'Anne Raulin a appelé la « rythmanalyse » des sociétés urbaines¹⁷.

Il faut noter à ce stade que si le « stable » paraît être le propre de l'homme¹⁸, le contexte rythmique reste par essence le fruit optimal d'une mobilité vivante et d'une circulation vivifiante (même si cet état peut sembler a priori être parfois répétitif et que, paradoxalement, il inspire alors un sentiment de « sur-place » générant une temporalité « suspendue »¹⁹). En tout état de cause, Émile Benveniste a montré incidemment que le mot grec *rhuthmos* dérivait du verbe *rhein* voulant dire « couler ». Le linguiste a toutefois remarqué que ce terme qui désigne une sorte de « rythme » n'invitait jamais à décrire le « mouvement régulier des flots » mais qu'il était plutôt employé pour embrasser une « notion de forme »²⁰.

Une œuvre récente renoue précisément avec cette dichotomie flottante existant entre l'« état » (suggérant les qualités d'un arrêt, d'une stabilité) et le « processus » (principe de mouvance entre deux « états », entre un point A et un point B). En effet, symptomatiquement baptisée *Passer à travers, rester en place* (2011), la pièce de musique de chambre de Christopher Trapani semble réunir les éléments d'un exemple idéal. Échafaudée simplement en deux volets complémentaires – comme son titre l'indique –, cette partition pour violon, violoncelle et piano s'avère réellement pertinente, tant sur le plan macro-formel qu'au niveau des rapports à l'agogique : en l'occurrence, la première partie se voit toute dédiée au mouvement tensionnel (et corollairement au changement, à la métastase²¹, voire à la pérégrination), alors que la seconde traite d'une certaine manière de la résilience, de l'établissement et de la

à participer à une « opération de 'direction' des mouvements et des bruits divers » dans l'enceinte de la gare des Batignolles à Paris (cf. BATTIER, Marc : « Une nouvelle géométrie du son – Le paradoxe de la lutherie électronique », dans *Les Cahiers de l'IRCAM, Recherche et musique*, n°7, *Instruments*, Paris, 1995, p. 50).

¹⁶ Cf. LISTA, Giovanni: *Marinetti*, Seghers, Paris, 1976, pp. 80-81. Voir également, CASTANET, Pierre Albert : « 'La ville qui monte', figure du Progrès dans quelques arts futuristes des années 1910-1930 », dans *L'Âge d'or* n° 11, 2018 (en ligne – journals.openedition.org/agedor/3408).

¹⁷ Sur ce type de concept cinétique, voir RAULIN, Anne : « La vie quotidienne, entre colonisation et émancipation », dans CINGOLANI, Patrick (dir.): *Henri Lefebvre : Une pensée devenue monde*, L'Harmattan, Paris, 2013, p. 32.

¹⁸ « Bornons-nous à dire que le stable et l'immuable sont ce à quoi notre intelligence s'attache en vertu de sa disposition naturelle. *Notre intelligence ne se représente clairement que l'immobilité* » (BERGSON, Henri : *L'Évolution créatrice*, Presses universitaires de France, Paris, 1994, p. 156).

¹⁹ Cf. CASTANET, Pierre Albert : *À la recherche du temps suspendu – À propos de la musique de Dominique Lemaître au XXI^e siècle*, Éditions Aedam Musicae, Château-Gonthier, 2018.

²⁰ BENVENISTE, Émile : *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1976, tome 1, p. 332.

²¹ Mot ayant inspiré Iannis Xenakis pour son œuvre orchestrale *Metastasis* (1953-54) et provenant du grec ancien *μετάστασις*, de *μεθίστημι* voulant dire « je change de place ».

stase, cette sensation artistique offrant à l'auditeur-voyageur un sentiment circonstancié de détente, d'arrivée et de repos.

Au reste, ce genre de concept processuel d'une pérégrination sonore se retrouve autant dans *Trajectoires* (1966) pour violon et orchestre de Gilbert Amy que dans *Trajets dans les arpens du ciel* (1983) pour instrument soliste et orchestre d'Henri Pousseur... autant dans *Trajectoires* (1989) pour 27 instruments d'Antoine Bonnet que dans *Trajectoire* (2007), musique électronique de Pierre Henry... Pour tous ces exemples, l'idée de mouvement dépend à l'évidence d'une gestion de la temporalité fatalement fuyante : comme l'écrivait Michel Imberty, « la musique creuse le temps »²². Ainsi, alimenté par un dispositif élaboré de continuité ou de discontinuité du temps musical, l'*opus* musical – « l'œuvre à faire »²³, comme le rappelait Umberto Eco – s'offre par principe dans le pur appareil combinatoire d'un mouvement qui l'articule, la structure, l'oriente et lui donne à la fois sens et signification²⁴ – primaire ou métaphorique.

Voyez par exemple, à grande ou petite échelle, les œuvres s'inspirant de l'idée de dérivation : *Drift Studies* (1967) de La Monte Young, *La Dérive des continents* (1973) de Tristan Murail, *Dérives* (1973-74) de Gérard Grisey, *Dérive 1* (1984), *Dérive 2* (1988-2006) de Pierre Boulez, *Dérives* (1985) de Jean-Claude Risset, *Drift* (2013) d'Édith Canat de Chizy, *Horizontal Drift* (2016) de Christopher Trapani... Toutes ces diverses pistes ouvertes sur la notion de déviance nous renvoient peu ou prou au contexte de vie interne du matériau et du sujet structurel de l'œuvre, thème qui a été traité par Henri Focillon au cours d'un de ses textes fondamentaux relatifs à la *Vie des formes* (voir notamment le chapitre concernant le concept de « ce qui se suit » dans l'ordre temporel). Ainsi pour l'historien de l'art, « l'idée de succession » doit supposer et supporter « des conceptions diverses du temps. Il peut être interprété tour à tour comme une norme de mesure et comme un mouvement, comme une série d'immobilités et comme une mobilité sans arrêt »²⁵.

Fondées sur un principe non clos mettant en lumière de très subtiles et imperceptibles dérives sonores, les *Drift Studies* de La Monte Young (un élève de John Cage) balisent à merveille des environnements imprévisibles et somme toute déroutants grâce à la gestion pondérée de sons stagnants (à l'ambitus « éternel »). Conçu pour ondes sinusoïdales issues d'un synthétiseur, ces études minimalistes prennent ainsi un malin plaisir à suggérer des microformes itératives, différentes à chaque exécution. Ce genre de performance à l'aura quasi soporifique s'inscrit

²² IMBERTY, Michel : *La Musique creuse le temps*, L'Harmattan, Paris, 2005.

²³ ECO, Umberto : *L'Œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965, p. 10.

²⁴ Serres avance que « la danse invente le corps humain parce qu'elle lui donne l'adaptabilité. Elle lui permet d'aller dans tous les sens. La musique inventera le langage parce qu'elle aussi va dans tous les sens, au sens de la signification » (SERRES, Michel : *Musique*, Le Pommier, Paris, 2014, p. 22). Par ailleurs, n'oublions pas que Merleau-Ponty remarque pour sa part que « la parole est le véhicule de notre mouvement vers la vérité, comme le corps est le véhicule de l'être au monde » (MERLEAU-PONTY, Maurice : *La Prose du monde*, Gallimard, Paris, 1969, p. 181).

²⁵ FOCILLON, Henri : *Vie des formes*, Presses universitaires de France, Paris, 1943, p. 83. Le philosophe Jankélévitch a montré en outre qu'« une succession d'immobilités » ne faisait pas « un mouvement » (JANKÉLEVITCH, Vladimir : *Debussy et le mystère*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1949, p. 124).

parfaitement bien dans l'univers des ambiances expérimentales qui rayonnaient à loisir durant la seconde partie des *sixties* aux USA. En effet, les musiques planantes réalisées grâce au concours de fréquences semi-stationnaires qui offraient un « son amorphe » en évolution lente étaient véritablement légion en ces années d'émancipation et de libération totale de l'œuvre d'art sonore²⁶ (mais également des mœurs et de la société).

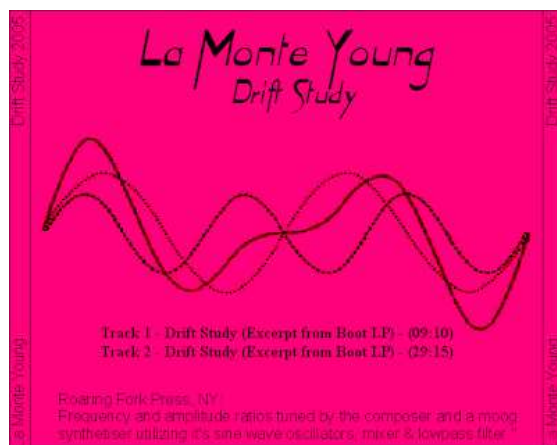


Image 4. Pochette du CD *Drift Studies* de La Monte Young

Des musiciens comme Jean Sibelius ou Olivier Messiaen, Elliott Carter ou Iannis Xenakis, Steve Reich ou Philip Glass, Brian Ferneyhough ou Hugues Dufourt, Gérard Grisey ou Tristan Murail, Philippe Manoury ou Michael Jarrell, Bruno Giner ou Ramon Lazkano... ont tenu à jouer avec des formes de stratification favorisant une pluralité additionnelle de temporalités différentes (et donc de mouvements internes de type scalaire). Parmi les tenants d'une philosophie sonore personnelle, Carter a par exemple indiqué que « l'idée d'immobilité statique » peut sembler figurer « une évasion de l'expérience humaine du temps. La chose intéressante dans la musique, c'est la structure de l'évolution d'une idée, le cours que prennent les choses. Il y a beaucoup de façons de voir le début, le développement et la fin, mais, de mon point de vue, l'idée de développement est l'aspect le plus intéressant de la vie »²⁷.

Dans ces conditions fécondantes où la multiplicité est de mise, entre densité et mobilité, entre impression de statisme et volonté de simultanisme, entre globalisation et localisation, Bruno Mantovani a conçu par exemple l'aventure paradoxale de *Streets* (2006) pour orchestre en foulant les trottoirs new yorkais²⁸. Le

²⁶ À ce titre, voir entre autres les séances réalisées par La Monte Young au sein de son *Theater of Eternal Music* en compagnie du violoniste Tony Conrad, l'altiste John Cale, le trompettiste Jon Hassel, l'organiste Terry Riley...

²⁷ Propos cités par RESTAGNO, Enzo: *Elliott Carter: In Conversation with Enzo Restagno for Settembro Musica 1989*, Institute for Studies in American music, New York, 1989, p. 10.

²⁸ À noter qu'entre 1922 et 1924, Pierre-Octave Ferroud a écrit *Foules* pour orchestre, le compositeur français ayant expliqué que l'œuvre voulait évoquer « le grouillement d'une ville moderne, le halètement des souffles, la pulsation des cœurs » (propos cités par SOUTHON, Nicolas: *Esprit français – À la redécouverte d'un répertoire symphonique*, Éditions Durand-Salabert-Eschig, Paris, 2016, p. 33).

musicien français a alors raconté : « New York bout de l'intérieur. En me promenant dans les rues, j'ai vraiment été saisi par cette somme de rythmes humains qui ne se réduisent pas, comme souvent dans les capitales européennes, aux rez-de-chaussée des immeubles, mais se superposent aussi dans les hauteurs. Immergé dans ce flux, j'ai assez rapidement ressenti un effet de saturation, ma perception se déconnectant petit à petit de cette frénésie. Cette réaction a été le point de départ d'une réflexion liée à l'idée de globalité : la somme d'événements, parce qu'elle est perçue dans la simultanéité, neutralise le singulier et aboutit finalement à une sorte de statisme. De là m'est venue l'idée de travailler à l'élaboration d'une musique non évolutive, extrêmement statique, obtenue non par la mise en œuvre d'un univers en raréfaction, mais au moyen de la suractivité »²⁹.

Vers un art sonore cinétique

Avant toute espèce de définition, il convient formellement d'évoquer ce que Roger Caillois nommait à sa façon « le démon de l'analogie »³⁰. Car, curieusement, l'impression de mouvement peut être traitée autant par les graveurs et les peintres (*La Bataille des Nus* d'Antonio Pollaiuolo, *Le Combat des dieux marins* d'Andrea Mantegna...) que par les compositeurs de « musique contemporaine » : écoutez *Duel à coups de gourdin* (2008) de Hugues Dufourt – d'après les « peintures noires » de la *Maison du Sourd* de Goya – ou *Combat de boxe* (2011) de Julia Wolfe... Nous pourrions aussi nous pencher sur la métaphore sonore du déluge déclinée dans *The Flood*, sujet décrit différemment par Igor Stravinsky en 1962 ou par Toshio Hosokawa en 2011...



Image 5. Mouvements d'ordre dynamique caractérisant le tout début du « Prélude » de *The Flood* de Stravinsky (© Boosey and Hawkes)

Dans ce sillage infini et parmi maints exemples il me faut citer *...un long fracas somptueux de rapide céleste* du compositeur Michael Jarrell. En effet, écrite entre

²⁹ CASTANET, Pierre Albert : *Quand le sonore... Op. Cit.*, p. 136.

³⁰ CAILLOIS, Roger : *Cohérences aventureuses*, Idées Gallimard, Paris, 1973, chapitre III.

1998 et 2001 à partir d'une scène du roman de Julien Gracq intitulé *Un balcon en forêt*, cette page foncièrement animée pour percussion et orchestre fait référence à une bataille qui s'est déroulée sur la Meuse durant la Seconde Guerre mondiale. La présentation de la partition par son auteur montre que « l'idée de base pour le début de l'œuvre était de commencer par une 'explosion première' courte et puissante qui resurgirait tout au long de la pièce plus ou moins régulièrement, sous des formes différentes »³¹. À noter que cette notion de cinétisme sonore se retrouvera dans le cycle *Kinêm(a)* conçu pour instruments amplifiés par Clara Maïdra. Ainsi par exemple, dans le deuxième volet intitulé *Kinêm(a)bstract* (2011), la compositrice a tenté de « retracer l'abstraction du mouvement ou le mouvement de l'abstraction, c'est-à-dire l'émergence d'un pur mouvement dont la force dynamique se dégage des configurations dessinées par son effectuation »³².

Dans un contexte analogique de type figuratif, les musiciens modernes du début du XXe siècle et les suivants avaient eux aussi souhaité dupliquer les métamorphoses séduisantes du voyage³³, de la vitesse³⁴ et de la mutation de tempo³⁵. Ainsi, de *Rugby* d'Arthur Honegger au *Devenir Imperceptible* de Clément Vercelletto, via *Courir* de Christian Zanesi... l'idée agogique de l'*Allegro* dynamique ou du *Scherzo* fantastique a irrigué autant les contextes réalistes du sport collectif que la potentialité énergétique de l'homme solitaire en plein effort. Pour mémoire, *Rugby* (1928) avait pour dessein d'exprimer, dans une « langue de musicien, les attaques et les ripostes du jeu, le rythme et la couleur d'un match au stade de Colombes »³⁶. En sa qualité de musicien amateur, Roland Barthes se permettait de déclarer que « le grand principe du contrepoint, c'est le mouvement. Force d'accent, vitesse, énergie cinétique des parties chantantes : tout cela très actuel, moyen normal d'une époque avide de vitesse et de vie »³⁷. De même, dans le programme d'un concert donné à la Sorbonne (Paris) pendant la seconde Guerre mondiale (le 10 avril 1943), Honegger ne confiait-il pas

³¹ Pour de plus amples renseignements, lire la présentation de l'œuvre sur le site des éditions Lemoine (Paris).

³² Présentation de l'œuvre par la compositrice extraite de son site personnel (www.claramaida.com).

³³ En plus du *Voyage absolu des Unari vers Andromède* (1989) pour bande magnétique d'Iannis Xenakis, je vous invite à écouter par exemple le cycle des *Voyages* initié par Elzbieta Sikora ou même celui éponyme de Toshio Hosokawa. Voir également *Voyage par-delà les fleuves et les monts* (2010) pour orchestre d'Hugues Dufourt se référant à une peinture de l'artiste chinois Fan K'uan (990-1020)...

³⁴ Parmi maints exemples, je peux faire référence à *De la vitesse* (2001) pour percussions de Philippe Leroux ou à *Pluie, vapeur, vitesse* (2007) d'Édith Canat de Chizy. On peut aussi songer à *Road Movies* (1995) et surtout à *Short Ride in A Fast Machine* (1986) de John Adams. Dans ce dernier opus, l'énergie délivrée par les timbres de cuivres offre à la pièce une expression débridée. Pour l'anecdote, la genèse de l'œuvre remonte à une expérience intense vécue par le compositeur. C'est en effet lors d'une virée en voiture de course qui le terrifia, que lui vint l'idée de composer une partition symphonique. C'est grâce à ce souvenir inénarrable avec des mots que l'artiste a pu retranscrire en musique les émotions qu'il a ressenties lors de cette épreuve passablement mouvementée.

³⁵ Désireux d'inscrire *Surgir* (1985) « dans une tradition d'énergie qu'on ne peut retrouver qu'en la radicalisant », Hugues Dufourt a recherché pour cette œuvre destinée à un grand orchestre une « grammaire » adaptée à un « matériau explosif, instable ou évolutionniste » (cf. CASTANET, Pierre Albert : *Hugues Dufourt – 25 ans de musique contemporaine*, Michel de Maule, Paris, 1995, p. 101).

³⁶ Propos parus primitivement dans l'*Excelsior* du 29 novembre 1927 puis cités par TAPPOLET, Willy : *Arthur Honegger*, Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1957, p. 99.

³⁷ BARTHES, Roland : « Harmonie et contrepoint », dans Archives Roland Barthes, BnF, Manuscrits, NAF 28630, Dépôt complémentaire, Boîte 1/3 [1], Paris.

sous une forme de dicton que « le sport est mouvement, et le mouvement est musique » ? Afin de conclure son commentaire enjoué, il ajoutait : « Le mouvement engendre le rythme et l'on sait bien que le rythme est à la base de l'art musical »³⁸.

Quant à la pièce électroacoustique intitulée *Courir* (réalisée en 1989), Zanési voulait mettre en exergue les éléments actifs d'un corps humain sonore, mobile – en l'occurrence celui du compositeur. Ici, le galopeur à vive allure, un microphone fixé dans la bouche, s'était donné pour mission d'opérer ce que Michel Serres a pu nommer la « somme du souffle et du saut »³⁹. Au reste, l'initiative pouvait rejoindre, comme le remarquait Francis Berthelot, « ce problème de la conscience de soi est au centre des métamorphoses portant sur la totalité du corps »⁴⁰. De plus, ayant comme but ultime de « court-circuiter » le mental, l'œuvre sur bande zanésienne fondée sur le rythme saccadé de la mouvance haletante⁴¹ devait néanmoins entrer dans la catégorie de « l'art des sons fixés » (comme l'a appelé Michel Chion⁴²).



Image 6. Pochette du disque *Courir* de Christian Zanési

Mis à part quelques types de matériaux dynamiquement animés (comme celui du tremolo, du glissando, des traits-fusées ou des élans obliquement directionnels), des éléments mouvants (du type de la fuite, de la chute, de l'envol, de la course, du tremblement, de l'écoulement⁴³...) peuvent exister dans ce genre de musique « acousmatique »⁴⁴, notamment grâce aux vertus de la diffusion multiphonique dans l'espace⁴⁵...

³⁸ Propos reproduits par KAYAS, Lucie : *André Jolivet*, Fayard, Paris, 2005, p. 339.

³⁹ Cette définition du verbe « courir » est à lire dans SERRES, Michel : *Les cinq sens*, Hachette, Paris, 1985, p. 427.

⁴⁰ BERTHELOT, Francis : *La Métamorphose généralisée : du poème mythologique à la science-fiction*, Nathan, Paris, 1993, p. 20.

⁴¹ CASTANET, Pierre Albert : *Tout est bruit... Op. Cit.*, p. 315.

⁴² CHION, Michel : *La Musique concrète, art des sons fixés*, Entre-deux, Lyon, 2009.

⁴³ Je songe par exemple aux *Études* de Pierre Schaeffer, au *Tremblement de terre très doux* de François Bayle... mais aussi aux opus de Bernard Parmegiani, Pierre Henry, Jean-Claude Risset, François-Bernard Mâche, Michael Levinas, Michel Redolfi...

⁴⁴ Du grec *Akousma*, le mot acousmatique désigne ce que l'on écoute. Ce terme était employé par le philosophe Pythagore pour qualifier un enseignement qu'il donnait caché de ses disciples par un rideau, afin que ceux-ci se concentrent uniquement sur ses phrases et non sur ses gestes. Pour l'heure, la musique acousmatique invite à entendre des sons sans en voir la source.

⁴⁵ Cf. STOCKHAUSEN, Karlheinz : « Musique dans l'espace » [1958], dans *Contrechamps* n°9, 1988, pp. 79-80.

Vis-à-vis du rapport associant le *gestus* et le *sonus*, la pièce intitulée *Devenir Imperceptible* (2021) de Clément Vercelletto use d'un procédé technique particulier : il s'agit d'un dispositif assez simple comprenant un microphone piézoélectrique qui doit être fixé sur chacune des chevilles de l'interprète. Un peu à la manière d'un stéthoscope, ce type d'accessoire enregistreur fonctionne en contact avec la surface contre laquelle il est posé. Louvoyant « entre voyant et visible, entre touchant et touché »⁴⁶ – pour prendre des mots chers à Merleau-Ponty –, la synchronisation du son et du geste est directement lisible mais trouble, au point que la perception esthétique devient, à terme, totalement équivoque : en clair, l'auditeur-voyeur n'a, à terme, plus la capacité de savoir si c'est le son qui conduit les gestes de l'interprète ou si c'est l'inverse. Dans ces conditions, la finalité n'est aucunement la production d'un spectacle de danse a priori, mais bel et bien le laisser apparaître empiriquement d'une attitude mixte fondatrice. Dans un credo énoncé en avril 2020, le compositeur-metteur en scène émettait l'idée de révéler (au sens photographique du terme) les « fictions » qui pouvaient se trouver potentiellement sous nos sens : « Une autre manière de le formuler serait de dire que le théâtre/la danse est là partout, tout le temps et qu'il ne demande qu'à être activé. Il y aurait donc – en substance, au creux de chacune de ces tentatives à produire du son – du théâtre, de la danse, de la fiction à faire jaillir. Dans ce sens je travaille sur le réel, sur ce qui est déjà là, sur la perception, sur le visible et l'invisible, sur l'infra-ordinaire, sur ce qui fait événement »⁴⁷, confiait-il.

À propos du thème du jaillissement et du surgissement, certains artistes comme Mauricio Kagel ou Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio ou Georges Aperghis, Pierre Henry ou Bernard Parmegiani... ont pertinemment songé au mouvement comme provenant d'un « objet » paramétrique assurément supplémentaire. D'autres comme Sergueï Prokofiev ou Igor Stravinsky, Edgard Varèse ou Iannis Xenakis, Roger Reynolds ou Hugues Dufourt, Michael Levinas ou Alessandro Melchiorre, Franck Bedrossian ou Raphaël Cendo⁴⁸... se sont servis de l'*energêtikos*⁴⁹ (l'énergie étant principalement attachée à la « force » et à l'« efficacité ») et du *dunamikos* (caractère dynamique relatif aux « transformations » en général et aux « mouvements » en particulier⁵⁰) pour légitimer et affirmer les fonctions motoriques de leurs partitions⁵¹. Dans ce registre, en se focalisant notamment sur la défense pragmatiste de la philosophie comme « art de vivre », l'universitaire Richard Shusterman a montré combien l'art dépendait d'« une émergence expressive des énergies, des forces et des expériences de la vie »⁵².

⁴⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice : *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964, p. 21.

⁴⁷ www.les-subst.com

⁴⁸ CASTANET, Pierre Albert : « Pour un nouvel 'urbanisme musical' - À propos de la nouvelle vague de 'saturation' sonore revendiquée par Franck Bedrossian et Raphaël Cendo », dans *Modernité musicale au XXème siècle et musicologie critique – Hommage à Célestin Deliège*, Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 2015.

⁴⁹ Au sens grec du terme signifiant « qui paraît avoir une énergie innée ».

⁵⁰ Cf. MOURRAL, Isabelle et MILLET, Louis : *Petite encyclopédie... Op. Cit.*, p. 96 et p. 85.

⁵¹ Voir l'étude de Dufourt portant sur le dynamisme génétique du matériau musical et son mouvement générateur d'espace (DUFOURT, Hugues : « Il dinamismo genetico del materiale musicale e il suo movimento generatore di spazio », dans *Musica/Realtà* n°77, 2005, pp. 35-62).

⁵² SHUSTERMAN, Richard : « Le philosophe sans la parole », dans *Les Aventures de l'homme en or*, Hermann, Paris, 2020, p. 87.

Au sein de la palette régissant cet *ars bene movendi*⁵³, la spatialisation des données à entendre a intéressé autant les aficionados de l'ensemble chambriste ou de l'orchestre éparpillé (Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Llorenç Barber, Raymond Murray Schaeffer... Philippe Manoury, Marc-André Dalbavie, Brice Pauset, Chiyoko Szlavnic, Fabrice Jünger...) que les connaisseurs des multi-dimensionnalités de l'espace-temps musical : Karlheinz, Stockhausen et son *Gesang der Jünglinge* (1956) transmis sur 5 groupes de haut-parleurs, Edgard Varèse avec son *Poème électronique* (1958) diffusé sur 425 baffles de marque Philips, Iannis Xenakis et *Hibiki Hana Ma* (1970) distribué par 800 enceintes... (ainsi qu'une pléiade d'autres adeptes du « dispositif multicanal » ou de l'« espace ambiophonique » parmi lesquels et à divers titres je remarquerai les noms de Pierre Schaeffer, Pierre Henry, Jean-Claude Risset, Jonathan Harvey, Pierre Boulez, Denis Dufour, Michaël Levinas, Bryn Harrison, Thierry de Mey, Vincent-Raphaël Carinola, Guilheme Carvalho⁵⁴...).

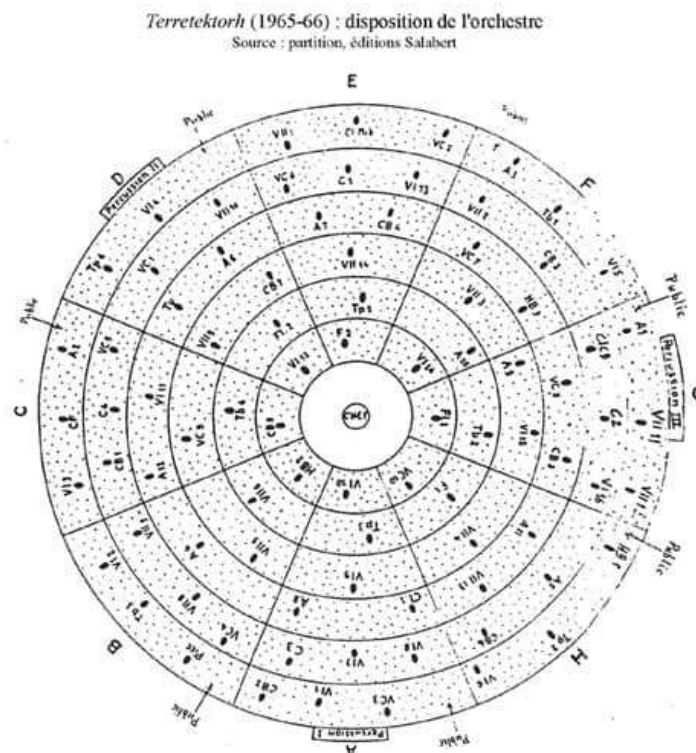


Image 7. Schéma de disposition dans l'espace des membres de l'orchestre pour l'exécution de *Terretektorh* de Iannis Xenakis⁵⁵

⁵³ *Ars bene movendi* (« l'art de bien mouvoir ») est « la plus belle définition qu'on ait donnée de la musique » (BALLIF, Claude : *Écrits* – dir. G. Ballif, P.A. Castanet, A. Galliari, M. Tosi-, Hermann, Paris, 2015, tome II, p. 108).

⁵⁴ CARVALHO, Guilheme : « Multidimensionnalités de l'espace-temps musical », dans *Espaces sonores* (dir. A. Sedes), Éditions Musicales Transatlantiques, Paris, 2003.

⁵⁵ Pour tester le phénomène de « relativité de l'écoute spatiale », *Terretektorh* (1966-66) a souvent été interprété deux fois dans le même concert, ce système permettant aux auditeurs de changer de place et d'avoir un angle différent de réception de l'œuvre. Xenakis réitérera avec *Nomos Gamma* (1969). À propos de « l'orchestre intégré au public », voir LOUVIER, Alain et CASTANET, Pierre Albert : *L'Orchestre*, Combre, Paris, 1997, pp. 84-85.

Concernant cette dernière disposition technico-spatiale et pour ne citer qu'un seul exemple de dispositif, François Bayle⁵⁶ a inventé, en 1974, le principe de l'Acousmonium, un orchestre de haut-parleurs de toutes tailles censé distribuer diverses sources sonores frontalement ou d'une manière arborescente, autour et dans le public⁵⁷. Placé parfois sur une scène éclairée par des spots aux couleurs changeantes, ce laboratoire à cœur ouvert permet en fait de projeter sonoremment une pièce acousmatique en concert. Pragmatiquement parlant, l'ensemble de diffusion peut se modifier selon les conditions de représentation alors que l'opus électroacoustique est toujours interprété par un « directeur d'acousmonium » (poste souvent dévolu au compositeur lui-même, mais pas seulement). Alors que l'œuvre participe bel et bien de cet « art des sons fixés », ce technicien en chef, alors maître de la fluidité de l'audition, peut interférer sur différents choix paramétriques en termes d'interprétation en direct de l'œuvre⁵⁸. Parmi mille cas de figure, il peut par exemple, en fonction du degré de résonance de la salle ou du contexte particulier du plein air..., doser et gérer le registre expressif des dynamiques, intervenir sur les crêtes jugées alors intempestives, ajouter des filtres correcteurs, rectifier des seuils, accuser tels glissements ou accompagner tels déplacements des sons au sein de la scénographie spatiale virtuelle...



Image 8. Acousmonium, Paris, INA-GRM, 1980. (Photographie : Laszlo Ruska)

⁵⁶ Ce compositeur s'est notamment intéressé à la notion de morphogénèse en tant que maîtresse de la question des flux d'énergie animant les sons électroacoustiques. Ainsi, « orienter la composition vers des matériaux dynamiques fut pour Bayle le moyen de générer des formes sonores en mouvement » (BATTIER, Marc : « La composition concrète et acousmatique », dans *Théories de la composition musicale au XXIe siècle* – dir. N. Donin, L. Feneyrou-, Symétrie, Lyon, 2013, vol. 1, p. 708).

⁵⁷ À propos d'autres instruments de projection du son (du type du Gmébaphone ou de l'Acoustigloo, de L'Arbre à sons ou de l'Hydra, du BEAST ou du Mantis Matrix... voir VANDE GORNE, Annette : « L'espace comme cinquième paramètre musical », dans *La Spatialisation des musiques électroacoustiques* (dir. L. Pottier), Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne, 2012, pp. 72-73. En outre et pour mémoire, l'espace de projection de l'IRCAM (Paris) accueille 339 haut-parleurs et le dôme ambiosonique (IRCAM – STMS) est constitué de 64 haut-parleurs répartis en 5 couronnes.

⁵⁸ Sur le plan de la « mise en mouvement de l'écoute », on peut noter deux niveaux d'intervention : l'un dépendant de l'espace *interne* (imaginé et construit en studio lors de la composition et de la réalisation), l'autre ressortissant de l'espace *externe* déployé au moment de la diffusion en concert (cf. CHION, Michel : « Les deux espaces de la musique concrète », dans *L'Espace du son 1* (dir. F. Dhomont), Musiques & Recherches, Ohain, 1988, p. 31).

De plus, en complément bien entendu de la riche production de ces acousmaticiens (la bande magnétique – ou support assimilé – étant par essence propice au mouvement ininterrompu, à ce type de mécanisme fuyant, illimité, instaurant inévitablement une forme d’assujettissement à la phénoménologie de la continuité temporelle), des notions de flux ont été mises en œuvre instrumentale par Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis, György Ligeti, La Monte Young, Tristan Murail⁵⁹, Pascal Dusapin⁶⁰, Jean-Marc Singier ou Rebecca Saunders... D’une manière générale, déduite du mouvement des fluides naturels (ou même de celui des ondes), cette conception *fluxiste* pourrait s’attacher à tous types d’éléments sonores non fixes soumis aux lois provenant d’une dynamique d’ensemble. Musicalement parlant, il serait facile d’affirmer que le « contexte flux » intervient dès que le « facteur temps » se déploie, à condition qu’un point s’étire à loisir pour se mouvoir en ligne d’écoulement fuyante.

« Tout est mouvement »

Alors que pour Georges Aperghis⁶¹, tout est Musique : « le bruit comme le silence, le temps comme l’espace, le geste comme la voix, le paysage comme l’image, le théâtre comme l’orchestre, le sport comme la politique », pour Merce Cunningham tout est mouvement⁶². Par exemple pour le spectacle *Biped* (1999), l’expression générale a convoqué autant l’agogique de la musique de Gavin Bryars que la cinétique des danseurs matérialisée par une gestualité imaginaire (ce festival de déplacements avait lieu réellement dans des décors de Paul Kaiser et Shelley Eshkar mais surtout, virtuellement, grâce au leurre de l’informatique et des images numériques). Ici, corps palpables et existence incertaine, mobilité sensible et pantomime fictive ont formé un faisceau probant de présences ambiguës mais toujours mouvantes.

⁵⁹ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « De la nature des flux dans la musique de Tristan Murail », dans *Euterpe* n°30, juillet 2018. Par ailleurs et *a contrario*, il conviendrait d’évoquer le principe abrupt de la fracture jouant à certains égards sur la mouvance générale de l’entité musicale. Ce type de perturbateur de processus continu trouble par exemple la gestion temporelle d’*Apparitions* (1958-59) de György Ligeti. À des degrés divers, ce geste de coupure a également intéressé Hugues Dufourt (*Saturne* de 1978-79) ou Pierre Boulez (*Incises* de 1994, partition augmentée en 2001)... Dans ce cadre, l’équivoque semble avoir été levée par Édouard Glissant lorsqu’il a parlé de l’« esthétique du continu-variable » et du « discontinu-invariant » (GLISSANT, Édouard : *Poétique de la Relation / Poétique III*, Gallimard, Paris, 1990, p. 166).

⁶⁰ DUSAPIN, Pascal : *Composer. Musique, Paradoxe, Flux*, Collège de France / Fayard, Paris, 2007.

⁶¹ Cf. APERGHIS, Georges : « Quelques réflexions sur le théâtre musical », dans *Musique et dramaturgie, Esthétique de la représentation au XXème siècle*, Publications de la Sorbonne, Série esthétique n°7, Paris, 2003, pp. 455-456.

⁶² Cf. VAUGHAN, David : *Merce Cunningham : un demi-siècle de danse*, Plume, Paris, 1997.



Image 9. Images virtuelles de mouvements dansés issues du spectacle *Biped* (1999)

Et si l'on peut évoquer le couple John Cage / Merce Cunningham pour lequel les expressions sonores et dansées étaient systématiquement indépendantes et non synchrones l'une de l'autre, il faut aussi songer aux collaborations de Pierre Henry avec Maurice Béjart. Dans *Mouvement-Rythme-Étude* (1970), la musique d'Henry constituée d'une vingtaine de morceaux faisait par exemple référence aux exercices journaliers de l'apprenti danseur (la pièce est même sous-titrée *Barre-Fiction*). « Il ne s'agit pas ici de danse comme envol, exhibition, rite érotique ou mystique, mais comme gymnastique quotidienne du geste et de l'attitude, exercice ascétique et asexué »⁶³, a alors analysé Michel Chion.

Parfois, comme dans *Le Projet de la matière* (1993), une plasticienne (Marie-José Pillet) et une chorégraphe (Odile Duboc) ont proposé aux artistes sur scène des objets, des surfaces, des volumes censés faire émerger de nouveaux déplacements empreints de gestes (et de sons) inédits. À propos des danseurs, la maîtresse du ballet déclarait qu'« ils étaient tout à coup en mouvement, dans des mouvements organiques et justes, dans la mémoire dynamique des éléments que je cherchais à leur transmettre depuis toujours⁶⁴ ». À l'inverse, citons les *Variations V* (1965) de John Cage pour lesquelles les mouvements des danseurs (Merce Cunningham en compagnie de six compères) déclenchaient subrepticement ou intentionnellement des sons grâce à leurs mouvances devant des cellules photo-électriques. Les passages furtifs des protagonistes devant des zones sensibles (par exemple devant des instruments du type des thérémines) généraient une ambiance sonore au devenir quasi aléatoire⁶⁵. D'autres exemples pourraient être à même de montrer que le

⁶³ CHION, Michel : « Mouvement-Rythme-Étude », dans *Larousse de la musique*, Librairie Larousse, Paris, 1982, p. 1065.

⁶⁴ Propos cités par PERRIN, Julie : *Le Projet de la matière – Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Les Presses du réel, Dijon, 2007 (livre – DVD). Notons que pour Michel Serres, « le danseur porte dans son corps une réserve, parfaitement inutile dans la vie courante, de gestes, figures et mouvements, tensions et positions... » (SERRES, Michel : *Musique... Op. Cit.*, p. 26).

⁶⁵ Cf. BOSSEUR, Jean-Yves : *John Cage*, Minerve, Paris, 1993, pp. 55-56. Dans le domaine du mouvement dansé, d'autres pièces avec capteurs donnant du son seraient à noter. Je pense notamment à *Hymne 80* (2010) d'Arturo Fuentes, performance pour narrateur, capteurs, vidéo en direct et électronique conçue d'après l'*Hymne an Lesbierinnen* de l'écrivain autrichien Gerhard Rühm...

mouvement dansé a pu être engendré par les notions de déséquilibre, de faille, d'écart⁶⁶, ce qu'à certains égards Jean-Luc Nancy appelle encore *dehors la danse*⁶⁷...

Les mouvements de l'écoute et de la vue

En somme, alors que le critique musical Eduard Hanslick avait écrit en 1854 que « tout art part des sens et se meut dans leur sphère »⁶⁸, le poète Saint-John Perse s'exclamait à sa manière : « Ô mouvement vers l'Être et renaissance de l'Être ! »⁶⁹. Dans ce cadre, il faut alors évoquer le rapport insoupçonné à l'impulsion des sens... la cinétique des arts pouvant parfois passer juste par les mouvements de l'œil ou même de l'oreille.

D'une part, concernant le regard, je mentionnerai *Street Dance* (1964) de Lucinda Childs, dont le spectacle, comme le titre l'indique, se situait dans la rue. Mais à la différence des spectacles frontaux (scène/salle), le public avait droit à une « relation irréaliste » en fixant des yeux le plateau depuis une fenêtre située au sixième étage d'un building à Manhattan. Le déplacement de la perspective incitait à « sécréter » une opération à voir mais aussi à entendre, puisque les spectateurs percevaient en même temps le son d'un magnétophone (situé dans l'appartement) que l'auteure américaine avait préalablement mis en marche : un support sonore sur lequel étaient consignés de menus renseignements que le public n'avait pas la possibilité de saisir mais que Childs pouvait, elle, scruter et commenter à loisir. Décrivant une « extension de la perception » des mouvements chorégraphiques, l'artiste a déclaré que « la relation se faisait à travers la synchronisation entre la bande son et les actions que nous, les interprètes, faisons dans la rue. Je pouvais parler à propos de détails qui se trouvaient en bas de la rue, une peinture, un objet, et ils écoutaient là-haut sans aucun moyen de le voir réellement »⁷⁰.

D'autre part, pour le mouvement scrutateur de l'ouïe, je citerai volontiers Edgard Varèse qui affirmait que le microphone était « un détective infiniment plus pénétrant que notre modeste tympan »⁷¹. Dans ce cadre, considéré comme du « cinéma pour l'oreille », le *Hörspiel* a séduit bon nombre d'électro-acousticiens (Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, puis Pierre Henry, Vinko Globokar, Luc Ferrari, Luciano Berio⁷², John Cage, Heiner Goebbels... et bien d'autres). Il faut préciser à ce sujet que les noces de la radio et de la création musicale (acoustique comme électroacoustique⁷³) ont été glorieusement consacrées après 1945 – bien que la notion *hörspielienn*e soit déjà apparue épisodiquement, surtout au niveau théâtral, en Allemagne au lendemain

⁶⁶ Cf. JACOBY, Estelle : « Limite et instabilité – Échos dans la danse », dans *Effets de cadre – De la limite en art*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 2003, p. 75.

⁶⁷ Cf. NANCY, Jean-Luc (avec Mathilde Monnier) : *Dehors la danse*, Rroz, Lyon, 2001.

⁶⁸ HANSLICK, Édouard : *Du beau dans la musique*, Minerve, Paris, 1986, p. 95.

⁶⁹ PERSE, Saint-John : *Vents*, Gallimard, Paris, 1968, p. 14.

⁷⁰ Propos cités dans KUYPERS, Patricia : « Réinventer l'espace. Un entretien avec Lucinda Childs », dans s.l., *Danse et architecture – Nouvelles de Danse*, printemps-été 2000, p. 120.

⁷¹ CHARBONNIER, Georges : *Entretiens avec Edgard Varèse*, Belfond, Paris, 1970, p. 76.

⁷² Cf. FEUILLERAC, Martin : « La composition radiophonique comme source d'évolution chez Luciano Berio », dans *Procédures & Contraintes* (dir. D. Méaux et B. Ramaut-Chevassus), *Figures de l'art* n°30, Presses de l'université de Pau et des pays de l'Adour, Pau, 2015.

⁷³ Cf. DECROUPET, Pascal : « Komponieren im analogen Studio – Eine historisch-systematische Betrachtung », dans *Elektroakustische Musik* (dir. E. Ungeheuer), Laaber Verlag, Laaber, 2002, p. 36.

de la première Guerre mondiale⁷⁴. Considéré comme une « synthèse hybride entre musique et dramaturgie, littérature et documentaire sonore »⁷⁵, ce genre parfois avant-gardiste se présente tel un spectacle multi-diffusé (par exemple animé par le truchement de la stéréophonie, de la quadriphonie... avec mouvement spatialisé de part et d'autre par une brigade binaire de haut-parleurs).

Dans ce contexte, avec *Presque rien (avec filles)* de 1989, Luc Ferrari a tenu à jouer avec le concept mouvant d'un « récit caché »⁷⁶. Pour la réalisation somme toute minimaliste de cette pièce acousmatique, le musicien a alors orienté son microphone au creux d'une garrigue du Sud de la France. En quête de mots parfois compréhensibles, l'auditeur a souvent tendance, à l'aveugle, à (sur)évaluer à l'envi, ici ou là, le monde intime des chuchotements féminins. Curieuse par nécessité, l'oreille de l'auditeur (quasi voyeur) se met alors instinctivement à inspecter attentivement les reliefs de la bande-son donnant à entendre des mouvements évocateurs et des espaces suggestifs (au près, au loin, devant, derrière, à droite, à gauche...).



Image 10. Pochette du disque 33 tours *Presque rien* de Luc Ferrari

Exclusivement destiné à l'ouïe, le *Hörspiel*, en tant que configuration animée d'une théâtrologie sonore⁷⁷, a exigé appréhender globalement ses propres formes utopiques de création comme il a prétendu gérer localement les éléments fondamentalement hétérogènes d'une écriture exclusivement radiophonique, acousmatique.

Enfin, pour étoffer la démonstration, que l'on me permette d'évoquer encore quatre exemples plus récents, reflets de la riche création des années 2000-2010 : Le premier concerne les idées de Mette Ingvarstsen, chorégraphe qui considère son art comme un outil mouvant capable de penser le monde et notre relation à lui. Dans *Speculations* (2016), l'artiste danoise a tenu à emmener les spectateurs dans un exercice somme toute paradoxal – sans danse ni danseur et avec le commentaire verbal comme

⁷⁴ Dès 1923, selon Kurt Pinthust (Propos parus dans « Die literarischen Darbietungen der ersten fünf Jahre des Berliner Rundfunks » [1928], dans *Literatur und Rundfunk 1923-1933* (dir. G. Hay), Gerstenberg, Hildesheim, 1975, pp. 42-65).

⁷⁵ GINER, Bruno : *Musique contemporaine – Le second vingtième siècle*, Durand, Paris, 2000, p. 42.

⁷⁶ Cf. CASTANET, Pierre Albert : *Quand le sonore... Op. Cit.*, p. 167.

⁷⁷ Cf. LAURAS, Marc : « Proposition pour une utopie : pourquoi pas un théâtre acousmatique ? », dans *Vers un art acousmatique*, Groupe de Musiques Vivantes de Lyon, Lyon, 1992.

musique – en invoquant des gestes invisibles, des ébats suggestifs et des mouvements fantômes par le simple jeu du discours oral. Par exemple, désignant du doigt (aux spectateurs montés sur scène) un coin du plateau désert, l'artiste expliquait : « Là-bas, il y a un couple qui s'ébat, ils sont nus »... En définitive, cette lecture-performance souhaitait matérialiser un spectacle virtuel à discerner uniquement dans la tête imaginative du non-voyeur / auditeur.

Le deuxième exemple donne à voir⁷⁸ un « mapping vidéo » participatif, entreprise baptisée *Synergies* (2018) et réalisée par le collectif Scenocosme (un binôme composé de Grégory Lasserre & Anaïs met den Ancxt). Ce spectacle se présente comme une œuvre d'art numérique-performative qui aborde de manière inédite les propriétés surprenantes de la communion mobile d'images-textes-sons-vidéos. En fait, cette installation propose au public de construire en direct des mises en scènes constituées de relations improbables entre des personnes, des situations, des sonorités, des objets et leurs déplacements. Produisant finalement une grande fresque interactive, des mécaniques imaginaires se mettent en place et s'animent sur une surface de projection (par exemple une façade d'immeuble). Les vertus techniques du logiciel en présence permettent de créer – en temps réel – des mises en scènes narratives infinies en manipulant tout une banque d'« éléments vidéo » et d'« éléments images » parmi le bruissement fondamental de la foule. En fait, cette acceptation « sonosphérique » du « bruit-lieu »⁷⁹ fait advenir une autre dimension à l'opération non silencieuse, celle-ci devenant à la fois sculpture audiovisuelle, animation extraordinaire⁸⁰, paysage urbain dysphonique à contempler, non plus avec l'avidité des yeux, mais avec la gourmandise possible des oreilles à l'affut.

Alors que chaque expérience « synergique » de l'œuvre « scénocosmique » incite à raconter une histoire à la trame mobile, toujours différente, l'aventure pluridisciplinaire de ce duo complice ainsi narrée s'inspire – entre autres – du théâtre d'ombres et des premiers pas du cinéma (celui de Georges Méliès). Il faut dire aussi que les « actions/réactions » en chaîne (à la portée fatalement éphémère) sont à même d'évoluer avec les propositions *live* des publics captés *in-situ*. Ici, les sons environnants occupent un espace nimbé d'inattendu et de non conventionnel, émaillé de chocs et de surprises. Comme l'a remarqué Michel Serres, « si la source reste souvent vague, la réception se diffuse, large et générale. La vue livre une présence, non le son. La vue distancie, la musique touche, le bruit assiege »⁸¹. Dans ces conditions, tels les formants opérationnels d'un appareil écosystémique, les différentes données de *Synergies* sont *in fine* interdépendantes. L'originalité du

⁷⁸ <http://www.scenocosme.com/synergies.htm> dossier PDF:

http://www.scenocosme.com/PDF/synergies_FR.pdf

⁷⁹ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Pour une 'Voix-Monde' », dans *L'Éducation Musicale* n°574, Beauchesne, Paris, janvier-février 2012.

⁸⁰ De même, la danse urbaine investit « l'espace du quotidien pour y rencontrer passants, habitants, spectateurs »... Dans ce cadre en plein air, faire de la place publique un espace chorégraphique, c'est aussi faire surgir le mouvement artistique « là où on ne l'attend pas », c'est traverser et occuper des lieux insolites ou ordinaires, « pour les partager autrement et les mettre en questions » (cf. LEFEVRE, Betty ; ROLAND, Pascal et SIZORN, Magali (dir.) : *Danser la rue / Dancing Street*, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, Mont Saint Aignan, 2019).

⁸¹ SERRES, Michel : *Les cinq sens... Op. Cit.*, p. 53.

projet en perpétuelle mouvance fait que les diverses forces *hic et nunc* galvanisent ensemble une nouvelle énergie, à la fois virtuelle et réellement présente.



Image 11. *Culture Night* à l'Ambassade de France en Irlande (Dublin – 2018)
par Scenocosme (Grégory Lasserre & Anaïs met den Ancxt)

Après les avatars liés principalement au regard, le troisième exemple se porte vers les nouvelles aventures de l'ouïe. Dans ce cadre, *Smartland - Divertimento* (2015-16) de Stéphane Borrel⁸² montre un bel exemple à prendre en compte. L'œuvre qui se veut également d'ordre participatif pourrait, *mutatis mutandis*, figurer le pendant (électro)acoustique des *Synergies* scénocosmiques. Dans les faits, originale et ludique, séduisante et interactive, une curieuse idée d'énergie circulante auréole cette installation sonore pour laquelle le compositeur a désiré convoquer un « écosystème audionumérique » de smartphones opérant à cœur ouvert au sein d'un réseau connecté.

Enfin, je voudrais me pencher sur la réalisation de *Light Music* (2004), œuvre interactive de Thierry de Mey faisant partie du cycle des « musiques de gestes »⁸³ entamé dès 1983 (notamment avec la pièce chorégraphique intitulée *Hands*). Ici, opérant exclusivement dans l'obscurité, un unique acteur en scène (un percussionniste sans instrument appelé parfois « chef solo ») sert d'interprète générateur ou de sorcier manipulateur du son électronique ambiant. Seul le jeu des mains de l'intéressé est visible, les mouvements corporels étant saisis par le

⁸² Stéphane Borrel est professeur d'électroacoustique au conservatoire à rayonnement régional de Lyon. Pour information : les concepts et ingénierie de *Smartland - Divertimento* sont dus à Christophe Lebreton. L'œuvre est une commande du GRAME – Centre national de création musicale (Lyon).

⁸³ Dans ce cycle figurent *Musiques de tables* (1987), *Frisking* (1990), *Unknownness* (1995-96), *Silence must be !* (2002) et *Timelessness* (2019). À propos de cette dernière pièce où les percussionnistes se contorsionnent à l'envi, le compositeur a avoué : « Au point de rencontre entre musique et danse, le geste importe autant que le son produit » (Strasbourg, Programme du festival *Musica*, 2019).

truchement machinique de l'informatique, un dispositif gérant en partie les effets virtuels des différents flux audio-vidéo.



Image 12. *Light Music* de Thierry de Mey

Un « mur de lumière » avec découpes circonstanciées réagit dans ce contexte aux gestes captés par une caméra. Souverainement virtuose et muettement labile, le soliste est paré de deux accéléromètres (attachés à chacun de ses poignets). Suivant les versions, le spectacle peut dépendre des effets dynamico-cinétiques provenant d'un gyroscope. Parées de signes indiciels calligraphiés (d'allure bondissante) projetés sur grand écran (en fond de scène), les gesticulations pantomimiques déclenchent à loisir des modules de production et de traitement sonores (la musique étant distribuée par un dispositif octophonique déployé autour du public)⁸⁴. *In fine*, à l'instar des expériences de Francesco Filidei⁸⁵, des formants de « gestualité instrumentale » favorisent et soutiennent l'aspect général d'une véritable « gestualité musicale ».

Dans la dernière partie de l'œuvre le « chef solo » doit mimer en langue des signes cette sentence symbolique extraite des reliques du prophète Zarathoustra : « Il faut avoir un chaos en dedans de soi pour générer une étoile dansante ». Agissant sous le joug d'une loi d'interactivité (totale ou partielle), le son fondamentalement électronique de la performance devient élément mouvant de chorégraphie induite alors que la figure primairement dansée accuse la projection « lumineuse » d'une musique spatialisée. Selon le musicien belge, « le mouvement agit comme interface : interface entre les différents modes de perception sensorielle, entre l'interprète et la machine, entre les algorithmes de l'intuition et leur expression musicale, entre l'écriture chorégraphique – délétère par nature, comme tracée dans l'espace avec une

⁸⁴ Pour de plus amples renseignements, voir POTAPOVA, Vera : *Le Geste, le mouvement et des nouvelles lutheries dans la musique contemporaine à travers Light Music de Thierry de Mey*, mémoire de Master, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2016.

⁸⁵ Cf. MAGALHAES, Michelle Agnès: « Francesco Filidei : gestualité instrumentale, gestualité musicale », dans *Francesco Filidei : Belezza (e più se affinità)*, CDMC, Paris, 8 janvier 2015 [en ligne].

encre qui s'effacerait à mesure de son déploiement – et la partition, entre les mouvements du chef et l'exécution musicale de l'orchestre »⁸⁶.

Pour une relation mouvante au monde

Au travers de cette étude, j'ai tenté de m'approcher du $\kappa \iota \nu \eta \tau \iota \kappa \omicron \acute{\iota} \varsigma$ signifiant en grec « qui met en mouvement ». Il est alors apparu que dans les arts, ce principe d'évolution cinétique a pu être impulsé grâce au truchement raisonné de l'homme à la conquête de l'espace (chorégraphie, multiphonie...) ou à la recherche de sens caché (Ferrari, Duboc, Childs, Ingvarsen...). À ce propos, au niveau local et intimiste, Claude Ballif avait même évoqué « la résultante d'un jaillissement que le musicien s'est contenté de régler à partir d'une image tout intérieure. C'est d'ailleurs ce qui a lieu au commencement d'une esquisse. On ne cherche pas le mouvement. Il n'y a pas, d'un côté, les *points* (séries de hauteur), de l'autre le *mouvement* (séries métriques). Ce n'est qu'après coups pour avancer dans l'orientation de la donnée première, que le musicien fait œuvre de technicien et précise un *orient* défini »⁸⁷.

Profitant du progrès scientifique et technologique émanant des recherches réalisées dès les premières lueurs du XXe siècle, les différents genres d'artifices artistiques ont su modeler et conjuguer de nouvelles (re)productions du mouvement dans l'espace-temps (du micro-détail⁸⁸ à la macro-structure⁸⁹). Les diverses expériences artistiques ainsi mentionnées ont légitimé ce que Paul Valéry avait ressenti à l'écoute des agissements d'Euterpe et d'Erato. En effet, grâce à « la Musique », il notait qu'on lui faisait « produire des mouvements », « développer l'espace à 3 ou 4 dimensions » ; on lui communiquait « des impressions quasi abstraites d'équilibres, de déplacements d'équilibres » ; on lui donnait « l'intuition du continu, des extrêmes, des moyennes – des émotions – même de la matière – du désordre interne – du hasard intime chimique » ; on le faisait « danser », « souffler », « pleurer », « penser »⁹⁰... affirmait-il.

Sur le plan de la réception binaurale, inspiré par quelques modèles concrets (Honegger, Stravinsky, Mantovani, Zanesi...) ou par quelques élucubrations plus

⁸⁶ Présentation de *Light Music* par Thierry de Mey (site Brahms Ircam : http://brahms.ircam.fr/thierry-de-mey#works_by_genre)

⁸⁷ Cf. BALLIF, Claude : « Points, mouvements »... *Op. Cit.*, tome II, p. 295.

⁸⁸ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Mouvances et mouvements dans la musique d'Honegger », Analyse des *Sept pièces brèves* pour piano, Mont Saint Aignan, dans *Les Cahiers du CREM* n°8/9, septembre 1988. Au sujet des courants d'énergie irriguant les écritures ornementales chez Pierre Boulez et la prolifération cellulaire chez Maurice Ohana, lire CASAGRANDE, Christophe : *L'Énergétique musicale*, L'Harmattan, Paris, 2009, pp. 51-76 et pp. 177-206. À propos de micro décalages d'ordre temporel et de gestes moteurs donnant dans le morcellement progressif de la texture sonore jusqu'à l'exhaure silencieuse, écoutez *Le Livre des trous* (2003) pour piano de Clara Maïda.

⁸⁹ « Une musique véritable fonde sur une harmonie distributive d'un rythme souverain, entre le temporel, le spatial et le temporel : fonds et formes du mouvement » (BALLIF, Claude : *Écrits... Op. Cit.*, tome I, p. 212). Auteur de plusieurs définitions du mouvement (*Écrits... Op. Cit.*, tome II, p. 199), ce compositeur théoricien a d'ailleurs écrit que « le mouvement en musique, c'est la forme perçue de la structure, que celle-ci prenne ses racines dans la matière ou dans un schéma abstrait » (BALLIF, Claude : *Écrits... Op. Cit.*, tome II, p. 51). Métaphoriquement parlant, on pourrait ressentir cette dimension en écoutant *Inside the movement* (2004), partition de Dmitri Kourliandski pour percussion, harpe, piano et contrebasse.

⁹⁰ VALÉRY, Paul : *Cahiers II*, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, Paris, 1974, p. 933.

abstraites (Berg, Maïdra, De Mey, Trapani...), les divers artistes conviés pour la présente étude semblent avoir été séduits autant par des réalités agogiques d'ordre familier que par des rêves cinétiques passablement fous. Au fond, ayant lui aussi travaillé sur les idées de « déplacement » et de « changement de position », Merleau-Ponty écrivait qu'« il y a une conception objective du mouvement qui le définit par des relations intramondaines, en prenant pour acquise l'expérience du monde »⁹¹.

Dans ce registre, j'avancerai pour conclure que l'icône du mouvement constitue finalement pour l'homme l'*experientia* la plus fondamentalement primaire de son rapport psychologique⁹² et esthétique au monde.

Il y a précisément cent ans, le peintre néerlandais Piet Mondrian – futur auteur d'une toile intitulée symboliquement *Broadway Boogie-Woogie* – ne donnait-il pas cette ordonnance pertinente rappelant peu ou prou un fragment de l'éthique de Spinoza : « Mouvement est nécessité⁹³ » ?

⁹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice : *Phénomène de la perception*, Tel Gallimard, Paris, 1945, p. 309.

⁹² Cf. BOISSIERE, Anne : *Musique, Mouvement*, Manucius, Paris, 2014.

⁹³ MONDRIAN, Piet : « Les grands boulevards » [1920] in Luigi Russolo, dans *L'Art des bruits / manifeste de 1913*, Éditions Marguerite Waknine, Paris, 2013, p. 15 (pour la version en français).

The Effect of Music on Movement Perception: Synchresis in Hits for HIIT

Sophie Stévançe
Serge Lacasse
Université Laval, Quebec City, Canada

Abstract. Hits for HIIT consists in a research-creation project aiming to produce both musical pieces and training exercises for, on the one hand, optimizing HIIT practice and, on the other, enriching scholarly research on the relations between music and sports. These questions and their related studies have highlighted music/movement relations and the way they are *perceived*. In this paper we would like to outline how we attempt to build a two-way dialogue between the production of music adapted to HIIT and the design of workouts based on the music.

Keywords. Creation music and sports, synchresis, research-creation, high intensity interval training, music parameters.

Resumen. Hits for HIIT consiste en un proyecto de investigación-creación con el objetivo de producir tanto piezas musicales como ejercicios de entrenamiento para, por un lado, optimizar la práctica del HIIT y, por otro, enriquecer la investigación académica sobre las relaciones entre música y deporte. Estas preguntas y sus estudios relacionados han resaltado las relaciones música / movimiento y la forma en que son *percibidos*. En este artículo nos gustaría esbozar cómo intentamos construir un diálogo bidireccional entre la producción de música adaptada al HIIT y el diseño de entrenamientos basados en la música.

Palabras clave. Creación musical y deportiva, sinchresis, investigación-creación, entrenamiento a intervalos de alta intensidad, parámetros musicales.

Context

“Hits for HIIT” is an innovative project through which we wish, as music researchers-creators and athletes, to offer music specifically designed for High Intensity Interval Training (commonly called HIIT)¹. Music is indeed very

important in this kind of training: Among the studies attempting to identify factors increasing the benefits of training, the vast majority have shown that HIIT enthusiasts were performing better when listening to instrumental or vocal music² notably because music tends to generate positive emotions³. So far, relations between music and sport has primarily been studied in the field of sport psychology⁴. These studies have shown that listening to music during workout increases positive affect, decreases the perceived effort, postpones fatigue, improves motivation, maintains maximum cardiac rhythm, and fosters higher productivity.

In order to better understand how music supports exercise in a psychological perspective, kinesiologists have identified musical characteristics such as rhythm, melody, as well as some extra-musical features (what music evokes⁵) without, however, taking into account other important parameters that would require musicological scrutiny: harmony, instrumental and vocal performance, as well as technological parameters responsible for our perception of recorded space (e.g., reverberation), time (e.g., delay), dynamics (e.g., sound level) and timbre⁶. At the moment, music used by people performing HIITS is mostly selected according to one's current emotional state and was thus not designed to provide a logical and evolutive guidance through the different HIIT phases. We are hoping that Hits for HIIT will contribute to filling that gap.

* Fecha de recepción: 09-12-2020/ Fecha de aceptación: 8-1-2021.

¹ HIIT consists in the combination of exercises of moderate and maximum intensity interspersed with periods of rest (Borrelli 2015). Interval training can *a priori* be applied to many activities, such as running (sprinting), cycling (spinning) or swimming. In this study, we will be focusing on HIIT practiced in the form of a sequence of several different exercises performed at bodyweight in order to solicit a maximum of muscle groups (COMANA, 2018).

²SANCHEZ, Xavier, MOSS, Samantha L., KARAGEORGHIS, Costas I. et TWIST, Craig: "On the Role of Lyrics in the Music-Exercise Performance Relationship", in *Psychology of Sport & Exercise*, Volume 15, Issue 1, January 2014, pp. 132-138; SLOBODA, John: « The ear of the beholder », in *Nature*, 454 (7200), 2013.

³ KARAGEORGHIS 2017; PETRI, Laukka et QUICK, Lina. 2011. "Emotional and motivational uses of music in sports and exercise: A questionnaire study among athletes", in *Psychology of Music* 41(2), 2011, pp. 198–215. <https://doi.org/10.1177/0305735611422507>

⁴ Notably TERRY, Peter C. et KARAGEORGHIS, Costas I.: « Music in sport and exercise », in *The new sport and exercise psychology companion*. Sous la direction de Tony Morris et Peter. C Terry Morgantown, WV: Fitness Information Technology, 2011, pp. 359–380; STORK, Matthew; KWAN, YW; GIBALA, Martin J. et MARTIN GINIS, Kathleen. A: "Music enhances performance and perceived enjoyment of sprint interval exercise", in *Medicine and Science in Sports and Exercise* 47 (5), 2015, pp. 1052-1060.

⁵ KARAGEORGHIS, COSTAS, LANE, TERRY: "Development and initial validation of an instrument to assess the motivational qualities of music in exercise and sport: The Brunel Music Rating Inventory", in *Journal of Sports Sciences* 17 (9), 1999, pp. 713-724.

⁶ E.G., timbre modification such as heavy distortion: LACASSE, Serge: « Slave to the Supradiegetic Rhythm: A Micro-Rhythmic Analysis of Creaky Voice in Sia's "Breath Me" », in *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, sous la direction d'Anne Danielsen, Ashgate, Aldershot, 2010, pp. 141-155, pp. 152-155).

Hits for HIIT consists in a research-creation project aiming to produce both musical pieces and training exercises for, on the one hand, optimizing HIIT practice and, on the other, enriching scholarly research on the relations between music and sports. Accordingly, during the first phase of the project we wanted to better understand: 1) the kind of music used during HIIT practice; 2) what participants liked about this music; 3) how this music is structured (from a musicological perspective); and 4) the extent to which this music is adapted or not to HIIT training as we understand it in the context of this study (a sequence made of many bodyweight exercises).

So far, these questions and their related studies have highlighted music/movement relations and the way they are perceived. In this paper we would like to outline how we attempt to build a two-way dialogue between the production of music adapted to HIIT and the design of workouts based on the music. When we started, we wanted music and movements to be synchronized tempo-wise, so the music remains motivating, intensive and progressive. Our experience so far suggests that this relation may be much more complex: it seems that the cognitive strategies are (unconsciously) put into action for establishing this synchronization are various, and not necessarily in direct relation to rhythmic pulse.

1. Tempo, Pulse, Rhythm

Terms such as tempo, pulse and rhythm are often confused with one another: rhythm is a general term relating to many phenomena and concepts related with the way musical elements are structured over time. Tempo and pulse are among these concepts (along with many others such as meter, time signature, bars, etc.). According to musicologist Justin London, pulse (or beat) refers to “regularly recurring articulations in the flow of musical time”. More importantly, “the sense of pulse arises through the listener’s cognitive and kinaesthetic response to the rhythmic organization of the musical surface”⁷. In other words, the perception of it is rather subjective and may be interpreted differently from individual to individual. Finally, tempo is rather related to the way we express the perceived “speed” of the music. For example, a tempo of 120BPM (beats per second) tells us that each pulse/beat is separated by half a second, so that there are 120 beats per second. The problem, of course, is that the determination of tempo depends of one’s perception of pulse.

Nevertheless, previous research in sport and exercise has focused on tempo as the primary factor for reaching better results during training⁸. It has been shown that runners prefer music at a medium tempo of 120BPM (as opposed to higher tempi

⁷ LONDON, Justin: “Rhythm”, main entry in *Grove Music Online*, 2001.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/>

⁸ KARAGEORGHIS, COSTAS, et PRIEST DAVID-LEE : “Music in Sport and Exercise: An Update on Research and Application”, in *United States Sports Academy, The Sport Journal* 11 (3), 2008.

<http://thesportjournal.org/article/music-sport-and-exercise-update-research-and-application/>

between 140-145BPM for example), because medium tempo helps them get into the “flow”⁹, that is, the reaching of a maximum state of concentration, engagement and satisfaction during an activity¹⁰. Scholars believe that this is due to people’s habit to listen to broadcasted music, whose tempo is most often in the medium range. Yet, tempo is a subjective parameter.

For example, for our song “Fly Away”, some users have indicated that it wasn’t “rhythmic” enough, that is wasn’t “moving” enough and that its BPM wasn’t high enough (Facebook or YouTube posts and comments, informal discussions, September-October 2019: around 100 users have expressed themselves freely and willingly).

[“Fly Away” 1:00]

And yet, its BPM is 132, but the drums, which plays what we call a “half-beat” riff, suggests a lower speed. In other words, depending of various factors, the pulse might be interpreted as half of its “actual” measurement. And then, at 2:00, the kick drum starts pounding on every beat, still at 132BPM. This time, people may start feeling that the tempo of the song has actually increased.

[“Fly Away” 2:00]

At the same time, other users have indicated that at other moments, Sophie was moving very fast, even though she wasn’t really. In other words, sound and music may influence our perception of movement and speed.

[<https://youtu.be/kXgXjwKYIbA?t=479>]: beginning at 7’30

Thus, there is the general ambiance of a song (for example, an impression of slowness) and, when we look (or listen) more carefully and locally, when watching a HIIT supported by music, we may have a different impression.

We thus note some confusion by users between what may constitute rhythm, tempo, pulse, speed, etc. In other words, it seems rather easy to make images and music say what one would like to hear or see... So, since it is a question of **perception** (therefore habits), why not use such perceptions for HIIT or other types of aerobic training. One of our objectives was precisely to better understand perceptions, so we could surpass them; all the more so because these perceptions seem to have been formatted, so to speak, by big American musical productions or remixes that often are overloading, both in terms of sound level and of timbre

⁹ Jabr, Ferris. 2013. « Let’s Get Physical: The Psychology of Effective Workout Music » *Scientific American*, 20 mars 2013. <https://www.scientificamerican.com/article/psychology-workout-music/>

¹⁰ Csikszentmihalyi, Mihaly. 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row; Csikszentmihalyi, Mihaly. 1997. *Finding flow: The psychology of engagement with everyday life*. New York: Basic.

content. As we've seen the case of "Fly Away", the music offers space for rhythmic interpretation despite the fact that it keeps a basic tempo of 132BPM.

In other words, a "synchronic" conception of music (that is, movements that are entirely synchronized to the music, such as "StrongbyZumba" for example), with which athletes are interpreting and experimenting through functional movements suggested by structural pulses, is indeed an interesting path, but not complete in our opinion.

2. Synchresis

We thus wish to explore a more encompassing hypothesis by summoning Michel Chion's model of audio-vision¹¹. For example, one could appreciate the relations between music and an athlete's movement configurations through what Chion calls the "added value" of the audiovisual relationship (5-9). For Chion the added value refers to:

the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression, in the immediate or remembered experience one has of it, that this information or expression "naturally" comes from what is seen and is already contained in the image itself. (5)

For Chion, this added value emerges from *synchresis* that is "the forging of an immediate and necessary relationship between something one sees and something one hears"¹².

Method

How did we end up with this observation? Let's say first that our music pieces are designed with HIIT's progressive intensity in mind: 5-minute songs (instrumentals so far) that can be combined in many "blocks" according to how long one wishes to workout (ideally, between 10 and 20 minutes including short rest periods. Each HIIT we design consists of a series of movements following a progressive intensity curve, and the music is organized according to this intensity curve.

Moreover, rather than the loud "bips" traditionally used to indicate periods of activity and rest, it is integrated musical elements that notify the athlete-listener to alternate between these periods of activity and rest, thus making HIIT sessions become aesthetic experiences. Therefore, there is no need for disturbing sounds alien to the music, no need for loud or even aggressive countdowns, no need either for "blanks" between each pieces of music. Everything is included in a standardized 20s/10s pattern of alternation.

¹¹ CHION, Michel: *L'audio-vision - Son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris, 4^e édition revue et augmentée, 2017.

¹² *Ibid.*, p. 5

For our experiment we had access to 15 songs that we were able to combine in HIITs of 5, 10, 15 or 20 minutes long, always with periods of activity (20sec.) and rest (20sec.), a ratio whose efficiency has been confirmed by research^{13,14}

Accordingly, in terms of music production, we used tempi that had some relationship with these durations of 20 and 10 seconds: 96BPM, 104BPM, 112BPM, 120BPM, 128BPM, 136BPM, 144BPM, etc. In fact, while songs at 96BPM allow for clear 4/4 metrical groupings (8 bars for 20sec. and 4 bars for 10sec.), we had to develop some kind of creativity to subdivide periods of 20 and 10 seconds for most of the other values. For example, for a piece at 128BPM in 4/4, we obtain 11 bars for 20sec. and 5 1/2 for 10sec... However, and surprisingly, these apparent limitations helped to develop a completely different approach to composition and sound design, questioning by the same token the cultural basis of the traditional 4-bars divisions found in most music in the the so-called Western world. Also, in order to follow a typical intensity progression curve, we've tended to include contrasting sections in all 5-minute songs, helping the listener to follow the mood. Conversely, it was sometime the music that suggested these intensity curves to Sophie who designed the movement sequences (more on this later).

Accordingly, for the rest of this contribution, we will first discuss HIITs for which music design *preceded* movement design, that is, HIITs that were recorded with music designed for this HIITs in particular. Second, we will discuss HIITs designed on existing Hits for HIIT music, and thus with movements that were not initially designed for these musical pieces. Finally, we have even gone as far as to substitute music used during the filming of some HIITs with different pieces of the Hits for HIIT music repertoire at the editing stage. This last strategy is analogous to the second one to the extent that movements were not designed with specific music in mind.

Corpus:

1. HIITs filmed and edited with specifically designed music:
HIIT 1 -2-6-7- 9- 14-19-20-21-44.

¹³ RIBEIRO et al 2018; KILPATRICK/GREELEY 2014.

¹⁴ That being said this ratio is specific to each performer's profile, for HIIT's main objective is to perform with the most effective work-time:rest-time ratio [30/30, 20/20, 30/15, 20/10, etc.] in order to remain as long as possible at one's maximum oxygen uptake (VO₂ max at 95-100%). Since Sophie Stévançe's VO₂ max is 177 (November 2019) she must reach a heart rate (HR) of about 163 BPM to perform an effective HIIT, what is allowed by a 20/10 ratio (this 20/10 ratio also allows us to use our musical pieces for 8- or 12-minute Tabata trainings). However, each performer has to train according to his/her own ratio (determined by his/her VO₂ max). This explains why HIIT must be performed by intervals: it is very difficult to maintain such intensity beyond 10-15 minutes of effective work (excluding rest time).

For example :

- HIIT 42 : <https://www.youtube.com/watch?v=5OINvNuGrHk> : One can see that the first exercise is synchronized with the music. Also, at 6:37, Sophie is clearly waiting for the music to begin before starting to move. This same behavior occurs in HIIT 48:
 - <https://www.youtube.com/watch?v=mcFXJ5vC1Yw&t=314s> : At 11:04, Sophie waits again for the music to start before moving. This also shows that she knows the music, which points to the importance of taking one's knowledge of the music used, something to study in further research.
 - Same observation for HIIT 44 : https://youtu.be/7OGDyzV2_a8: At 4:37 Sophie is mimicking the musical sounds.
 - Also in HIIT 47 : <https://youtu.be/neKfKsVSto8>: At 4:07 Sophie attempts to synchronize with the music, finally succeeding at 4:18.
 - Finally, HIIT 48 :
 - <https://www.youtube.com/watch?v=mcFXJ5vC1Yw&t=664s> : le mouvement est parfaitement synchronisé au rythme (à 18'35)
2. HIITs filmed with movements not initially designed for the music used during the filming stage: For example: HIIT 8-10-13-16-17-18-22 (Tabata)
 3. HIITs edited with music different from the one used during the filming stage For example: HIIT3-4-5-11-12 (Tabata: in this case we literally had to create a HIIT through editing because one of the cameras was stopped because of a Skype call...)

Comments by participants are telling: Synchronization between music and movements are pointed out independently of how the videos were produced. How could we explain this phenomenon?

Discussion

Chion¹⁵ mentions “points of synchronization” (or “synch points”) to designate “a salient moment of an audiovisual sequence during which a sound event and a visual event meet in synchronicity”¹⁶. A synch point thus occurs when there is a “vertical” correspondence between visual and musical elements. This encounter provides the audiovisual chain with its phrasing, its audiovisual syntax. Synchronism is deeply entrenched in our perceptive habits, meaning that we will mentally attempt to make up the absence of the sound's source by making this sound coincide with the current image instead.

¹⁵ CHION, Michel : *L'audio-vision - Son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris, 4^e édition revue et augmentée, 2017.

¹⁶ *Ibid.*, p. 59.

Movement perception

As we have seen, sound may also influence our perception of a given movement and its apparent velocity. Some users have told Sophie that she was moving very fast during a given movement while it wasn't really the case. When we actually perform the movement in question, we realize that it is not that fast; but to watch it on the screen with sound gives the impression that it was performed with speed. (Song "Spy Beat", HIIT 44: https://www.youtube.com/watch?v=7OGDyzV2_a8: for example, see at 11:52; same impression at 02:09 during the "jumping Jack" movement.)

According to Chion, "basically, the ear analyzes, processes, and synthesizes faster than the eye"¹⁷. The understanding of a visual stimulus always takes a given amount of time, while "clearly delineated *sound* has the advantage of etching its form and tone directly into consciousness, where it can repeat as an echo" (61, Chion's emphasis). Sound will thus have the power to modify our perception of visual rhythms: "Depending on density, internal texture, tone quality, and progression, a sound can temporally animate an image to a greater or lesser degree and with a more or less driving or restrained rhythm"¹⁸. In short, depending on its sonic accompaniment, a same image may convey different rhythmic relationships as well as different apparent velocities. This encounter between two velocities—a sonic one and a visual one—will give rise to a third, proper audiovisual one.

Conclusion

The three audiovisual relations we just examined are directly linked to Chion's theory of perception. Indeed, Chion's "added value" and "synchresis" allow us, in principle, to better understand the reciprocal influence between image and music on our visual perception to the point of altering their apparent content or characteristics (and even when the image and its related sound are not subjected to one another). Furthermore, the context also influences our reaction, thus corroborating Sloboda's theory¹⁹ according to which music's influence entirely depends of the listening conditions, as well as on the listener's experiences and preferences.

Chion is calling for a "trans-sensorial perceptive theory". Indeed, he notes that in certain audiovisual works, hearing is the engine of sight and vice versa. According to him there are "auditives" of the eye²⁰. Chion explains our brain is the locus of sensorial encounters while hearing and sight are merely captors. In the same vein, in his book *Analyser un film*²¹, Juillier reminds us that in cinema, just as in everyday life, the separation of hearing and sight is artificial, because our brain was

¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ SLOBODA, John: « The ear of the beholder », in *Nature*, 454 (7200), 2008, pp. 32–33.

²⁰ CHION, Michel : *L'audio-vision... Op. Cit.*, p. 132.

²¹ JULLIER, L. : *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Flammarion, Paris, 2012.

trained to integrate or recognize images and sounds as part of a same phenomenon. This is also what somewhat come out from our experiments: a kind of “clip effect”²² during which sonic expression “instrumentalizes” visual matter. This was the case of the “Spy Beat” examples we have discussed above, and which appears again in other users’ comments, when audiovisual rhythm gives the impression of a high-speed movement.

The audible seems to become visible because of its interaction with the image: this is synchresis at play. As the combination of the words “synchronism” and “synthesis”, synchresis allows for a unique linkage of sound and image thanks to associations it creates instinctively within the spectators’ mind. And yet, there is no apparent hierarchy, and thus no dominance relationship, between sound and image: We remain in the realm of sport where, in the end, users are watching more than they are listening. They are under the impression that the more they hear rhythmic beatings, the more the music will be fast, and thus motivating. We plan to carry on with our research according to this hypothesis.

What can we learn at this point from our first experimentations?

1. That athletes usually believes that music is fast when there is a decomposition of the pulse (in addition to a saturation of the sonic spectrum).
2. That if we wish to bring athletes to understand (as we attempt to do with Hits for HIIT) that music may be fast without having to decompose the sound’s rhythm, we might need to use image.
3. Because even though we are not decomposing pulse, so it gives an impression of speed (or slowness for that matter), and even though we do not necessarily attempting to synchronise movements with music, users will synchronize mentally, which will gives the impression of speed (or slowness), or even an impression of fatigue!

Whole panoply of emotions that are projected through the audio-vision phenomenon.

²² JULLIER/PÉQUIGNOT : *Le clip: Histoire et esthétique*, Armand Colin, Paris, 2013.

Mediagraphy

BORRELI, Lizette : « Best Workout in 60- Second Intervals: High Intensity Interval Training Burns Fat, Improves Blood Pressure. » *Medical Daily*, 12 Juin 2015.

CHION, Michel : *L'audio-vision - Son et image au cinéma*, Armand Colin, Paris, 4^e édition revue et augmentée, 2017.

COMANA, Fabio: « HIIT, HVIT, or VIIT/ Which IT are you doing and do you know the differences? » *National Academy of Sports Medicine*, 1 Juin 2018.

<https://blog.nasm.org/author/fabio-comana/>

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly: *Flow: The Psychology Of Optimal Experience*, Harper and Row, New York, 1990.

____ *Finding flow: The psychology of engagement with everyday life*, Basic, New York, 1997.

JABR, Ferris: « Let's Get Physical : The Psychology of Effective Workout Music » *Scientific American*, 20 mars 2013. <https://www.scientificamerican.com/article/psychology-workout-music/>

JULLIER, L. : *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Flammarion, Paris, 2012.

JULLIER/PÉQUIGNOT : *Le clip: Histoire et esthétique*, Armand Colin, Paris, 2013.

KARAGEORGHIS, Costas: *The Music Doctor: Dr Costas Karageorghis*, 2008:

<https://open.spotify.com/user/fitzdares/playlist/4dTGxWosQ87IqUUXvfXhmg>

KARAGEORGHIS, COSTAS, et PRIEST DAVID-LEE : “Music in Sport and Exercise: An Update on Research and Application”, in *United States Sports Academy, The Sport Journal* 11 (3), 2008.

<http://thesportjournal.org/article/music-sport-and-exercise-update-research-and-application/>

KARAGEORGHIS, COSTAS, LANE, TERRY : “Development and initial validation of an instrument to assess the motivational qualities of music in exercise and sport: The Brunel Music Rating Inventory”, in *Journal of Sports Sciences* 17 (9), 1999, pp. 713-724.

KILPATRICK, Marcus W. et GREELEY Samuel J. : « Exertional responses to sprint interval training: a comparison of 30-sec. and 60-sec. conditions », in *Psychological Reports* 114 (3), 2014, pp. 854-865.

LACASSE, Serge: « Slave to the Supradiegetic Rhythm: A Micro–Rhythmic Analysis of Creaky Voice in Sia's “Breath Me” », in *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, sous la direction d'Anne Danielsen, Ashgate, Aldershot, 2010, pp. 141-155.

LONDON, Justin: “Rhythm”, main entry in *Grove Music Online*.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/>

PETRI, Laukka et QUICK, Lina. 2011. “Emotional and motivational uses of music in sports and exercise: A questionnaire study among athletes”, in *Psychology of Music* 41(2), 2011, pp. 198–215.

<https://doi.org/10.1177/0305735611422507>

RIBEIRO Ramalho; OLIVEIRA, Bruno; MEIRELES SANTOS Tony, KILPATRICK, Marcus; OLIVEIRA PIRES, Flávio, et CAMAZ DESLANDES, Andrea: « Affective and enjoyment responses in high intensity interval training and continuous training: A systematic review and meta-analysis », in *Plos One* 13 (6), 2018.

SANCHEZ, Xavier, MOSS, Samantha L., KARAGEORGHIS, Costas I. et TWIST, Craig: “On the Role of Lyrics in the Music-Exercise Performance Relationship”, in *Psychology of Sport & Exercise*, Volume 15, Issue 1, January 2014, pp. 132-138.

SLOBODA, John: « The ear of the beholder », in *Nature*, 454 (7200), 2013, pp. 32–33.

STORK, Matthew; KWAN, YW; GIBALA, Martin J. et MARTIN GINIS, Kathleen. A: “Music enhances performance and perceived enjoyment of sprint interval exercise”, in *Medicine and Science in Sports and Exercise* 47 (5), 2015, pp. 1052-1060.

TERRY, Peter C. et KARAGEORGHIS, Costas I.: « Music in sport and exercise », in *The new sport and exercise psychology companion*. Sous la direction de Tony Morris et Peter. C Terry Morgantown, WV: Fitness Information Technology, 2011, pp. 359–380.

De la performance musicale dans la Guyane traditionnelle : expression cognitive singulière d'une musique-verbe

Apollinaire Anakesa Kululuka
Ethnomusicologue, musicologue, directeur de recherches
Directeur-adjoint CRILLASH, EA 4095
Directeur de l'équipe interne ADECAm/MC
Université des Antilles

Résumé. Comme sa société et sa culture, la musique de la Guyane est plurielle. Elle comporte une grande diversité de types, de genres, de styles et de sources. Elle est le produit syncrétique de plusieurs cultures, langues et peuples d'origines également diverses. Elle résulte d'un processus transculturel et sociétal qui, au fil du temps, a abouti à la fois à une refondation et à la recréation des cultures, mais aussi à l'émergence des êtres nouveaux, nommés Créoles. La performance musicale, que j'étudie ici, est donc à l'image de l'espace social et culturel guyanais. Elle est un moyen et une manière de penser l'être, la vie et le monde, mais aussi de transposer et de transformer des valeurs de sources et catégories diverses. Elle est le lieu symbolique des métissages, des mélanges, mais aussi des enjeux sociaux et sociétaux majeurs. Cette organisation de l'expérience musicale exige plusieurs niveaux de lectures, afin de mieux comprendre de la performance sous-jacente qui constitue la problématique que je traite ici. Qu'est ce qui fait alors l'objet de la performance musicale dans la société traditionnelle guyanaise ? Quelles en sont les techniques de mise en œuvre ainsi que les formes intrinsèques de connaissances et de savoirs ? Quel en est le processus d'élaboration et pour quelle visée ? Ces questions et d'autres encore, me servent de réflexion, pour traiter ma problématique.

Mots-clés. Performance musicale, musique-verbe, Guyane, musique traditionnelle, culture, amérindiens, bushinengé, créoles.

Abstract. Guianese culture and traditional music, here evoked, are various. It is more a transcultural process that, along centuries, gave an original result born in the Americas, in Guiana in this case. It is a form of refoundation, of recreation of cultures and new human beings generally called Creoles. The musical performance, that I study here, is the echo of social and cultural space of this reformulation of thought, life, and conception of the world. It is, as well, a mean of transposition and transformation of the values issued of diverse sources and categories. It is in no way a second-rate cultural practice, as it is the place where were born philosophies and actions for common life as well as for individual life. This organization of the musical experience requires several

levels of readings to better understand the underlying performance that is the issue discussed here. What is then the subject of the musical performance in French Guianese traditional society? What are the implementation techniques and the intrinsic forms of knowledge? What is the creation process and for what goal? Without a doubt, questions arising from this issue are still numerous and varied. And the answers one can give are just as numerous. The few basic questions mentioned above are a theme for the reflection conducted here by the author on traditional music of French Guiana.

Keywords. Musical performance, music-verb, Guyana, traditional music, culture, Amerindians, Bushmen, Creoles.

Prélude

Dans cet article, je présente une des faces importantes de la culture musicale traditionnelle en Guyane française, encore très peu exploitée dans les domaines musicaux, musicologique et ethnomusicologique français. Elle est davantage abordée à travers des travaux plus généraux en littérature, en histoire et moyennement en anthropologie¹. Cet article est donc une des contributions inédites concourant à combler cette lacune dans le domaine musicologique. C'est le fruit de mes observations et expériences du terrain de plus d'une dizaine d'années (depuis 2005).

Avant d'entrer dans les détails du sujet, notons que la musique traditionnelle guyanaise est un système sémiotique polysémique, dont les considérations esthétique-techniques sont également poly-conceptuelles. Du fait de son essence plurielle, sa lecture demeure donc complexe, tant sur le plan musicologique ou ethnomusicologue qu'anthropologique.

Il s'agit d'un « un fait social total », au sens que lui octroient Marcel Mauss et Émile Durkheim (1925), régi par des « Manières d'agir, de penser et de sentir » qui s'imposent à l'individu (Durkheim). La création et les pratiques, qui en découlent, renferment effectivement une complexité des objets et des facteurs divers, qui condensent de nombreuses dimensions de la vie sociale des pratiquants (arts vivants, artisanat, culture, langue, religion, politique, économie, anthropologie, sociologie, esthétique, histoire, etc.).

Sa nature, son étymologie comme son évolution relèvent de la créolisation, concept permettant de décrire, plus globalement, le processus tant de rupture que de transformations subies au fil des siècles, dans la Caraïbe et les

* Fecha de recepción: 08-7-2020/ Fecha de aceptación: 21-8-2020.

¹ Récemment, Nicolas Darbon a consacré un ouvrage sur le sujet. L'auteur aborde la problématique, avec fruit, davantage « la création musico-littéraire, écrite et orale, dans ce pays en plein essor qu'est la Guyane. Il propose des pistes de recherche interdisciplinaires en musicologie, anthropologie du contemporain et forge le concept de transdiction. Cf. DARBON, Nicolas : *Musique et littérature en Guyane : explorer la transdiction*, Classiques Garnier, coll. Perspectives comparatives, Paris, 2018.

Amériques, par les populations des esclaves et, au-delà, leurs descendants jusqu'à nos jours. Ce concept a été utilisé dans divers domaines, dont les sciences humaines avec notamment K. Brathwaite (1971), M. Trouillot (1977) et de Gerry L'Etang (2012), en linguistique, avec entre autres Chaudenson (1995), en littérature avec Édouard Glissant, Raphael Confiant, Jean Bernabé et Patrick Chamoiseau (1989), pour ne citer que ces quelques cas.

S'il a abondamment été étudiée, ce concept de créolisation a par ailleurs nourri de nombreuses réflexions qui l'ont élucidé au travers d'autres notions, dont hybridation, hybridité, métissage, mangrove, rencontre, relation, rhizome ; Tout monde, identité-relation, identité-rhizome. Parmi des évocations et rapprochements significatives à ce sujet, on compte celles de Bahaba Homi K.², de Gilles Deleuze et Félix Guattari³, d'Édouard Glissant⁴, d'Antonio Benitez-Rojo⁵, de Juliane Tauchnitz⁶ (2014).

Par exemple, selon E. Glissant, le mot créolisation « [...] donne une idée à peu près complète du processus de la Relation : non seulement une rencontre, un choc, un métissage culturel, mais une dimension inédite qui permet d'être là et ailleurs, enraciné et ouvert, perdu dans la montagne et libre sur la mer, en accord et en exil »⁷.

Il importe également de relever que, même si les concepts cités conviennent tous pour décrire tel ou tel aspects de cette musique, la notion de musique-verbe⁸ et celle de musique-rhizome, que je propose, en permettraient une lecture plus significative et de façon plus ample. Dans son aspect rhizomatique, par exemple, cette musique est dotée des composantes, intrinsèquement souterraines (underground), qui en nourrissent l'extérieur, foncièrement catalyseur, dans ses aspects techniques et pratiques, ainsi que les fonctions qui en découlent. Aussi demeure-t-elle une musique qui constitue un tout multiple et donc pluriel. Elle allie ainsi une arborescence à la fois de complexité et de

² HOMI K., Bahaba : « Hybridité, identité et culture contemporaine », in Jean Hubert Martin (éd.) : *Magiciens de la terre*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1989 ; *Id.* : "Interrogating identity: the postcolonial prerogative", *Anatomy of racism*. Ed. David Theo Goldberg University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990 ; *Id.* : "The other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism", dans *Out there: marginalization and contemporary cultures*, Ed. Russell, New Museum of Contemporary Art, New York, 1990.

³ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix : *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.

⁴ GLISSANT, Edouard : *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris, 1990 ; *Id.* : *Traité du Tout-Monde*, Gallimard, Paris, 1997.

⁵ BENITEZ-ROJO, Antonio : *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Translator: James E. Maraniss, Paperback, Stanley Fish, Fredric Jameson Editors, Duke University Press, Durham, London, 1996.

⁶ TAUCHNITZ, Juliane : *La créolité dans le contexte international et post-colonial du métissage et de l'hybridité. De la mangrove au rhizome*, L'Harmattan, Paris, 2014

⁷ GLISSANT, Edouard : *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris, 1990.

⁸ ANAKESA, Apollinaire : *L'Afrique noire dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris IV Paris Sorbonne, sous la direction de Louis Jambou et de François Picard, Paris, 2000. *Id.* : *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, Connaissance, Paris, 2007.

simplicité ; de complexité par la croissance matériaux musicaux internes, par le truchement du ressenti et de l'agi, de la pensée et de la conception de la vie autant que du monde ; externes au travers des matériaux et toutes sortes d'objets sonores, instrumentaux, mais également extramusicaux, sous-tendus par des relations, des rapports et des réseaux très diversifiés, dans sa représentation technique et esthétique. Dans sa part arborescente de simplicité, cette musique est assujettie au processus de formalisation systématique des éléments mélodiques, rythmiques, harmoniques et timbraux bien spécifiques, souvent rattachés à d'autres facteurs extra-musicaux comme nous le verrons plus tard, éléments obéissant singulièrement au principe de synchronie répétition-improvisation. Sa réitération, se décline sans relâchement, et demeure fondée sur des répétitions des cellules, des formules et des structures musicales simples et de formalisation, par le biais desquelles sont définies, entre autres, une identité, une destinée, une vision, une forme, une réalité, musicales et/ou non musicales, auxquelles se réfère l'œuvre produite. Théoriquement, cette musique, construite sans dogme, ni partition intégralement préétablie, est régie par le principe de l'oraliture, c'est donc une musique-verbe, dans laquelle, même le silence peut avoir la vertu d'une parole.

Les pièces musicales qui en résultent sont l'agencement d'une relative sophistication des matériaux musicaux de base aux formules et aux structures souvent simples. Cependant, l'ensemble expertement tissé, est un complexe, entremêlant divers objets sonores, pour reprendre l'expression de Pierre Schaeffer⁹, qui sont déterminés à l'aléatoire à travers l'improvisation fréquente, sans pour autant se démettre de son intégrité. La combinaison, qui en découle, est une concordance souvent obtenue au travers d'une constante métamorphose. Elle intègre progressivement de nouveaux éléments aux résurgences parfois surprenantes, en sensations, émotions et sentiments, autant qu'en esthétique, tant les effets recherchés ajoutent constamment à la nouveauté et au saisissement du corps aussi bien que de l'âme et de l'esprit.

Tel un rhizome, cette musique fonctionne ainsi avec des pans stables et une mobilité alternant ou enchevêtrant, en toute souplesse intrinsèque, divers éléments mélodiques, rythmiques, harmoniques et de timbre. Dans ce processus, leur transformation est plus ou moins constante. Il en résulte une création somme toute vivante qui préserve les éléments de son identité souvent fonctionnellement. En corollaire, sur les plans rythmique et mélodique particulièrement, on y trouve des zones de stabilités et de mobilités, avec des cellules, des tempos et des pulsations dont la permanence crée une simultanéité vitale, qui fait que le Tout s'élabore par la mise en réseau et rencontres des apports composites intérieurs-extérieurs précédemment évoqués.

Quant à la notion de « musique-verbe », elle m'a été inspirée par ce que je savais déjà du rapport musique-parole dans la culture musicale africaine (que j'ai qualifiée de « verbe-musical » au lieu du « langage tambouriné », employé par

⁹ SCHAEFFER, Pierre : *Traité des objets sonores. Essai interdiscipline*, Seuil, Paris, 1966. Cf. également, *Id.*, *Machines à communiquer*, 2 tomes (1. *Genèse des simulacres* 2. *Pouvoir et communication*), Seuil, Paris, 1970 et 1972.

bon nombre d'ethnomusicologues africanistes, dont Simha Arom. Pour eux, ce langage ne se limite qu'à la manière de « parler » ou de porter un message uniquement par le tambour). Pour mieux en aborder la réalité, voici une anecdote évocatrice qui en résume la profonde nature :

À Cayenne, un soir de week-end, la nuit tombée, je perçus quelques belles sonorités lointaines, bien animées et qui m'intriguaient. Je posais alors, à mon voisin, la question de savoir ce que c'était ? Il me dit : « C'est du *kasékò* ». Qu'est-ce que c'est alors ? « Si tu veux, ce sont les tambours qui parlent et les gens s'amuse » Ah bon, comment ça ? « Ben oui ! Chez nous, on fait des soirées *kasékò* ; c'est le moment de partage... » Et comment appelez-vous alors les instruments qu'on y joue ? « Non seulement les instruments (tambours, *ti-bwa*, *chacha*¹⁰), même la danse, les chants, le repas, la boisson, les cris, les rires, ce moment-là, tout ça c'est du *kasékò* ; c'est l'ambiance de la vie *kasékò* quoi ! Si tu veux, les corps font la musique, les danses et les instruments parlent, et la vie s'anime... Il te faut donc le voir... Il faut y participer pour le comprendre ». À la suite de ce conseil, j'ai vu et participé à de nombreuses soirées du genre, pour voir, écouter, entendre et tenter de mieux comprendre, cette vie musicale singulière.

Comment pouvons-nous alors le percevoir et en saisir le propos factuel ? Notons que le *kasékò*, ainsi que nous le verrons dans la suite de mon propos, n'est pas l'unique exemple du genre. Du reste, cette anecdote en dit long sur le caractère-même de la musique traditionnelle guyanaise, dont j'étudie ici la singularité performancielle : à la fois musique-verbe et musique-rhizome.

Avant de pénétrer les détails du sujet, souvenons-nous d'abord que comme la culture, la musique traditionnelle guyanaise ici traitée est de nature foncièrement plurielle. Elle-même, ainsi que la culture sous-jacente, sont effectivement le produit de plusieurs cultures, résultant de multiples positionnements et visions du monde, dont les sources sont essentiellement antagonistes. Elles sont aussi le fruit de plusieurs langues et peuples d'origines également diverses (initialement des colons européens, des esclaves africains et des autochtones amérindiens), se retrouvant dans les Amériques, pour construire un Nouveau monde. On le sait, c'est un monde à part, exceptionnel, forgé au travers du processus de créolisation : une nouvelle conception des êtres, de la vie, du monde. Sur le plan humain, il ne s'agit donc pas de l'addition de cultures, mais plutôt d'un processus transculturel unique qui, au fil des siècles, a donné un résultat tout autant original, né dans les Amériques, en Guyane française en l'occurrence. Il en a résulté une forme de refondation, de recreation des cultures, et même l'émergence des êtres nouveaux, que l'on qualifie génériquement de Créoles.

¹⁰ *Tibwa* (littéralement petit bois) est un terme créole qui désigne un idiophone. Il peut s'agir de deux baguettes moyennement longues, en bois dur, que l'on entrechoque pour produire un rythme spécifique. Souvent c'est un rythme qui définit l'identité du genre et/ou style de la musique jouée. Dans la musique *kaseko* créole guyanais, entre autres, le *tibwa* est un ensemble composé de deux courtes baguettes en bois durs avec lesquelles on percute une caisse en bois en forme de tabouret.

Dans la sphère artistique, la performance musicale, que j'étudie ici, est l'écho de l'espace social et culturel de cette reformulation de la pensée, de la vie et de la conception du monde. Elle est aussi le moyen de transposition et de transformation des valeurs de sources et catégories diverses. Elle n'est aucunement une pratique culturelle seconde, puisqu'elle est le lieu où se sont construites et se construisent encore des philosophies, dont bon nombre d'actions fondent encore des actes régissant la vie, tant communautaire qu'individuelle, des sociétés de notre temps (le XXI^e siècle). C'est le lieu symbolique des métissages, des mélanges, mais aussi des enjeux sociaux et sociétaux majeurs, qui se tissent, s'entrecroisent, s'interprètent. La musique qui en découle représente, pour chaque Guyanais, le médium ou le support pour lire et dire le monde, pour évoquer son rapport à l'autre et à sa communauté.

Pour traiter cette problématique, et permettre au lecteur d'en saisir le mieux possible les facteurs qui en régissent l'essence et la signification fondamentales, il m'a semblé plus pertinent d'en apporter d'abord une lecture globale, en adoptant une approche cognitive à travers un regard pluridisciplinaire. Celui-ci s'appuie plus particulièrement sur la sémiotique, pour en relever les signes, les symboles et les représentations qui lui donnent sens et permettent de comprendre ses enjeux et les signifiants culturels, tout en mettant en exergue les constructions identitaires et sociopolitiques sous-jacentes. Ensuite, le point de vue socio-anthropologique est essentiel pour mettre en exergue la représentation et la représentativité de l'homme guyanais dans son milieu socioculturel à travers une performance musicale. La musicologie, dans ses aspects historique, systématique, systémique et ethnologique, permet ici de saisir le sens technique et esthétique de la musique, mais aussi celui des pratiques qui en résultent.

Voici, pour commencer, un schéma qui en résume les composantes et leurs interactions.

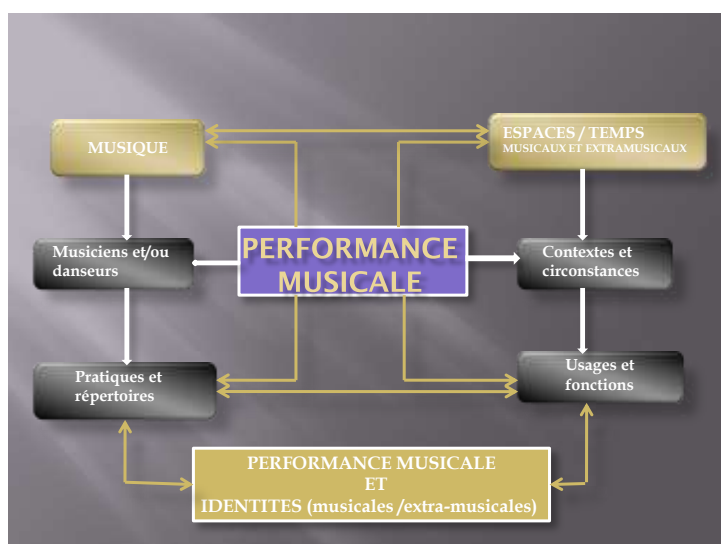


Illustration 1. Schéma

Comme dans bon nombre des cultures du monde, dans l'univers culturel traditionnel guyanais, la musique est un acte qui comporte une dimension multisensorielle. Elle se réalise à travers une performance somme toute particulière. C'est à la fois une pratique et un processus durant lesquels les idées musicales sont réalisées et accomplies, mais surtout données autant à voir et à entendre qu'à dire exceptionnellement des choses de l'homme, de ses environnements social, naturel et sacré. Cette performance demeure également un canal idéal pour transférer toutes sortes de messages, un canal de production sonore duquel résulte une musique-verbe qui conte l'Humanité des hommes, la vie des êtres, l'harmonie avec le temps et les univers. En quoi une telle musique peut-elle être singulière ?

C'est une pratique qui se concrétise à travers une prestation qui n'est pas uniquement la résultante d'un agencement voire d'une simple juxtaposition ou synchronisation d'éléments musicaux techniques et esthétiques. Elle n'est pas non plus seulement le fruit d'un composé d'événements sonores et visuels, puisqu'elle se trouve également connectée aux contextes, circonstances et espaces spécifiques, sous-tendus par divers domaines de la vie temporels et intemporels. Il en découle de multiples et riches connaissances, savoirs et savoir-faire, mais aussi des formes variées d'intersection. L'ensemble est élaboré sur le fondement des principes culturels intrinsèques caractérisés, riches en symboles et en significations, et que les musiciens, les danseurs et/ou chanteurs traduisent en pièces musicales et danses, à travers une grande variété des configurations perceptives.

De fait, comme ailleurs, la performance musicale guyanaise s'avère alors être l'expression d'une singulière tradition portée par un système structurel et socioculturel où la musique-verbe¹¹ est un principe à la fois capital et original.

C'est une organisation de l'expérience musicale qui exige plusieurs niveaux de lectures. Il en est de même pour la compréhension de la performance sous-jacente qui constitue la problématique que je traite ici. Qu'est ce qui fait alors

¹¹ La musique-verbe est une expression que j'utilise pour signifier le lien étroit qui existe, au sein des cultures étudiées, entre le triptyque musique, danse, chant (particulièrement liées aux langues à tons), en tant que pendants, mais que l'on conçoit surtout comme une extension logique et étroite de la parole, du Verbe, au sens large, ce, en termes de langage et de communication. Ici, musique et danse, autant que la sonorité instrumentale, sont conçues comme dotées de code communicationnel équivalant à celui de la parole parlée. C'est ce que certains ethnomusicologues qualifient de « langage tambouriné », et que moi je nomme « verbe musical », car ce langage ne concerne pas uniquement le « langage du tambour », mais concerne tous les instruments musicaux, voix comprise, dont les usages participent substantiellement aux langages, communications et échanges en tous genres, tant dans le domaine matériel que spirituel. Sur le langage tambouriné, cf., entre autres, les travaux de AROM, Simha : *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie*, SELAF (*Ethnomusicologie*, 1), Paris, 1985 ; AGAWU, Kofi : "The Invention of "African Rhythm", dans *Journal of the American Musicological Society* 48 (3), 1995, pp. 380-395 ; KUBIK, Gerhard : "Oral Notation of Some West and Central African Time-Line Patterns", dans *Review of Ethnology* 3 (22), 1972, pp. 169-176 ; "Emics and Etics: Theoretical Considerations", dans *African Music* 7 (3), 1996, pp. 3-10, pour ne citer qu'eux.

l'objet de la performance musicale dans la société traditionnelle guyanaise ? Quels en sont la nature, la signification et le processus de réalisation ? Quels contextes, situations et circonstances la sous-tendent-ils ? De quelle nature sont les dynamiques, les interrelations et les interactions qui la composent ? Quelles en sont les techniques de mise en œuvre ainsi que les formes intrinsèques de connaissances et de savoirs ? Quel en est le processus d'élaboration et pour quelle visée ? En résulterait-il des constructions identitaires et/ou de socialisation spécifiques et significatives ?

Nul doute que des questions sur cette problématique sont encore nombreuses et variées. Il n'en est pas moins de réponses que l'on peut y apporter. Les quelques interrogations de base, ci-haut mentionnées, constituent un fil conducteur à la réflexion que je mène ici en rapport avec la Guyane musicale traditionnelle. Cette réflexion est le produit d'un mûrissement des lectures consacrées à la littérature sur cette importante et complexe problématique. Elle est aussi, et en particulier, le fruit, comme déjà relevé, d'un ensemble d'observations *ad hoc* que j'ai menées sur le terrain guyanais depuis plus d'une dizaine d'années. Mes investigations ont nécessité, entre autres, des observations participantes et réflexives. J'ai eu l'opportunité d'y effectuer des expériences qui m'ont permis de progressivement mieux appréhender l'essentiel de la pratique musico-chorégraphique, et avec elle, le sens de la performance sous-jacente telle quelle est pensée et opérée au sein de la culture guyanaise. Les analyses systématiques et systémiques notamment, que j'en ai réalisées ensuite, m'ont permis de mieux éclairer les arcanes des paramètres majeurs du système musical en question.

Le sujet est vaste et la Guyane dispose d'une grande variété de peuples et de cultures. En corollaire, la réalité et le sens de la performance musicale en Guyane ne peuvent être véritablement saisis que si la pensée musicale qui l'engendre est comprise préalablement. Aussi commencerai-je par en définir ici le concept.

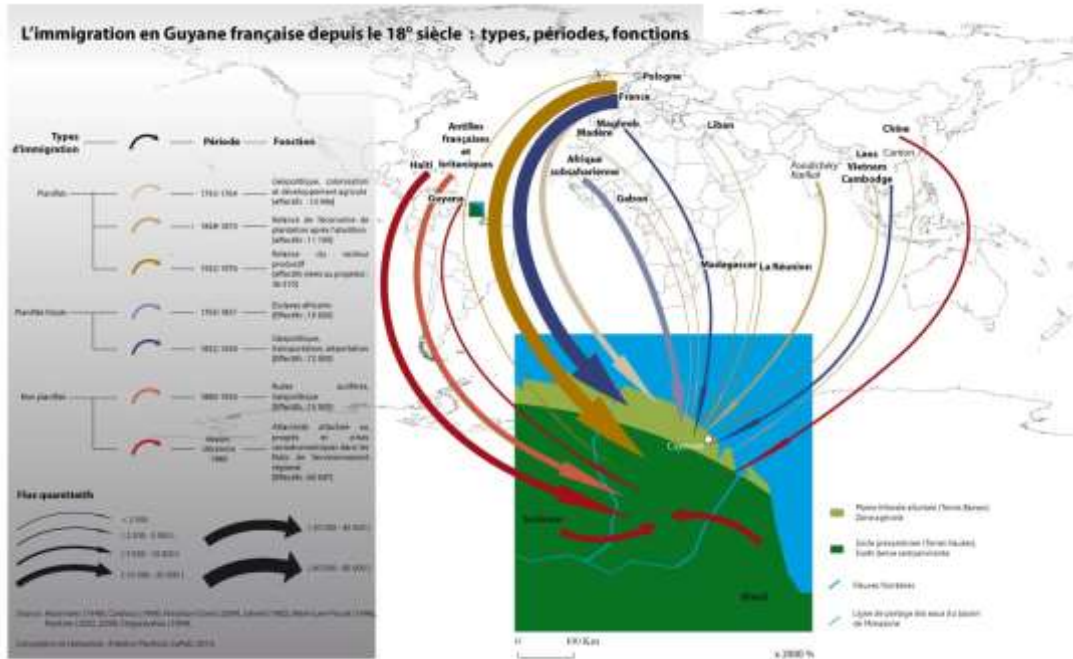
Sachons avant tout que la Guyane française est multiethnique, et sa population est des origines diverses provenant de cinq continents. Des peuples qui la composent, il existe trois communautés de base : les Amérindiens, les Bushinengé ou Noirs Marrons et les Créoles. La communauté amérindienne est composée de six groupes ethniques autochtones : les Kalin'ña ou Galibi, les Lokono ou Arawaks, les Palikwene également dits Palikur ou Parikours, les Teko ou Émerillons, les Wayâpi ou wayampis ou encore Oyampis, et les Wayana ou Wayanas. Pendant la période l'esclavage et des marronnages, ces Amérindiens ont été rejoints par les Bushinengé dans la jungle où ils vivaient et ils y ont connu des rapprochements, même si quelques accrochages au début de leurs rencontres, on s'en douterait, étaient inévitables. Les Bushinengé compte pareillement six groupes ethniques : les Aluku appelés aussi Boni, les N'Djuka (D'juka) ou Bosch, les Paamaka (Paramaka ou Paramaca), les Saamaka (Saramaka ou Saramaca), les Matawaï et les Kwinti.

Ce sont là des descendants d'esclaves qui ont marronnés aux XVII^e-XVIII^e siècles, quittant les plantations et les habitations de leurs maîtres, au Surinam.

Ensuite, ils se sont enfuis dans la jungle amazonienne où ils se sont réfugiés et constitués en ethnies, en mettant en place une organisation socio-politique et culturelle spécifique. Cette organisation est fondée essentiellement sur des coutumes et des valeurs culturelles de l'Afrique, qu'ils ont su adapter à leur nouvelle condition de vie. Quant aux Créoles guyanais (Noirs ou Métis), ce sont des descendants d'esclaves qui sont restés dans des plantations et des habitations de leurs maîtres, jusqu'à l'abolition des esclaves en 1849. Toutes les personnes issues des mélanges de personnes d'origines diverses, avec ou sans les descendants des Créoles affranchis de Guyane, ainsi que les autres Créoles venus des Antilles et de la Caraïbe, rentrent aussi dans cette catégorie créole. Étant proches de la culture dominante, et après l'abolition, ce sont donc les Créoles qui détiendront le pouvoir politique, et c'est encore le cas jusqu'à aujourd'hui, de façon majoritaire, même si la situation tend à changer. Les Créoles essentiellement sont basés dans les bourgs et dans les villes, où aujourd'hui, ils sont rejoints par les Amérindiens et les Bushinengé. Ces deux dernières communautés ont longtemps été méprisées (et les raisons sont multiples et variées) notamment par les Créoles qui les assimilaient aux « sauvages », car vivant dans la jungle, loin de la civilisation. Puisque la Guyane est l'un des territoires français d'Outre-mer, c'est le français qui est la langue officielle et commune toutes ces communautés, même si chacune d'elles et chaque groupe ethnique sous-jacente ont une langue qui leur propre et porte la dénomination de l'ethnie concernée (par exemple, les Créoles parlent créole, les Aluku (Boni) l'*aluku*, les Saamaka le *saamaka*, les Kali'ña le *kali'ña*, etc.). Toutefois, le créole reste hégémonique. Après le français, c'est la langue pratiquée notamment dans les médias, les écoles, pour certains faits administratifs.



Carte 1. L'Immigration en Guyane française depuis le XVIII^e siècle

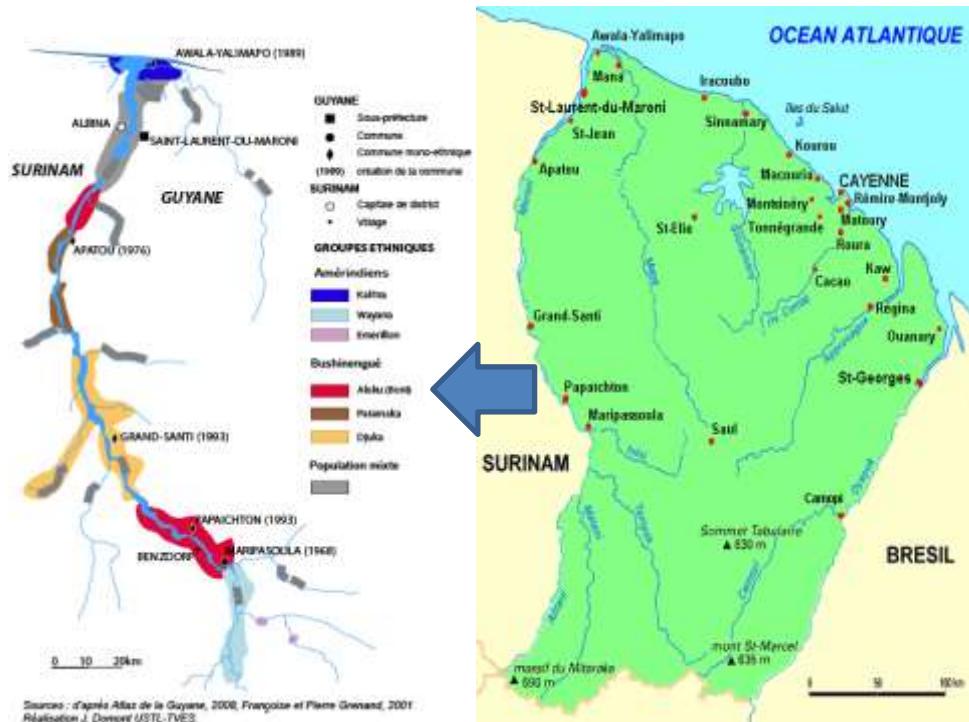


Carte 2. Situation géographique de la Guyane française. Source: GraphicMap.com



Carte 3. Langues régionales de la Guyane française

De la performance musicale dans la Guyane traditionnelle :
expression cognitive singulière d'une musique-verbe



Cartes 4. Distribution des groupes ethniques le long du fleuve Maroni

Le concept de « musique » et le sens musical dans la Guyane traditionnelle

Dans le système social guyanais, le substantif musique est un vocable générique et marqueur culturel ; c'est un concept pluriel. Ici, ce mot de musique ne sert pas uniquement à traduire la réalité des matériaux sonores organisés artistiquement et esthétiquement, pour produire une œuvre dans des contextes et circonstances spécifiques. Il fait aussi référence à d'autres valeurs extra-musicales sous-jacentes, ce, dans un rapport inhérent de très fortes interactions et interrelation entre les éléments musicaux et extra-musicaux, à l'intérieur même du système musical qui les engendre.

Ainsi le mot *grajé*, par exemple, est un substantif qui désigne à la fois les chants, la danse, les tambours sur cadre, le rythme référentiel, les costumes et la performance musicale et le moment de son déroulement, mais aussi la restauration alimentaire et d'autres faits et gestes qui émaillent une soirée musicale du même nom spécifiquement chez les Créoles guyanais. Il en est de même pour leur *kasékò*. Quant au terme *tulé*¹², des Amérindiens Wayāpi, il désigne tout autant la musique et sa performance, que les grandes clarinettes en bambou à anche unique et sans trous de jeu, ainsi que la formation orchestrale et le répertoire musical résultants. Le *malaka* est, chez eux, à la fois la séance chamanique, les chants et la danse, ainsi que le hochet qui les accompagne. La musique produite permet ou facilite, entre autres, la communication avec des

¹² Sur le *tulé* et les Wayāpi, lire particulièrement BEAUDET, Jean-Michel : *Souffles d'Amazonie les orchestres tulé des Wayāpi*, Société d'Ethnologie, Collection « Hommes et Musiques », Nanterre, 1997.

entités divines. Elle aide aussi à la guérison des malades. Ainsi, globalement, les *malaka* forment-ils des propositions cosmologiques auxquelles les habitants du village adhèrent ou qu'ils discutent, comme l'a également observé très justement Jean-Michel Beaudet¹³.



Image 1. Performance *tulé* avec des clarinettes en bambou des Wayãpi, Cayenne, Jardin botanique, 2009, © auteur¹⁴



Image 2. *Malaka*, hochet sacré du shaman amérindien *kali'ña*



Image 3. Performance amérindienne *palikwene*, de la danse *kalawashi* (hochets sur pilotis, équivalent du *malaka* des Kali'ña)

Chez les Bushinengé, le terme générique *apinti* fait référence au tambour à une membrane et au langage tambouriné rituel (*apinti tongo* littéralement parler ou langue *apinti*) qu'il produit. Il désigne également le rite ainsi que la pratique musicale qui en découle.

Plus globalement, sur le sens que l'on donne au vocable musique, en Guyane, de tels exemples sont multiples. Ici, les musiques, souvent essentiellement dansées

¹³ *Ibid*, *Souffles d'Amazonie...*, p. 43.

¹⁴ Toutes les photographies sont de l'auteur, sauf exception dûment signalée.

et fonctionnelles, ne constituent pas uniquement des actes de plaisir collectif, communautaires ou pluriethniques. Elles sont aussi à la fois réalisations et écho, entre autres, d'une référence à la nature et à la cosmogonie. Au sein des systèmes traditionnels, particulièrement dans les rituels et les cérémonies, l'acte musical n'est nullement un simple accessoire suppléant l'action engagée, même si, à ce sujet, on observe quelques exceptions surtout chez les Amérindiens¹⁵.

Cet acte participe également aux enjeux aussi importants que l'affirmation politique identitaire¹⁶ de chaque groupe des peuples qui composent ce territoire. En général, chacun de ces groupes participe, de façon significative et distinctive, à la définition d'une humanité spécifique qui ajoute à la richesse culturelle des peuples de Guyane. Ici, la musique est donc un phénomène qui englobe la totalité du physique, du métaphysique et de l'émotionnel. D'elle, découle également une singulière culture de vie, de communication et de représentation sociale. C'est une culture de vie exprimée de façon plurielle, selon les préceptes régissant chacune des communautés concernées.

Les musiques qui en résultent sont par ailleurs de différentes catégories. Elles sont réalisées par les moyens des performances caractéristiques : publiques et privées, traditionnelles, folkloriques ou de variétés ; rituelles, cérémonielles ou divertissantes. Elles présentent aussi bien les traits d'un art individuel que collectif, et la multiplicité de leur nature ajoute à leur richesse technique, esthétique et idéale. C'est pourquoi, les richesses musicales guyanaises ne se dévoilent pas comme des systèmes autonomes dont on ne comprendrait la nature seulement qu'à partir des paramètres techniques et esthétiques spécifiquement musicaux. En effet, leurs systèmes font aussi sens à travers un ensemble des enjeux pratiques, sémiotiques et conceptuels, ainsi que des jeux différenciés et contrastants. Par ailleurs, du fait des conjonctions historiques, ces musiques nécessitent qu'on les définisse et interprète également à travers une mise en relation des unes et des autres, mais aussi en relation avec les autres productions musicales, telles que les européennes et les africaines, qui en constituent des sources originelles, et desquelles elles ont reçu une influence plus ou moins conséquente.

À ce propos, comme chez les Africains traditionalistes, les Créoles et les Bushinengé, par exemple, ont une conception musicale qui comporte une double signification, technique et symbolique, par le biais de laquelle on élève, entre autres, les instruments musicaux au rang des êtres qui « parlent » ou « chantent », et ceux qui « soutiennent » ou « accompagnent », tous valorisant le propos et l'action de vie sous-jacents. C'est pourquoi je qualifie ces

¹⁵ Jean-Michel Beudet est parvenu aussi au même constat concernant certaines soirées musicales amérindiennes, comme les concerts *tule wayãpi* (pour les détails, on lira avec fruit BEAUDET, Jean-Michel : *Souffles d'Amazonie...*, *Op. Cit.*

¹⁶ Chez les Créoles, par exemple, le mot *kasékò* désigne à la fois le rythme, la danse, les chants, le divertissement, la performance, le moment de cette performance (*swaré kasékò*). C'est aussi le cadre de transmission de la tradition culturelle et des valeurs et coutumes qui y sont associées, etc. C'est donc un des symboles identitaires des Créoles Guyanais voire, au sens large du terme, de la Guyane.

instruments « d'êtres culturels ». Cette considération permet d'établir un rapport entre ces instruments, ainsi personnifiés, et les personnages de la société voire ceux de la sphère spirituelle. En effet, certains de ces instruments sont réellement considérés comme des êtres mâles et femelles, tout en étant parfois référencés avec des statuts sociaux spécifiques. D'autres sont pris pour des ancêtres, d'autres encore pour des divinités. La paire des tambours *yangwé* créoles, par exemple, forme un couple instrumental mâle et femelle. On leur trouve des équivalents chez les Bushinengé. C'est le cas notamment des tambours *agida* des Boni, mais aussi des *paa doon* et *maa doon* des Saamaka, qui sont respectivement mâle (tambour papa) et femelle (tambour maman). Chez les Bushinengé, ces instruments sont foncièrement de nature sacrée, et donc associées à des divinités ou à des ancêtres. Aussi leur sonorité est-elle traditionnellement assimilée à la "voix" de ces entités (divines ou des ancestrales), ce, suivant la destination ou le personnage auquel l'instrument concerné est assimilé.



Image 4a. Performance tambours (mâle à droite et femelle à gauche) *yangwé*, qui accompagne la danse *kanmongwé*



Image 4b. Performance danse *kanmongwé* des Créoles guyanais, Groupe Wapa



Image 5a. Tambour sacré *agida boni* (Bushinengé) dans sa case au village, à l'abri du regard indiscret



Image 5b. Tambour sacré *agida boni* dans sa case en bordure d'une rivière dans la forêt



Image 6. *Gaa doon*, *Maa doon* (mâle en haut & femelle en bas, papa et maman) tambours sacrés des Bushinengé Saamaka

Voilà pourquoi, pour comprendre et élucider le fonctionnement des performances des musiques de Guyane, il est nécessaire donc que l'on en observe, définisse et interprète de multiples relations et interrelations musicales et extra-musicales, ainsi que les réseaux, les croisements qui les engendrent, mais aussi les tracées, les tissages, les connexions et interactions qui en résultent. Ces facteurs en définissent véritablement le sens. Les rapports sous-jacents concernent surtout les relations musicales des objets sonores, des instruments musicaux et leurs acoustiques, des techniques de jeux, des structurations formelles et stylistiques, des genres et des répertoires. Ils concernent aussi les relations extra-musicales qui leur sont associées. Ces interconnexions peuvent concerner les acteurs ou personnes de la société qui les produisent, les environnements socioculturels et même naturels de leurs

accomplissements, mais également les circonstances, les représentations et les contextes qui y sont associés, ainsi que d'autres facteurs encore.

Examinons à présent les détails de la fameuse réalité de la performance musicale dans les cultures musicales guyanaises traditionnelles.

L'essence de la performance musicale dans les cultures musicales guyanaises

D'une façon générale, la performance musicale est la technique et la manière de mettre en œuvre ou d'interpréter musicalement des matériaux sonores de façon synchrone. Elle se réalise, collectivement ou individuellement, dans des circonstances variées de prestations : concert, récital, spectacle et d'autres formes encore. Cet art de jeu musical met d'abord en valeur différents paramètres et aspects d'« objets sonores ». Les paramètres pris en compte sont alors en lien notamment avec les mélodiques, les rythmiques, les tempos, les dynamiques et l'instrumentation. Pour le traitement desdits objets sonores, dans le système écrit comme dans le système oral, outre l'homme et les instruments musicaux *ad hoc*, on peut aussi recourir à la machine, dont l'ordinateur. Il en est notamment ainsi pour les musiques électroniques et/ou électroacoustiques, savantes ou pas, ce depuis le XX^e siècle.

En revanche, dans la plupart des cultures à tradition orale, comme celle traditionnelle de la Guyane, une performance musicale, par-dessus ce traitement technique des matières sonores, confédère également d'autres enjeux cruciaux qui se juxtaposent : organiser une expérience de vie (physique et mentale), traduire ou exprimer la relation à l'autre, affirmer la cohésion sociale à travers une réalisation artistique collective (par le chant, par le jeu instrumental et par la danse). Aussi la musique qui en résulte offre-t-elle une représentation de facteurs artistiques et socioculturels multiples et divers. Aussi peut-elle se substituer à la langue et à la parole parlée, tout en portant des fonctions symboliques essentielles. Celles-ci dynamisent, de façon également divers et variées, la vie des individus et des communautés concernés. Il s'agit là d'une musique-racine, et donc d'une musique-rhizome. Elle se structure, comme une concordance des sonores et des silences, des dissonances et des consonances, des rythmes synchrones et asynchrones, des pulsations lentes et rapides, etc., s'opérant dans des rapports somme toute harmonieux. Cela se fait autour d'une idée centrale, celle de l'unité sociale singulière, car fondée sur une cohésion favorisant une existence en bonne intelligence des individus, dans un cadre social pluriel et hétérogène. En effet, ici, les différences endogènes, et même exogènes, sont surtout considérées comme étant un élément positif d'enrichissement mutuel entre les individus d'une même communauté ou non. Les choses se pensent ainsi, particulièrement dans le cadre des musiques cérémonielles et de divertissement. Dans cet espace, les protagonistes, jouant des rôles différents, participent à la concrétisation d'une harmonieuse cohésion entre eux, sans pour autant masquer les différences inhérentes à leur groupe, comme dans tout groupement humain.

D'une façon générale, quelques constances sous-tendent les pratiques techniques des performances musicales traditionnelles de Guyane. À travers le territoire, ici et là, on observe aisément des jeux vocaux et instrumentaux alternant des passages solos et des *tutti* (en tant qu'événements collectifs intergroupes). Musiciens, chanteurs, danseurs et public évoluent en étroite interdépendance. Les uns et les autres peuvent, du reste, jouer plusieurs rôles en même temps ou en alternance : en passant d'un statut à l'autre (de public devenir successivement musicien, danseur ou chanteur) ou alors jouer d'un instrument et chanter en même temps ; danser en chantant ; être public et répondre aux chants ou ponctuer une séquence instrumentale par des cris, des frappements de mains ou d'autres artifices, etc.).

Du reste, ces pratiques musicales sont en lien avec la structuration sociale des communautés qui les produisent¹⁷. Aussi les rassemblements musicaux, qui en résultent, constituent-ils des miroirs d'une unité manifeste et d'un bien être partagé, à travers les divertissements ou les instants festifs. Ces moments de retrouvailles en groupe permettent également aux participants d'être, selon les circonstances et les contextes du moment, en harmonie avec la nature et/ou avec l'univers religieux. Dans ce cas, les performances musicales sous-jacentes sont des systèmes symboliques qui mettent en jeu les hommes, leurs ancêtres, les dieux et l'environnement naturel, la forêt en particulier. Il s'établit, concomitamment, des relations et interactions liant le langage musical à celui du corps (par la danse) et de la parole ou du verbe, au travers d'un langage adéquatement codé (souvent instrumental) et évocateur, notamment des propos des dieux, ou en référence aux sonorités et aux êtres de la nature¹⁸. En Guyane, cette pratique est très répandue particulièrement chez les Amérindiens et chez les Bushinengé, chez qui la relation musique-sacrée est très prégnante et d'importance majeure.

Rappelons-nous que bon nombre de leurs instruments sont tenus pour des « êtres culturels » dotés d'une « voix » et d'un certain pouvoir magique. Pour ce faire, ils peuvent donc représenter, entre autres, un animal mythique, un ancêtre ou une divinité. À cela s'adjoignent des éléments verbaux et visuels, ainsi que des gestuels spécifiques qui sous-tendent le langage du corps souvent très évocateur et étroitement lié au jeu musical. Les musiques ainsi produites deviennent, sur certains plans, l'expression symbolique des forces cosmiques que l'être humain cherche plutôt à concilier qu'à se les approprier. Sur d'autres plans, des éléments musicaux esthétiques, stylistiques et formels – par ailleurs très dynamiques – participent à l'intégration sociale des pratiquants et leur public, tout en donnant une résonance particulière à leurs différentes musiques, et avec elles, à leurs propres identités. Les œuvres produites deviennent alors un

¹⁷ Il existe, entre autres, des instruments mâle et femelle (les tambours *yangwé mâl* et *fimèl* des Créoles, par exemple) ; il y a des tambours enfants (*pikin doon*) et des tambours adultes (*gaan doon*) chez les Bushinengé boni notamment, ainsi que des tambours pères (*paa doon*) et des tambours mères (*maa doon*) chez les Bushinengé saamaka, entre autres, etc.

¹⁸ Les associations ainsi effectuées sont le fruit d'expériences et de transmission à travers des initiations, enseignées au sein des cadres formels précis, en lien avec la pratique musicale, tout en tenant compte du but qu'on y vise.

système signifiant, qui transforme tant le langage, au sens large du terme, que les échanges sociaux.

L'on comprend alors pourquoi, en Guyane, les performances musicales traditionnelles constituent également des espaces d'interculturalité et de rencontres, des espaces de traditions et de mémoires vivifiées. Elles deviennent aussi une dynamique et un système des valeurs et vecteurs d'identité individuelle ou communautaire. Elles sont une référence culturelle, expression d'une conscience individuelle ou collective ; une manière d'être et de penser spécifiquement le monde.

Techniquement, il est un fait exceptionnel qui mérite d'être souligné ici. Pendant la performance musicale, les différentes parties instrumentales se définissent en particulier par des plages ou des masses de hauteurs sonores et de timbres plutôt que par des intervalles précis constituant une mélodie. Ainsi, l'opposition des registres grave-aigu est de grande importance. Elle est prise en compte dans cette mise en valeur des hauteurs et des timbres. Par ce moyen, s'établissent un certain nombre des liens en référence, entre autres, à la taille instrumentale (gros-moyen-petit¹⁹), au statut d'êtres culturels déjà évoqué pour les instruments que l'on dit doté d'une voix, d'une parole et doués d'un pouvoir certain (c'est le cas particulièrement pour les instruments représentant les ancêtres et les dieux). Cette opposition sonore, de registres, d'intensités, de hauteurs et de timbres, permet conséquemment la distinction des rôles de musiciens : accompagnateurs, marqueurs de rythmes ou de tempos et soliste. Ainsi les associations hauteurs-timbres s'avèrent-elles fondamentales dans la création musicale traditionnelle guyanaise. Toutefois, ces oppositions se manifestent de façon, soit très tranchée, soit graduelle, ce, selon les peuples concernés et les pratiques musicales mises en œuvre.

Pour le reste et de façon plus générale, les variations d'intensités ou le recours aux nuances ne sont jamais explicites. Elles sont souvent le fait de changement de l'instrumentiste au cours du jeu, chacun ayant un toucher et une force de jeu instrumental différents de ceux des autres musiciens. Il arrive cependant – comme chez les jeunes *bushinengé* notamment et dans leurs pratiques de l'*aleké* et du *bigi poku* ou *kawina*, deux genres musicaux de divertissement -, que les musiciens marquent sensiblement des ralentissements et des accélérations de rythmes qui entraînent quelques variations d'intensités assez singulières.

¹⁹ La représentation « Gros, moyen et petit » fait référence notamment au rapport social Ancien-adulte-jeune. Ce rapport figure aussi le degré de connaissances : juvénile-maturité-sagesse ; innocent-apprenant-maître.



Image 7. Tambours *aleké* (utilisés principalement par des jeunes Boni, N'djuka et Paamaka)



Image 8. De gauche à droite : *haïma*, *tibwa* et, en arrière-plan, grosse-caisse et *chacha* (en tube métallique), pour la musique *kawina* (jeunes Saamaka, Mataway et Kwinti)

Par leurs tailles, leurs propriétés et leurs usages, les instruments guyanais traditionnels marquent également l'hétérogénéité et l'épaisseur acoustiques, par lesquelles peuvent se définir des types musicaux qui se réalisent alors par le truchement de deux univers majeurs : les mondes musicaux rituel et non rituel. Le jeu musical résultant est tout autant un symbole qu'un phénomène éclairant divers facteurs sociaux. Ceux-ci relèvent de toutes sortes de relations. Il s'agit de relations d'échanges, de communications, de liens socioculturels et artistiques, mais aussi de coopération ou d'échange, d'opposition ou d'harmonie, ainsi que d'interactions sociales qu'entretiennent les individus ou groupes d'individus. Ici, le jeu musical est, comme nous l'avons vu précédemment, parfois la substitution de la parole sous-tendant le fondement de diverses formes de représentations et de communications codées par le biais de la musique. Il participe ainsi à toutes sortes d'harmonie voire de « fusion des horizons », pour reprendre l'expression de Hans-Georg Gadamer (1967). Toutes ces actions reposent sur trois actes majeurs : le *voir*, l'*entendre* et le *faire*, qui constituent le socle des significations résultant de la performance et de l'acte de création et de pratique des cultures musicales guyanaises traditionnelles.

Actes essentiels de la performance musicale guyanaise traditionnelle : voir, entendre et faire

Dans la performance musicale guyanaise traditionnelle, le *voir*, l'*entendre* et le *faire* sont en effet trois actes essentiels qui régissent la majorité des pratiques, surtout celles réalisées en groupe. Ces trois actes vont de pair avec trois actions : *chanter*, *danser* et « *musiquer* », par lesquelles l'œuvre et le jeu musical prennent véritablement tout leur sens. Ces actes et actions appellent, par-dessus tout, d'autres actions, cette fois, extra-musicales qui s'y associent dans une forte interaction. Cela peut être une entraide, un repas, une boisson, un conte, etc., à partager pendant le moment de la performance.

Dans l'agencement des faits musicaux, s'instaurent en même temps d'étroites relations d'échanges communicationnels. Elles concernent l'ensemble des protagonistes (musiciens, chanteurs, danseurs, public ou spectateurs) et se réalisent à travers un jeu musical d'une grande ferveur et d'un grand dynamisme.

D'une façon générale, les musiciens accordent une attention particulière à la dimension spectaculaire de leur acte musical. Par ce biais, ils offrent au regard des gestes, des mouvements, ainsi que l'exhibition de leurs costumes souvent à la teneur évocatrice et symbolique. Par ce truchement, ils investissent, dans les aspects visuels de la performance musicale, autant d'énergie et de créativité que dans les sons eux-mêmes. Aussi peut-on observer, chez eux, des musiques qui se trouvent logiquement associées aux mouvements du corps, en particulier des danseurs, ainsi qu'aux costumes et autres accessoires portés par les chanteurs, les musiciens et les danseurs. Il en est ainsi, par exemple, des sonnailles *kaway* noués aux chevilles des danseuses et danseurs, chez les Amérindiens et les Bushinengé, ou du tissu *kamza* ceint aux reins des chanteuses et danseuses créoles qu'elles utilisent pour, entre autres, pavoiser en dansant. Par ailleurs, les costumes, souvent ornementés, sont de couleurs éclatantes. Les Amérindiens y ajoutent aussi des plumes chatoyantes et ondulées. Ainsi, les prestations musicales qui en découlent deviennent une expérience multisensorielle. Ici, la part du visuel est donc rendue saillante par différents procédés, plus ou moins complexes. Leur différence est liée aux répertoires distincts pratiqués lors du jeu musical.



Images 9a et b. Sonnailles *kaway* bushinengé



Image 9c. Danse *awasa* bushinengé (boni, n'djuka et paamaka), groupe Lavi Danbwa (Cayenne)

Le voir, l'entendre et le faire : sens dans le système musical traditionnel guyanais

Entre musiciens, danseurs et chanteurs, *observer*, *s'écouter* et *entendre* l'autre pour mieux *faire*, mieux agir, mieux *s'exprimer*, sont là des principes capitaux. Aussi constituent-ils un impératif auxquels musiciens, chanteurs et danseurs apportent une attention particulière. Leur gestuelle et les expressions résultantes ajoutent à l'efficacité et à la beauté de leurs musiques, chants et danses, et avec eux, à leurs performances.

Ici, les propriétés acoustiques instrumentales sont de grande importance, car conçues à la fois comme des référents stylistiques et des marqueurs du rôle joué par chaque instrumentiste dans le jeu d'ensemble. Le son instrumental y demeure donc associé à une relation d'échange langagier bien singulière. Ce langage, souvent codé, se réalise par des cellules, des formules ou des séquences rythmiques et mélodiques spécifiques. Il est aussi le fait d'une expression des timbres, des registres et des parties d'ensemble. Cet ensemble d'éléments nécessite une forte attention des acteurs impliqués (musiciens, danseurs et chanteurs). Ils exigent également une discipline et une concentration mentale exceptionnelles des acteurs en question, ce, pour une mise en œuvre du véritable geste musical, le geste qui vaille et qui donne véritablement sens à la prestation du moment, tout en la vivifiant.

D'une façon générale, pour tout public – qu'il soit impliqué ou un observateur passif ou encore un novice qui, toutefois, demeure intéressé à l'affaire -, *voir* et distinguer chaque instrument musical par lequel s'exprime une musique traditionnelle guyanaise en l'occurrence, et en connaître la dénomination, constituent un acte nécessaire, un préalable pour mieux se saisir de la réalité musicale produite. Cela est aussi utile pour repérer le mode de jeu instrumental pratiqué par le musicien. En effet, ici, le nom donné à chaque partie du jeu instrumental constitue, non seulement une référence aux timbres et à aux registres sonores particulièrement, mais il peut en même temps représenter une voix, un langage codé, un dire musical spécial, et avec lui, un message spécifique, comme c'est le cas du langage musical *apinti* des Bushinengé.

Chanter, musiquer et danser dans la performance musicale traditionnelle guyanaise : signes, symboles et significations

Chanter et musiquer...

Si, à quelques exceptions près, les chants créoles et *bushinengé* sont accompagnés par un instrument, chez les Amérindiens, les hommes Wayãpi notamment disposent d'un répertoire particulier exécuté *a capella*. Il s'agit des chants de guerre, *yeenga yapisi leme wale*. Ils auraient été créés après chaque guerre pour en célébrer les exploits des guerriers et en marquer également les tristesses engendrées par des faits qui en résultent. Ces chants n'étant donc pas dansés, les chanteurs les pratiquent en étant assis, lorsque, comme le souligne Jean-Michel Beaudet, ces « [...] hommes sont pris par la nostalgie de la

vaillance passée de leur peuple »²⁰. Il ne s'agit pas des chants strophiques. Ils sont interprétés – à l'unisson, dans un registre grave et à faible volume - par un groupe de quelques dizaines d'hommes environ.

Sur la culture musicale amérindienne, on notera aussi l'existence d'une notion capitale. Il s'agit du concept de *souffle* et son usage singulier dans certaines pratiques de performances musicales. Cette notion régit, d'une façon particulière, une double mise en scène : sonore et visuelle. Elle se traduit par les moyens des performances soit ritualisées, soit servant aux divertissements. Le chant, des cris, des sonorités d'instruments à vent, ainsi que la singulière exaltation de la fumée du tabac écumant pendant les pratiques chamaniques constituent, ici, à la fois des outils et des procédés de concrétisation de cette double mise en scène – musicale et visuelle -, dont le souffle est un moteur incontournable. Ce souffle permet, par ailleurs, le jeu de l'instrument musical et de la voix du chanteur d'une part, et de l'autre, l'acte et l'action, par le chaman, de fumer le tabac.

Dans ce processus, le « souffle-chant », par exemple, se détermine par des manières assez particulières de chanter et par les modes de respirations adoptés pour influencer sur des énergies des êtres et sur les environnements immédiats. Le "souffle de la scène chamanique", lui, demeure une expérience musicale particulière. C'est le fruit du chant exécuté à travers des techniques singulières, dans la manière bien insolite d'utiliser la langue, les lèvres, la gorge et la respiration, permettant de faire résonner le son dans le corps du chaman. Il en découle, en même temps une expérience extra-musicale qui, surtout, permet une communication tout autant singulière avec le monde des esprits. Ici, chants et hochets (*malaka* notamment), et surtout le jeu de souffle du chamane, rythment la production sonore qui va au-delà de la simple mise en musique de ces différentes gestuelles. Ainsi, par le chant aux sonorités artistiquement bien amplifiées – et même souvent parsemées des distorsions - et par son souffle enfumé, le chamane invoque et communique tant avec les esprits qu'avec le patient. On assiste ici à une véritable théâtralisation du souffle. Aussi le chamane met-il en scène une relation complexe entre l'audible et le sensible d'une part, entre l'invisible et l'appréhensible de l'autre, qu'il traduit dans une dimension musicale exceptionnelle.

Quant au souffle issu des aérophones, la famille d'instruments la plus en vogue chez les Amérindiens, il se répand à travers des jeux en solo, en duo ou en formations orchestrales de différentes tailles. Ces instruments offrent des matières acoustiques d'une grande variété et d'une rare subtilité sonores. Ces sonorités sont très évocatrices, notamment des événements sonores de la nature, en lien avec l'univers du sacré.

Sachons aussi que les aérophones amérindiens, en particulier ceux en bambou, ne sont fabriqués que pour une occasion précise. Leur durée de vie, relativement très limitée, dépasse rarement une semaine, car les matériaux expressément

²⁰ BEAUDET, Jean-Michel : *Souffles d'Amazonie...*, Op. Cit., p. 42.

utilisés sont fragiles. Ces instruments deviennent donc vite inutilisables du fait qu'ils se dessèchent et se déforment prématurément. Du reste, les propriétés des matériaux utilisés varient selon l'époque de la construction de l'instrument. Cela a pour corollaire une production musicale qui, au fil du temps, crée des œuvres dont chacune est quasiment unique dans l'expression de ses harmonies, de ses timbres et même de son rendu esthétique. Seuls les principes formels de la pièce ainsi que les parcours mélodico-rythmiques demeurent et se transmettent aux générations suivantes. En effet, quelle que soit la période de leur performance, ces parcours mélodico-rythmiques répondent aux exigences d'indentification liées à leur répertoire. Aussi des saisons et des matériaux de fabrication de ces aérophones régulent-ils la fréquence des prestations musicales, où d'ailleurs la danse occupe une place majeure. La saison sèche est plus propice à davantage de rassemblements musicaux, par rapport à celle des pluies où se pratique très peu de ces réunions musicales.

Cette particularité permet de définir, au sein des cultures musicales amérindiennes guyanaises, des différences sensibles touchant tant les instruments que les formations orchestrales qui les emploient. Par ce procédé, se définissent aussi œuvres et danses produites. Il en est de même des différences de styles et celles qui sous-tendent les états d'esprit de la collectivité des individus qui les pratiquent.

Danses traditionnelles guyanaises...

En ce qui concerne les danses, à l'exception de celles rituelles exécutées en solo, la plupart d'entre elles demeurent collectives. Chez les Bushinengé entre autres, on pratique des danses en couple, mais aussi par groupe séparé des femmes et des hommes. Chez les Créoles, hormis la danse exigeant formellement qu'un seul couple à la fois puisse évoluer sur scène pendant la performance du *grajé*, les autres danses se font généralement, soit en masse, soit à travers plusieurs couples d'individus dansant en même temps et pêle-mêle sur scène, soit encore ils dansent en ronde ou alors linéairement en chaîne. Cette disposition en chaîne est, d'une façon globale, adoptée par les musiciens-danseurs amérindiens, dont les mouvements chorégraphiques demeurent synchrones. Lors de ces mouvements concordants, ils avancent en diagonale par rapport à l'orientation de leur buste, en marquant le pas au sol. Chacun des hommes évolue tenant de la main gauche son instrument (la clarinette en bambou notamment, dont l'usage coutumier est par ailleurs proscrit aux femmes), sa main droite étant posée sur l'épaule gauche respectivement du danseur ou de la danseuse qui le précède. Les danseuses, qui prennent part à cette séance chorégraphique, ne marquent jamais le pas. Elles marchent plutôt en suivant leurs cavaliers, leur tenant le bras gauche, lorsqu'ils ne sont pas instrumentistes. Il existe une exception dans la région de l'Oyapock où cavalière et cavalier se tiennent plutôt par la taille. Cette exception, par rapport à la pratique assez répandue de chaîne chorégraphique chez les Amérindiens, est une spécificité oyapockoise des danses de couples. Ceci est un marqueur musical référentiel ou identitaire ou encore stylistique, en particulier des Wayâpi et des Palikwene (Palikur) de Camopi du bas Oyapock.

On notera aussi que la chaîne des danses amérindiennes est généralement circulaire (cercle ouvert, semi-ouvert ou fermé), et les danseurs se déplacent dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Ne se tournant jamais le dos, ils pratiquent toutefois des mouvements de recul et des sinuosités²¹.

Il convient aussi de préciser que leurs grandes suites de danses s'exécutent en chaînes ouvertes ou semi-ouvertes. Elles sont constituées par des danseurs-musiciens qui, soit chantent, soit jouent de leur instrument. Selon la tradition, ces danses sont coordonnées par le chef du village, et toutes les factions de la communauté y sont équitablement représentées. Lors de ces performances, les cavalières, se trouvant sur la scène et tenant le bras de leurs cavaliers, peuvent également chanter. Certaines des danses chantées sont habituellement produites lors des rencontres intercommunautaires qui, souvent, durent plusieurs journées et comportent des danses réglementées rituellement. Tel est le cas des « préludes pour les âmes de morts » ou les danses du « vol d'aliments ». Ces chants et danses se partagent entre les individus de plusieurs villages proches, réunis à l'occasion de réunions musicales particulières.

D'autres mouvements chorégraphiques sont également pratiqués. Il en est, par exemple, ainsi lorsque le danseur lève son pied pendant que les autres passent à côté en lui grattant le talon, comme pour se faire enlever une épine (*eyu peyo'o* = enlève mon épine). Dans la danse du Coati (*kwasi*), le danseur-musicien de tête joue sa clarinette *ta'i* en tenant le pague d'un danseur pour évoquer la queue de cet animal. La danse du toucan (*tuka*) consiste, pour les musiciens-danseurs, à s'accroupir et sautiller de côté, comme pour imiter des sauts effectués par cet oiseau sur un arbre.

Chez les Wayãpi, le mouvement chorégraphique de base est une marche balancée, exécutée les pieds à plat, avec accentuation marquée du pied droit²². Cette liste d'exemples chorégraphiques amérindiens n'est, bien entendu, pas exhaustive. Il convient cependant d'indiquer que les différentes danses exécutées par les Amérindiens, les Bushinengé et les Créoles font souvent référence, soit à la terre, soit à la nature (surtout à l'univers animalier), soit encore aux faits sociaux. Ils en adoptent des motifs bien stylisés et même figuratifs. C'est aussi là une manière, pour les danseurs, de faire participer l'assistance les réalités évoquées. Ainsi, les enfants et les personnes âgées, en particulier, prennent part tant aux activités de chasse, pratiquées métaphoriquement par ces musiciens-danseurs avant ces réunions musicales au village, qu'à d'autres réalités de la vie sociale ou communautaire. Cela ajoute au

²¹ Sur les détails à ce propos, lire BEAUDET, Jean-Michel : *Souffles d'Amazonie. Les orchestres tute des Wayãpi*. Nanterre, Société d'Ethnologie (+ 1 CD), 1997 ; « Les Wayãpi au Festival d'Avignon, un spectacle interculturel, un acte diplomatique », dans MAM LAM FOUCK, Serge et HIDAIR, Isabelle (éds.) : *Diversité culturelle et patrimonialisation en Guyane française. Processus et dynamiques des constructions identitaires*, Ibis Rouge Éditions, Matoury, 2011, pp. 357-373 ; BEAUDET, Jean-Michel avec LAKS MARTINEZ, Camilo : « Musiques en Amérique du sud », dans *La Revue commune*, n° 47, pp. 53-57. Sur les traditions musicales amérindiennes, on peut également en lire, des regards anthropologiques entre autres de Gérard Collomb et de Félix Tiouka.

²² Pour les détails, lire BEAUDET, Jean-Michel : *Souffles d'Amazonie...*, Op. Cit., pp. 80-87.

divertissement du village ou à la distraction d'une assistance spécifique. Toutefois, chez les Bushinengé et les Amérindiens singulièrement, les figurations qu'ils en adoptent sont, sur le plan d'évocation cosmologique, d'une importante symbolique capitale. Elles traduisent une réalité qui indique, dans l'univers amérindien surtout, que la création musicale ou chorégraphique sont le fait d'une manifestation énergétique créée, et demeure plutôt une réalité en perpétuel mouvement. Il en est également ainsi, d'une façon générale, pour la force morale, la capacité d'entreprendre, d'agir ou de faire des choses, mais aussi pour les pouvoirs extraordinaires pourvoyant les « esprits » du chamane. Dans ce processus, tout se transforme, s'échange ou se vole, tout circule donc. On considère ainsi que ce qui est nouveau dans ce bas monde n'est nullement une invention. C'est plutôt une découverte qui doit être inscrite dans un processus régissant globalement la vie : soit un mouvement, soit une répétition, soit encore une transformation. Ils sont pacifiques ou guerriers.

Sur un tout autre plan, pendant les grandes suites de danses amérindiennes, les échanges systématisés s'établissent entre hommes et femmes à travers le lien danseurs-spectateurs, mâles et femelles. À cette occasion, le *cachiri*, boisson à base du manioc, produite traditionnellement par les femmes, apporte une dynamique singulière aux danseurs qui la consomment continuellement pendant toute la durée de leur performance musicale. Il en est de même chez les Bushinengé, lors des soirées musicales communautaires, en particulier pendant les levées de deuil *puu baaka*, ou bien chez les Créoles, pendant leurs soirées musicales, en particulier les *bals konwé*. Ils y utilisent diverses boissons alcoolisées et non-alcoolisées, locales et importées, de fabrication artisanale ou industrielle.

On notera cependant que, lors de l'interprétation des répertoires musicaux (amérindiens, *bushinengé* et créoles), les paroles et leur structuration – à l'intérieur des chants – ne varient quasiment jamais d'une performance à l'autre, lorsqu'il s'agit d'une exécution des chants majeurs. Il en est de même pour les agencements des thèmes musicaux, permettant l'identification d'un genre ou d'un style musical (car ce sont des éléments de formalisation identitaire aux références variées, puisque liés aux paramètres musicaux et extra-musicaux), comme pour leur alternance au sein du discours musical. En revanche, la prestation chorégraphique ainsi que les éléments de sa mise en scène, mais aussi les ornements extra-musicaux sous-jacents et la dynamique d'ensemble, varient selon le groupe, le contexte et la nature de la performance réalisée. Cet ensemble de paramètres peut aussi changer selon le besoin de se singulariser d'un groupe par rapport à un autre. Du reste, leur traitement dépend de la signification des différents signes de la mise en scène performantielle globale, ce, en rapport avec la musique pratiquée. Aussi nombre de répertoires des musiques guyanaises traditionnelles se révèlent-ils comme des formes non fixées. Car ces dernières constituent non pas l'expression d'un état, mais plutôt celle d'un mouvement sensible. Pour le reste, ces musiques se réalisent à l'échelle d'un individu ou groupe d'individus, qui les mettent en œuvre à travers un jeu musical significatif, souvent singulièrement stylisé.

La création et la vie du jeu musical : produire, reproduire, transformer et évoquer par la musique

En Guyane, comme dans la plupart des cultures musicales à tradition orale du monde, quelle que soit la position adoptée pour le jeu de leurs instruments et de leurs chants et danses, les musiciens sont, généralement et physiquement, toujours très proches les uns des autres (par le toucher, par le regard, par l'écoute et par l'entendement de leur action d'ensemble). Ils sont aussi très proches du public. Liée en quelque sorte à leur respiration, à leur toucher et à la danse exécutée par leur corps, la musique leur sert donc de cordon ombilical. Elle leur sert aussi de pont établissant toutes sortes de liens. Son énergie captive l'émotion et les sentiments aussi bien des danseurs, des musiciens (instrumentistes ou chanteurs) que du public. Cette musique leur sert également de dynamique de vie. Les personnes qui participent à sa performance, nous l'avons vu, jouent souvent, alternativement ou successivement, ce triple rôle : de public, de musicien et/ou chanteur, de danseur.

Par l'énergie qu'elle génère, par les émotions qu'elle suscite et l'animation qu'elle crée, la musique se révèle encore ici comme un des faits sociaux soutendus par des paramètres subsidiaires de diverses natures. Ces paramètres extra-musicaux interfèrent avec les paramètres techniques dans une relation d'interactions complexes et variées qui en déterminent l'essence. Ainsi, la répétition avec des micro-variations, des cycles d'improvisations, des imitations et l'alternance des timbres s'associent-ils aux figures chorégraphiques qui suivent quasiment les mêmes processus de transformation et de développement discursif. L'ensemble de ces événements musico-chorégraphiques se métamorphose alors dans un tout formel, global, dynamique et vivant.

Le discours musical produit se dote d'une singulière mobilité des matières musicales. L'agencement, de leurs timbres, intensités et pulsations rythmiques, crée souvent des variations de la dynamique que les musiciens nomment en créole la *kadans* (la « cadence »). Il ne s'agit pas de la cadence au sens d'une forme de repos, comme on le conçoit dans la musique savante classique occidentale. C'est plutôt une dynamique et un noyau d'énergies sonores qui, se métamorphosant, se régénèrent et animent l'assemblée de musiciens, de chanteurs, de danseurs jusqu'à atteindre les spectateurs dans une espèce d'euphorie émotionnelle globale²³. On notera aussi que, pendant les *bals konvwé* et autres soirées musicales créoles notamment, cette « cadence » est le moteur de leur dynamique musicale. Grâce à cette dynamique, musique, chants et danses pratiqués pendant ces soirées ne s'interrompent guère, ce, durant tout le temps de la performance musicale. Celle-ci peut aller du soir à 21h00 au

²³ Cette réalité peut être comprise selon les approches d'effervescence collective prônée par Durkheim, et de transe par Gilbert Rouget. DURKHEIM, Émile : *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Presses universitaires de France, Paris, 1985 ; JOAS, Hans : *Kollektive Extase (Emile Durkheim)* (Durkheim et l'extase collective), dans *Die Entstehung der Werte*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1977, pp. 87-109 ; ROUGET, Gilbert : *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Préface de Michel Leiris, Gallimard, Paris, 1/1980 (Nouvelle édition revue et augmentée en 1990).

lendemain matin 7h00 environ. À ce moment, tout constitue une unité sensible, riche en mouvements et en énergies.

Tout est donc alternance d'émotions puissantes et jaillissements joyeux régis par un continuum musical plein de vitalité. La chaîne sonore (musique et chant) est ainsi tenue sans discontinuer par les musiciens et les chanteurs. Ils s'alternent sur scène, chacun sachant mesurer son énergie en rapport avec l'harmonie du groupe. Cette façon de pratiquer la musique est aussi symbole et référence à leur identité ; c'est là une de leurs manières d'être.

Musique et symboles identitaires à travers la performance musicale traditionnelle guyanaise

Musiques et représentations identitaires

Comme c'est le cas ailleurs, les musiques traditionnelles guyanaises forment des systèmes de représentations complexes. Il existe même un lien de représentation entre la performance musicale, les instruments musicaux et la représentation sociale ou sociétale à travers le village et les individus qui l'occupent.

Ordinairement, dans cet univers, des éléments musicaux figurent certaines relations et interactions des éléments extra-musicaux. Ce sont là des facteurs de représentation et d'identification des liens similaires entre des faits de la sphère sociale et ceux de la sphère exclusivement culturelle musicale. En effet, la construction et la reproduction des relations sociales ne se réalisent pas uniquement au sein des structures sociales, mais également à l'intérieur des pratiques musicales, tant ordinaires que rituelles. Il s'agit, très souvent, de reproduction des catégories elles-mêmes, plutôt que de contenus nommés des formations sociales. À ce propos, les Amérindiens (cf. aussi Beaudet : 1987), les Bushinengé et les Créoles ont, traditionnellement, des musiques qui font référence et/ou participent vraiment à la reproduction des catégories : une famille nucléaire ou élargie, un groupe de parenté, la communauté villageoise ou encore territoriale. Elles ont également des composantes qui en définissent les particularités stylistiques et identitaires, mais aussi esthétiques et philosophiques.

Philosophiquement, par exemple, il existe, nous l'avons vu, chez les Créoles des instruments mâles et femelles, des *yangwé* utilisés pour la musique de travail *kamougwé*. C'est une musique consacrée à l'entraide collective, notamment pendant les grands travaux de défrichage de champs. Les instruments similaires se retrouvent aussi chez les Bushinengé Saamaka sous la dénomination d'*paa doon* et *maa doon* qui les utilisent plutôt en tant qu'instruments sacrés, consacrés à certains rituels et cérémonies. Les Boni ont des instruments similaires (des *agida*), mais également des tambours qu'ils catégorisent en tambours enfants, jeunes et adultes ou encore en tambours petits, moyens et grands (*pikin doon*, *tun* et *gaan doon*). L'équivalent créole de ces tambours est plutôt désigné à travers leurs modes de jeu. Il s'agit des *tanbou koupé*, *tanbou plonbé* et *tanbou foulé*, utilisés pour le *kasékò* notamment. Chez les

Amérindiens, les clarinettes *ta'ï*, *mïte* et *mãmã* figurent plutôt l'enfant, l'adolescent (le moyen) et la maman. Cet ensemble de catégorisation instrumentale, et leurs timbres, font aussi référence au rapport générationnel qui définit les trois grandes étapes de la croissance humaine : le petit (enfant et jeune), le moyen ou l'adolescent et le grand (adulte et Ancien).

Et, musicalement, du plus petit au plus grand de ces instruments, on obtient des sonorités graves, medium et aiguës. Ainsi, souvent, les instruments de musique, comme du reste les chants, forment des marqueurs de représentations sociales à travers leurs registres, leurs caractéristiques sonores, ou leur usage ou encore leurs catégories ou familles instrumentales.



Image 10. En avant-plan : *tun* ; en arrière-plan, de g. à d. : *gaan doon*, *pikin doon* ; au fond : *kwakwa*.



Image 11a. Instruments de musique *kasékò*. De g. à d., en avant-plan : *tanbou koupé* et *tibwa* ; en arrière-plan : *tanbou plonbé* et *tanbou foulé*.



Image 11b. Orchestre *kasékò*



Image 11c. Performance danse *kasékò*, lors du *bal kasékò*, à Dégrad des Cannes, commune de Remire-Montjoly. Elle est accompagnée aux sons de trois tambours *kasékò*. De d. à g. : *tanbou plonbé*, *tanbou koupé* et *tanbou foulé*, le *koupé* étant le soliste, tandis que les deux autres tambours, les accompagnateurs.

Lorsqu'un instrument est destiné à des pratiques rituelles et voué à représenter une divinité ou un ancêtre, sa fabrication sera donc soumise à des rites et aux secrets préalablement prescrits. Pour en symboliser le pouvoir ou l'autorité, certains de ces instruments portent donc, sur leur corps, des ornements (une gravure, un motif calligraphique ou une autre décoration spécifique) ou alors on y attache un accessoire-ornement particulier et caractérisé.

Ce sont ces instruments que je nomme des « êtres culturels ». Leurs sources sonores sont, en conséquence, dotées d'un langage qui est associé à la voix des ancêtres ou des divinités qu'ils représentent. Il en est par exemple ainsi du tambour *agida bushinengé* que l'on abrite dans une cabane (cf. images 5a et b) ou du hochet *malaka* (image 2) du chamane amérindien : une gourde sphérique (dont certains de couleur sombre), garnie de petits cailloux blancs. Cet instrument, à l'histoire mystérieuse, serait porteur de puissance magique. La performance musicale, où interviennent de tels instruments, est soumise à une réglementation très stricte. D'autres instruments sont ou peuvent être fabriqués publiquement. Comme je l'ai indiqué précédemment, les Amérindiens le font souvent à l'occasion même de la performance musicale. C'est le cas des clarinettes en bambou, les *tulé*.

Pour le reste, concernant la désignation du fait musical ou de la musique elle-même, les musiciens utilisent souvent des termes polysémiques qui peuvent évoquer plusieurs réalités à la fois. Ils peuvent ainsi faire référence autant à la matière de fabrication de l'instrument concerné (*ti-bwa* ; petit bois), à son usage

et/ou aux techniques de jeux (*tanbou koupé* ; tambour coupé), à un statut social (*maa doon* ; tambour mère), qu'à la signification mythologique à laquelle il fait référence (*agida* ; tambour de dieux), etc.

Par rapport à la performance musicale, l'usage de ces instruments comporte donc des paradigmes qui offrent divers niveaux de lectures ou d'interprétations. Celles-ci concernent la technique et l'esthétique musicales, la fonction sociétale, mais aussi la performance qui en découle, ainsi que d'autres facteurs extra-musicaux. Les prestations sous-jacentes sont souvent émaillées d'une dynamique émotionnelle particulière, et leurs amplifications extra-musicales demeurent souvent implicites ou plutôt cachées. Elles sont d'ordre métaphysique ou font référence à la nature. Avec les espaces sociaux spécifiques, les performances musicales traditionnelles guyanaises constituent ainsi des interdépendances riches en symboles et en significations.

Espaces sociaux guyanais et configurations musicales

Nous nous souvenons que le cadre social de la Guyane est une sorte de matrice unique d'évolution et de transformation des individus issus d'origine diverses, dotés de pratiques et des représentations spécifiques. Ici, les environnements socioculturels forment un continuum d'entrelacements de configurations stratifiées et de sphères sociales fondamentalement structurées en communautés, dont celles amérindienne, bushinengé et créole en constituent le socle. Par ailleurs, les faits sociaux y fonctionnent en concomitance avec les faits musicaux. Ces derniers engendrent des composantes sensibles typiques à une configuration ou à une communauté. En d'autres termes, l'organisation des actions, des contenus, des matières et des gestes musicaux, ainsi que la performance sous-jacente et les musiciens qui la mettent en œuvre, peuvent relever d'une structure rituelle familiale ou corporatiste. Ils peuvent également relever d'une appartenance identitaire commune voire d'un même lieu-dit.

Au sein de la Guyane cohabitent ainsi, ce, en bonne intelligence, divers groupes organiques et systèmes musicaux institués. Sur le plan purement musical, les timbres et les rythmes forment des paramètres capitaux de la conception, de l'organisation et de représentations musicales rhizomatiques, tant les interconnexions et interactions sous-jacentes sont nombreuses et significatives. S'y ajoutent des gestes et attitudes caractéristiques. Le sonore musical, notamment, est ici saisi à travers des mécanismes vivants d'écoute, d'observation et de mise en mouvement de la matière musicale. Les œuvres produites sont liées aux faits sociaux, sociétales et/ou évoquent des réalités de la Nature ou de l'univers sacré.

Le lien musique-société concerne aussi les habitations et leur positionnement au sein du village. C'est le cas chez les Amérindiens et chez les Bushinengé. Non seulement la position de leurs maisons est symbole de l'affirmation des groupes de parenté d'individus, à base clanique, qui les occupent, mais en même temps, cette position préfigure les configurations musicales typiques évoquées ci-haut. Certains styles et rythmes musicaux sont carrément associés au lieu de leur provenance, à la famille qui en détiendrait le monopôle, à un groupe musical

emblématique, etc. Par exemple, le *grajé* est kouroucien et sinamarien ; le Kawina est des jeunes Saamaka et groupes ethniques apparentés (*kwinti* et *matawai*), etc.

Ainsi, en fonction de la destination d'une case, d'une maison commune ou de tout autre lieu symbolique, les musiques et danses qui s'y produiront correspondront aux critères ou répondront aux règles qui régissent l'usage du lieu concerné. Il peut s'agir d'un lieu pour l'organisation des événements cérémoniels, rituels ou festifs, celui pour des réunions de boissons et d'autres rencontres communautaires ou manifestations sociales animées par des musiques spécifiques. C'est le cas, chez les Amérindiens, du *kasililena* (maison de bière de manioc chez les Wayâpi) ou du grand carbet traditionnel wayana, le *tukusipan*, où l'on pratique des musiques rituelles, cérémonielles, mais aussi de divertissements lors des réunions de boissons et d'autres rencontres communautaires. Les salles de bals *konwé* créoles (avec les *bals kasékò* et *grajé* notamment) sont dédiés surtout aux musiques et danses de divertissement, tandis que les lieux de veillées mortuaires *puu-baaka bushinengé*, entre autres, servent particulièrement aux performances musicales cérémonielles et rituelles.

On notera aussi que si la position des maisons contribue effectivement à l'affirmation des groupes de parenté, celle des villages servent plutôt à l'affirmation de la communauté ethnique. La musique, les performances, et la transmission des connaissances et savoirs qui en découlent, participent à la consolidation des liens sous-jacents. Du reste, les membres d'une même famille élargie construisent généralement leurs maisons de sorte qu'elles se regroupent en « petits quartiers » de nature clanique, selon une tendance matrifocale (sœurs et mères) chez les Bushinengé, et patrifocale (frères et pères) chez les Amérindiens.

Tous ces facteurs démontrent entre autres pourquoi, en Guyane, il existe de fortes et profondes interrelations, interdépendances et interactions entre des espaces sociaux et des réalités ou configurations musicales. Ainsi que nous venons de le voir, ces espaces et configurations musicales ont également des liens symboliques riches de sens, liens sous-tendus par des rapports – localité (village)-organisation sociale-pratiques musicales - par ailleurs très significatifs. En corollaire, la musique est un élément incontournable dans une maison communautaire amérindienne ou *bushinengé* notamment, où chaque individu la fréquentant trouve un « banc commun » ou un « banc individuel » où s'asseoir. Ce banc symbolise la place occupée, en groupe (lien avec la collectivité, la communauté) ou individuellement (référence à l'exploit de l'individu contribuant à l'enrichissement de la collectivité), par les personnes qui participent, entre autres et comme nous venons de le voir, à une réunion communautaire, à une réunion de boisson ou un instant rituel. Ici, la musique sert toujours de cordon ombilical favorisant les rapports sociaux, mais aussi établissant les liens entre l'homme et le monde sacré, entre l'homme et la Nature.

Chez les Amérindiens, par exemple, le vocable individu peut être aussi pensé comme une notion d'inclusion qui, en wayãpi notamment, se traduit par le mot *E-lena* : « **ma** maison », *lena* désignant la maison qui abrite une famille nucléaire et son feu de cuisine. *E-lena*, faisant par ailleurs référence à « **mon** village », est le lieu où un ensemble des maisons est réuni sous la représentation politique d'un « chef » (*tuwiyã*), mais il désigne également la portion de vallée fluviale où est établi le village en question. *E-lena* fait donc référence à une double notion : celle de la maison et de la place. À ce sujet, Viveiros de Castro²⁴ présente une configuration sociale basée globalement sur une « disposition concentrique du champ social » et « l'idéologie endogame » qui prévaut dans la Guyane. Quant à Jean-Michel Beaudet²⁵, il utilise la « notion d'inclusion », pour faire un lien avec la « configuration musicale », par laquelle l'ethnomusicologue « désigne un groupe d'événements musicaux dont l'organisation de gestes, de sons, de lieux, d'acteurs, de moments [...] est associée à une sphère, une configuration sociale donnée »²⁶.

En effet, chez les Amérindiens en l'occurrence, mais aussi chez les Bushinengé, si un village constitue bien une unité politique, cette dernière est en même temps, significativement, sous-tendue par une autre unité, géographique, alliant différents villages et différents lieux du territoire. Cette unité favorise, par ailleurs, les échanges économiques et culturels : on s'invite réciproquement pour participer à des cérémonies et à des prestations musicales dansées, et par ce truchement, au partage de la vie et de l'humanité.

Chez les Amérindiens, par exemple, le lien entre la configuration musicale et la configuration sociale se traduit notamment à travers les suites orchestrales. Leurs répertoires musicaux sont assez animés. Lors des performances des ensembles des souffles (instruments à vents), le rapport entre musiciens et danseurs-chanteurs se réalise à travers d'actifs échanges qui sont des référents sociaux. Ceux-ci font pénétrer l'auditeur ou le spectateur attentif et/ou averti dans les arcanes du village, mais aussi de la société, à travers cette respiration collective émise par les musiciens : la musique devenue alors une manière d'être et de vivre. Symboliquement, cette respiration permet de saisir, sinon de comprendre les hommes qui composent ce pan de l'univers amérindien. Les suites orchestrales et leurs représentations sont ainsi le signe de l'intégration sociale et des regroupements sociopolitiques au sein du village. Dans ces suites, les *elewu* (pour flûtes de Pan) et les *tules* (pour clarinettes en bambou) notamment, constituent une exclusivité masculine. Les termes « père », « fils » ou « frère » sont ici utilisés pour la désignation interne, non seulement des membres de ces orchestres, mais aussi de leurs instruments musicaux. Ils font, en même temps, référence à l'appartenance à un groupement politique (au sens

²⁴ Cf. DE CASTRO, Eduardo Viveiros e CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (ed.) : *Amazônia: Etnologia e História Indígena*, USP-NHII/Fapesp, São Paulo, 1993, p. 148. Lire aussi DE CASTRO, Viveiros : « Le marbre et le myrte : de l'inconstance de l'âme sauvage », in Aurore Becquelin et Antoinette Molinié [éd.], *Mémoire de la tradition*, Société d'ethnologie, Nanterre, 1993.

²⁵ BEAUDET, Jean-Michel : *Souffles d'Amazonie...*, *Op. Cit.*, p. 43.

²⁶ *Ibid.*

large du terme) auquel dépendent les musiciens impliqués. Aussi existe-t-il de grandes suites impliquant le village entier, et de petites qui ne concernent qu'une faction politique ou groupe de personnes partageant un intérêt commun. Lors de ces pratiques musicales et en guise de détente, on exécute souvent des airs à la flûte solo particulièrement, mettant en l'honneur un individu qui, d'une manière ou d'une autre, participe toujours au bien-être de la communauté. C'est une pratique très répandue sur l'Oyapock. Ici, d'un hamac ou le long des chemins, on entend souvent surgir ici et là des jeux musicaux solitaires pratiqués à la flûte. Les airs produits dénotent bien cette atmosphère de repos, de tranquillité ou de quiétude. C'est une quiétude qui marque une distance prise par le musicien vis-à-vis de la place du village, vis-à-vis de l'espace public et ses jeux sociaux. Les rares fois où se réalisent publiquement ces musiques solitaires, amérindiennes notamment, c'est pendant des réunions de boissons. D'une façon générale, elles y sont exécutées comiquement.

Sur le plan rituel, la production musicale des chamanes amérindiens, des guérisseurs *obiaman bushinengé* et des sorciers *piaye* créoles relève des prestations singulières, de par le caractère particulier de ces personnages et le rôle fondamental qu'ils jouent au sein de leurs sociétés respectives. En effet, d'un point de vue social, il existe un continuum entre l'activité de ces personnages et la musique. Celle-ci est souvent en soutien à leurs pratiques, qui sont d'ordre spirituel et qui, pour les cas des chamans et des Obiaman, servent notamment à la guérison et à la protection familiale, mais aussi du village et même à celles des individus extérieurs au village en question.

Musique comme facteur de définition de soi et de l'autre dans la culture traditionnelle guyanaise

Tout ce qui précède montre également combien, dans la société traditionnelle guyanaise, la musique, en tant que fait social total, est aussi un facteur par lequel se définissent le soi et l'autre. Il en est du reste de même dans bon nombre de cultures à travers le monde. Par la musique, se déterminent en même temps des relations extérieures plus tangibles : temporelles et intemporelles, individuelles et collectives, intracommunautaires et intercommunautaires, endo-factionnelles et exo-factionnelles. Il en résulte diverses « physionomies musicales », que je qualifie de « visages musicaux pour soi » et de « visages musicaux présentés aux autres », ce, au niveau individuel ou communautaire. Cela se fait avec ou à travers des identités sonores spécifiquement variées. Ce sont des identités caractéristiques (essentiellement sonores et chorégraphiques). Elles se réalisent par toutes sortes de mélodies, de rythmes, de timbres, d'instruments musicaux, mais aussi de pas et autres gestualités dansés. L'ensemble peut constituer une représentation symbolique ou une référence²⁷, notamment, à un animal mythique, à un ancêtre, à une divinité, à certaines surpuissances, et à d'autres symbolismes encore.

²⁷ Par exemple, dans la pratique du *kasékò*, dont le mot signifie littéralement « cassé le corps », la danse est conçue comme une gestuelle symbolique qui consiste à trouver l'équilibre à la fois physique et mental, à travers les postures corporelles plutôt déséquilibrées de la personne qui danse. Aussi, par la musique et la danse, mais également par le biais de ces gestuelles de

Certaines représentations relèvent même de l'individuation²⁸, étant fondées sur les connaissances individuelles héritées par lignée familiale ou initiatique, comme c'est le cas pour les Sabi Man *bushinengé*, porteurs de toutes sortes de connaissances, de savoirs et savoir-faire. Leurs riches connaissances et savoirs, tant musicaux qu'extra-musicaux, sont reçus par filiation initiatique au fondement souvent familial. Ils les traduisent à travers des actes de performance musicale bien distincts, en rapport avec l'activité initiatique ou rituelle menée.



Image 12. Danse *kasékò*, pas de danse *nika*

On l'aura compris, l'art de la performance musicale traditionnelle guyanaise relève des musiques-verbes, musiques-rhizomes, sources de multiples rencontres, tracées, croisements, tissages, communications et relations. Il génère des langages variés, avec des usages et utilités également divers. Ces langages se réalisent par le truchement des pratiques dynamiques en situation, soit originelle, soit d'adaptation, soit encore de transposition. Du reste, ces langages laissent transparaître une réelle vivification des traditions, mais aussi une meilleure adaptation et transposition des héritages musicaux ancestraux. Ces héritages nourrissent de nouvelles créations, et ouvrent des perspectives d'avenir prometteuses à cette plurielle culture musicale de la Guyane.

Ici, les performances musicales exécutées s'opèrent dans des contextes multiples : de divertissements collectifs ou de jeux solitaires, mais aussi de métiers, et très souvent elles demeurent fonctionnelles (rituelles ou

désarticulation feintée, son corps ainsi « cassé » se procure-t-il une dynamique singulière de vie. Parmi les gestuelles alors exécutées, il y a le *nika*. C'est un enchaînement des pas de danse en sauts ciselés, en sautillés, en pirouettes, en postures équilibres-déséquilibres maîtrisées, etc., dont certaines imitent, entre autres, les pas balourds du gorille, les virevoltes d'oiseaux.

²⁸ Sur le concept d'individuation (ici au sens de l'individu total s'harmonisant avec ses diverses strates en lien avec les orientations et les valeurs de son environnement social, mais aussi naturel et métaphysique), cf. entre autres, les travaux des psychologues Carl Jung et Gilbert Simondon. Lire notamment JUNG, Carl : *Two Essays in Analytical Psychology*, Routledge, London, 1966.

cérémonielles, telle que la levée de deuil, ou encore porteuses d'un message spécifique). Elles sont communautaires ou intercommunautaires. D'autres prestations se font en bal (tels que les bals *konwvé*, *kasékò*, *grajé* créoles), en concert ou sous d'autres formes de spectacles, quelquefois circonstanciels voire de reconstitution.

Comme ailleurs dans le monde, l'on comprend que la musique traditionnelle produite en Guyane demeure aussi un processus et une activité mentale complexes : c'est un mouvement et un élan exceptionnels du cœur. Elle organise, relie et filtre ce qui va être ressaisi et réintroduit dans le sensoriel. Elle constitue, en même temps, une culture de communication et de représentation sociale d'où résultent différentes formes de pratiques et de discours langagiers. Aussi est-elle un important champ de connaissances et constitue-t-elle un moyen autant qu'un mécanisme d'acquisition des savoirs. Elle a également une fonction référentielle, générant, de multiples manières, des messages variés qui servent à informer et/ou à traduire une pensée.

De façon spécifique, cette musique oriente et permet une organisation de toutes sortes de conduites et de communications sociales. En même temps, elle contribue à la diffusion des connaissances et à la définition des identités. Ses éléments cognitifs – entre autres d'actions, de références, de pratiques et de descriptifs – donnent à la fois sens à ces identités et aux cultures résultantes, tout en étant adaptés aux circonstances et aux contextes précis de sa réalisation.

De par sa nature, cette musique traditionnelle guyanaise demeure donc un "fait social total" (pour reprendre l'expression de Marcel Mauss, 1940²⁹). En tant que telle, elle est, pour ses pratiquants, une perception du monde qui, au fil du temps, a permis, aux Amérindiens, Bushinengé et Créoles en l'occurrence, la représentation, la reproduction, la reconstitution et la conservation des éléments culturelles et identitaires, tout en sous-tendant les relations humaines, d'ordre physique et spirituel.

Sur la problématique de la performance musicale dans la Guyane traditionnelle, beaucoup reste encore à dire. Mais quelle synthèse peut-on en faire des propos déjà évoqués jusqu'ici ?

En guise de coda

Ainsi que nous venons de le voir, au sein des cultures guyanaises, la performance musicale traditionnelle compte parmi les actes socioculturels majeurs qui – au-delà de leur essence purement artistique - participent à la description, à l'affirmation et même à l'identification d'un état d'être, d'une réalité sociale et sociétale. Cette réalité sociale se définit par rapport à, non seulement l'individu et au groupe social (parental, communautaire ou corporatiste), mais également au lieu territorial spécifique. La musique, comme

²⁹ MAUSS, Marcel : *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques* (1925), Introduction de Florence Weber, Quadrige/Presses universitaires de France, Paris, 2007.

la performance qui en découle, deviennent donc une référence identitaire, un moyen de mise en scène de la vie et de sa pratique. Par ce moyen, chaque communauté parle sa langue, vit sa culture, pratique ses rites, à travers des musiques de genres et styles typiques et variés. Ce sont là des actes culturels symboliques par lesquels se manifeste la différence qui affirme l'identité de chacun. Ils forment une identité ouverte et relationnelle. La musique utilisée permet ainsi de communiquer avec autrui, de partager les différences à l'intérieur de l'unité plurielle qu'est la société pluricommunautaire guyanaise.

Dans ce cadre, des traits musicaux, mais aussi des caractéristiques de productions musicales, mais aussi chorégraphiques, ainsi que les usages qui les composent, constituent des éléments capitaux. Ils définissent la nature autant que les implications des musiques pratiquées, ce, en correspondance avec des configurations sociales. Il existe donc une étroite interdépendance entre le jeu musical et certains pans de l'organisation sociale et/ou sociétale. Aussi certains genres et formes de musique servent-ils ici d'outils aux jeux d'expression des réalités multiples, aux référents temporels et intemporels. On peut clairement remarquer cela, notamment dans les soirées ou *bals kasékò* et *bals grajé* créoles, par exemple.

Il en est de même au sein des deux autres communautés guyanaises étudiées ici ('amérindienne et *bushinengé*), et où quelques vocables peuvent illustrer cette jonction entre le musical et le social. Par ce biais, se réalisent des rapprochements, des échanges, mais aussi le partage, l'alternance, et même les oppositions, la complémentarité, ainsi que l'harmonie des individus vivant dans une hétérogénéité, en bonne intelligence.

Dans la sphère traditionnelle de Guyane, faire la musique est également un acte majeur des jeux d'alliances. Ici, les performances musicales deviennent régulatrices des enjeux non seulement musicaux, mais également sociaux, ce, entre les individus constituant le village, le bourg, la ville, la communauté, etc. Elles génèrent en même temps des rapports entre les humains et les êtres des mondes des esprits et de la Nature. Aussi s'y établit-il des relations d'échanges symboliques entre l'homme et l'environnement naturel, et le monde métaphysique.

De manière concrète, on peut noter que pendant une performance musicale, les jeux d'échanges musicaux sont fondés sur la relation de dialogue et même d'opposition entre la partie solo et les autres parties réalisées par le reste du groupe. Ce procédé est surtout fondamental chez les Créoles et les Bushinengé, chez qui l'organisation socioculturelle est plus hiérarchisée. Musicalement, les interrelations qui découlent de différentes parties se font généralement à travers diverses formes d'expressions symbolisant divers rapports sociaux. Ces expressions musicales sont également de nature multiple. Elles peuvent être des chants exécutés en solo, des chants responsoriaux où le soliste s'oppose ou alterne avec le chœur. Elles peuvent être le fruit d'une improvisation, en particulier instrumentale. Du reste, l'improvisation est souvent au cœur des échanges musicaux qui se font entre différentes parties du groupe musical

concerné. Pour certains genres musicaux, est primordial le rôle du chef. Il s'agit d'un chanteur ou d'une chanteuse ou encore d'un instrumentiste soliste qui guident le jeu d'ensemble. Il en est ainsi particulièrement chez les Créoles et chez les Bushinengé.

Pour mieux comprendre la nature et le sens de la performance musicale dans le contexte de la société pluriethnique guyanaise, ainsi que son lien avec des marqueurs identitaires, nous pouvons faire un lien ou un parallèle avec les principes « d'induction d'individuation »³⁰. À ce propos, il faut souligner premièrement que les composantes "d'individuation" et d'appartenance au groupe s'opèrent en totale interdépendance. En effet, ici, l'individuation n'est pas à prendre au sens de l'individualisation³¹ qui implique l'égoïsme, la lutte pour l'existence, le droit de se défendre et d'attaquer autrui. Elle est à considérer davantage au sens durkheimien de solidarité. C'est une solidarité qui permet à la société de devenir « plus capable de se mouvoir avec, ensemble, en même temps que chacun de ses éléments a plus de mouvements propres »³². Le lien du principe d'induction avec les différentes performances musicales traditionnelles, telles qu'elles sont pratiquées en Guyane, réside dans le fait qu'elles fonctionnent sur le modèle similaire du processus régi par la théorie embryologique. Celle-ci permet la constitution des structures organiques complètes. Chaque organe ayant sa physionomie spéciale et son autonomie bien marquée, agit toutefois dans l'intérêt du bon fonctionnement de l'ensemble de l'organisme ; il en résulte la nature de musique rhizome, musique-racine. L'induction est liée au principe d'individuation. Celle-ci est une forme substantielle par laquelle l'individu participe à l'organisation et à la réalisation de l'idée générale, en lui conférant la réalité et la vie, musicales en l'occurrence, dans la société plurielle guyanaise.

Ainsi, les différentes performances musicales de Guyane forment-elles, en quelques sortes, des structures organiques spécifiques à chaque communauté, qui les met en œuvre, et par lesquelles cette communauté s'identifie. Ses membres s'en servent comme une forme substantielle. Par elle, individuellement ou collectivement, les membres de la communauté concernée participent à faire vivre leur culture, mais aussi à vivifier globalement la culture guyanaise en question. Ici, faire la musique devient ainsi, rappelons-le, un acte

³⁰ L'individuation est une notion philosophique ancienne, devenue un concept-clé de la psychologie analytique du psychiatre suisse Carl Gustav Jung. Ce concept est utilisé dans de nombreux domaines des sciences humaines et sociales. Cf. les détails, entre autres, dans JUNG, Carl Gustav : *L'Âme et le soi, renaissance et individuation*, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », Paris, 1990 ; JUNG, Carl Gustav : *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, LGF, coll. « Livre de Poche », Paris, 1996, etc.

³¹ Sur l'individualisation, cf. les travaux notamment de Bernard Husson (1970-1971), mais aussi de Thinès-Lemp et de Greimas-Courtés (1979). Lire aussi, entre autres, le point de vue philosophique de COUSIN, Victor : *Histoire générale de la philosophie*, 1861, p. 486 et de GILSON, Etienne : *L'Esprit de la philosophie médiévale*, J. Vrin, coll. Études de philosophie médiévale, Paris, 1932, p. 205.

³² Cf. DURKHEIM, Émile : *De la division du travail social*, Les Presses universitaires de France, Coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, 1893, p. 101. (Paris 1967, 8e édition, 416 p.)

majeur des jeux d'alliances qui régule des enjeux socioculturels et métaphysiques. Les musiques produites ne s'organisent donc pas selon une simple opposition catégorielle. Aussi doivent-elles être observées comme étant un véritable continuum riche d'interrelations et de contrastes. Dans ce continuum, chaque répertoire, chaque genre et chaque style musicaux occupent une place de choix. Et les performances musicales résultantes deviennent, par conséquent, le reflet des aspects identitaires complexes de cette société. Elles demeurent, en même temps, une conception du monde, mais aussi le support par lequel se racontent un système de valeurs et une identité somme toute pluriels dans un cadre de vie unitaire, la Guyane.

Bibliographie

AGAWU Kofi: "The Invention of "African Rhythm", *Journal of the American Musicological Society* 48 (3), 1995, pp. 380-395.

ANAKESA KULULUKA : Apollinaire, « Les voies du marronnage et la culture des libertés : itinéraire à travers la culture musicale subsaharienne », in Bruno Poucet (dir.) : *Marronnage et diversité culturelle*. Actes du colloque de la Biennale du Marronnage, Ibis Rouge, Matoury, 2010, pp. 71-84.

___ « Le "dire musical" pour la liberté dans le processus du marronnage chez les Bushinengé de Guyane : thèmes et variations », in Jean Moomou et des membres de l'APFOM : *Sociétés marronnes des Amériques. Mémoires, patrimoines, identités et histoire du XVII^e au XX^e siècles*, Ibis Rouge, Matoury, pp. 377-393.

___ *L'Afrique subsaharienne dans la musique savante occidentale au XX^e siècle*, Connaissance, Paris, 2007.

GRENAND, Françoise et Pierre : *Atlas de la Guyane, Réalisation J. Domont USTL-TVES*, IRD, Paris, 2001, <http://geoconfluences.ens-lyon.fr/doc/typespace/frontier/FrontScient10.htm> ; Barret J. (éd.) et al. : *Atlas de la Guyane*, IRD, Paris, 2001.

AROM, Simha : *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie*, SELAF (*Ethnomusicologie*, 1), Paris, 1985.

BEAUDET, Jean-Michel : *Souffles d'Amazonie. Les orchestres « tule » des Wayãpi*, Société d'Ethnologie, coll. Société française d'ethnomusicologie 3, Nanterre, 1997.

___ (avec la participation de Jacky Pawe) : *Nous danserons jusqu'à l'aube. Essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie*, Éditions du CTHS, coll. « Le regard de l'ethnologue » 23, Paris, 2010, 207 p., bibl., lexique, ill., photos.

___ « Les Wayãpi au Festival d'Avignon, un spectacle interculturel, un acte diplomatique », in MAM LAM FOUCK, Serge et HIDAIR, Isabelle (éds.) : *Diversité culturelle et patrimonialisation en Guyane française. Processus et dynamiques des constructions identitaires*, Ibis Rouge Éditions, Matoury, 2011, pp. 357-373.

___ et LAKS MARTINEZ, Camilo : « Musiques en Amérique du sud », in *La revue commune*, n° 47, 2007, pp. 53-57.

BENITEZ-ROJO, Antonio : *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. Translator: James E. Maraniss, Paperback, Stanley Fish, Fredric Jameson Editors, Duke University Press, Durham, London, 1996.

COUSIN, Victor : *Histoire générale de la philosophie, depuis les temps les plus anciens jusqu'au XIX^e siècle*, Didier & Cie Éditeur, Libraires-Éditeurs, Paris, 1861 (4^e édition revue et augmentée ; Kissinger Legacy Reprints (*Introduction à l'histoire de la philosophie*), Gand).

CONFIANT, Confiant, BERNABE, Jean et CHAMOISEAU, Patrick Chamoiseau, *Eloge de la créolité*, Paris, Gallimard, coll. Hors-série, 1989.

DARBON, Nicolas : *Musique et littérature en Guyane : explorer la transdiction*, Classiques Garnier, coll. Perspectives comparatives, Paris, 2018.

- DE CASTROS, Viveiros : « Le marbre et le myrte : de l'inconstance de l'âme sauvage », in Aurore Becquelin et Antoinette Molinié [éd.], *Mémoire de la tradition*, Société d'ethnologie, Nanterre, 1993, p. 365-431
- DE CASTRO, Eduardo Viveiros e CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (ed.) : *Amazônia: Etnologia e História Indígena*, USP-NHII/Fapesp, São Paulo, 1993.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix : *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- DURKHEIM, Émile : *De la division du travail social*, Les Presses universitaires de France, Coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris 1967, 8e édition, 416 p. (1/1893).
- ___ *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques (1925)*, Introduction de Florence Weber, Quadrige/Presses universitaires de France, Paris, 2007.
- ___ « Fait social et formation du caractère », in *Sociologie et sociétés*, vol. 36, no 2, automne 2004, pp. 135-140.
- ___ *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Presses universitaires de France, Paris, 1985.
- GADAMER, Hans-Georg : *Kleine Schriften 1. Philosophie, Hermeneutik*. J. C. B. Mohr. January 1, Seiten, 1967.
- ___ *Gesammelte Werke, Band I. Hermeneutik : Wahrheit und Methode. 1. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (495 p.) ; Band II. Hermeneutik : Wahrheit und Methode. 2. Ergänzungen, Register (533 p.)*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1986.
- ___ *Herméneutique et champs de l'expérience humaine : écrits / Hans-Georg Gadamer ; textes réunis par Pierre Fruchon et traduit par Isabelle Julien-Deygout, Philippe Forget, Pierre Fruchon... [et al.]*, Aubier, Coll. Bibliothèque philosophique Niveau de l'ensemble : L'Art de comprendre. Livre 2, Paris, 1991.
- GILSON, Etienne : *L'Esprit de la philosophie médiévale*, J. Vrin, coll. Études de philosophie médiévale, Paris, 1932.
- HOMI K., Bahaba : « Hybridité, identité et culture contemporaine », in Jean Hubert Martin (éd.) : *Magiciens de la terre*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1989.
- ___ "Interrogating identity: the postcolonial prerogative" dans *Anatomy of racism*, Ed. David Theo Goldberg, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1990.
- ___ "The other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism" dans *Out there: marginalization and contemporary cultures*, Ed. Russell, New Museum of Contemporary Art, New York, 1990.
- HUSSON, Bernard, *Anthologie de l'alchimie*, Pierre Belfond, Paris, 1971, 326 p. (coll. Bibliotheca hermetica date de 1970).
- GLISSANT, Édouard Glissant : *Traité du Tout-Monde*, Gallimard, Paris, 1997.
- ___ *Poétique de la Relation*, Gallimard, Paris, 1990.
- JOAS, Hans : « Kollektive Extase (Emile Durkheim) (Durkheim et l'extase collective) », dans *Die Entstehung der Werte*, Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1977, pp. 87-109.
- JUNG, Carl Gustav : *Two Essays in Analytical Psychology*, Routledge, London, 1966.
- ___ *L'Âme et le soi, renaissance et individuation*, Albin Michel, coll. « Le livre de poche », Paris, 1990.
- ___ *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, LGF, coll. « Livre de Poche », Paris, 1996.
- KAMAU, Brathwaite: *The Development of Creole Society in Jamaica (1770-1820)*, Clarendon, Oxford, 1971.
- KUBIK, Gerhard : "Oral Notation of Some West and Central African Time-Line Patterns", *Review of Ethnology* 3 (22), 1972, pp. 169-176 ; *Id.* : "Emics and Etics: Theoretical Considerations", in *African Music* 7 (3), 1996, pp. 3-10.
- L'ETANG Gerry (dir.) : *De la créolisation culturelle, Archipélies*, n° 3-4, 2012.
- LE PAGE, Robert B. (dir.) : "Proceedings of the Conference on Creole Language Studies, 1959", *Creole Language Studies*, Macmillan, London, 1961.
- MAUSS, Marcel : *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques (1925)*, Introduction de Florence Weber, Quadrige/Presses universitaires de France, Paris, 2007.
- ___ « Fait social et formation du caractère », in *Sociologie et sociétés*, vol. 36, no 2, automne 2004, pp. 135-140.

- MOLINO, Jean : « Pour une histoire de l'interprétation : les étapes de l'herméneutique », in *Philosophiques*, vol. 12, n° 1, 1985, pp. 73-103.
- ____ *Le singe musicien essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Actes Sud, Paris, 2009 (Jean-Jacques Nattiez éditeur).
- PRICE, Richard & Sally : *Les Marrons*, Vents d'Ailleurs, Châteauneuf-le-Rouge, 2003.
- ____ *Les Maroon Societies: Rebels Slave Communities in the Americas*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 3/1996.
- ROUGET, Gilber : *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Préface de Michel Leiris, Gallimard, Paris, 1/1980 (Nouvelle édition revue et augmentée date de 1990).
- SCHAEFFER, Pierre : *Traité des objets sonores. Essai interdisciplines*, Seuil, Paris, 1966.
- ____ *Machines à communiquer*, 2 tomes (1. Genèse des simulacres 2. Pouvoir et communication), Seuil, Paris, 1970 et 1972.
- SIMMEL, Georg : *Sociologie, Étude sur les formes de la socialisation*, PUF (Chapitre : Le croisement des cercles sociaux - 1908, 1999, Paris, pp. 407-452).
- SKLAR Deidre : "Invigorating dance ethnology", *UCLA. Journal of Dance Ethnology*, 15, 1991, pp. 4-15.
- TAUCHNITZ, Juliane : *La créolité dans le contexte international et post-colonial du métissage et de l'hybridité. De la mangrove au rhizome*, L'Harmattan, Paris, 2014.
- VICKERS, John : "The Problem of Induction", in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Stan Baronett: *Logic*, Upper Saddle River, NJ, Pearson Prentice Hall, 2008, pp. 321-325 p.

Du verbe instrumental dans la musique subsaharienne

Apollinaire Anakesa Kululuka
Ethnomusicologue, musicologue, directeur de recherches
Directeur-adjoint CRILLASH, EA 4095
Directeur de l'équipe interne ADECAM/MC
Université des Antilles

Résumé. Les musiques subsahariennes résultent du rapport langage parlé/langage instrumental, régi par une culture de l'oralité. Dans cette culture, ces langages véhiculent – au-delà de leur singularité -, des messages à travers, soit un signal codé connu de la communauté linguistique ou préalablement défini au sein d'un groupe d'individus, soit sert de véritable métalangage calqué sur celui articulé et ordinaire que l'on utilise quotidiennement. Ici, un discours musical instrumental peut alors imiter et reproduire les inflexions tonales de la langue pour rendre intelligible son propos. Ce fait est le fruit naturel d'une forte interaction et interrelation entre le langage parlé et la musique, ainsi que la conception qu'en ont les Africains au Sud du Sahara. Ce concept sous-tendant donc ce lien très étroit entre le fait musical et le Verbe, l'acte musical revêt alors une importance communicationnelle égale à celle d'un discours parlé.

Quel concept régit un tel langage ? Quel traitement subit la langue dans l'affectation de ses composantes au discours musical du verbe instrumental et vice-versa ? Quels paramètres techniques, contextuels et d'expression sous-tendent mais aussi déterminent et concourent aux fins distinctives du discours employé ? Telles sont quelques-unes des questions majeures auxquelles je tente d'apporter des éléments de réponse pour élucider mon sujet.

Mots-clés. Verbe musical, verbe instrumental, musiques subsahariennes, Afrique, oralité, langage musical, culture, tambour parlé.

Abstract. Sub-Saharan music results from the spoken language/instrumental language relation, directed by an oral culture. In this culture, these languages transmit – beyond their singularities – messages thanks to either a coded signal known by the linguistic community or previously defined among a group of individuals, or is used as a true meta-language copied on the articulated and usual language used every day. Here, an instrumental musical speech can then imitate and reproduce the tonal inflexions of the language to make its matter understandable. This fact is the natural result of a strong interaction and interrelation between the spoken language and the music as well as the conception that the Africans of South Sahara have of it. This concept underlying the very tight link between the musical fact and the Word, the musical act then carries a communicative importance equal to the one in a spoken language.

What concept rules such a language? What treatment is language subjected to in the affectation of its components in the musical discourse of to the instrumental Word and vice versa? What are the technical, contextual and expressive parameters that underlie, determine and contribute to the distinctive goals of the speech? These are some of the major questions to which I the author try to bring elements of answers to clear up this subject.

Keywords. Musical word; instrumental verb, Sub-Saharan music, Africa, orality, musical language, culture, talking drum.

Prélude à la musique-verbe subsaharienne

Les musiques subsahariennes résultent du rapport langage parlé/langage instrumental, régi par une culture de l'oralité. Dans cette culture, ces langages véhiculent – au-delà de leur singularité –, des messages à travers, soit un signal codé connu de la communauté linguistique ou préalablement défini au sein d'un groupe d'individus, soit sert de véritable métalangage calqué sur celui articulé et ordinaire que l'on utilise quotidiennement. Ici, un discours musical instrumental peut alors imiter et reproduire les inflexions tonales de la langue pour rendre intelligible son propos.

Ce fait est le fruit naturel d'une forte interaction et interrelation entre le langage parlé et la musique, ainsi que la conception qu'en ont les Africains au Sud du Sahara.

En effet, on remarque que, dans la majorité de leurs langues, il n'existe pas un mot qui désigne le terme musique seulement au sens exclusif de l'art d'organiser techniquement et esthétiquement les sons. En revanche, un vocable ou un groupe de mots en expriment un concept à multiples strates. Ce concept sous-tendant donc ce lien très étroit entre le fait musical et le Verbe, l'acte musical revêt alors une importance communicationnelle égale à celle d'un discours parlé. Ainsi, le musicien est censé, non pas jouer – au sens premier du terme – de son instrument, mais le « fait parler ». Lorsque l'instrument en question vient à accompagner le chant, il épouse, d'une manière générale, adéquatement les inflexions tonales du langage parlé. Hors de ce cadre de performance, il demeure pareillement capable de livrer, en solo ou en groupe, des messages codés mais intelligibles plutôt aux seuls initiés. De là découle le célèbre langage tambouriné africain¹, langage dont l'usage ne se limite pas uniquement aux tambours. Son action s'étend, en réalité, à tout acte instrumental existant, voix comprise, langage que je nomme le Verbe instrumental.

Quel concept régit un tel langage? Quel traitement subit la langue dans l'affectation de ses composantes au discours musical du verbe instrumental et vice-versa? Quels paramètres techniques, contextuels et d'expression sous-tendent mais aussi déterminent et concourent aux fins distinctives du discours

¹ A ce propos, on lira avec fruit Simha Arom et Didier Demolin notamment (voir la bibliographie).

employé ? Telles sont quelques-unes des questions majeures auxquelles je tente d'apporter des éléments de réponse pour élucider mon sujet.

Le verbe & la musique dans la pensée culturelle subsaharienne

Pour mieux cerner la notion du verbe instrumental/verbe musical et en saisir l'essence, je partirai du postulat selon lequel nul instrument musical, aussi automatisé soit-il, n'est capable de produire un son si ce n'est par son mécanisme actionné préalablement, directement ou indirectement, entre les mains ou par les lèvres d'un instrumentiste ou d'un être humain. Aussi la voix prêtée à l'instrument parleur en Afrique obéit-elle à la même loi physique. Cependant, ici, cette voix relève d'un concept dont la conception multifactorielle mérite par ailleurs des explications détaillées. Celles-ci en éclaireront les arcanes en partant des principes de base qui régissent le Verbe, la musique et l'instrument musical, principes imbriqués à différents niveaux de la réalisation du langage linguistique ou musical par le truchement du son, d'où découle la musique-verbe.

Dans cette optique, on notera préalablement qu'en Afrique, au Sud du Sahara, mais aussi ailleurs dans le monde surtout de tradition orale, le Verbe est un principe actif et source de toute création, au sens large du terme. Dudit principe, naissent et se déploient une vie ainsi que des formes variées de communication. Dans la civilisation subsaharienne, le Verbe acquiert alors une grande importance, en ce qu'il est tout et que tout demeure en lui. Aussi ne se perd-il jamais parce qu'il se conserve éternellement tout en se transformant de diverses manières. Par la puissance vibratoire et ondulatoire du son qui l'engendre et transperce le voile du langage intelligible du monde physique, le Verbe permet aussi une liaison avec l'univers métaphysique. Il subsume ainsi traditions et expériences humaines perçues dans leurs symbolismes.

Moteur tant du savoir que de connaissances, le Verbe comporte, par ailleurs, une exceptionnelle dimension des analogies, des correspondances et des réciprocitys intimes exprimables sous des formes de paroles variées. Ces paroles se traduisent, entre autres, par une singulière poésie qui scintille à travers toutes sortes d'images, lesquelles, dotées d'un pouvoir de suggestion ancré aussi bien dans le rite, le mythe que dans le symbole, sont suggérées par des faits et des actes de la réalité quotidienne, dont ceux musicaux.

Le sens de ces faits est, linguistiquement, rendu à travers des langues qui, en Afrique subsaharienne, sont majoritairement tonales : le sens d'un mot variant, en principe, selon la tonalité et même selon l'accent tonal affectés à chaque syllabe. Aussi chaque phrase du discours parlé devient-elle ici l'esquisse d'une mélodie, au point que le passage de la parole au chant semble souvent presque imperceptible. Il en est de même du discours musical instrumental qui, avec la parole parlée et la parole chantée, forme un tout indissociable de la vie sociale africaine.

En effet, en règle générale, les modes de parlers de ces langues influent directement sur les musiques vocales et instrumentales existantes. Les

musiques qui en découlent peuvent non seulement permettre aux cérémonies (profanes, initiatiques ou religieuses) ainsi qu'aux rites d'être célébrés, mais aussi d'évoquer les cosmogonies, les mythes et légendes, de soutenir l'effort du travail, de rythmer la danse, bref d'incarner l'art de la vie et du verbe. Ainsi une parole « musicale » est-elle ici liée à une parole parlée, pour servir de fondement au chant – au sens large du terme, tant vocal qu'instrumental –, le chant demeurant alors l'expression du peuple. Les matériaux sonores sous-jacents, qui constituent en même temps des éléments sémantiques, connaissent une organisation qui produit des combinaisons d'une double expression issue du langage parlé et de la musique. Il s'agit d'une expression typique et codée qui respecte et s'appuie sur une syntaxe particulière, celle dotée d'une grammaire appropriée et qui, musicalement, s'effectue suivant les singularités de la structuration de la forme, du genre et du style des musiques impliquées.

Ce sont des musiques qui, en Afrique subsaharienne, sont conçues comme étant l'expérience humaine et animale exprimant l'ordre de vie intérieure. Par conséquent, la musique demeure ici un des facteurs majeurs qui contribuent à la régulation de cette vie dans l'environnement tant cosmique, humain, que naturel. La nature regorge des éléments qui participent à la vie humaine, l'homme, pour le traditionaliste africain, étant symboliquement en partie un produit de la Nature constitué de l'eau, du sang, de l'air (souffle), de la terre et du feu (lumière). Voici pourquoi l'acquisition des connaissances de la Nature, par ce traditionaliste, reste primordiale. Selon cette conception, l'homme accompli n'est pas celui capable d'interpréter les codes qui régissent le langage de la Nature, ce qui reviendrait à en altérer certains de ces principes susceptibles d'être mal compris par l'observateur non averti. L'homme accompli est celui qui sait les décoder, autrement dit, qui trouve les clefs qui dévoilent leur réalité fondamentale, en vue de la maîtrise des lois naturelles, et avec elles, du propos qui en résulte et qui dépasse l'intelligibilité du discours linguistique.

La musique étant ainsi liée aux faits de la Nature et du Cosmos, elle constitue dans la culture africaine une entité complexe d'interpénétrations de multiples maillons à la fois internes et externes, physiques et métaphysiques indissociables.

Cette conception du fait musical relève d'une vision africaine du monde totalement ordonnée en sphères emboîtées, celle qui se dévoile, encore une fois, par le truchement de la parole indicible - le Verbe - entre autres, au narrateur des cosmogonies et des mythes, au conteur des oracles, légendes, fables, proverbes et toutes sortes de récits ; au sacrificateur, à l'invocateur des esprits, mais aussi au moraliste-artisan-artiste.

Dans ce processus, l'initiation est le cadre idéal de formation du néophyte, mais aussi celui de l'expansion du maître. Elle permet l'accès au savoir, à la sagesse et l'acquisition de diverses valeurs immuables constituant de multiples connaissances qui permettent d'assumer avec maturité les responsabilités sociales. L'initiation permet par ailleurs de saisir la véritable face cachée des symboles éthico-artistiques.

L'objectivation de la parole sous-jacente des langages parlés et musicaux africains, d'où résulte l'action communicationnelle recherchée, se fait à travers des gestes oratoires mais aussi physiques par le biais d'un ensemble varié d'instruments, musicaux notamment. La portée de la signification de cette sorte de parole varie selon la circonstance, mais également selon le contexte, le mode d'expression et la situation de sa réalisation.

La « langue musique » pour une construction du verbe instrumental subsaharien

Le langage du verbe instrumental subsaharien s'inscrit donc dans cette conception communicationnelle globale. Ainsi, outre les mots *chanter* et *danser*, on se sert - dans toutes les langues africaines - d'expressions ou de mots dont la signification désigne essentiellement des actions : *faire, jouer, donner, réciter, parler* ou *dire* telle activité, pour signifier le concept musical instrumental, en l'occurrence, attaché à cette activité.

Codé à l'aide des formules mélodico-rythmiques, le langage du verbe instrumental est conçu pour permettre au traditionaliste de dire autrement les propos linguistiquement explicites. C'est un double langage dont les messages vont jusqu'à transcender la simple pensée intelligible au commun des mortels. Aussi ces messages relèvent-ils de différents ordres : rituel, cérémoniel ou de divertissement ; sacré ou profane, public ou privé, collectif ou individuel.

Dans ce contexte, l'instrument musical sert alors, comme je l'évoquais en introduction, de langue sur les lèvres ou entre les mains de l'instrumentiste qui le manipule pour produire le fameux langage codé à travers des sons rythmés à propos. Cela produit un message qui, dans l'immédiat, peut être intelligible ou inintelligible. Dans ce dernier cas, il constituera un discours ou des « paroles » d'une langue silencieuse pour les grandes destinées toutes imaginées, dont la parole est proférée souvent de façon initiatique.

L'on comprend alors pourquoi, dans un grand nombre des cultures traditionnelles africaines, les sons des instruments de musique sont si liés à la voix parlée – et par déduction, à la langue - que, parfois, ils sont même identifiés à celle-ci. En effet, certains peuples ne différencient pas la voix parlée des séquences sonores produites par les instruments en guise de messages. C'est le principe d'imitation stricte qui régit ce processus, imitation qui nécessite un tour de force technique et le déploiement d'une virtuosité parfois sidérante. Il en est particulièrement ainsi chez les vieilles femmes burundaises qui, pour amuser les enfants, chantent en faisant vibrer leurs lèvres entre leurs mains jointes afin d'obtenir un son d'instrument à anche. En revanche, chez les Touaregs notamment, le chant, restitué sur l'instrument, est toujours accompagné d'un murmure silencieux de la gorge, à travers une technique mimétique de fonction ludique appelée « chant de l'âme : *asak dagh iman* ».

Ailleurs, certains instruments à cordes frottées sont conçus de manière à disposer d'un timbre très proche de celui de la voix humaine.

Des instruments musicaux, l'Afrique noire en renferme une grande diversité. Leur richesse organologique résulte de l'alliance de divers matériaux de fabrication, mais dépend également des traits socioculturels de leur concepteur, généralement un fin connaisseur, non seulement des traditions de la communauté à laquelle est destiné son produit, mais aussi du milieu naturel d'où a été extrait le matériau utilisé ainsi que des propriétés acoustiques de ce dernier. L'artisan luthier possède aussi un don singulier pour la musique et une sagesse qui lui permettent d'établir le lien entre l'instrument et différents éléments culturels, métaphysiques et naturels. C'est pourquoi, aussi bien dans la forêt, dans la savane, dans le désert ou sous terre que dans et au bord des eaux, ce luthier africain trouve toutes sortes de végétaux, d'animaux, de métaux et même de minéraux, pour son ouvrage. Certains de ces matériaux sont utilisés sous leur forme originelle et d'autres façonnés et remodelés. Tous deviennent ensuite des objets-êtres culturels. Ce sont les instruments de musiques, dont la majeure partie sont anthropomorphes ou zoomorphes.



Images² 1. Tambour a fente, des Yaka, RD Congo



2. Tambour Reine *ntan*, des Fan, Ghana



3. Lamelphone *Kasanji* des Luba, RD Congo

Le choix évoqué des matières utilisées pour leur fabrication, mais aussi celui de leurs composantes (cordes, lames, lamelles, caisses de résonance) et de leurs formes sont déterminants non seulement pour l'organisation du système sonore, la spécification du genre et du style musicaux adoptés, ainsi que leurs fonctions, mais il préfigure également le langage verbal à engendrer à travers le jeu instrumental.

Dans ce processus, les modes d'accordage de ces instruments constituent aussi un critère capital de l'élaboration future du langage instrumental.

À ce sujet, il importe du reste de noter que ces modes d'accordage ne connaissent pas de modèles prédéfinis, à l'aide du diapason, comme c'est le cas pour le piano par exemple. Par ailleurs, leurs propriétés acoustiques, ainsi que les éléments extra-musicaux qui leur sont associés (mythes, cérémonies, rites ou divertissements) soulignent la pertinence de leur usage dans la société et

² Toutes les images sont de l'auteur.

permettent d'apprécier la diversité des facteurs pratiques et idéologiques sous-jacents. Ces facteurs ont pour fondement l'osmose inter-relationnelle que l'on peut observer entre le langage parlé et celui musical, instrumental en l'occurrence. C'est là un témoignage d'un phénomène social atypique : les instruments musicaux africains sont souvent assimilés à des individus - mâle et femelle – et associés à différentes classes sociales, et avec elles, à des manières spécifiques de s'exprimer.

Chez les Dogon, les Peuls et les Bambara, par exemple, le jeu musical et l'essence de la musique s'expliquent pareillement à travers ce concept de la complémentarité mâle-femelle, conception qui, bien évidemment, a une forte incidence sur les systèmes sonores de leurs musiques et le langage qui les régit. Ainsi, la division, en catégories, des notes d'une échelle musicale - considérées ici comme des voix du langage humain - est basée à la fois sur la nature du timbre, sur la hauteur et sur l'intensité sonores, inscrits dans deux registres principaux (grave et aigu).

Sur le plan technique, les Dogon, notamment, pratiquent un discours musical dans lequel sont suggérés ces principes mâle et femelle, illustrés à travers un propos spécifique et approprié du verbe instrumental. A ce propos, deux parties musicales distinctes sont jouées, soit par un « couple » d'instruments, soit par un seul instrument. Il s'agit généralement des tambours, des cloches en fer et des flûtes. Dans ce dernier cas, la partie mâle est attribuée à la main droite, tandis que la partie femelle l'est à la main gauche. Lorsqu'il s'agit de l'intervention d'un « couple » d'instruments, la partie mâle est généralement exécutée par le plus âgé des musiciens talentueux du groupe.

Ces quelques exemples témoignent et justifient le fait que, dans les sociétés africaines traditionnelles, on trouve une répartition et une réglementation strictes quant à l'utilisation des instruments musicaux, ainsi que les langages qui en découlent dans des contextes et des situations bien définies.

Par exemple, le rhombe, très répandu en Afrique noire, est ici utilisé pour des rituels d'initiation dans les sociétés secrètes, où son usage est très réglementé au point que seuls les initiés sont autorisés à le voir, alors que les non-initiés sont priés de se contenter de l'écoute de son vrombissement. Par le truchement d'une gestuelle singulière de l'instrumentiste, un certain nombre de formules codées est produit permettant à ce vrombissement d'incarner, soit la voix des ancêtres, soit le rugissement d'un fauve illustrant une autorité notamment.

Chez les Suku traditionnalistes, certaines formules mélodico-rythmiques consacrées des trompes servent à annoncer des moments solennels, le rite de circoncision ou les réjouissances, tandis que le « propos verbal » des tambours à friction *puita* est essentiellement exploité dans les cérémonies rituelles ou initiatiques. C'est un instrument de communication locale, et dont la portée du message n'atteint qu'un espace relativement restreint de quelques centaines de mètres. Il symbolise généralement la mort rituelle suivie du renouveau de la personne initiée, celle aguerrie par toutes sortes d'épreuves d'initiation.

Toujours chez ce peuple, le tambour à peau sert aussi bien pour les codes rituels que pour le langage ordinaire codé, en usage pendant les divertissements musicaux, afin, par exemple, de changer une scène chorégraphique, porter une variation de rythme ou de la métrique du chant et de la danse, marquer la fin d'une partie musicale, etc.

Encore faut-il souligner que les formules ainsi codées dans un discours musical de divertissement, revêtent une double importance. Outre le fait que ces formules servent – comme pour le reste des passages musicaux - à essentiellement animer les instants de réjouissances concernés, elles constituent en même temps des signifiés de ces différents messages.

Jeu & enjeux interactionnels du langage verbe instrumental dans la pensée culturelle subsaharienne

Ce qui précède explique également un autre facteur important qui est en interrelation avec le langage du verbe instrumental, c'est le fait que les noms des genres musicaux³ découlent des dénominations de rituels, de cérémonies, d'instruments ou d'autres contextes et interactions sociales, telles que les communications transmises musicalement en association avec telle manifestation, tel symbole ou telle idéologie. Par exemple, les rites de puberté *akan* du Ghana portent le même nom que le genre musical qui leur est associé : *dradwom* (chants de puberté). Dans divers dialectes *kongo* (du peuple Kongo) de l'Afrique centrale et australe, *mpungi* (trompes en bois) désigne à la fois l'instrument et les musiques associées la plupart du temps à des rituels. Pour la désignation du genre musical concerné, on peut parfois ajouter un substantif avant ou après ce terme qui déterminera son rite et le type de trompes utilisées (en défenses animales ou en bois).



Image 4 : Trompe *mpungi*, en racines de baobab, chez les Balori du Bas Congo, RD Congo

³ Le genre musical est ici utilisé au sens large du terme, désignant la catégorie d'appartenance d'une pièce musicale. Cette catégorisation se fait, entre autres, selon des critères de style, de technique, de forme, de formation du groupe instrumental ou vocal, de sa destination, de son support littéraire ou de son écriture. La forme porte sur les schémas de structuration de l'œuvre, tandis que le style caractérise nombre de ses paramètres : esthétique, langage, caractère, interprétation, pays ou origine et époque.

Cette liste non exhaustive d'exemples peut être rallongée à volonté, tant les cas à signaler sont légion.

Faute de pouvoir m'y appesantir, il me paraît plutôt important de souligner aussi que techniquement, les différents langages instrumentaux africains connaissent une organisation qui n'est jamais fortuite. Aux données culturelles – qui généralement relèvent du symbolisme et auxquelles est souvent liée l'activité musicale – corroborent aussi des critères musicaux strictement techniques très significatifs.

En effet, bien qu'aucune théorisation musicale explicite n'existe dans les sociétés africaines en question, les protagonistes sont conscients du rôle joué par chaque instrument en rapport avec les techniques musicales (modes de jeu y compris) ainsi que les sons qui composent leur échelle musicale.

Le son, plus que la note de la musique écrite, est un facteur capital d'une haute importance.

En effet, la notion du « son musical » est, en Afrique subsaharienne, un concept très vaste qui implique au-delà des propriétés acoustiques sonores, la fonctionnalité d'un son dans sa complexité et dans sa variabilité. On ne se contente pas d'un son « pur », mais on prend plaisir aux sons « hybrides » ou aux sons « parasites », ceux que l'on ajoute à la sonorité initiale, pour l'enrichissement du timbre et avec lui, de la beauté sonore, mais aussi pour souligner une symbolique bien précise. Aussi cet ajout se fait-il, généralement, en fonction d'une évocation rituelle donnée ou en fonction de la destination musicale de l'instrument. Cette considération du facteur son influence également le mode d'accordage d'un instrument musical. C'est aussi pourquoi, il n'existe pas souvent, sur ce dernier plan, des modèles d'accordage au diapason, ni des échelles sonores prédéfinies dont on se servirait pour l'accordage d'un même genre d'instruments, un instrument de musique africain représentant souvent un « être » unique et typique.

C'est également une des raisons majeures pour laquelle, chez la majorité des peuples subsahariens, on octroie un nom à chaque son de l'échelle sonore instrumentale. Pour des instruments qui ne sont pourvus que d'un seul son, tels que les sifflets et les trompes, ce nom peut alors être celui de l'instrument qui, à la fois, évoque les périodes ou les cycles phraséologiques exécutés, mais également, de façon métaphorique, son propre registre pouvant, soit figurer le timbre vocal, soit illustrer la puissance d'un personnage, d'un ancêtre, d'une divinité, d'un animal.

Dans le cadre d'un ensemble orchestral, voire vocal ou mixte, ce nom donné au son instrumental permet encore une double différenciation, celle d'un ordre et du positionnement du musicien, ainsi que son instrument, dans le dispositif vocal et instrumental utilisé. Ici, un son est aussi l'image de la « voix » au sens de la parole portée par chaque individu de la communauté (clanique, tribale, ethnique, des initiés, des néophytes, des musiciens, etc.). C'est également une

parole portée par le praticien et son instrument, dont il faut faire valoir, partager et même opposer ou confronter à d'autres paroles, en vue de faire éclater une vérité quelconque, suggérer une pensée proverbiale, anecdotique, mythique, légendaire, et d'autres encore.

Pendant le jeu, les différentes voix ou sons impliqués se constituent en divers motifs mélodico-rythmiques répartis sur des hauteurs différentes. Dans ce processus, l'enchevêtrement de l'ensemble des motifs crée souvent des combinaisons complexes polyphoniques et polyrythmiques, avec des synchronismes d'une grande sophistication. Toutes ces parties peuvent alors alterner, se superposer, s'opposer et s'entrecroiser, offrant un discours musical où se développe une récurrence, à la fois, de traits contrastants grâce aux déphasages des accents et des rythmes obstinés servant de fonds aux parties variantes, ainsi que des structures rythmiques variées et répétitives, traitées comme points de références et de battue métrique. Cette structuration technique des parties repose souvent sur une combinaison de petites unités mélodiques et rythmiques de base simples. Au cours dudit développement du discours musical, ces éléments fondamentaux - s'appuyant généralement sur un pivot - subissent des variations intervalliques, rythmiques et d'accents qui influencent tout autant la périodicité des durées et de la métrique que les timbres.

Le langage technique du verbe musical subsaharien : essence, sens et usage

Techniquement parlant, le verbe instrumental est le résultat musical d'une structuration de la matière sonore en schémas mélodiques et rythmiques constitués en formules codées, qui obéissent à des règles très strictes dans le cadre des musiques rituelles et cérémonielles, mais plus souples dans celui des musiques de divertissement. Parmi les éléments-moteurs qui en régissent l'organisation, on compte la forme, souvent cyclique, à l'intérieur de laquelle se développent des cellules et des séquences mélodico-rythmiques plus ou moins longues.

Les constructions formelles sont sous-tendues par des formules monodiques ou plurivocaliques et par des rythmiques simples ou polyrythmiques, formules généralement répétitives et variées qui connaissent très peu de développement. Souvent, lorsqu'il existe, il s'opère à travers des ajouts d'intervalles qui, en même temps, subissent des variations de hauteurs. Plusieurs petits développements peuvent être alors effectués par alternance ou par simultanéité des ostinatos auxquels s'opposent ou sur lesquels se superposent des motifs très peu déployés.

Le sens et le goût accrus pour la parodie (transformation et adaptation textuelles et/ou musicales) favorisent par ailleurs la création de nombreuses structures irrégulières et même d'une pluralité rythmique. Sur ce plan, les musiques d'Afrique noire offrent en effet une très grande variété de formules (rythmiques et métriques, allant des simples aux complexes, des mesurées aux lisses, des lentes aux rapides, en passant par les modérées). Ces formules

caractérisent généralement styles et genres musicaux de la communauté concernée. Elles forment souvent des codes du fameux langage verbal instrumental.

La répétition régit, d'une façon générale, les mélodies simples et courtes de structure périodique cyclique, dont les notes gravitent autour d'un axe sonore, mais parfois autour de deux ou trois pivots. Grâce au principe de variation, ces formules peuvent être ensuite chargées d'ornements ou subir des changements de pulsations rythmiques et métriques, mais aussi de timbre.

Dans les systèmes musicaux subsahariens, le timbre comporte une variété de sonorités hybrides que l'on peut qualifier de masques sonores. Comme je l'ai précédemment signalé, l'hybridation timbrale est ici un procédé d'enrichissement par ajout - aux sonorités instrumentales originelles - de nouveaux sons à l'aide d'accessoires, instrumentaux ou non, accrochés tels les anneaux de fer que l'on enfile soit sur le chevalet soit sur la partie supérieure des languettes de la sanza, par exemple, ou alors appliqués, telle une membrane végétale sur le corps de l'instrument principal. C'est là une des techniques les plus prisées par les Africains constamment en quête des sonorités complexes, qui leur permettent surtout d'évoquer différentes situations. Par l'association et la fusion de multiples timbres, ils parviennent ainsi à des groupements ou à des alliages sonores singuliers, dont certains servent à des fins d'évocations rituelles.

Au-delà de leurs aspects purement technique et stylistique, la répétition, le rythme, la forme, la variation et le timbre sont des principes à forte valeur symbolique qui impliquent des idéologies dont je ne traiterai pas les détails dans un cadre aussi restreint de cet article.

Je noterai cependant que, dans certains cas, la forme du discours musical adopté compte bien davantage que la fidélité au texte ou à la parole parlée. Dans ce cas, elle demeure significative du message transmis. Ici, la parole parlée transposée ou plutôt transfigurée dans le langage sonore instrumental devient une pensée suggestive. Cette pensée imaginaire sert à signifier, musicalement, des propos d'apparence uniquement esthétique pour le néophyte, mais particulièrement signifiants pour l'initié.

On notera, par ailleurs que, dans le domaine orchestral, le continent noir présente également plusieurs groupes instrumentaux, variant des plus petites aux plus grandes formations d'une centaine de musiciens⁴. Dans les grands orchestres bantous, par exemple, la musique est, de façon générale, étroitement liée à un ensemble d'événements verbaux. Ici, la matière musicale constitue le reflet d'une multitude de pensées, d'images ou d'allusions sous-tendant tel ou tel événement évoqué (par exemple : un rituel, une glorification de l'autorité ou un simple divertissement populaire). Les instruments utilisés jouent des rôles

⁴ Les orchestres de cette importance sont des cas particuliers généralement réservés à des cérémonies d'intronisation de grands rois. C'est le cas chez les Luba, les Pende et les Kongo de la République Démocratique du Congo.

socio-musicaux, illustrés particulièrement à travers l'organisation de la performance et de la disposition scénique des protagonistes : emplacement de chaque instrument dans le dispositif d'ensemble, moment d'entrée de chaque musicien dans le jeu, nombre de notes qu'il produit, longueur et périodicité des séquences exécutées, ainsi que les hauteurs (graves, moyennes ou aiguës) des notes émises et le timbre de l'instrument lui-même. En rapport avec la position sociale du personnage symbolisé par le musicien, à travers son instrument, tous ces éléments de performance musicale sont porteurs d'une grande connotation sociale et relèvent d'un langage particulier, celui du verbe instrumental où l'élément son demeure, comme je viens de le signaler, un facteur capital. Du reste, selon sa destination, le langage en question reste un autre facteur déterminant du choix typologique, organologique et des modes de jeu instrumentaux subsahariens.

Si, comme précédemment indiqué, ce langage instrumental africain s'inscrit dans une conception communicationnelle globale étroitement liée à la parole, la construction même d'un instrument de musique en préfigure déjà le concept.

A l'issue de leur fabrication, bon nombre des instruments musicaux africains, surtout consacrés aux rites et aux cérémonies particulières, sont accueillis comme de véritables êtres vivants, ce, avec tous les honneurs et les pratiques rituels que l'on réserverait au personnage qu'ils représentent. Comme des humains, ces instruments sont ainsi dotés d'un langage verbal qui, toutefois, leur est propre. Le luthier s'applique à leur « donner une voix ». Il s'agit d'une voix personnelle qui fait de chaque instrument impliqué « un être » ne parlant que, soit par tapements de mains ou par battements de mailloches sur son corps, soit par raclage de son corps ou par grattage de ses cordes, soit encore par soufflage dans ses orifices. Cette voix est toujours subsidiaire au choix des codes à exploiter.

Dans ce processus, la beauté vivante des sons qu'ils produisent n'est pas réduite à uniquement des principes techniques et formels de leur structuration pour produire une œuvre musicale. Leurs sons formeront en même temps l'écho de multitudes sonorités de l'environnement naturel d'où ils ont été tirés, tout en représentant une énergie, véhicule de la manifestation des forces spirituelles et physiques symbolisées.

Parole musicale, musique de parole dans la tradition culturelle subsaharienne : pour une musique-verbe

Comment un instrument de musique africain est-il alors doté d'une voix qui le fait assimiler à un être vivant ?

En amont, nous l'avons vu, le matériau même qui sert pour la fabrication instrumentale vient des matières qui, initialement, sont traitées par les traditionalistes africains comme des « êtres vivants » (végétaux, animaux et minéraux).

L'instrument musical n'est donc qu'une métamorphose de ces êtres de la Nature en un objet de culture par lequel passeront certains messages codés et vivants

par la force des sons. Ce sont des messages adressés aux humains, aux êtres spirituels et même aux « êtres » de la Nature, par le truchement de(s) rituels et autres cérémonies spécifiques.

C'est à ce stade qu'un instrument africain est transformé tout en étant assimilé à un nouveau « sujet vivant » qui dispose d'une articulation sonore proche du langage parlé. Symboliquement, ce dernier cohabite avec des êtres humains ou animaliers sculptés sur son corps.

La parole articulée humaine ou la voix du personnage pour lequel l'instrument en question a été construit seront évoquées, comme indiqué ci-haut, par le biais de la parole percutée, soufflée, raclée, grattée, frottée. De cette voix codée instrumentale naîtra alors le verbe instrumental.

Le son musical que produira l'instrument concerné formera donc un masque qui transforme ou transfigure la pensée verbale. A l'instrument, cette pensée verbale devient une onde et une vibration rythmées et dynamisées, pleines de signification. Elle devient une vision du monde, mais aussi une force et une énergie qui en transcendent tout fixisme scripturaire ou uniquement gestuel. On notera aussi que, comme pour l'instrument, un orchestre est souvent symbolisé par un « être » humain ou par un élément de la nature. Ainsi, par exemple, les musiciens sénoufo-fodonon ivoiriens désignent l'orchestre Bolonyen – composé dealebasses, de harpes arquées monocordes et de hochets-sonailles, orchestre spécialisé dans les musiques funéraires - par l'antilope *sotyonon* (*cephalophus rufalitus*). Cet animal est une allégorie du lien existant entre les Senoufo et l'univers naturel de la brousse. Les instruments de cet orchestre représentent, globalement, le langage de l'antilope et des êtres vivants de son environnement.

D'une façon générale, il importe aussi de signaler que l'arbre qui sert pour la fabrication d'un tambour pour la musique de divertissement n'est pas le même que celui d'un tambour pour traduire des messages pendant la circoncision. Il en est de même de la forme donnée à l'instrument. Dans ce dernier cas, c'est le *mutundu*, arbre poreux et aux feuilles très larges et dont l'écorce produit une sève rouge, qui est utilisé pour la construction des tambours à peau (percutés ou à friction) chez la majeure partie des peuples Kongo de l'Afrique centrale. Cette sève rouge symbolise l'effusion circonstancielle du sang devant couler lors de la circoncision pour évoquer la purification d'une voie par laquelle transitent les éléments de vie. À l'image du sang, cette sève est aussi le symbole de la vie nouvelle que les néophytes sont appelés à acquérir à l'issue des épreuves de leur initiation. Ici, l'effusion du sang n'est nécessaire que dans ce cadre rituel pour des raisons sacrées de purification, car cet acte évoque une mort de la vieille nature de l'initié, afin de jouir d'une nouvelle vie marquant la continuité qui engage le présent et le futur.

Les interactions entre une parole parlée et une parole instrumentale sont diverses. On distingue des cas d'une identification commune pouvant aller jusqu'à la soumission de l'une à l'autre, sur les plans rythmiques (entre les

pulsations musicales et les accentuations tonales de la parole surtout des langues à tons en l'occurrence africaines). Cette identification peut aussi être celle de l'indépendance complète de l'une envers l'autre. Dans ce cas, le propos codé du langage instrumental n'est accessible qu'aux initiés. Les codes langagiers d'une musique instrumentale de divertissement sont différents de ceux des musiques rituelles et cérémonielles. Le propos instrumental des musiques de divertissement porte sur des messages d'ordre plus esthétique qui, rappelons-le, soit indiquent une variation de danse, un changement de chant, de scène, soit annoncent un entracte ou marquent la fin du spectacle. En revanche, dans les rituels et les cérémonies importantes, le langage instrumental codé est une parole musicale pleine de sens, qui relève des cosmogonies, des mythes, des légendes, des oracles, des proverbes, des paroles moralisatrices, des prières, etc. Dans cet ensemble inter-relationnel constitué par ces deux langages, linguistique et musical, il ne faut pas perdre de vue que la parole instrumentale ne relève plus du langage parlé ordinaire, mais surtout, notons-le encore, d'un discours de portée symbolique qui implique plusieurs phénomènes des actes culturels. Ces derniers déterminent la nature de la parole instrumentale à adopter, à travers les modalités temporelles et spatiales à la fois profanes et sacrées, individuelles ou collectives, rituelles, cérémonielles ou de divertissement.

Comme la musique ou la danse, qui sont accommodées au symbolisme identifiant des facteurs culturels, les instruments musicaux utilisés revêtent pareillement une grande importance sociale. On leur confère des fonctions socioculturelles, parfois illustrées à travers diverses formes imagées portées notamment sur le corps de l'instrument, mais également par le biais même des sons typés produits par ce dernier. Voici pourquoi l'essentiel des procédés musicaux subsahariens s'apparentent à un rituel – au sens large du terme –, autrement dit, chez la majorité des peuples au Sud du Sahara, chaque système musical comporte une organisation qui dépend d'une logique interne très souvent conditionnée par des faits sociaux qui lui sont extérieurs, mais avec lesquels il demeure souvent étroitement lié.

Les combinaisons sonores musicales, engendrées à cet effet, renferment des prototypes ou des traits chorégraphiques et rythmiques particuliers qui, souvent, sont en interrelation avec l'activité rituelle, cérémonielle ou de divertissement, à laquelle se réfère la musique. Ces prototypes sonores – composés d'un ou plusieurs éléments privilégiés, musicaux en l'occurrence – servent ainsi de codes qui déterminent et mettent en exergue la nature et le type du message rapporté. C'est le cas d'une structure musicale formelle ou d'un timbre instrumental ou d'une formule rythmique ou encore de leur association, dans le discours musical déployé, qui peuvent suffire à exprimer le message concerné.

Avant d'illustrer ce propos par un exemple évocateur de cette réalité, il importe de rappeler l'importance du principe « Verbe », moteur du langage instrumental examiné ici.

Nous avons vu, en introduction, que le Verbe régit paroles, principes et toutes sortes de prescriptions, sous-tendus par des règles qui organisent la civilisation culturelle, dont celle subsaharienne. Il en est le moteur de la communication. Associée au langage musical instrumental, cette communication - qui se fait entre individus, entre ces derniers et la Nature ainsi que l'univers métaphysique - est de nature variée. C'est une communication qui a pour substantifique moelle, des systèmes de codes ou des formules prédéterminées qui en fixent le style et l'essence même du message. Il en résulte la musique-verbe.

Ne pouvant m'attarder sur des détails importants qui nécessiteraient l'écriture de plus d'un chapitre d'un ouvrage, je noterais néanmoins que la distinction d'un message se fait par la nature et l'accord de l'instrument, du registre sonore et des intervalles utilisés, du type du rythme et de la métrique employés, ainsi que des formules mélodiques sous-jacentes.

Ces formules sont structurées dans l'espace et le temps, suivant les principes de répétition et de variation. Dynamisées par de multiples rythmes et spécifiées par les hauteurs sonores variant entre deux et plusieurs sons joués en alternance ou simultanément, ces formules demeurent toujours adaptées au degré de l'importance de la nouvelle ou du message annoncés : un appel pour le rassemblement public en vue d'une cérémonie, d'un divertissement ou de toute autre action communautaire. Ce message peut aussi concerner une annonce de l'arrivée d'un grand personnage ou celle d'une intronisation ou encore du décès d'une personnalité. Il peut s'agir d'un procès public important (le tribunal traditionnel sous un baobab notamment ou dans un lieu consacré) ou alors des annonces relatives à des activités de chasse, de récolte, de pêche notamment, et même à une activité ludique.

Pour tous ces messages, l'heure et le lieu d'annonce ne sont jamais le fait du hasard. Pour les grands événements, par exemple, ils sont émis entre 17h00 et 6h00. C'est le cas pour le décès d'un chef, qui s'annonce au coucher du soleil, annonce rappelée à l'heure du second chant du coq, soit entre 3h00 et 3h30 environ.

Si le coucher du soleil représente ici la lumière qui se dissipe sur le corps matériel allongé sur le lit de mort, corps devant alors retourner à la terre, l'annonce du petit matin préfigure plutôt la lumière illuminant l'esprit du défunt qui s'élève vers le monde meilleur des esprits.

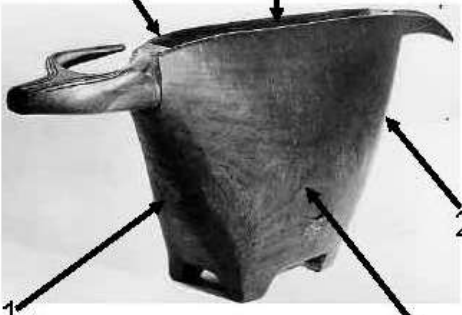
Le message ainsi envoyé à la communauté est traité en différentes étapes. En voici un exemple tiré de la culture *suku* (Sud-Ouest de la République Démocratique du Congo).

Chez les Suku, la première information de ce type de message est transmise d'abord à l'aide des tambours à friction puis à l'aide de trois tambours à percussion. Ce sont là des instruments consacrés, initialement conçus en prévision de ce type d'événements. Ils ont des hauteurs sonores différentes

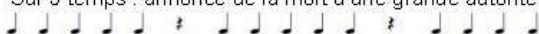
réparties essentiellement sur deux registres principaux, le grave et l'aigu, les instruments de registre médium n'ayant qu'un rôle subsidiaire.

Selon l'usage le plus répandu, les instruments concernés sont joués à l'entrée du village (essentiellement les tambours à friction), puis au centre (en particulier les tambours à percussion) et enfin au domicile du défunt (tous les instruments). Durant ces différentes phases, plusieurs formules codées seront enchaînées pour dire cet événement à double connotation : malheureux car le chef quitte les siens, heureux parce qu'il revit dans l'au-delà.

Les vrombissements rythmés des tambours à friction indiquent, selon les formules consacrées, ce départ regrettable, tandis que différentes autres formules codées des tambours à percussion citeront son nom, indiqueront son départ et rappelleront ses mérites les plus marquants. Pour ce faire, on frappe d'abord un coup à chaque extrémité des deux lèvres de l'instrument suivi d'un coup au centre. Ensuite, on enchaînera des formules très variables, répétitives sur des pulsations également variables. Le nombre ainsi que la fréquence d'apparition des répétitions et variations de chaque formule musicale codée sont assujettis à une symbolique spécifique. Ce nombre est capital en ce qu'il contribue à la spécification du message annoncé.




Sur 5 temps : annonce de la mort d'une grande autorité



Sur trois temps :

Ffu - mu ve - ndi - ni Ffu - mu ve - ndi - ni Ffu - mu ve - ndi - ni :
Le chef est parti



Wen - di mu - ka - lu - nga wen - di mu - ka - lu - nga wen - di mu - ka - lu - nga :
Il est parti dans l'au-delà (le monde des morts) + formules désignant le nom du disparu, ses divers mérites, etc.

Image 5. Exemple des formules rythmiques d'annonce de la mort d'un chef Suku

Le rituel de la circoncision s'annonce souvent entre 4h30 et 5h00, à l'aide des trompes en bois et en cornes animales.

L'arrivée du roi Suku, Meni-Kongo, s'annonce par le rythme du tambour à double peau, sur lequel les coups alternés, frappés à chaque extrémité de l'instrument, marquent majestueusement les pas des membres du cortège. C'est la formule mélodique de la petite flûte en bambou *ndemba* qui porte la teneur de ce message. Elle est accompagnée par des *sanza* et des tambours à friction.

Que conclure du verbe instrumental au Sud du Sahara ?

Une coda pour le verbe instrumental de la musique subsaharienne

Nous avons vu que la raison d'être de la musique africaine n'est rien moins que la vie et l'homme, avec tout ce que cela implique matériellement et spirituellement. Il s'agit là d'un concept échappant à toute convention et à tout académisme. Les sons musicaux vécus sont organisés et adaptés très naturellement par le truchement des activités de la vie quotidienne, ainsi que celles initiatiques et cérémonielles.

Dans cette pensée, deux concepts interagissent fortement pour donner sens au phénomène musical. Il s'agit, d'une part de l'*art*⁵ qui tient de la conception et de l'organisation musicale à la fois technique et esthétique, mais aussi instrumentale et vocale. D'autre part, la *culture* de sons se rapporte davantage à l'idéologie, et porte sur des concepts esthétiques, communicationnels, mais également sur le vécu-même des sons par les hommes entre eux, par l'homme avec son environnement naturel, ainsi que par l'homme avec le monde spirituel. Ici, la notion de culture se comprend sous les angles à la fois individuel et social, à travers la réalité du vécu personnel et collectif ou communautaire de l'acte musical en l'occurrence. Cette notion culturelle concerne les phénomènes divers et complexes, qui vont de l'art à la technique, de l'initiation à la religion, de l'infrastructure à la superstructure, du processus répétitif ou cyclique au processus cumulatif, des principes aux lois, de l'idéologie à la science. Elle se définit, par ailleurs, comme le cadre relationnel de représentations collectives et systématiques (celles de l'opinion, celles de la rigueur des spécialistes ou des initiés), résultante d'une vision spécifique du monde par les acteurs de cette culture.

C'est dans cet univers culturel africain – fondé sur l'oralité et étroitement lié au Verbe, et donc à la Parole, avec tout ce qu'elle représente - qu'est ancré le concept du verbe musical, dont celui instrumental, univers en dehors des arcanes duquel, son langage n'aura aucune signification, et par conséquent, ne saura ni être compris, ni être pris à sa juste valeur. En effet, le verbe instrumental, s'accommodant adéquatement à cet univers qui gouverne son mode de fonctionnement, demeure pareillement fondé sur la primauté d'une parole codée. Cette dernière est régie par divers facteurs issus de l'harmonie et du rapport qu'entretient l'homme non seulement avec la communauté, la Nature et l'univers métaphysique, mais aussi avec soi-même. Ici, le Verbe est la racine, l'essence même de cette idée de l'humain, de la Nature et de l'univers spirituel.

⁵ Il relève surtout de l'aspect pratique de même que le mot « art » ne peut être séparé du mot « artisan ».

Le Verbe instrumental africain demeure ainsi un symbole riche de sens qui éveille, dans les consciences et les mémoires de ceux qui comprennent son langage, le pouvoir de la parole qui va au-delà du sens, pouvoir de suggestion, ancré dans les métaphores et les mythes traduisibles par des faits et des actes rituels ou non. C'est un pendant de la parole et un système cosmogonique où les sons forment un langage rapprochant et liant intimement l'homme tant au naturel qu'au surnaturel.

Impliquant la parole et la voix – par ses sons codés -, le système langagier du verbe instrumental subsaharien est naturellement lié aux systèmes des langues locales.

Les messages qui en découlent peuvent être livrés de façon directe et spécifique. De nombreuses composantes de ces langages, parlés et musicaux, sont utilisées dans diverses unités et structures ayant des relations déterminées. Il s'agit, de façon analogique, de deux systèmes sonores disposant d'un « vocabulaire », d'une « grammaire » et d'une « syntaxe », dont le contenu – parfois référentiel – est exprimé, souvenons-nous en, dans un contexte ou en fonction de celui-ci. Selon les caractéristiques phonatoires de la langue usitée, on obtient une diversité de modes de jeux et même de colorations tonales pouvant déterminer un genre musical⁶.

L'on comprend qu'entre le langage parlé et le langage instrumental, les pratiques se chevauchent aisément et laissent leurs limites imperméables, limites dont seuls les initiés connaissent les passerelles dialectiques apparentes et cachées. Ici, on n'est en présence d'une stratégie langagière qui fait basculer le sens du propos annoncé sur un niveau multidimensionnel.

Toutefois, le langage musical du verbe instrumental entraîne vers un terrain de compréhension qui va au-delà de celui de la langue parlée, grâce à son ensemble de phénomènes sonores, parfois incompréhensibles même par la personne qui les produit.

Aussi dans les systèmes musicaux subsahariens, le phénomène « son » requiert une considération exceptionnelle. Ici, dans le processus de la création musicale, le son demeure un facteur essentiel à dompter à double titre : en tant que force et symbole générateurs d'énergies, et en tant qu'agent physique lié à la métaphysique par sa force créatrice. Le son est ainsi considéré comme un phénomène énergétique puisant dans sa propre vérité, mais aussi dans sa propre réalité qui parfois dépasse l'entendement humain.

⁶ Sur le plan vocal, ces modes de jeux s'inscrivent également dans un ensemble des circonstances bien définies. Ils sont, chacun, adaptés non seulement à un répertoire ou à un genre de musique, mais aussi à un type de voix : de fausset, gutturale, vibrée, contenue ou ouverte, glissée, portée ou flattée. Ils se réfèrent encore aux voix prises sur une tessiture haute ou basse, avec pulsation plus ou moins accentuée, aux voix recourant au récitatif, au chuchotement, à l'onomatopée ou encore à celles en chute, en aspiration vocale ou encore avec des sons coupés.

A travers la musique, et avec elle, le langage du verbe instrumental, le son s'agence en des micro- et des macro-structures mélodiques et rythmiques qui, une fois nées, doivent vivre, s'animer, s'accorder et s'harmoniser pour relier les hommes entre eux, les hommes avec la Nature, les hommes avec le spirituel.

Le verbe instrumental africain évite ainsi tout appauvrissement de son langage par des signes écrits ou figés qui ne portent que des significations très limitées et accessibles qu'aux seuls cinq sens humains.

En tant que « verbe », « parole », il existe plusieurs univers et types de langages instrumentaux en Afrique subsaharienne. L'usage des instruments musicaux est adapté au contexte de la performance et au mode d'expression sous-jacente.

Même si l'Africain traditionaliste prête une « voix » à un instrument de musique qui, à travers son langage sonore, produirait des messages, certes codés, mais intelligibles à l'initié, l'on conviendra par ailleurs que, ce n'est pas l'instrument en tant qu'objet qui « parle », mais le musicien qui, suivant une certaine logique de pensée prédéfinie et de préceptes culturels traditionnels, lui imprime un code, en tant que principe préétabli. Exceptés les codes qui régissent la musique de divertissement, les autres codes désignent généralement un proverbe, une maxime, un mythe, une légende, ou tout autre propos à valeur morale, un interdit, une prière, etc. S'exprimant ainsi, l'instrumentiste – grâce à sa gestuelle – prête à son outil cette fameuse voix, dont la « parole » est exprimable par le biais des composantes musicales mélodiques, rythmiques, harmoniques et timbrales. C'est alors que son instrument de musique peut « parler », pourvu que le langage adopté obéisse à une cohérence régie par le code et son symbole et de la spécificité du verbe musical de leur musique-verbe.

Par la diversité de ses idiomes et systèmes sonores conçus dans une relation d'osmose, le verbe instrumental africain constitue un double fait, musical et culturel, accommodé à la circonstance pour laquelle la musique qui en résulte est destinée.

Il est langue, voix et parole, conçues dans l'imaginaire et la pensée humaine, voix et paroles vivifiées à travers la gestuelle du musicien et son instrument, conçu comme un être vivant qui participe à la matérialisation du langage recherché, et dont la matière, servant à sa fabrication, fait référence à la vie de la Nature (environnement physique) avec laquelle le traditionaliste africain vit souvent en osmose.

Bibliographie

AROM, Simha : *Le Langage tambouriné des Banda-Linda*, Selaf, Paris, 1976.

BARIAUX, D. et DEMOLIN D. : « Naissance de la voix d'un tambour à fente chez les Mangbetu. Du geste de l'artisan à celui du musicien et du danseur », in *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, n° 8, *Terrains*, Ateliers d'Ethnomusicologie/aimp, georg éditeur, Genève, 1995, pp. 105-113.

DE LANNOY, M. : « L'instrument de musique, facteur et marqueur de l'identité culturelle chez les Sénoufo de Côte-d'Ivoire », in *Vibrations*, 2, 1986, pp. 49-59.

Apollinaire Anakesa Kululuka

KWABENA Nketia, J. H. : « Les langages musicaux de l'Afrique subsaharienne. Etude comparative », in *La musique africaine*. Réunion de Yaoundé (Cameroun), 23-27 février 1970, organisée par l'Unesco, in *Revue Musicale*, n° 288-289, 1970, p. 36.

CALAME-GRIAULE, G. et CALAME, B. : 1957, *Introduction à l'étude de la musique africaine*, in *La Revue Musicale*, 238, 1957, p. 14.

SOWANDE, F. : 1970, « Le rôle de la musique dans la société africaine traditionnelle », in *La musique africaine*. Réunion de Yaoundé (Cameroun), 23-27 février 1970, organisée par l'Unesco, in *Revue Musicale*, n° 288-289, 1970, pp. 59-68 (en particulier, pp. 59-60).

Le solo imprévu : l'atelier d'improvisation comme lieu d'échanges entre cultures d'audition

Arthur Dutra

Compositeur, vibraphoniste, batteur et écrivain
University of Rouen-Normandie, France

Résumé. À partir de l'idée d'espace commun d'un fait musical, de la sociologue Anne-Marie Green, et de la théorie de la réception de Hans Robert Hauss, l'atelier d'improvisation musical pour tout public est envisagé dans sa possibilité de transformation des pratiques de réception, en vue d'une modification dans la propre nature de la culture d'audition de chaque auditeur. Dans ce sens, nous proposons quatre axes de réflexion, allant de la validation de l'expérience personnelle des participants à la réception de la surprise de l'instant comme facteur d'éducation musicale, en passant par la recherche des outils de communication spécifiques à la réception de la musique, capables de captiver les auditeurs au sujet des aspects originaux des formes de musique *jamais écoutées*.

Mots-clés. Réception de la musique, Culture d'audition, Improvisation musicale, Atelier d'improvisation.

Abstract. Starting from sociologist Anne-Marie Green's idea of "common space", and from Hans Robert Hauss' reception theory, the improvisation workshop is thought to be a way of transforming the practices of reception, in order to modify the nature of the *culture of listening* of each listener. Four research axis are, then, proposed, from the validation of the personal experience of the participants to the reception of the instant's surprise as a factor of education, including the research of communicational tools specific to reception of music, capable of captivating the listeners with the original aspects of the unknown musical territories.

Keywords. Reception of music, Culture of listening, Musical improvisation, Improvisation workshop.

Dans son article portant sur *L'Influence de l'espace sur la réception musicale* Anne-Marie Green envisage une réflexion sur l'« espace commun » que le fait musical engendre à travers la coexistence des temporalités internes de l'acte musical et du temps externe à connotation sociologique. Si l'on considère que le

temps musical est « abstrait, c'est-à-dire vécu par la conscience de celui qui en fait l'expérience »¹, alors la corporéité de l'auditeur peut sans doute servir de *locus* pour l'organisation de l'espace musical. En fait, c'est comme si Green mettait un autre sujet dans la phrase adornienne. En l'occurrence, Adorno s'attachait à la nécessité de la séquence intra-temporale des phénomènes musicaux. Dans ce contexte, il s'intéressait à l'aspect fictif en tant que « participation au caractère d'apparence de l'art »². En effet, rien de plus *réel* que de penser à la temporalité des phénomènes musicaux laquelle, dans diverses cultures, se connecte volontiers à celle du corps humain.

La raison pour laquelle l'énoncé de Green nous importe vient du fait que l'écoute de « l'ethnomusicologue » est autant rare que le relativisme culturel l'est pour la réception de l'auditeur commun. Avec l'usage du walkman³, la musique se fait nomade⁴, affirme Jacques Attali. Et Green d'ajouter que la réception musicale serait, ainsi, devenue « secrète pour l'autre »⁵. Ce « secret », que l'auteure attribue à l'audition autonome offerte par l'appareil portable dans l'espace public, est aujourd'hui moins important vis-à-vis du partage de données et du stockage dématérialisé en ligne. En même temps, il est à présent notoire que la réception étudiée à travers la collectivité du goût informé culturellement ou de l'ambiguïté de l'audition distraite est de plus en plus étudiée. Aurions-nous donc à faire à l'écoute individuelle, celle qui concerne la « corporéité » organisatrice de l'espace musical, la seule à rester d'une certaine manière « secrète » ? Autrement, combien d'auditeurs seraient capables de *visiter* les musiques du monde avec la même aisance dont ils soutiennent ces morceaux préférés depuis 1979, l'année où le walkman a été lancé ?

Avant de répondre à ces questions, nous nous proposons de les analyser sous l'angle de l'histoire de la réception. S'inspirant de l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss, la thèse de doctorat en musique de Jean-Pierre Armengaud a cherché à circonscrire le concept de premier récepteur d'une œuvre dans le contexte de l'interprétation des partitions classiques européennes. L'interprète désirait exprimer les actualisations de l'histoire de la réception d'une œuvre⁶. En la véhiculant par l'interprétation, nous croyons qu'une certaine *culture d'audition* peut se transmettre de la sorte. Analyser les conditions d'existence de cette forme de *culture* par rapport à l'auditeur commun consiste en un des objectifs principaux de ce texte. Pourtant, Armengaud emploie le concept de

* Fecha de recepción: 09-12-2020/ Fecha de aceptación: 25-01-2021.

¹ GREEN, Anne-Marie : « L'influence de l'espace sur la réception musicale », dans *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, Actes Sud, Paris, 2007, pp.727-742, p.727.

² ADORNO, Theodor: *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão, Edições 70, Lisboa, 2008, p. 44-5. Notre traduction.

³ Wikipédia : « Walkman est une marque déposée par l'entreprise Sony qui historiquement désigne les baladeurs à cassette qu'elle a vendus depuis 1979 ».

⁴ ATTALI, Jacques : *Lignes d'horizon*, Fayard, Paris, 1990.

⁵ GREEN, Anne-Marie: « L'influence de l'espace... *Op. Cit.*, p. 734.

⁶ ARMENGAUD, Jean-Pierre : *Pour une esthétique de la réception musicale*. Mémoire thèse de doctorat. Université de Paris I, Paris, 1994, p. 132. Selon ce pianiste musicologue, il s'agissait de la particularité de la réception de l'interprète musical par rapport à la réception littéraire.

« premier lecteur » dans un sens très différent de celui que Jauss utilise pour la compréhension de l'appréhension esthétique du lecteur ordinaire. Mais chez les deux auteurs, se maintient l'idée d'une ligne historique connectant le récepteur du passé à celui d'aujourd'hui. Ici la perspective d'Armengaud nous intéresse dans la mesure où l'interprète est capable de créer des formes de styles dans des cultures de réception. Il aurait donc la possibilité d'informer le public à propos d'un auteur de façon analogue à celle du critique ou du commentateur qu'oriente la perception des lecteurs vers des aspects spécifiques ou impensés dans l'œuvre d'un philosophe ou d'un écrivain.

Si chez Jauss les expériences des premières réceptions de chaque œuvre se rapportaient au fait de nous informer sur la réception du public contemporain, et si chaque nouvelle réception d'une nouvelle œuvre nous enseignait aussi sur les réceptions en général, il nous reste la question portant sur la possibilité de modifier cette réception à travers des pratiques capables d'affecter l'horizon d'attente⁷ d'un public. Pour essayer d'y répondre nous voudrions proposer quatre axes de réflexion.

D'abord, l'expérience personnelle des auditeurs ordinaires est rarement validée comme objet d'une connaissance concrète de la réception de la musique. L'ethnomusicologie et les études sur la sociologie de la réception ont fourni des éléments pour une connaissance approfondie du composant culturel et des diverses pratiques de réception. Mais d'une manière générale ils sont restés dépendantes soit d'une collectivité à partir de laquelle cette réception est possible, soit des pratiques en vigueur en réalités distantes de l'improvisation libre et même du jazz⁸. De plus, ces pratiques ont plusieurs fois fait l'objet de critiques de la part des participants d'une même culture d'audition. Les études sur la réception peuvent à leur tour aborder la réalité des auditeurs individuels dont les pratiques échappent d'un standard défini par sa culture⁹. Ces études ont la possibilité de développer les modes de communication propres à chaque situation de réception.

Lorsque Philip Tagg pense le « musème » de Charles Seeger comme une éventuelle unité minimale de sens musical, il s'agit pour lui de proposer un élément unificateur du discours sur la musique, capable d'être utilisé par tous les acteurs d'une même culture d'audition, qu'ils soient musiciens, spécialistes

⁷ Sans citer Jauss, Molino définit l'horizon d'attente dans la musique comme suit : « la musique que j'entends en ce moment vient s'inscrire dans l'ensemble des musiques que j'ai déjà entendues et de celles que je pourrais entendre ». MOLINO, Jean. « Du plaisir à l'esthétique : Les multiples formes de l'expérience musicale », dans *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, Actes Sud, Paris, 2007, pp. 1154-1196, p. 1180.

⁸ Nous pensons ici non seulement au jazz américain, mais aussi à tous les styles qui utilisent ses procédures et techniques d'improvisation.

⁹ Notons-nous que Jacques Rancière modélise d'une certaine façon des pratiques culturelles et éducatives individuelles qui ont la capacité de générer une réflexion pour tout le contexte dans lequel elles s'insèrent. Voir, comme exemple, RANCIÈRE, Jacques. *Le Maître Ignorant. Cinq Leçons sur L'émancipation Intellectuelle*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1987.

ou auditeurs. C'est justement la recherche des outils de communication spécifiques à la réception de la musique qui légitime le deuxième aspect que nous voudrions signaler. Dans le sillage de la terminologie de Jean Molino, Tagg montre comment la construction (*poïétique*) et la réception (*esthétique*) de différentes structures musicales sont directement liées au sein d'une même culture. Cependant, ce facteur semble s'opposer à la tendance générale des études musicologiques, car :

Il est beaucoup plus commun dans la musicologie traditionnelle d'envisager les structures musicales, et particulièrement les structures tonales, à l'aide de termes ayant trait à la construction (*poïétique*) - "pentatonisme", "do majeur", "bVII", etc. - plus qu'à l'aide de termes liés à la réception (*esthétiques/phénoménologiques*) - "accord de détective", appoggiature, voix de garce, etc. Tout discours à propos des arts visuels permet au commentateur de faire référence aux objets d'un tableau en fonction de ce qu'ils sont censés signifier, plutôt que de la manière dont ils sont construits. En revanche, les qualificatifs décrivant les structures musicales font figure de charabia technique aux yeux des auditeurs dotés par ailleurs d'une indéniable capacité de réception (...)¹⁰

Il semblerait que les termes liés à la réception montrent, dans les études sur la musique, le sceau de la subjectivité et du manque de précision formelle. A ceux qui s'attachent à la théorie musicale, il resterait la tâche de remettre le contenu de la musique à l'instance supérieure comprenant la syntaxe¹¹ musicale. Il est intéressant de rappeler ici le passage où Adorno caractérise la musique de Debussy à l'aide d'une expression relative à la réception. L'homme de lettres musicien tenait à préciser son changement de positionnement, d'analyste de la musique allemande en auditeur de la musique française : « Il faut une rééducation de l'oreille pour écouter correctement la musique de Debussy, c'est-à-dire non en tant que processus de tensions et de résolutions, mais en tant que bout à bout de couleurs et de surfaces comme dans un tableau »¹². Il s'agissait non seulement, comme l'affirme Jean Marc Chouvel, d'une prise de conscience par le philosophe « qu'un style d'œuvre, c'est d'abord un style d'écoute, que les deux éléments sont indissociables... »¹³. Ici, nous pouvons remarquer avant tout une modification de la place d'Adorno en tant que chercheur, passant de la position de « locuteur natif » de la musique et de la culture allemande à celle de « spectateur-participant » à une réception *colorée* des sonorités de Debussy. En fait, les comptes rendus individuels sur les rapports entre les arts renvoient, même dans ce passage d'Adorno, à une capacité analogique de l'auditeur, celle-ci ne dépendant pas de la connaissance musicale. Plus que cela, ils constituent des éléments d'une communication particulière de la réception musicale.

¹⁰ TAGG, Philip : « Significations musicales dans les musiques classiques et populaires », dans *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, Actes Sud, Paris, 2007, pp. 743-772, p. 746.

¹¹ Tagg arrive même à parler d'une « obsession syntactique », qui « n'encourage pas l'élaboration de modèles sémantiques basés sur le raisonnement paradigmatique ». *Ibid.*, p. 745.

¹² ADORNO, Theodor : *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962, p. 193.

¹³ CHOUVEL, Jean-Marc : « Analyse dynamique et écoute : modèle de l'œuvre ou métaphore du sujet ? », dans *De l'écoute à l'œuvre*, L'Harmattan, Paris, 2001, pp. 69-84, p. 77.

Comme en témoigne Lars Lilliestam, la question de savoir « si les auditeurs sans un enseignement musicale analytique comprennent vraiment la musique de la même façon que l'analyste est soigneusement évitée bien qu'elle soit fondamentale »¹⁴. Les études sur la réception tendent donc à procéder d'une manière correspondante au schéma d'étude réalisé par le commentateur ou le musicien. La réception étant informée par l'établissement de la pratique musicale professionnelle ou semi-professionnelle, la connaissance approfondie de l'œuvre devient le principal objet de partage. La réception initiale du musicien n'est considérée ici que comme l'étape rudimentaire du processus de compréhension de l'œuvre. L'appréhension théorique et technique a pour vertu de constituer une forme de vérité relative à l'objet musical, car elle doit, à juste titre, être partagée avec le récepteur. C'est donc sous la forme des modèles exemplaires d'audition que s'affirme la valeur d'une partie des études sur la réception. Chacun sait que cette perspective ne prend que rarement en compte toutes les étapes du développement de la réception, même chez les musiciens. Dans ce cadre, le premier contact avec les œuvres, s'il n'est compatible avec aucune évaluation *définitive*, est rarement considéré comme objet d'une connaissance sur la réception.

Au contraire, les études réceptionnistes pourraient aussi porter sur des pratiques individuelles, lesquelles ont aussi la capacité d'illuminer certains détails de la production d'un auteur, d'une œuvre ou d'une pratique artistique. Cette réflexion va de pair avec celle de Jauss, qui a cherché à cerner et à valoriser l'expérience du public commun des œuvres, qui n'étaient pas à l'origine destinées à la réflexion des théoriciens. Par conséquent, comme l'affirme Jean Starobinski, même l'interprétation réflexive a « tout à gagner si elle garde en mémoire l'expérience plus directe qui la précède »¹⁵. Jauss conçoit la réception comme un carrefour d'échanges qui se réalisent entre le premier contact d'un public avec une nouvelle œuvre, et l'éventail de référentiels préexistants qui informent le récepteur à l'instant de ce contact. C'est cette importance conférée à l'horizon premier de l'expérience esthétique surtout d'un public ordinaire qui conduit au troisième axe de notre réflexion. Pour cela, il nous faut appréhender les termes d'une des définitions de réception littéraire données par l'auteur :

L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulables qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle

¹⁴ LILLIESTAM, Lars: « Research on music listening: From Typologies to Interviews with Real People », dans *Volume !* [Online], 10 : 1 | 2013, Online since 30 December 2013, connection on 04 December 2018. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3733> ; DOI : 10.4000/volume/3733, p. 2.

¹⁵ STAROBINSKI, Jean : « Préface », dans JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique de la Réception*, Éditions Gallimard, Paris, 1978, p. 15.

présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne.¹⁶

Ainsi, les conditions de validation d'une expérience de réception dépendent non seulement de l'absence d'un subjectivisme psychologique, mais aussi de la possibilité de reconstitution de l'attente du public initial d'une œuvre. Cette attente doit se fonder sur ce qui est reconnu comme pratique de réception et qui forme sa culture de réception à un moment déterminé. Par conséquent, si Jauss met en évidence l'importance des premiers spectateurs d'une œuvre, c'est parce qu'il y a une tâche qui leur incombe, celle du partage du sens de la création pour un temps déterminé qui sera transmis aux époques postérieures. Jauss valide aussi la rencontre initiale avec une œuvre, qui se passe à l'intérieur d'une culture de réception. Dès que nous considérons que l'attente du récepteur d'une époque est formée par celles des auditeurs particuliers et par les récits et les impressions de ces prises de contact avec des morceaux ou des types de musique, nous sommes en face de plusieurs *histoires* de réception. La validation de Jauss est alors transmise à des fins de recherche de la part de tous ces autres « corporités » organisatrices des espaces musicaux, dont parle Anne-Marie Green. Nous pouvons donc traduire le sens de cette réception musicale plurielle et singulière par la question suivante : dans quelle mesure l'ensemble des caractéristiques¹⁷ d'un objet musical, ainsi que le contexte de l'événement particulier de chacune de ses *présentations*, nous a surpris, choqué, ému, à un moment donné, comme cela nous paraîtrait aujourd'hui ? L'élément de surprise, entre autres, remonterait peut-être à l'existence d'une culture antérieure que cette musique ou cette œuvre aurait aidée à modeler et transformer.

En ce qui concerne l'univers musical, la réception se présente comme un échange entre cultures d'audition qui s'interpénétraient et se modifieraient au contact de l'une avec l'autre. Car non seulement la première écoute contient un composant dialectique et malléable à propos de sa culture d'audition, mais aussi toutes les premières auditions peuvent être comprises comme des actions interculturelles, leur potentiel d'apprentissage et la possibilité de validation dépendant des *nouveautés* écoutées à la lumière de la surprise esthétique et pas du caractère ethnocentrique. Les musiques improvisées, dont l'originalité liée à l'écoute s'impose comme *règle*, permettent d'une certaine façon d'inciter à « entraîner » les auditeurs aux réceptions de toutes formes de musiques. Et cette tâche peut être comprise dans le sens plus large d'une *vocation* anthropologique pour la promotion des échanges culturels¹⁸.

¹⁶ JAUSS, *Ibid.*, p. 54.

¹⁷ Jauss distingue « l'action de l'œuvre, l'effet qu'elle produit », de sa réception. Selon lui, « ce sont les deux composantes de la concrétisation ou élément constitutif de la tradition. JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique... Op. Cit.* p. 269.

¹⁸ Les musiques improvisées mettent en scène plusieurs formes d'opposer ou d'assimiler l'inconnu et le familier à une culture musicale. Une réception particulière de ces musiques pourrait servir à l'audition d'une manière générale. Cf. DUTRA, Arthur : « *Pour un concept d'improvisation dans la réception de la musique* », dans *ITAMAR. Revista de Investigación musical : Territorios para el Arte*, n. 5, *Territorios Doctorado*, Universitat de València, 2019, pp. 305-312.

Cependant, pour que ce type de « vocation » soit exercé il nous faudrait développer une communication sur une forme de réception capable de captiver les auditeurs au sujet des aspects originaux des formes de musique *jamais écoutées*. C'est en cela que consiste le quatrième axe de notre réflexion. La préparation pour une réception de la surprise de l'instant surmontera son paradoxe apriorique en prédisposant chaque membre d'une culture d'audition à toujours dénaturiser sa pratique de réception. En capturant l'instant, l'auditeur la relativiserait en tant qu'horizon d'attente à être modifié, nuancé ou confirmé à chaque nouvelle écoute¹⁹.

Lorsque Tagg atteste l'importance d'une communication dans la réception commune aux auditeurs et aux musiciens, il ne s'agit pas pour lui de composer le « dictionnaire de significations connues d'avance » auquel Valéry oppose le principe de la *vision pure*. Ce dernier renvoie à une « vision libérée par l'art du 'déjà vu' de tout ce qui la détermine *a priori* à l'insu du sujet et qui acquiert par le fait du langage la fixité du cliché »²⁰. Jauss l'utilise comme un des paramètres d'une réception qui n'est pas dictée par l'habitude de ce qui est déjà connu. Donc, Valéry nomme « pure » la réception libérée d'une détermination préalable, soit de la connaissance, soit de l'habitude, comme à vouloir la dépouiller de tous les traits de l'ethnocentrisme²¹. Dans son essai sur Léonard de Vinci, presque contemporain de la théorie de l'art comme pure sensibilité visuelle de Konrad Fiedler²², Valéry développe le principe d'une vision créatrice de la part du spectateur. Selon le commentaire de Jauss :

Qui veut avoir la perception esthétique d'un tableau, c'est-à-dire accéder par la vision à une connaissance nouvelle, doit résister à la tendance à identifier ou à reconnaître trop vite les objets, et prendre conscience, au contraire, de la façon dont se constituent peu à peu pour le spectateur, à partir de taches de couleur d'abord étrangères à toute signification, un objet et donc une signification de la réalité visuelle.²³

¹⁹ Cette communication ne doit pas être pensée comme une formule appliquée à toutes les cultures.

²⁰ JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique... Op. Cit.*, p. 157. L'idée de cliché n'aurait pas le même sens dans la musique. Mélodies, rythmes et formes harmoniques connues et répétées ne sont pas des structures que limiteraient le sens et l'horizon d'attente. Les clichés musicaux seraient des *articulations* et des intentions répétées de la même manière dans des circonstances similaires d'une même situation de réception d'une culture.

²¹ Il est intéressant de rappeler qu'Adorno pense d'une façon opposée. Chez cet auteur, la réception *pure* serait celle caractérisée par l'appréhension des connaissances capables de discerner, entre autres, la structure formelle et le contenu d'une œuvre. Si Valéry craint les préconceptions inconscientes du spectateur, Adorno semble douter du propre spectateur et de l'absence d'une connaissance préalable capable d'orienter sa réception.

²² Selon Jauss, les idées de Valéry et de Fiedler coïncident sur plusieurs aspects. L'essai sur Léonard date de 1894, alors que la théorie de l'art comme pure sensibilité visuelle a été « développée dans les années 1880 par Konrad Fiedler et qui, à travers Adolf Hildebrand, Alois Riegel, Heinrich Wölfflin, Richard Hamann, est restée jusqu'à nos jours à l'actualité des discussions esthétiques ». JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique... Op. Cit.*, p.155.

²³ *Ibid.*, p. 158.

Valéry établit une procédure où l'action inconsciente est antérieure à la compréhension et au jugement esthétique, le spectateur s'élevant de « métaphores en métaphores, de suppositions en suppositions, à l'intelligence du sujet, parfois à la simple conscience du plaisir, qu'on n'a pas toujours eu d'avance ». Son « pas à pas » au sujet du jugement d'une peinture est comme la participation d'un auditeur-improvisateur écoutant d'abord le tempo d'une base rythmique... Et essayant d'improviser peu à peu en pensant aux couleurs des notes des accords²⁴ lancées de temps en temps : il n'y a rien à « reconnaître d'abord ». Puis il s'agit de « faire pas à pas la série d'inductions que nécessite une présence simultanée de taches colorées sur un champ limité (...)»²⁵. L'auditeur-improvisateur expérimente donc les notes jusqu'à parvenir à une perception esthétique particulière à travers sa propre relation avec les objets. Rappelons-nous la réflexion d'Alain Savouret qui, selon le musicologue Clément Canonne, caractérisait l'incertitude concernant l'évolution d'une performance « en reprenant le mot de Paul Valéry : les improvisateurs ' entrent dans l'avenir à reculons '... et il en est de même pour les auditeurs »²⁶.

La *pureté* de la vision professée par Valéry tend donc à refléter l'attitude de l'anthropologue qui relativise le regard de sa culture pour pouvoir regarder toujours à *nouveau*. Mais il y a aussi la « pureté » de toute une tradition sur la réception de la musique qui considère idéale l'audition émanant de la « contemplation pure »²⁷ du beau musical autonome cher à Eduard Hanslick. Cette audition « pure », qui serait pour Jean Molino un mythe à être déconstruit par l'ethnomusicologie et par la sociologie, s'oppose à l'idéal de réception pure chez Valéry. Rêvée pourtant par Hanslick, une audition considérée comme « pure » se traduit par la capacité de l'auditeur à s'apercevoir des traits relatifs à la construction poétique de la musique. Il ou elle devrait aussi savoir l'exprimer par ce que Philip Tagg a appelé au travers de qualificatifs capables de décrire les structures musicales. Ces qualificatifs sont inaccessibles même aux auditeurs dont la sensibilité permettrait une réception riche d'idées et de métaphores sur les interrelations existant entre les arts et même entre les sons. Dans ce sens, Molino se demande : « Pourquoi séparer aujourd'hui la musique de son contexte ? La musique pure en est aussi dépendante que les musiques des communautés restreintes et il ne serait que justice d'appliquer à la réception la formule que Goethe réservait pour la création : « Toutes mes poésies sont des poésies de circonstance' »²⁸.

Chez Molino, l'expérience musicale apparaît comme une totalité combinant des aspects internes – la structure et la forme musicales – et externes - les circonstances de réception. C'est justement ce composant total du vécu de la réception que Jauss a cherché à réhabiliter par une esthétique qui agirait au

²⁴ Nous pensons ici aux mots d'Adorno à propos de Debussy, cités auparavant dans ce texte.

²⁵ VALÉRY, Paul : *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1960, p. 1186.

²⁶ CANONNE, Clément : « Enseigner l'improvisation ? », Entretien avec Alain Savouret par Clément Canonne, dans *TRACÉS - Revue de Sciences humaines*, [Online], 2010, p. 344

²⁷ Cf. HANSLICK, Eduard: *Do belo musical*, Editora da Unicamp, Campinas, 1992.

²⁸ ECKERMANN, 1837-1948 : conversation avec Goethe du 18 septembre 1823, dans MOLINO, Jean : « Du plaisir à l'esthétique... *Op. Cit.* p. 1188.

moins sur deux fronts. D'abord, par l'élimination des oppositions comme celle entre la jouissance et l'action. Secondement, par une nouvelle compréhension de la fonction de communication de l'art qui serait toujours présente dans son efficacité spécifique. Ce sont ces traits centraux que les ateliers d'expérimentation et improvisation sonores – en connectant les quatre axes présentés ici et caractérisant et informant la réception de chaque participant – peuvent contribuer à mettre en pratique. Si l'autonomie de l'art a permis sa résistance et sa distanciation aux rapports de domination sociale, elle a aussi professé la critique à tout didactisme ainsi qu'à toute identification du spectateur avec l'objet présenté. Selon Jauss, la sentence d'Adorno réduirait la jouissance esthétique au philistinisme et dénierait l'identification émotionnelle au nom de la réflexion esthétique, de la qualité sensible de la perception et de la conscience libératrice. Le philosophe aurait donc ignoré le composant anthropologique de l'expérience artistique, qui maintient unis, dans divers cas, les domaines supérieur (sans finalité) et inférieur (utilitaire) de l'art. Son esthétique de la négativité serait, toujours selon Jauss, confrontée au paradoxe de présupposer « chez un public déjà cultivé par le contact avec l'art cette conscience émancipée que l'expérience esthétique en tant que communication de normes, créatrice d'un consensus, est censée pouvoir seule faire naître »²⁹.

Chez Jauss, l'expérience esthétique ne se limite ni à l'expérience de l'œuvre ni à l'expérience de soi, au contraire, elle s'ouvre à l'expérience de l'autre, l'art exerçant de fait sa fonction sociale. Et ce « autre » agirait au niveau de « l'identification esthétique spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire »³⁰. L'auteur n'envisage pas ici la dimension anthropologique et éducative que sa théorie suggère dans le sens de promouvoir des échanges entre la réception idéale et spontanée du public ordinaire et d'autres formes d'art pour lesquels ce public agirait avec un détachement³¹ caractéristique de la froideur de l'« œil sec », dont parlait Descartes³², ou de la « froideur bourgeoise » d'Adorno³³. Cette réception immédiate et inespérée, que Valéry envisage à travers un regard pur et instantané, ne devrait-elle pas avoir lieu justement par rapport aux formes artistiques qui ne feraient pas partie de l'horizon d'attente d'un public ? En d'autres termes, ne serait-ce pas l'autre artistique le véritable idéal de la réception authentique ?

En outre, les citations du concept de vision pure chez Valéry servent à illustrer encore un autre aspect des cultures d'audition : la territorialité, qui donnerait au regard du visiteur l'expérimentation du geste esthétique. L'atelier musical permettrait le contact avec le *jamais écouté* à travers les improvisations idiomatiques ou l'improvisation libre. Les premières auraient lieu à partir de la

²⁹ JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique... Op. Cit.*, p. 161.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Formes et types de musique distantes du goût d'un public déterminé, qui ne feraient pas partie de ses pratiques de réception.

³² POPPER, Frank : *Art, Action et Participation*, Klincksieck Éditions, Paris, 1985, p. 195.

³³ Cf. ADORNO, T. : *Dialectique négative*, Payot, Paris, 1978, p. 357

familiarisation et de la retransmission graduelle des structures rythmiques, mélodiques et harmoniques de chaque style. La seconde privilégierait le développement de la sensibilité musicale et phénoménologique du participant par rapport aux paramètres d'intercommunication établies à chaque instant. Cette expérimentation sonore constante marquerait ainsi les échanges entre les diverses cultures d'audition. Si du point de vue de l'auditeur-participant, les sons produits sont comme un pas à pas sur ce *champ limité*, l'écoute passive nous semble cheminer comme des images inhérentes à cet événement. L'enseignement musical ne devrait pas non plus ignorer l'appréhension culturelle préliminaire du musicien en tant qu'auditeur. Il nous serait donc utile de retirer la praxis musicale de l'atmosphère sacrée que lui confère l'image de construction de monuments, pour la reconstruire peut-être en tant qu'exploration sonore et somme toute, en tant que *visitation*. Le walkman a permis le nomadisme de nos musiques. Le MP3 et les services de streaming ont rendu nomades presque toutes les musiques. Chaque atelier d'une musique improvisée offrira à la réception elle-même ce nomadisme toujours illimité, bien que toujours *pas à pas*. Au contraire, définir l'écoute distraite comme objet d'étude central du champ de la réception musicale nous ferait délimiter des frontières pour chaque corporéité organisatrice de cet espace musical. Cela ne veut pas dire que l'audition deviendra dépendante de la pratique musicale. Quelques heures de pratique musicale par mois ne pourront jamais former un musicien, mais il y aurait quand même sur le chemin d'écoute diverses *nouvelles musiques* dans les casques accompagnant les portables.

Bibliographie

- ADORNO, Theodor : *Philosophie de la nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1962.
____ *Dialectique négative*, Payot, Paris, 1978.
____ *Teoria Estética*. Trad. Artur Mourão, Edições 70, Lisboa, 2008.
ARMENGAUD, Jean-Pierre : *Pour une esthétique de la réception musicale*. Mémoire thèse de doctorat. Université de Paris I, Paris, 1994.
ATTALI, Jacques : *Lignes d'horizon*, Fayard, Paris, 1990.
CANONNE, Clément : « Enseigner l'improvisation ? », Entretien avec Alain Savouret par Clément Canonne, dans *TRACÉS - Revue de Sciences humaines*, [Online], 2010.
CHOUVEL, Jean-Marc : « Analyse dynamique et écoute : modèle de l'œuvre ou métaphore du sujet? », dans *De l'écoute à l'œuvre*, L'Harmattan, Paris, 2001, pp. 69-84.
GREEN, Anne-Marie. "L'influence de l'espace sur la réception musicale". Dans : *Musiques - Une encyclopédie pour le XXIe siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, Actes Sud, Paris, 2007, pp.727-742.
DUTRA, Arthur : « Pour un concept d'improvisation dans la réception de la musique », dans *ITAMAR. Revista de Investigación musical: Territorios para el Arte, n. 5, Territorios Doctorado*, Universitat de València, 2019, pp. 305-312.
HANSLICK, Eduard: *Do belo musical*, Editora da Unicamp, Campinas, 1992.
JAUSS, Hans Robert : *Pour une Esthétique de la Réception*, Éditions Gallimard, Paris, 1978.
LILLIESTAM, Lars: « Research on music listening: From Typologies to Interviews with Real People », dans *Volume !* [Online], 10 : 1 | 2013, Online since 30 December 2013, connection on 04 December 2018. URL : <http://journals.openedition.org/volume/3733> ; DOI : 10.4000/volume 3733.
POPPER, Frank : *Art, Action et Participation*, Klincksieck Éditions, Paris, 1985.

MOLINO, Jean. « Du plaisir à l'esthétique : Les multiples formes de l'expérience musicale », dans *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, Actes Sud, Paris, 2007, pp. 1154-1196.

RANCIÈRE, Jacques. *Le Maître Ignorant. Cinq Leçons sur L'émancipation Intellectuelle*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1987.

SAVOURET, Alain. « Enseigner l'improvisation ? », Entretien avec Alain Savouret par Clément Canonne. Dans : *TRACÉS. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010.

TAGG, Philip : « Significations musicales dans les musiques classiques et populaires », dans *Musiques - Une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Vol.V. - L'unité de la musique*, Actes Sud, Paris, 2007, pp. 743-772.

VALERY, Paul : *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1960.

Musiques improvisées - A propos de « cultures d'audition » : Trois distinctions conceptuelles d'un auditeur-ethnomusicologue

Arthur Dutra
Compositeur, vibraphoniste, batteur et écrivain
University of Rouen-Normandie, France

Résumé. Faisant appel aux catégories respectives de musicien-auditeur, d'*auditeur-ethnomusicologue* et d'*auditeur-critique* (ou simplement de musicien, d'*ethnomusicologue* et de *critique*), l'article cherche à démontrer le caractère dynamique du concept de *culture d'audition*, en mettant en relief la possibilité d'une modification dans l'horizon d'attente des auditeurs.

Mots-clés : culture d'audition ; musicien-auditeur ; auditeurethnomusicologue; auditeur-critique ; réception de la musique ; improvisation musicale.

Abstract. The article intends to demonstrate the dynamic character of the concept of culture of listening, by developing the categories of *musicianlistener*, *listener-ethnomusicologist* and *listener-critique*, and focusing on the possibility of a modification on the horizon of expectation of the listeners.

Keywords: Culture of listening, musician-listener, listener-etnomusicologist, listener-critic, reception of music; musical improvisation.

Une fois, après un de ses concerts, un instrumentiste-improvisateur a écouté indistinctement une curieuse évaluation de son art. Sans noter la proximité du musicien, deux auditeurs discutaient et, soudainement, l'un a demandé à l'autre : « As-tu aimé le concert ? ». Une réponse incertaine s'en est suivie : les musiques écoutées étaient, selon lui, composées de trois moments. D'abord elles étaient belles et claires. Ensuite une grande étrangeté s'est installée, on ne pouvait reconnaître aucun trait familier. Finalement, tout concourait à revenir à l'ordre antérieur, mais non sans laisser dans l'air une interrogation portant sur ces étranges moments intermédiaires.

En fait, cette histoire peut être comprise comme une anecdote reflétant un premier contact entre deux cultures d'audition¹. L'une, provenant des musiques

* Fecha de recepción: 09-12-2020/ Fecha de aceptación: 20-01-2021.

d'improvisation d'inspiration jazzistique, présente comme une de ses valeurs principales la capacité de création et de réinterprétation constante des structures harmoniques, mélodiques et rythmiques des chansons et des thèmes instrumentaux. Les moments intermédiaires des musiques écoutées, qui constituaient justement ceux des improvisations, condensaient l'aventure risquée² et illimitée qui génère, peu à peu, l'identité de l'improvisateur. L'autre, qui concerne l'auditeur *critique*, attend un respect fidèle³ des structures harmoniques, mélodiques et surtout rythmiques, paramètres qui font partie du canon musical conventionnel déjà connu. En l'occurrence, il s'agissait d'une rencontre où la méconnaissance des attentes mutuelles par rapport aux deux pratiques d'audition ne pouvait avoir généré autre chose qu'une évaluation négative de part en part⁴.

Mais il pourrait avoir une suite possible à cette histoire. Imaginez à présent que le premier auditeur pratique une écoute analogue à celle d'un ethnomusicologue et décide de rapprocher peu ou prou les deux *cultures*. Sachant que la différence de perspectives est une des causes de l'incompréhension mutuelle, que pourrait-il faire pour stimuler une écoute différenciée de la part de l'auditeur-*critique* ? Ce dernier pourrait-il expliquer que l'évaluation venait de l'incompréhension des moments d'improvisation situés traditionnellement entre les présentations du thème de chaque morceau ? De plus, ne pourrait-il pas solliciter l'aide du musicien qui, « sensible⁵ » au manque de familiarité du *critique*, se mettrait à dialoguer avec l'audience, cherchant à préparer son attente ?

Pour l'effet de clarté de l'exposition, nous ferons appel aux catégories respectives de musicien-auditeur, d'*auditeur-ethnomusicologue* et d'*auditeur-critique*. Ou simplement de musicien, d'*ethnomusicologue* et de *critique*. Nous prétendons ainsi-proposer le langage d'un changement d'orientation capable de causer une légère modification dans l'horizon d'attente du *critique*. Pour ce faire, nous utiliserons trois distinctions conceptuelles, exposées comme suit :

La première partirait de l'attention contemplative, couramment employée comme paramètre d'une écoute réflexive pour arriver à l'écoute attentive et

¹ Par « culture d'audition », nous essayons de définir non seulement les similitudes entre les pratiques d'audition de groupes d'auditeurs (dont on inclut les musiciens), mais aussi ce qui est particulier à chaque situation de réception. Nous tenons à préciser que dans la formulation qui suit, nous présentons un type de schéma des attentes distinctives relatives à la musique écoutée et à ses valeurs, sans pour cela verser dans l'approfondissement de recherches de type ethnographiques.

² Dans le sens où Clément Canonne définit la prise de risque comme « une des valeurs cardinales de l'improvisation ». CANONNE, Clément : "L'appréciation Esthétique de L'improvisation", dans Firenze University Press • *Aisthesis* • special issue • www.fupress.com/aisthesis • ISSN 2035-8466, 2013, pp. 231-254, p. 342.

³ Cette fidélité qui est évidemment subjective, varie selon la culture d'audition spécifique de chaque auditeur.

⁴ Nous comptons aussi sur la déception du musicien par rapport à l'évaluation de l'auditeur.

⁵ Cf. CASTANET, Pierre Albert : « Entre *ludus* et *gestus* : une écoute sensible dans l'improvisation collective », dans *Musique Environnement : Du concert au quotidien, Sonorités n°9*, Lucie Editions, Nîmes, 2015.

prête à l'action propre de l'improvisateur⁶. Pour caractériser cette première attention, nous aimerions recourir à l'interprétation de Jeanne-Marie Gagnebin qui a abordé les concepts d'attention et de dispersion chez Theodor Adorno et Walter Benjamin. Selon la philosophe, les mouvements d'attention et de dispersion se rapprochent des définitions que la tradition philosophique a donné aux activités de « rappeler » et d'« oublier ». Le premier, *rappeler*, proche du terme allemand *Erinnerung*, serait comme un « raidissement psychique », un « recueillement » et une intériorisation spirituelle liés à une réunion d'images dispersées. Au contraire, *oublier* se rapprocherait chez Nietzsche au « renoncement heureux » et à la « délivrance sage » à une vie « plus grande ». De plus, il s'agissait d'affaiblir la « tension intellectuelle » par un type d'insouciance permanente. « La métaphysique classique, en passant par Augustin et Descartes, privilégie l'approche de la pensée en termes propres à l'activité du rappeler : mémoire, recollection, jonction, en opposition à la dispersion et à l'oubli »⁷.

Rappeler, recueillir, joindre, penser sont autant d'activités considérées comme contiguës par la philosophie. Elles ne seront seulement relativisées qu'à partir de Nietzsche. Il est également aisé d'ajouter à la liste d'auteurs Freud, avec son contexte de l'inconscient – élément intéressant vis-à-vis des objectifs de notre analyse. Mais nous n'oublierons pas Proust, avec son contexte de mémoire involontaire incluant les thèmes qui cherchaient à repenser le privilège donné au raidissement psychique pour une réflexion considérée fructifère. Il est plus facile encore de s'apercevoir comment ce recueillement, condition d'une véritable attention, a été privilégié en tant que composant nécessaire à la contemplation esthétique. L'activité centrale du spectateur et de l'auditeur indiquant son immobilité dans la salle de concert, il est vrai que le moindre geste sonore troublerait l'esthétique statique de l'audition. Dans l'immobilité, proche de l'attention, il n'était pas question d'aspirer à la libération par l'action, raison pour laquelle le geste du spectateur ne considérait pas la praxis. Ainsi, comme l'observe Gagnebin, la contemplation est « peut-être la forme la plus élevée de l'attention ». En conséquence, nous pourrions dire que pour pouvoir écouter, le sujet esthétique « doit rester immobile »⁸.

Par ailleurs, l'écoute dans le contexte de l'improvisation libre⁹ configure un modèle d'attention dans lequel l'action créative se veut en même temps présumé et objectif concret, le geste de jouer n'étant qu'une façon de « sculpter l'écoute avec des notes ». À ce propos, ce que dit Alain Savouret est

⁶ Il s'agit d'une description de l'attention de l'improvisateur à l'instant de l'exécution, pas de son écoute. Nous pensons que ce critère d'attention peut servir de paramètre pour l'audition des musiques improvisées.

⁷ GAGNEBIN, Limiar: *Aura e rememoração. Ensaio sobre Walter Benjamin*, Ed. 34, São Paulo, 2014, p. 103. Notre traduction.

⁸ *Ibid.* p. 107

⁹ L'improvisation libre s'est développée à partir de la fin des années 1960 à travers des collectifs où, quelques fois, les auditeurs participaient au processus créatif avec les musiciens. Cf. CASTANET, Pierre Albert : « La Musique de la Vie et ses lois d'exception : Essai sur l'« œuvre ouverte » et l'improvisation musicale à la fin du XXème et à l'aube du XXIème siècle », dans *L'Improvisation musicale collective* (sous la dir. de P.A. Castanet et P. Otto), L'Harmattan, Paris, 2016.

très instructif sur le plan de l'objectif du développement de l'écoute relatif à l'improvisation libre : en effet, il parle de « mieux entendre le monde »¹⁰. Le créateur de la classe d'improvisation générative¹¹ au CNSMDP¹² prônait comme finalité principale de son enseignement le développement d'une audition « du monde », *externe* à l'activité musicale. D'une certaine manière, cela implique l'importance de la musique pour le public. L'audition préconisée par Savouret montre que dans l'improvisation collective libre, le spectateur « génère le faire », fait de l'attention le geste de se jeter dans le *précipice de l'action*. D'une certaine façon, cette activité auditive mène les musiciens – même ceux qui emploient une technique avancée – vers un retour à un travail de base, une écoute particulière de la relativisation. Celle-ci pourrait aussi être pratiquée pour les auditeurs en relation avec des types de musiques inconnus du public¹³. En fait, il n'est peut-être pas utile d'analyser les situations proposées dans la classe de Savouret. En effet, ce professeur n'indiquait jamais comment il faudrait que « cela sonne ». En outre, il aimait caractériser un mode consistant à « responsabiliser chacun des musiciens » à entendre collectivement ce qui doit « créer » de la « cohérence ». Il s'agissait de proposer le « partage d'un moment » où les exercices occasionnels étaient établis pour « former une oreille encore trop souvent conformée par le solfège classique »¹⁴. La classe de Savouret était, pour ainsi dire, comme une *plate-forme interculturelle de l'écoute*, capable de valider la connaissance instrumentale spécifique des musiciens de cultures distantes¹⁵. Un des buts était d'accueillir dans le jury des prix

¹⁰ SAVOURET, Alain : « Enseigner l'improvisation ? », Entretien avec Alain Savouret par Clément Canonne, dans *TRACÉS. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 |2010.

¹¹ Selon Savouret, le terme « générative » a été utilisé « pour qualifier l'improvisation en question » et « par souci de cohérence avec l'histoire électroacoustique que la démarche emprunterait pour une part. Pierre Schaeffer énonçait en son temps que « l'entendre précède le faire » ». Il s'agissait d'inscrire toute effectuation musicale dans le champ de « l'auralité » (de auris, l'oreille). SAVOURET Alain : « Enseigner l'improvisation ? »... *Op. Cit.* p.240.

¹² Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris.

¹³ CASTANET, Pierre Albert : « 'L'écoute multiple' : les territoires sonores de 'l'œuvre ouverte' », dans *Écoute multiple, Écoute des multiples* (dir. P. Fargeton, B. Ramaut-Chevassus), Hermann, Paris, 2019.

¹⁴ *Ibid.*, p. 245.

¹⁵ « Un cas particulier que nous aurions bien sûr aimé multiplier » : si la classe avait été ouverte à l'extérieur par un concours d'entrée spécifique, elle aurait pu accueillir un « joueur de kaval* », d'origine bulgare, brillant improvisateur dans la tradition de son pays. Mais ces sortes de confrontations très enrichissantes nous étaient parfois offertes parce que certains instrumentistes et/ou chanteuses (notamment) classiques, dûment estampillés CNSMDP, étaient porteurs originellement d'une autre culture, que la pratique de l'invention libre *libérât* précisément : la Bretagne, le Portugal, la Macédoine, le Japon, par exemple, sont des pays venus plus d'une fois colorer de leurs traditions populaires respectives une libre improvisation collective, en grande fertilité. *Le kaval est une flûte oblique diatonique jouée dans les musiques traditionnelles des Balkans, de Turquie, d'Arménie et d'Égypte. (SAVOURET, Alain : « Enseigner l'improvisation ? »... *Op. Cit.*, p. 242). Cette question va de pair avec l'affirmation de Jean-Yves Bosseur portant sur la relativisation du son classique, opéré par l'écoute des musiques « extra-européennes » : « (...) je pouvais bien après tout avoir d'autres modes de relations à mon instrument que ceux dictés par la musique écrite, je pouvais bien avoir une oreille un peu neuve et trouver des choses qui me soient propres et non plus calquées sur la technique traditionnelle ! » LEVAILLANT, Denis : *L'Improvisation Musicale*, Actes Sud, Paris, 1996, p. 210-211.

d'improvisation générative, des professionnels provenant d'autres métiers artistiques, sans les « attendus d'école ou les intégrismes stylistiques qui existent dans l'improvisation comme dans tout domaine d'expression musicale »¹⁶. Selon les propos de Savouret :

C'est bien la formation de l'oreille, et non plus une conformation à un système dominant, qui est en jeu. Une formation de l'oreille couvrant le champ de l'audible dans sa globalité : notre environnement sonore et donc musical a été bouleversé par un XXe siècle particulièrement proluxe, les *façons de faire* du sonore et donc de la musique se sont démultipliées. Avons-nous pour autant modifier nos *façons d'entendre* ?¹⁷

En définissant l'apprentissage relatif aux « gammes d'oreille » comme étant capable de différencier les « substances de type *tonique* (renvoyant à une hauteur de note) » des « substances de type *complexe* (des masses bruiteuses échappant à la portée à cinq lignes...) », ou de « savoir écouter les différences subtiles entre des pentes d'émergence ou de disparition, abruptes ou douces »¹⁸, Savouret propose un exercice simple pour les étudiants de musique¹⁹, à la portée même des auditeurs, une forme d'instruction qui renvoie à un type d'action interculturelle instantanée capable d'accueillir le différent et de réagir de façon à créer la coexistence harmonieuse et la continuité du dialogue. C'est l'appréhension de cette écoute que l'*auditeur-ethnomusicologue* essaierait d'abord d'inculquer à l'*auditeur-critique* et au musicien-auditeur.

L'attention de cette écoute que nous pourrions nommer *ethnomusicologique* ne se reconnaît donc ni dans l'activité de rappeler ni dans l'attention comme recueillement et comme traitement d'une connaissance acquise. Au contraire, l'audition idéalisée par l'*auditeur-ethnomusicologue* se traduit par l'accueil de la différence entendu du point de vue de l'apprentissage constant et par la promptitude de l'action à la frontière du devenir. C'est pour vouloir la repenser et la requalifier encore à la source que nous proposons une deuxième distinction conceptuelle, celle qui partirait d'une idée de distraction aliénée et passive, qui se déplacerait vers une distraction propre à la sérendipité²⁰, et qui pourrait aussi être décrite comme un changement d'orientation dans l'attention.

¹⁶ *Ibid.*, p. 247.

¹⁷ SAVOURET, Alain : « Enseigner l'improvisation ? »... *Op. Cit.*, p. 242.

¹⁸ *Ibid.* p.246.

¹⁹ Nous pourrions parler d'une « difficulté » qui vient justement de la relativisation des valeurs de sa propre culture, qui se fait « sans recours » à la hiérarchisation. Dans ce sens, Savouret présente sa classe comme une forme propice à « démontrer aux interprètes qu'ils pouvaient être inventeurs de musique et pas seulement exécutants d'une musique écrite qui n'était pas la leur, comme cela est d'usage et trop passivement admis dans la culture savante occidentale ; casser une chaîne de production de la musique très hiérarchisée ». SAVOURET, Alain : « Enseigner l'improvisation ? »... *Op. Cit.*, p.241.

²⁰ Traduit de l'anglais « Serendipity », ce terme a été inventé par Horace Walpole en 1754 pour « désigner les découvertes inattendues », ou des choses apparaissant à notre connaissance par le fruit du hasard. ROUSSELOT, Mathias : *Étude sur l'improvisation musicale – le témoin de l'instant*, L'Harmattan, Paris, 2012, p. 55.

Pour illustrer le contexte musical de la première distraction, qui a vu naître chez Adorno l'une de ces plus grandes critiques, nous prétendons encore une fois recourir aux travaux de Jeanne-Marie Gagnebin, qui l'a décrit comme étant la surdité des masses découragées à « récupérer l'écoute ». L'industrie culturelle renforcerait encore cette « infirmité, en leur faisant croire qu'ils n'auraient aucun problème, que tous écouterait très bien. Elle produit ainsi une série sonore qui remplit constamment les ouïes et les esprits comme si l'on n'avait ni la possibilité de silence ni d'autres sons »²¹. Nous connaissons les erreurs des particularisations d'Adorno, que la citation de Gagnebin indique clairement, en attribuant à la récurrence rythmique et à la consistance sonore du modèle de création de la musique populaire des éléments indicatifs d'une certaine politique sonore de la conformité. Mais ce que Gagnebin essaie de montrer réside dans la duplicité du concept de distraction, laquelle générerait l'aliénation à partir d'une déformation de sa pulsion originaire. Notre *auditeur-ethnomusicologue* chercherait donc à inverser cet ordre, de façon à ce que l'audition distraite comme impossibilité d'amplification des modèles esthétiques et des pratiques d'écoute puisse se transformer en une auscultation créative. De plus, celle-ci pourrait tenir compte des caractéristiques de « l'impulse ludique, infantile, mimétique et artistique » et conférerait une « compréhension positive de l'*Ablenkung* comme détour, distraction ou dispersion, comme un oser détourner le regard au lieu de suivre la ligne droite imposée »²². C'est cette prédisposition à s'en tenir aux détails d'un parcours singulier, plus qu'à l'identification de flashes des *monuments* du passé, qui indique l'audition particulière proposée au *critique*. L'ancienne distraction, dénoncée comme manque de discipline ou de rigueur, traitée parfois comme loisir irresponsable et fastidieux, est réhabilitée chez Benjamin par l'attention à l'oublié et au mis de côté. Elle a aussi la particularité de « garder à l'intérieur les grains d'autres chemins et histoires »²³. Pour citer George Lipsitz, s'engager dans la pratique de l'improvisation aiderait aussi à discerner les possibilités cachées, « camouflées » sous des apparitions familières. Un musicien improvisateur doit savoir entendre soigneusement et « reconnaître non seulement ce que la musique jouée *est*, mais aussi ce qu'elle *pourrait être*, écouter les indices des présages prophétiques même de la plus simple phrase »²⁴.

Nous sommes au point où la modeste exploration urbaine du *flaneur* chez Benjamin touche la sérendipité de l'audition de l'improvisation comme possibilité du heureux hasard de la découverte instantanée. En l'occurrence, rappelons-nous des notes qui surviennent à une écoute ouverte touchant les autres qui, quelques mesures plus tard, se complètent, comme les appendices après les phrases interrogatives. Au lieu de la validation et de la prescription d'un type d'art au détriment des autres, nous pouvons dire que Benjamin a

²¹ GAGNEBIN, Limiar: *Aura e rememoração... Op. Cit.*, p. 108. Traduction propre.

²² *Ibid.*, p.109. Notre traduction.

²³ *Ibid.*, p.110. Notre traduction.

²⁴ LIPSITZ, George: "Improvised Listening : Opening Statements. Listening to the Lambs", dans *The Improvisation Studies Reader - Spontaneous Acts*, Routledge, London and New York, 2015, pp. 9-16, p. 9. Notre traduction.

essayé de penser beaucoup plus dans le sens d'un enrichissement des formes d'art, déjà proches d'un certain public. Car ces dernières auraient plus de chances de développer et même de sophistiquer les pratiques de réception de celui-ci.

Notre *auditeur-ethnomusicologue* chercherait donc à montrer que le *critique* était devant le type de musique même où l'occasion parfaite inciterait à étendre ses pratiques d'audition.

Après avoir écouté les dernières citations de Walter Benjamin, l'*auditeur-critique*, comme lors d'une improvisation dans le cadre de son métier, a décidé de présenter des arguments concernant le concept benjaminien de critique d'art. Selon lui, celle-ci ne reviendrait pas à l'analyse de l'improvisation, puisque cela attribuerait au critique la tâche de sauver les œuvres – donc du passé – pour le présent, en essayant d'appréhender ce qui reste à l'immédiat de la réception. Selon le critique, nous pourrions nous interroger sur « la vérité dont la flamme vivante continue de brûler au-dessus des lourdes bûches du passé et des cendres légères de la vie d'autrefois »²⁵. Ainsi, ne devrait-il pas privilégier l'écoute des détails de la réinterprétation des musiques du passé sur l'improvisation ? Non, parce que la musique instrumentale d'inspiration jazzistique comprend la réinterprétation constante et l'improvisation, les deux techniques d'exécution ayant des formes de stratification historique. En outre, chez Benjamin, la condition de la critique est déjà celle de la pertinence de l'œuvre. Le composant de contrôle et de hiérarchisation de la production culturelle serait alors soustrait, et à sa place la critique érigerait l'art en critère important pour la compréhension d'un laps de temps. Les improvisations, comme dit l'*ethnomusicologue*, sont toujours « en ce moment », mais la formation du musicien, l'histoire des instruments et des techniques les lient aux traditions correspondantes. Lorsque Pierre Boulez dit que les instrumentistes « ne sont pas des surhommes » et donc ne font que se rappeler de « ce qu'ils ont déjà joué »²⁶ en le transformant par des actes de « mémoire manipulée »²⁷, son opinion négative peut être lue à rebours comme une affirmation du processus singulier de création de la sonorité du musicien ou du groupe. Si d'un côté cette notion témoigne d'une déconsidération de la fonction de la mémoire²⁸ dans la pratique des grands improvisateurs, de l'autre elle sert à corroborer l'idée que les improvisations émergent non seulement des circonstances de la présentation, mais aussi du croisement des références historiques, y compris celles du récepteur. La pertinence de l'improvisation pour la critique peut donc venir de l'actualité de la réception érigée en geste créatif en son *hic-et-nunc*. De

²⁵ BENJAMIN, Walter : Œuvres I, *Les Affinités électives de Goethe*, traduction de Maurice de Gandillac, Ed. Gallimard, Folio essais, Paris, 2000.

²⁶ Au contraire, Il s'agit aussi d'un processus de création.

²⁷ BOULEZ, Pierre : *Par volonté et par hasard*, Le Seuil, Paris, 1975, p. 150.

²⁸ On croit qu'elle peut être décrite comme une alternance entre la mémoire volontaire chez Proust et la mémoire pure chez Bergson. Voir BENJAMIN, Walter: *Obras Escolhidas III. Sobre alguns temas em Baudelaire*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1994.

ce fait, le critique chez Benjamin est comme un alchimiste²⁹ des temporalités de la réception, ces temporalités étant toujours émancipatoires de l'improvisation³⁰.

En conséquence, la troisième et dernière distinction relevée par l'*auditeur-ethnomusicologue* est celle qui part de la critique en tant que jugement et validation, et en se fondant sur l'idée de participation et de création, tout en se reposant sur la réception comme *audition de soi-même*. Cette conception peut être développée à partir de l'interprétation faite par Peter Szondi³¹ du livre de souvenirs de Benjamin, *Enfance berlinoise vers 1900*. Nous savons que l'auteur a été inspiré par la lecture de l'œuvre proustienne. On connaît aussi que Proust a exprimé l'avis que ses lecteurs devenaient « les propres lecteurs d'eux-mêmes ». Selon ses mots : « mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes »³². La réception serait ainsi la continuation de l'œuvre dans la vie du lecteur. Il faut avouer que chez Benjamin, plutôt qu'une lecture de la *Recherche du temps perdu*, sa quête s'était justement révélée au regard du passé tel qu'on puisse prédire l'avenir :

On a souvent décrit le déjà vu. Est-ce que la formule est vraiment heureuse ? Ne faudrait-il pas parler d'événements qui nous parviennent comme un écho dont l'appel qui lui donna naissance semble avoir été lancé un jour dans l'obscurité de la vie écoulée. Au reste, à cela correspond de fait que le choc, par lequel un instant se donne à notre conscience comme déjà vécu, la plupart du temps nous frappe sous la forme d'un son. C'est un mot, un bruissement, un coup sourd qui a le pouvoir de nous appeler à l'improviste dans le tombeau glacial du passé, de la voûte duquel le présent semble nous revenir comme un simple écho. Étrange qu'on n'ait pas encore suivi le trajet inverse de cet éloignement – le choc par lequel un mot nous fait trébucher comme un manchon³³ oublié dans notre chambre. De même que celui-ci conduit notre pensée vers une étrangère qui était là, il y a des mots ou des silences qui conduisent notre pensée vers cette étrangère invisible : l'avenir, qui les oublia chez-nous.³⁴

²⁹ Terme employé par Benjamin pour définir l'activité du critique. BENJAMIN, Walter: Obras Escolhidas III. *Sobre alguns...* Op. Cit. p. 13.

³⁰ « Improvisation entails distinct ways of knowing and ways of being. It emerges from insubordinate spaces and creates emancipatory temporalities ». LIPSITZ, George: "Improvised Listening..." Op. Cit., p. 10.

³¹ SZONDI, Peter : « L'espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin », Traduction: Marc de Launay. *Revue germanique internationale* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/1388>

³² PROUST, Marcel : *À la recherche du temps perdu*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1954, vol. III, p. 1033.

³³ Rouleau de fourrure, dans lequel on mettait les mains pour les préserver du froid. DICTIONNAIRE LAROUSSE.

³⁴ BENJAMIN, Walter : *Enfance berlinoise*, traduction de Jean Lacoste, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, Paris, 1978, p. 53.

Chez Benjamin, l'enfance des processus historiques communique son utopie, qui est en même temps sa promesse et sa rédemption futures. Et c'est la trahison de cette utopie³⁵ qui, comme l'indique Szondi, peut se cristalliser comme l'objet d'une désapprobation. L'instant de la réception initiale, que Benjamin caractérise comme étant « un son », est l'évocation d'un passé qui sert de piste pour la révélation de l'avenir. L'*auditeur-ethnomusicologue* peut encore attirer l'attention sur un autre élément. Cette rencontre de temporalités, qui est aussi un contact initial entre cultures d'audition d'époques différentes, peut se configurer non seulement comme une estimation, mais aussi comme une décision. Cette critique benjaminienne, comme l'auto réflexion de l'*auditeur de soi-même*, permet ainsi d'écouter et d'accueillir ce qui est différent, comme l'anthropologue le ferait. Comme l'*insight* et la métaphore que l'ethnologue utilise pour établir un parallèle en rapprochant deux mondes.

Avant la rencontre avec le musicien et l'*auditeur-ethnomusicologue*, l'*auditeur-critique* avait appris son activité comme l'audition continue ou historique des objets musicaux considérés comme plus importants. Ainsi, la pensée sur la réception se développait en une connaissance plus élaborée sur l'œuvre. Il serait donc naturel que l'audition sans le paradigme de la répétition, vue comme rencontre entre cultures d'audition, entraîne l'idée d'une nécessité encore plus grande d'une connaissance antérieure des auditeurs, par rapport à la musique écoutée. Si cela pouvait alimenter un type de connaissance purement biographique sur l'art, alors seule la réalisation de recherches ethnographiques sur des ateliers d'audition musicale pourrait répondre. Il ne nous serait pas facile de prévoir la possible stimulation de l'intérêt pour d'autres types de musique au travers de l'attention de l'écoute. La réalisation des ateliers d'improvisation inspirés par les collectifs d'improvisation libre des années 1960 semble, néanmoins, se constituer comme une forme d'intégration de la production de la musique à l'expérience antérieure de l'auditeur avec plus d'efficacité que plusieurs manuels d'écoute encore disponibles³⁶. Benjamin, ajoute l'*ethnomusicologue*, a aussi soutenu dans son texte sur le théâtre prolétaire que les ateliers d'improvisation artistique pour les enfants sont les plus appropriés pour développer « l'innervation créative en exacte correspondance avec l'innervation réceptive » qui caractérise le geste infantile jusqu'aux différentes formes d'expression : « en tant que préparation de réquisits théâtraux, peinture, récitation, musique, danse, improvisation ». Pour chacun d'entre eux, l'improvisation resterait comme « centrale », ce qui proviendrait des enfants, comme « accomplissement » achevé ne pourrait « jamais se mesurer en authenticité avec l'improvisation ». Toute performance

³⁵ SZONDI, Peter : « L'espoir dans le passé... *Op. Cit.*, p. 146.

³⁶ Nous citons comme exemples les livres suivants : COPLAND, Aaron: *Como ouvir e entender música*, Editora Artenova, Rio de Janeiro, 1974; STEFANI, Gino: *Para Entender a música*, Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1989 et BARRAUD, Henri: *Para compreender as músicas de hoje*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1997.

infantile ne s'orienterait pas par « l'éternité des produits », mais plutôt par « l'instant du geste »³⁷.

L'improvisation offre à la réception une occasion de création et de *récréation* musicales. Cela, plus que l'audition répétitive, peut mener à une anthropologie de la réception de l'art, de sa possibilité ou de son impossibilité à répondre aux exigences de transformation des instances sociales des contextes spécifiques. Ces responsabilités qui leur ont été attribuées ont ensuite été déniées définitivement, comme si les artistes devaient être les « surhommes » cités par Boulez, composant peu à peu et dans un délai déterminé la société émancipée qui ne peut qu'être *touchée et improvisée* dans l'immédiateté de la réception.

Bibliographie

- BARRAUD, Henri: *Para compreender as músicas de hoje*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1997.
- BENJAMIN, Walter :
- BENJAMIN, Walter: *Obras Escolhidas III. Sobre alguns temas em Baudelaire*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1994.
- ____ *Enfance berlinoise*, traduction de Jean Lacoste, Les Lettres Nouvelles/ Maurice Nadeau, Paris, 1978.
- ____ *Ceuvres I, Les Affinités électives de Goethe*, traduction de Maurice de Gandillac, Ed. Gallimard, Folio essais, Paris, 2000.
- ____ “Programa de um teatro infantil proletário”, dans *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, Duas Cidades, Ed. 34, São Paulo, 2002.
- BOULEZ, Pierre : *Par volonté et par hasard*, Le Seuil, Paris, 1975.
- CANONNE, Clément : “L'appréciation Esthétique de L'improvisation”, dans Firenze University Press • *Aisthesis* • special issue • www.fupress.com/aisthesis • ISSN 2035-8466, 2013, pp. 231-254.
- CASTANET, Pierre Albert : « Entre *ludus* et *gestus* : une écoute sensible dans l'improvisation collective », dans *Musique Environnement : Du concert au quotidien, Sonorités n°9*, Lucie Editions, Nîmes, 2015.
- ____ « La Musique de la Vie et ses lois d'exception : Essai sur l'« œuvre ouverte » et l'improvisation musicale à la fin du XXème et à l'aube du XXIème siècle », dans *L'Improvisation musicale collective* (sous la dir. de P.A. Castanet et P. Otto), L'Harmattan, Paris, 2016.
- ____ « 'L'écoute multiple' : les territoires sonores de 'l'œuvre ouverte' », dans *Écoute multiple, Écoute des multiples* (dir. P. Fargeton, B. Ramaut-Chevassus), Hermann, Paris, 2019.
- COPLAND, Aaron: *Como ouvir e entender música*, Editora Artenova, Rio de Janeiro, 1974.
- GAGNEBIN, Limiar: *Aura e rememoração. Ensaios sobre Walter Benjamin*, Ed. 34, São Paulo, 2014.
- LEVAILLANT, Denis : *L'Improvisation Musicale*, Actes Sud, Paris, 1996.
- LIPSITZ, George: “Improvised Listening : Opening Statements. Listening to the Lambs”, dans *The Improvisation Studies Reader - Spontaneous Acts*, Routledge, London and New York, 2015, pp. 9-16.

³⁷ BENJAMIN, Walter : « Programa de um teatro infantil proletário », dans *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, Duas Cidades, Ed.34. São Paulo, 2002. p. 116-117. Notre traduction.

Arthur Dutra

- PROUST, Marcel : *À la recherche du temps perdu*, Gallimard (La Pléiade), Paris, 1954, vol. III.
- ROUSSELOT, Mathias : *Étude sur l'improvisation musicale – le témoin de l'instant*, L'Harmattan, Paris, 2012.
- SAVOURET, Alain : « Enseigner l'improvisation ? », Entretien avec Alain Savouret par Clément Canonne, dans *TRACÉS. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 18 | 2010.
- STEFANI, Gino: *Para Entender a música*, Ed. Globo, Rio de Janeiro, 1989.
- SZONDI, Peter : « L'espoir dans le passé. Sur Walter Benjamin », Traduction: Marc de Launay. *Revue germanique internationale* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 01 juin 2016, consulté le 06 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rgi/1388>.

Eclecticismo, *Écart* y alteridad: *Symphony V American*, de Leonardo Balada, como paradigma compositivo

Miquel À. Múrcia i Cambra

Compositor

Real Conservatorio Superior de Música "Victoria Eugenia" de Granada

Abstract. Eclecticism is a complex creative trend born as a consequence of both postmodernism and the heterodox treatment of cultural identity borders. This aesthetic path emerges as a compositional model of great communicative power in contemporary creation in the last two decades. Our essay addresses the *Symphony V "American"* (2003) by Leonardo Balada (1933) as a compositional paradigm. Through this article we demonstrate the importance of including popular sounds and re-signifying materials in the creative conception. A valid model of communication ahead of the challenges of globalization and mass media processes is therefore established hereby.

Keywords: Leonardo Balada, Sonic Eclecticism, Symphony, Postmodernism, *Écart*, Compositional Paradigm.

Resumen. El eclecticismo es una corriente creativa compleja consecuencia del posmodernismo y del tratamiento heterodoxo de las fronteras identitarias culturales. Esta vía estética emerge como un modelo compositivo de gran potencia comunicativa en la creación contemporánea de las dos últimas décadas. Nuestro ensayo aborda la *Symphony V American* (2003), de Leonardo Balada (1933), como paradigma compositivo. Mediante este artículo demostramos la importancia de la inclusión de las sonoridades populares y la resignificación de los materiales como concepción creativa. Así pues, queda evidenciado un modelo comunicativo válido para los retos de la globalización y el proceso de los *mass media*.

Palabras clave: Leonardo Balada, eclecticismo sonoro, sinfonía, posmodernismo, *Écart*, paradigma compositivo.

1. Introducción

En su trabajo *Leonardo Balada, la mirada oceánica* De Dios Hernández utiliza la Sinfonía nº5 *American* (2003) del compositor catalano-americano como ejemplo del sonido poliédrico¹. La obra está inspirada en los trágicos sucesos acontecidos en Nueva York el 11 de septiembre de 2001 y fue un encargo de la

* Fecha de recepción: 24-11-2020/ Fecha de aceptación: 10-03-2021.

¹ DE DIOS, J.F.: *Leonardo Balada: La mirada oceánica*. Prólogo: Fernando Arrabal. Editorial Alpuerto, Madrid, 2012, p. 258.

Pittsburgh Symphony Orchestra financiado por *The Heinz of Endowment Creative Artist Residency Program* junto a la *Carnegie Mellon University*². Se trataría de una mirada con traje de recapitulación, [...] una mirada poliédrica en la que tuviesen cabida todos los episodios, estéticas y miradas que hasta entonces había brindado³.

Existe una multiplicidad de lecturas en la *Symphony V American* de Leonardo Balada que van desde la consciente estética *surrealista* del compositor que define su cuarto periodo creativo a la descripción del propio autor que la define como una obra que se desliza “from the abyss to the heavens”⁴.

La aparición de la posmodernidad en las décadas de frontera entre el siglo XX y siglo XXI ha generado la proliferación de estilos, de herramientas compositivas y de propuestas creativas que encuentran en el eclecticismo su vía de cohesión. Los procesos intertextuales, la deconstrucción, la alteridad, la ruptura de las fronteras culturales entre *low culture* y *high culture*, así como la multiculturalidad y la hibridación cultural, son “estados líquidos” de cada composición posmoderna.

Nuestro análisis de la Sinfonía nº 5 de Leonardo Balada inserta la obra como paradigma del eclecticismo en la producción sonora del autor. Dicho punto de vista no solo es novedoso en la producción baladiana, sino que aparece como una fuerza subversiva así como una herramienta de renovación de la cultura. Definiremos las herramientas de integración de diferentes materiales creando una nueva música ecléctica. Insertaremos la sinfonía “American” del autor en la deconstrucción de las barreras entre música académica y música popular, la demolición de las fronteras culturales aprovechando los espacios de frontera sonora e integrando la alteridad, así como las múltiples lecturas que de ella se derivan⁵.

2. Eclecticismo sonoro y posmodernismo

Diversos son los estudios realizados en las últimas décadas en torno al posmodernismo y sus vías de desarrollo como movimiento artístico. Los estudios de Bauman (2009), Richardson (2007), Lochhead (2002), Stephens (1998) y Marchan Fiz (1987), entre otros muchos, son referentes en el estudio de la posmodernidad, los tiempos líquidos y la crisis del estructuralismo. Igualmente, encontramos nuevas líneas de trabajo sobre el pensamiento musical, la creación sonora y el posmodernismo en referentes como los estudios de Emmerson (2007), Kramer (2002), Auner (2002) y Tillman (2002), entre otros⁶.

² La *Symphony V “American”* fue estrenada en 30 de octubre de 2003 bajo la dirección de *Hans Graf*. BALADA, L.: *Symphony V “American”*, Beteca Music, Pittsburgh, 2003.

³ DE DIOS, J.F.: *Leonardo Balada... Op. Cit.*, pp. 258-259.

⁴ VV.AA.: “The New 5th”, en *The Magazine of The Heinz Endowments*, Verano, 2004.

⁵ BALADA, L.: *Symphony No. 5 “American”*. *Prague Sinfonietta* [Registro sonoro]. Seville Royal Symphony Orchestra. Eduardo Alonso-Crespo, director. Grabación de 2005. Naxos, 2006.

⁶ Nuestro ensayo hace mención en el título al artículo de LÓPEZ ESTELCHE, I.: “Eclecticismo en la música contemporánea: *Carmen replay*, de David del Puerto, como paradigma compositivo”, en *Musiker*, núm 20, 2013. Su aportación ha marcado trabajos ulteriores, como este mismo.

La lógica de la posmodernización se puede comprender desde tres perspectivas diferenciadas sobre las que despliega su influencia. En primer lugar, como un período histórico; en segundo lugar, como una dialéctica filosófica y, finalmente, como un movimiento artístico-estético. Todos ellos participan de una principal premisa: el rotundo fracaso del proyecto modernista. La propuesta emancipadora del movimiento modernista impulsaba la renovación radical de las formas tradicionales del pensamiento, cultura, música, arte y sociedad para emancipar a la humanidad⁷. La irrupción del modernidad musical dio fin al período conocido como práctica común para dejar paso a una nueva etapa caracterizada por la búsqueda constante de lo original y por una ruptura deliberada y permanente con la tradición. Se ha desarrollado una extensa producción científica que aborda desde la generación de una enorme diversidad de movimientos de difícil categorización a la decadencia de los postulados de la modernidad. La creciente globalización y la masificación de los medios de comunicación y de la cultura popular llevaron a la disolución de lo que J. Ralston Saul ha denominado “la dictadura de la razón en Occidente”⁸.

Considerado como una forma refinada de teología autoritaria, el modernismo se caracterizaba por su carácter global y acumulativo en el desarrollo de técnicas, conocimientos, instrumentos, clases, ideologías, etc. El proyecto modernista dispone de un carácter expansivo originado en Europa y es propagado como forma imperialista por todo el mundo⁹. En palabras de Stephens, ese relato totalizador y trascendente se concreta en una metanarrativa global, en un esquema abarcador, en “un esquema de cultura narrativa global que organiza conocimientos y experiencias”. El posmodernismo defendería la hibridación, la descentralización de la autoridad intelectual, la cultura popular, y eso que Lyotard define como “la incredulidad hacia las metanarrativas”¹⁰.

La renuncia a la religión emancipatoria de las vanguardias germinará en profundos cambios culturales, como el posmaterialismo, definido por el sociólogo Inglehart¹¹. Otras definiciones como la “sociedad del riesgo” de Ulrich Beck definiría la síntesis sociológica de un momento histórico donde se plantean nuevas estrategias de dominación¹². Además, la sociedad se presenta cada vez más

⁷ CALINESCU, M.: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987, p.32.

⁸ SAUL, J. R.: *Voltaire's Bastards: The Dictatorship of Reason in the West*, Maxwell Macmillan International, Nueva York, 1992.

⁹ STEPHENS, J.: “Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives”, in *Children's Literature*, Garland, Nueva York, 1998.

¹⁰ Cabe reseñar que Jürgen Habermas considera la descripción del mundo posmoderno como “contenedor de una incredulidad hacia las metanarrativas” es en si mismo una narrativa. HABERMAS, J.: “Modernity versus Postmodernity”, in *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism, 1981, pp. 3-14.

¹¹ INGLEHART, R.: *Modernization and Postmodernization. Cultural, Economic and Political Change in 43 societies*, Princeton University Press, Princeton, 1997.

¹² BECK, U.: *La sociedad del riesgo: en camino hacia otra sociedad moderna*, Grupo Planeta, Madrid, 2013.

preocupada por la seguridad y el futuro, en palabras de Anthony Giddens¹³. Son diversas las definiciones para plantear posicionamientos que señalan la atrofia del núcleo ilustrado, etnocéntrico y autoritario-patriarcal en un contexto multicultural donde se han desarrollado los feminismos de la diferencia.

Hebdige propone considerar el proyecto posmoderno a través de tres negaciones del modernismo¹⁴. Estas tres negaciones formarían parte del núcleo epistemológico del modernismo. En primer lugar, la negación contra la totalización y todas las aspiraciones generalizadas de la Ilustración¹⁵. En segundo lugar, la negación contra la teleología y la aceptación de que vivimos en un mundo de apariencias o en un “simulacro”, según Baudrillard¹⁶. En tercer lugar, la negación de la utopía o de cualquier modelo¹⁷. No obstante, los teóricos posmodernos hacen un discurso sobre el análisis general de la condición posmoderna. ¿Acaso no es eso mismo lo que ellos critican?¹⁸

El posmodernismo habla de una crisis cultural en sentido general, antidualista, fundamentada en el cuestionamiento de los textos, el giro lingüístico y la verdad como perspectiva. La crisis cultural general de la que hablan los posmodernos es la expresión de una crisis más concreta: la crisis de los intelectuales blancos hombres de Europa occidental y Norteamérica¹⁹.

El fenómeno del eclecticismo también ha estado presente en la creación de la música contemporánea, sobre todo después de lo que Campillo Iborra denomina como “el descrédito de la modernidad”²⁰. Esas nuevas vías de creación musical asimilan sonoridades provenientes de distintas fuentes para crear una nueva obra original. De esta manera, el eclecticismo como dialéctica del posmodernismo también ha influenciado a la creación sonora desde una intención globalizadora e integradora de estilos, géneros, sistemas formales y materiales compositivos, desde una perspectiva no histórica. Como afirma Marchan Fiz: “Aunque se nutra de los restos o de los sistemas formales históricos, no desemboca necesariamente en un neohistoricismo y puede desentenderse de la historia hasta desbordarla”²¹.

¹³ GIDDENS, A.; PIERSON, C.: *Making Sense of Modernity. Conversations with Anthony Giddens*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

¹⁴ HEBDIGE, D.: *Hiding in the light*, Routledge, Londres, 1989.

¹⁵ La única posibilidad que nos queda, según Foucault es la micropolítica: luchas locales, en torno a temas determinados. Cualquier cosa superior a esto cae bajo la sospecha de conducir a una “totalización” indebida, y con ello al “totalitarismo”.

¹⁶ BRAUDRILLARD, J.: *Cultura y Simulacro*, Editorial Kairos, Barcelona, 1993.

¹⁷ En las sociedades del espectáculo, aquello que se considera real se ha sustituido por su imagen. Y la imagen ha sido sustituida por el simulacro hiperreal.

¹⁸ BELL, D.: *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, Madrid, 1996. Y también KRAMER, H.: *The Revenge of the Philistines*, Free Press, Nueva York, 1985.

¹⁹ WEST, C.: “Decentring Europe”, en *Critical Quarterly*, vol.1. núm. 33, pp. 5-6.

²⁰ CAMPILLO IBORRA, N.: *El descrèdit de la modernitat*, València, Universitat de València - Servei de Publicacions, València, 2001.

²¹ LÓPEZ ESTELCHE, I.: “Eclecticismo... *Op. Cit.*, p.118. Así como: MARCHAN FIZ, S.: *La estética en la Cultura Moderna - De la ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

La cohabitación se genera en esos espacios de frontera donde las ideas deambulan de aquí y allá, y donde los materiales (y las identidades) culturales friccionan. Es eso que F. Jullien define como *Écart* y que sirve para combatir sin concesiones contra dos amenazas que van a la par: la uniformización y lo identitario; e inaugurar, apoyándonos en la potencia inventiva del *écart*, un común intensivo²².

El eclecticismo sonoro se relaciona con músicas sobre músicas, collage de citación, *borrowing*, intertextualidad, poliestilismo y otras vertientes compositivas en la música contemporánea²³. Dichas propuestas entienden la línea de composición como sincrónica, de copresencia, no de sucesión. En palabras de Bauman, la multitud de estilos ya no es una proyección de la flecha del tiempo sobre el espacio de cohabitación²⁴. Ese eclecticismo se ha concretado en diversas propuestas compositivas que pasan desde el pluralismo de Zimmermann, el poliestilismo de Gorecki, las citas de estilo de Schnittke, la integración del elemento popular en Steve Reich, el *borrowing* de Berio o el estilo integrador de Mitterer.

En todas ellas la narración ha estado sustituida por el flujo, la conexión por la desconexión y la secuencia por la aleatoriedad. Una heterogeneidad que es criticada con escepticismo por algunos y practicada férreamente por otros. Un lenguaje plenamente posmoderno que pone en cuestión la hegemonía de la teología estilística y la exploración consistente de material como fundamento de la composición²⁵.

3. Leonardo Balada y la Quinta Sinfonía “American”

Leonardo Balada (1933) es un compositor catalán que reside en los Estados Unidos de América desde el año 1956. Balada formó parte del departamento de música de la Escuela Internacional de las Naciones Unidas y profesor de composición en la *Carnegie Mellon University - School of Music*. El compositor es miembro del *American Music Center* y de la *Hispanic American Society*. El año 1993, recibió el *Premi Nacional de Música de la Generalitat de Catalunya*. Su producción creativa es extensa y su catálogo supera las 120 obras. Su música ha sido interpretada y grabada a lo largo del planeta.

Existen dos obras fundamentales para quien quiera acercarse al autor. En primer lugar, el trabajo de De Dios Hernández que presenta la primera biografía vital y creativa del compositor²⁶. En segundo término, la tesis doctoral de Idoia Uribarrí que desgrana la evolución estilística de Balada²⁷.

²² JULLIEN, F.: *Écart: La identidad cultural no existe*, Taurus, Madrid, 2017.

²³ BRASA, I.: “La seducción de lo diverso: una reflexión sobre el eclecticismo musical”, en *Espacio Sonoro*, núm 1, 2012.

²⁴ BAUMAN, Z.: *La posmodernidad y sus descontentos*, Akal, Madrid, 2009, p. 129.

²⁵ BRASA, I.: “La seducción de... *Op. Cit.*”, p.1.

²⁶ DE DIOS, J. F.: *Leonardo Balada: La mirada oceánica*. Prólogo: Fernando Arrabal. Editorial Alpuerto, Madrid, 2012.

²⁷ URIBARRI, I.: *Evolución estilística de la obra de Leonardo Balada*, [en línea]. Tesis, Universidad Politécnica de València, València, 2017.

El eclecticismo ha sido una constante en la composición de Leonardo Balada. *Homage to Casals* está basado en la melodía popular catalana *El Cant dels Ocells*. Por otro lado, la *Prague Sinfonietta* está basada en la *Sinfonía K.504 "Praga"* de Mozart, y las sardanas *El Saltiró* y *Llevantina* del compositor Vicenç Bou. La búsqueda de materiales musicales externos que no solo enriquecen la obra sino que provoca que los materiales de los géneros populares se entremezclen lejos de comportamientos estandarizados y homogeneización creativa. Ahí radica la riqueza generadora de las aportaciones baladianas.

Cuando Leonardo Balada llega a los Estados Unidos en el año 1956 el contexto artístico se concreta en la predominancia del serialismo y sus derivaciones constructivas (conglomerados, texturas, grandes policoralidades, etc.). No obstante, en la década de 1960 proliferaron tendencias, intercambios culturales y una diversificación de las corrientes que extendieron las características estilísticas de otros tipos de música, especialmente la música popular, étnica y folclórica. Sobre estos fundamentos, Leonardo Balada creará una línea compositiva que se concretará en sus últimos períodos²⁸.

Leonardo Balada divide su obra creativa en cuatro períodos claramente diferenciados. La propia Idoia Uribarri profundiza en el estudio de los cuatro períodos del autor. La *Symphony V American* se inscribe en ese cuarto periodo ecléctico.

Symphony n° 5 American se trata de un encargo recibido en abril de 2002 para la *Pittsburgh Symphony Orchestra*, para la temporada de 2003. El encargo fue financiado por *The Heinz of Endowment Creative Artist Residency Program* junto a la colaboración de la *Carnegie Mellon University*²⁹. La Sinfonía fue escrita durante once meses entre el año 2002 y 2003, se estrenó el 30 de octubre de 2003 bajo la batuta de *Hans Graf* en el *Heinz Hall* dentro de la temporada de suscripción de otoño. La pieza incluía electrónica en formato de grabación en vivo y transformación de la sonoridad orquestal, con 15 micrófonos y 8 altavoces en el escenario, que suponía un avance en la aportación estética de Balada y un paso adelante en el programa creativo de la Fundación *Heinz*:

*his massive collaboration — like the mass of cables — is made necessary because the new symphony not only stretches the palette of sounds from the classical orchestra with modern playing techniques, but also goes beyond with the live, electronic manipulation of those sounds.*³⁰

²⁸ WAHL, R., J.: *Fleeing Franco's Spain: Carlos Surinach and Leonardo Balada in the United States (1950-75)* [en línea]. Tesis, University of California Riverside, Riverside, 2016.

²⁹ *The Heinz Endowments* y *The Pittsburgh Foundation*, han sido actores fundamentales en el apoyo a artistas profesionales con programas para el desarrollo creativo. Entre los años 2011 y 2020 el programa otorgó más de dos millones de dólares americanos a más de ciento cuarenta artistas. <https://www.heinz.org>

³⁰ VV.AA.: "The New 5th"... *Op. Cit.*, p. 6.

El día del estreno la propuesta sonora que combinaba la electrónica no dio unos resultados satisfactorios³¹. Eso justifica que en la actualidad coexistan dos versiones de la sinfonía³².

3.1. Plantilla y estructura: una perspectiva formal

La Sinfonía No. 5 está compuesta por 93 instrumentos, 14 de ellos “mejorados con electrónica”: dos violines, viola, violonchelo, flauta, trompeta, clarinete, piano, clavecín, campanillas, xilófono, vibráfono, arpa y glockenspiel. Eso significa 15 micrófonos, incluidos dos para el piano, que se colocan para obtener la máxima calidad de sonido, combinada con la delicadeza de los instrumentos clásicos. “Nos reunimos tres o cuatro veces en el estudio de grabación de Carnegie Mellon para ensayar con diferentes grupos”, dice el ingeniero Riccardo Schulz, especialista e instructor en tecnología de grabación, edición y masterización de música clásica. La preparación para la lectura de la sinfonía de la Filarmónica en septiembre en el Carnegie Music Hall requirió varios días y todo su equipo de ocho estudiantes. “Necesitábamos cada mano que pudiéramos conseguir”, recuerda Schulz.

Apenas un año después de la destrucción de Guernica en 1937, Balada, de 4 años, corría hacia el metro con su abuela para esquivar el bombardeo de su Barcelona natal. Fue un recuerdo que volvió a despertar cuando Balada asistió a una conferencia de música, Orchestra Tech, en Nueva York, apenas un mes después de la destrucción del World Trade Center. “Fue terrible”, recuerda Balada de su visita al bajo Manhattan. “El taxista estaba llorando”.

Tecnología, 11 de septiembre y Guernica: esas ideas se estaban gestando dentro de Balada cuando el personal del Programa de Arte y Cultura de *Endowments* estaba buscando propuestas. Crear una nueva obra de música de calidad es difícil y arriesgado, pero Balada, de 70 años, aprovechó la oportunidad. Una beca Creative Heights coronaría su gratificante carrera como profesor de composición musical en Carnegie Mellon y como compositor reconocido internacionalmente. Pero el proyecto de sus sueños presentaba desafíos especiales.

La obra tiene una duración de 22 minutos y se divide en tres movimientos:

Movimiento 1: titulado **9/11: In memoriam**. Consta de 139 compases y en torno a los 8 minutos de duración.

Movimiento 2: titulado **Reflexión**. Consta de 81 compases y en torno a los 8 minutos de duración.

Movimiento 3: titulado **Square Dance**. Consta de 183 compases y en torno a los 7:40 minutos de duración.

³¹ *Ibíd.*, p. 7.

³² DE DIOS, J.F.: *Leonardo Balada... Op. Cit*, p. 261.

Cada uno de los movimientos de la propuesta de Balada puede ser interpretado de manera independiente.

4. La *Symphony V American* como paradigma ecléctico

En este apartado vamos a definir las diferentes tipologías y los distintos procedimientos específicos de otras músicas que se integran en la obra.

La obra participa de la intertextualidad en su conformación global. “El primer movimiento es más típico de lo que hice en los años 60, como 'Steel Symphony' y 'Guernica', muy abstracto”, dice Leonardo Balada. “Algunos sonidos recordarán campanas, como campanas funerarias en un tercio menor, un sonido triste”. Para el segundo movimiento, el compositor se basó en espirituales negros, como lo había hecho con su “Sinfonía en Negro: Homage to Martin Luther King” de 1968, pero usando ritmos africanos de una manera abstracta, creando aquí “una expresión de esperanza que algo bueno sucederá”, continúa. El movimiento final lo llama “una danza de plaza/popular surrealista”, utiliza un tema de su ópera de 1982, *Hangman, Hangman!* como motivo. Poner “cosas étnicas encima de esos sonidos de vanguardia” para crear una pieza unificada es “muy peli-groso”, admite, pero es una firma del tercer y del cuarto período de Balada.

El planteamiento general de la pieza es ecléctico y participa de los espacios de frontera entre los distintos elementos sonoros. *L'écart* y la alteridad se evidencian en la coexistencia de tres movimientos con alusiones estilísticas diferenciadas y procedencias sonoras distintas³³. Las fronteras estilísticas y los espacios de fricción cultural se establecen entre la música de conglomerados mediante la práctica del puntillismo (primer movimiento), las referencias etnomusicales de los espirituales negros combinados con sonoridades abstractas (segundo movimiento) y el espacio popular de la danza fundamentada sobre un *borrowing* del propio autor.

El planteamiento de la electrónica en la pieza también funciona como un elemento ecléctico integrado: “no quería escribir una pieza en la que la tecnología fuera el final de la pieza, sino otra inflexión, otro acorde”, dice. “Creo que la orquesta es un instrumento fantástico. Es uno de los grandes logros de la cultura occidental. Me gusta cómo suena”. Entonces, ¿por qué agregar el elemento tecnológico? “Porque quiero intentar pensar de manera diferente. Quería darle un toque surrealista a la orquesta”³⁴. Leonardo Balada aprovecha el espacio de fricción entre distintas corrientes y parámetros de comportamiento estandarizados para presentar una vía de pensamiento que unifique la propuesta estilística.

No obstante, el eclecticismo no solo se presenta en el plano estilístico o en el plano icónico sino que también a través de las concordancias técnicas dentro de

³³ OGAS JOFRE, J.: “El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura”, en ALONSO, C. et al: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, ICCMU, Madrid, 2011.

³⁴ VV.AA.: *The New 5th* ... *Op. Cit.*, p. 6.

la partitura. Dichas concordancias técnicas sirven para integrar los distintos niveles de intertextualidad entre música popular y música académica.

1-. La presencia de la música popular. Como ya hemos descrito anteriormente, en el tercer movimiento existe una alusión a una danza, deconstruida para insertarla en la pieza de Balada. Para ello, el autor trastoca los significados implícitos de la danza. Los prototipos orquestales de disposición vertical y la reiteración de prototipos rítmicos que oscilan sobre los cuatro tiempos fundamentan el tercer movimiento. Todo ello integrado en un lenguaje académico que presenta una pluralidad de prototipos tímbricos, texturas y relaciones compositivas que este artículo no puede abordar.

2-. El eclecticismo mediante el *borrowing*. Esta concordancia técnica se plasma en el segundo movimiento de la pieza sobre un espiritual negro, evocada sobre el timbre de la flauta. En el tercer movimiento, Leonardo Balada realiza una cita de su propia música, tomando el tema de su ópera *Hangman, Hangman!* para construir sobre él la danza popular. La animada danza destaca por el violín acompañado de lo que suena casi como a un banjo, aunque no hay ningún banjo en la partitura. El compositor toma esas sonoridades referenciales y las trastoca, haciéndoles perder su orientación estética originaria.

3-. El uso de los bucles/*loops*. El autor utiliza esta herramienta de forma estructural en el primer movimiento de la sinfonía. En el segundo movimiento el uso de *loops* queda restringido a los compases 26-36 y los compases 71-76. En el tercer movimiento aparece de manera coyuntural sólo en los compases 130-134. Este elemento conformador no solo hace alusiones a la música aleatoria de la modernidad, sino que tiene una clara vinculación con el elemento popular del pop, la música electrónica, jazz y otro tipo de músicas modernas.

4-. Las sonoridades populares de la distorsión. Este recurso proviene de las músicas populares, la electrónica. Leonardo Balada se sirve de paneles tímbricos en el primer movimiento de la pieza para generar cacofonías marcadas por cuerdas ásperas y percusión tumultuosa. siempre es un desafío dada la naturaleza abstracta de la música en sí. Por ejemplo, un pasaje de cuerda prominente en el primer movimiento del estadounidense es un trémolo (un sonido rápido y vibrante) tocado *col legno* (con el lado de madera del arco) detrás del puente (en la parte corta y aguda de las cuerdas). Es el famoso “Pizzicato Balada”.

Solo desde las premisas posmodernas se puede entender la cohabitación de diferentes estrategias de inserción de las músicas folclóricas y populares en la música académica de Leonardo Balada. En la música del autor se acepta el componente etnomusicológico y popular desde un amplio sentido musical. Balada habla de este proceso comparándolo con la carpintería, inspirándose en una variedad de fuentes musicales, incluida la suya. “Les digo a mis alumnos: la composición es como la arquitectura. Nadie te ayuda. Tienes que construirlo nota por nota”, dice Balada. Pasó la mayor parte del año, de abril de 2002 a febrero de

2003, luchando en la carpintería, inspirándose en una variedad de fuentes musicales, incluida la suya propia.

5. Conclusiones

La Sinfonía nº5 *American* de Balada ha sido tradicionalmente enmarcada dentro de su cuarto período creativo bajo la etiqueta de *música surrealista*. La partitura, no obstante, es un ejemplo de uso de la creación, reubicación y resignificación de los materiales culturales dentro de la sintaxis de la composición contemporánea. El eclecticismo emerge en la obra de Balada como un objeto procedimental consecuencia del posmodernismo.

El primer movimiento de la sinfonía se fundamenta en un lenguaje abstracto y de entramado modernista. En cambio, el segundo movimiento se basa en espirituales negros además del uso de ritmos africanos. El tercero es una danza popular a través del *borrowing* de un tema propio de su ópera *Hangman, Hangman!* (1982). En la 5ª Sinfonía de Balada se presentan nuevas vías de relación con los materiales históricos, populares y urbanos en una clara voluntad de romper las barreras de los estratos culturales. Además, la propuesta comunicativa de Leonardo Balada se fragua bajo un prisma de globalización, *mass media* y resignificación de los materiales compositivos. Es, por tanto, una vía estilística común que aúna la confluencia de las estéticas y las fronteras *écart* entre distintos estratos musicales. La creación de Balada no solo es un ejemplo de eclecticismo, sino que emerge como paradigma compositivo posmoderno en la música contemporánea. En ella descubrimos diferentes estrategias de inserción de materiales sonoros de la música popular en la música contemporánea desde el paradigma posmoderno, la deconstrucción de sus significados sonoros y la ruptura de las barreras elitistas de la histórica separación de géneros.

La obra de Leonardo Balada nos ha servido para señalar la importancia del “estado líquido” de la creación posmoderna y los distintos niveles en los que opera el eclecticismo en una partitura ofreciendo una nueva forma de escucha. La 5ª Sinfonía, además, propone un nuevo punto de partida para la comprensión de los materiales culturales como herramientas de construcción identitaria. A partir del concepto *écart*, la obra pone en cuestión las fronteras de las sonoridades y los recursos compositivos que en este caso se trasladan sin ruptura. Se concibe así una dialéctica que emparentó con las corrientes compositivas posmodernas como paradigma de la globalización cultural.

En palabras de A. Cárdenes, concertista de la *Pittsburgh Symphony Orchestra*, “no es el Leonardo de hace 20 años o hace 10 años o hace 50 años”, dice de Balada³⁵. “Es un compositor maduro. Escribir música que sea algo controvertida y que supere los límites, creo que es algo grandioso para un hombre de su edad, madurez y posición”. En palabras de Richman, director residente de la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh: “es importante permitir que se cree nueva música, si simplemente recreáramos monumentos del pasado, la actuación en vivo se con-

³⁵ VV. AA.: “The New 5th” ... *Op. Cit.*, p. 21.

vertiría en un arte muerto, un tributo a los dinosaurios”³⁶. En palabras del crítico Andrew Druckenbrod del *Pittsburgh Post-Gazette*, la obra se mueve “from the panic of war to the solace of community to the joy of living.”

Leonardo Balada apunta:

*Lo que escuchaba en esta atalaya de la música contemporánea internacional me parecía, como mínimo, súper-intelectual, aburridísimo y de tercer orden. Y me preguntaba: ¿Cómo se podía desperdiciar el uso de las nuevas técnicas en tal esperpento de tonterías? ¿No se podrían utilizar esas técnicas con finalidad exhuberante y comunicativo? Y me decía a mí mismo mientras componía: “I will put these techniques to good use”.*³⁷

El eclecticismo de la *Symphony V American* - y el tratamiento heterodoxo de las fronteras identitarias culturales - emerge como modelo compositivo de una gran potencia comunicativa.

Bibliografía

- BALADA, L.: *Symphony V “American”*, Beteca Music, Pittsburgh, 2003.
BALADA, L.: *Symphony No. 5 “American”*. Prague Sinfonietta [Registro sonoro]. Seville Royal Symphony Orchestra. Eduardo Alonso-Crespo, director. Grabación de 2005. Naxos, 2006.
BAUMAN, Z.: *La posmodernidad y sus descontentos*, Akal, Madrid, 2009, pág. 129.
BELL, D.: *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, Madrid, 1996.
BECK, U.: *La sociedad del riesgo: en camino hacia otra sociedad moderna*, Grupo Planeta, Madrid, 2013.
BRASA, I.: “La seducción de lo diverso: una reflexión sobre el eclecticismo musical” en *Espacio Sonoro*, núm 1, 2012.
BRAUDRILLARD, J.: *Cultura y Simulacro*, Editorial Kairos, Barcelona, 1993.
CALINESCU, M.: *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987, pág.32.
CAMPILLO IBORRA, N.: *El descrèdit de la modernitat*, Universitat de València - Servei de Publicacions, València, 2001.
DE DIOS, J.F.: *Leonardo Balada: La mirada oceánica*. Prólogo: Fernando Arrabal. Editorial Alpuerto, Madrid, 2012, pág. 258.
EBDIGE, D.: *Hiding in the light*, Routledge, Londres, 1989.
GIDDENS, A.; PIERSON, C.: *Making Sense of Modernity. Conversations with Anthony Giddens*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
HABERMAS, J.: “Modernity versus Postmodernity”, in *New German Critique*, No. 22, Special Issue on Modernism, 1981, pp. 3-14.
INGLEHART, R.: *Modernization and Postmodernization. Cultural, Economic and Political Change in 43 societies*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
JULLIEN, F.: *Écart: La identidad cultural no existe*, Taurus, Madrid, 2017.
KRAMER, H.: *The Revenge of the Philistines*, Free Press, Nueva York, 1985.

³⁶ *Ibíd.*, p. 22.

³⁷ DE DIOS, J.F.: *Leonardo Balada... Op. Cit.*, p. 9.

- LÓPEZ ESTELCHE, I.: “Eclecticismo en la música contemporánea: *Carmen replay*, de David del Puerto, como paradigma compositivo”, en *Musiker*, núm 20, 2013.
- MARCHAN FIZ, S.: *La estética en la Cultura Moderna - De la ilustración a la crisis del Estructuralismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
- OGAS JOFRE, J.: “El texto inacabado. Tipologías intertextuales, música española y cultura”. en: ALONSO, C. et al.: *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, ICCMU, 2011.
- SAUL, J. R.: *Voltaire's Bastards: The Dictatorship of Reason in the West*, Maxwell Macmillan International, Nueva York, 1992.
- STEPHENS, J.: *Retelling Stories, Framing Culture: Traditional Story and Metanarratives in Children's Literature*, Garland, Nueva York, 1998.
- URIBARRI, I.: *Evolución estilística de la obra de Leonardo Balada*, [en línea]. Tesis, Universidad Politécnica de València, València, 2017.
- VV.AA.: “The New 5th” en *The Magazine of The Heinz Endowments*, Verano, 2004. *The Heinz Endowments y The Pittsburgh Foundation*: <https://www.heinz.org>
- WAHL, R., J.: *Fleeing Franco's Spain: Carlos Surinach and Leonardo Balada in the United States (1950-75)* [en línea]. Tesis, University of California Riverside, Riverside, 2016.
- WEST, C.: “Decentring Europe”, en *Critical Quarterly*, vol.1. núm. 33. pp. 5-6.

El Teatro Principal de Valencia durante la temporada teatral 1875-1876

Fernando Torner Feltrer
José Salvador Blasco Magraner
Universitat de València

Resumen. El presente artículo revisa toda la actuación operística que hubo en Valencia durante la temporada de 1875 a 1876, la primera que coincide con la restauración de la monarquía de Alfonso XII. A través de la actividad que se produjo en el Teatro Principal de Valencia, examinamos toda la labor operística que hubo en esta ciudad, ya que fue el único lugar donde se representó ópera en Valencia. Una temporada marcada, sin duda alguna, por el estreno de la obra de Verdi, *Aida*. Un debut que fue posible gracias a la participación del tenor asturiano Lorenzo Abruñedo. Señalamos, asimismo, la importante presencia de la soprano Anna Romilda Pantaleoni, una de las cantantes más sobresalientes en aquel momento en los teatros europeos.

Palabras clave. Ópera, Valencia, Teatro Principal, *Aida*, Abruñedo, Pantaleoni.

Abstract. This article reviews all the operatic performance that took place in Valencia during the season from 1875 to 1876, the first that coincides with the restoration of the monarchy of Alfonso XII. Through the activity that took place in the Teatro Principal of Valencia, we examined all the operatic work that took place in this city, since it was the only place where opera was performed in Valencia. A season marked, without a doubt, by the premiere of Verdi's work, *Aida*. A debut that was possible thanks to the participation of the asturian tenor Lorenzo Abruñedo. We also note the important presence of the soprano Anna Romilda Pantaleoni, one of the most outstanding singers at that time in European theaters.

Keywords. Opera, Valencia, Theater, *Aida*, Abruñedo, Pantaleoni.

Características generales

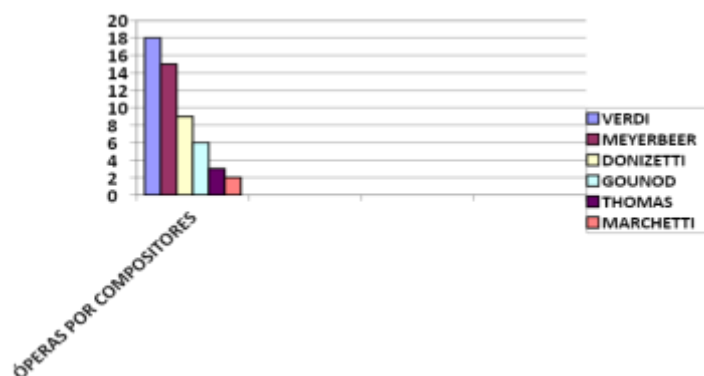
Como puede verse en el siguiente diagrama de barras, Verdi es el compositor más representado durante la temporada teatral 1875-1876, con un menú variado de obras, pero sobre todo por el número de funciones de *La Forza del Destino* (7) y el tirón que supuso el estreno en Valencia de *Aida* (5). Hemos de aclarar que la cuantía total, de cada ópera y del conjunto de las obras representadas, responden a un número mínimo de representaciones, ratificadas por la prensa. Es probable que hubiese más, pero las que expresan de forma gráfica el

diagrama de barras son las contrastadas, confirmadas por los diarios valencianos.

En el orbe de la ópera italiana, Donizetti fue el segundo compositor más importante que subió a la escena, merced sobre todo a *Lucrezia Borgia* (5) y *La Favorita* (4). La ópera *Ruy Blas* (2) de Marchetti, por último, disfrutaba de una cierta popularidad por aquellos días, pero no se consolidó en el repertorio valenciano a medio plazo.

La ópera francesa mantiene una presencia muy importante. En primer lugar, Meyerbeer, con sus dos magnas obras: *La Africana* (10) y *Los Hugonotes* (5). Junto a él, otros dos compositores: Gounod, con *Faust* (6) y Ambroise Thomas, otro compositor de la Grand Opéra. Su ópera *Mignon* fue estrenada en Valencia, con 3 funciones.

No se representó ninguna ópera de Wagner, ni tampoco ninguna española. Existe una cierta explicación, sencilla y lógica. Al ser una compañía italiana, reclutada por Costantino Dall'Argine, desconocían completamente el exiguo repertorio hispánico. Por otro lado, y aunque la soprano Anna Romilda Pantaleoni cantaba *Lohengrin*, sin embargo, es probable que el resto de la compañía no estuviese familiarizada con las óperas del compositor alemán.



La temporada se desarrolló íntegramente en el Teatro Principal de Valencia y estuvo caracterizada por la irregularidad. Contó con un empresario arrendatario enérgico y emprendedor: José De la Calle. Hubo de tomar decisiones arriesgadas, no siempre de buen grado, pero tuvo la valentía de suplir las carencias de la plantilla con otros “fichajes” e, incluso, intentar ampliar la temporada con nuevas obras. Finalmente, se marchó a Valladolid. Le sustituyó el empresario Ríos, quien contactó con el catalán Bernis para el estreno en Valencia de *Aida*. La relación con los teatros catalanes fue muy beneficiosa, ya que, gracias a ello, hubo cuadros canoros y escenográficos de gran calidad.

En la cavatina de Rosina de la ópera *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini se proclama que “Una voce poco fa”. Es una gran verdad. Porfiar el elenco de una compañía a una única voz de primera fila, la soprano Anna Romilda Pantaleoni, no fue suficiente garantía para triunfar, aun cuando la Señora Pantaleoni

cosechó notables éxitos. El cuadro canoro estuvo caracterizado por cantantes que no dieron la talla, sobre todo en las óperas belcantistas –donde se necesita el dominio de la coloratura- y en las francesas, que requieren también de cantantes con recursos ante la conjunción de grandes masas en escena. La calidad artística mejoró con la llegada del tenor ovetense Lorenzo Abruñedo y el bajo mallorquín Uetam, amén de la soprano Teresina Singer; todos éstos ya con la compañía Bernis, procedente de los teatros Principal y Liceo, ambos de Barcelona.

La irregularidad se debió también a las indisposiciones de salud de algunos intérpretes sobre el proscenio y, acaso, a la circunstancia de considerar a Valencia como una plaza de segundo orden en los circuitos líricos teatrales, para alguno de los cantantes, que –contratados por funciones concretas, los célebres bolos- se marchaban a otros proscenios de mayor rango en cuanto finalizaban sus compromisos.

Por otra parte, la plantilla canora era insuficiente, desde el punto de vista numérico. Tampoco ayudó una cierta improvisación –se adivina un número de ensayos insuficientes- y una masa coral discreta. La escenografía, lamentable por su decrepitud. En ningún momento hemos registrado en las críticas musicales que hubiese nuevos telones o decorados. Cuando la relación con Barcelona era estrecha, hacían acto de presencia las creaciones de los grandes escenógrafos catalanes, en particular, Francesc Soler i Rovirosa.

En el podio, destacó la batuta de Costantino Dall'Argine, profundo conocedor de la ópera italiana.

1. El empresario José De la Calle arrienda el Teatro Principal

Bien entrado el estío, el 19 de julio de 1875, la prensa anunció la llegada de una compañía de ópera al Teatro Principal que procedía de Alicante¹, de donde se había despedido con una de las óperas señeras de Donizetti: *Lucia di Lammermoor*.

Las ansias por disfrutar de una temporada de ópera no se hicieron esperar en la prensa. En una breve reseña, *El Mercantil Valenciano* se preguntó “¿Cuándo tendremos en Valencia una compañía de ópera digna de este inteligente público?”², por cuanto, al día siguiente, ya se anunció la presencia de esa compañía, alegando que había llegado a la capital del Turia «anteanoche»³. Sin embargo, fue un espejismo.

La clave de la inactividad operística teatral, en suma, radicaba en el pliego de condiciones que imponía la entidad beneficiaria del arrendamiento del Teatro Principal: el Hospital⁴. El empresario arrendatario debía contratar, al menos,

* Fecha de recepción: 10-10-2020/ Fecha de aceptación: 1-12-2020.

¹ *El Mercantil Valenciano*, 21 de julio de 1875.

² *Ibíd.*, 20 de julio de 1875.

³ *Ibíd.*, 21 de julio de 1875.

⁴ Recordemos que el Teatro Principal era arrendado por la Diputación de Valencia, su propietaria, pero su beneficiario era el Hospital.

una compañía de ópera por temporada. Sin embargo, en las dos primeras subastas, no se presentó ninguna oferta. Ante el peligro de que la licitación del arriendo por parte del Sr. Torres –a la sazón, director del Hospital- autorizase al mejor postor en la tercera subasta, a la presentación de una compañía de declamación (teatro) o de zarzuela, o de ambas a la vez, escamoteando así la oferta de una compañía de ópera, *El Mercantil Valenciano* advirtió de las consecuencias con el fin de que la subasta se pudiese ejecutar. Una de ellas era que las posibilidades para contratar actores o cantantes de calidad eran escasas, por cuanto los primeros espadas nacionales ya habían sido contratados por los coliseos de las ciudades más importantes de la época en asuntos teatrales: Madrid, Barcelona, Sevilla y Zaragoza. Con este cúmulo de circunstancias, el rotativo aconsejaba el cierre temporal del Teatro Principal, trasladándose el público a los otros proscaenios de la ciudad, más económicos:

Por lo visto, ha cesado ya de funcionar la compañía de declamación que actuaba en el teatro Principal. Éste permanecerá cerrado, Dios sabe cuánto tiempo, pues como dijimos oportunamente, no se presentó ningún postor á las dos primeras subastas de arriendo. Ahora bien, para verificar la tercera, es preciso que el Sr. Torres, director del Hospital, modifique el pliego de condiciones. Una de éstas, según nuestras noticias, es que el empresario ha de contratar una compañía de ópera, lo cual ha merecido la aprobación de toda la prensa valenciana, de los que tienen más costumbre de abonarse a dicho coliseo y de los que habitualmente concurren a él llevados con preferencia del deseo de rendir culto al arte. Como pudiera suceder que para facilitar más el buen resultado de la licitación se pensara en autorizar al mejor postor para que presente una compañía de declamación ó una de zarzuela, ó las dos á la vez, estamos en el caso de advertir que todos los actores de nota o cantantes españoles de sobresaliente mérito, que pudieran animar el espectáculo y hacerlo digno del público de esta capital, tienen contraído compromiso con las empresas de los principales teatros de Madrid, Barcelona, Sevilla y Zaragoza, y que los elementos que restan no son suficientes á constituir un cuadro completo y armónico, tal como tenemos derecho á exigirlo.

Apoyamos esta opinión en que si la compañía que se escripture para el Principal no reúne las condiciones apuntadas, muchos que van al teatro sólo por matar el tiempo, se dirigirán á los otros coliseos de menos importancia que hay en la ciudad, y en los cuales, por menos dinero, llenarán cumplidamente su objeto. No debe olvidarse en la vida, que los que asisten al teatro Principal solo por ser éste centro de reunión de la sociedad más elegante y escojida, son pocos en número, para que mediante su individual esfuerzo, pueda mantenerse aquél á la altura á que le corresponde. Por esto, y nos congratulamos de estar acordes en este puto con nuestros colegas de la capital, creemos que el Sr Torres debe dejar subsistente en el pliego de condiciones la que impone la obligación de contratar una buena compañía de ópera, pues preferible sería para los intereses del Hospital el que el teatro de su pertenencia estuviera cerrado una temporada, medio poderoso de mover el deseo á abonarse cuando llegara la oportunidad de abrirlo, á que hoy condenaran forzosamente á presenciar los entuertos que á las obras de los más distinguidos autores españoles infiriera una mala compañía de declamación ó de zarzuela,

porque mala había de ser desde el momento en que, repetimos, todos los buenos artistas españoles están escriturados para trabajar en otros teatros durante la próxima temporada de invierno.⁵

Sin embargo, y para disipar los temores de la prensa, el Sr. Torres no modificó sustancialmente el pliego de condiciones para la tercera subasta: el abono de la temporada se reduciría a 90 funciones de ópera y se mantendría el precio del arriendo a subastar en 45.000 pesetas:

El director del Hospital ha devuelto ya á la Diputación el pliego de condiciones para la subasta de arriendo del teatro Principal. Según nuestras noticias, el Sr. Torres, obrando con el acierto que distingue todos sus actos, no ha introducido ninguna variación esencial, limitándose á reducir á noventa el número de funciones para el primer abono. Se ha dejado en pié, como deseaban los habituales concurrentes á aquél coliseo, la condición de que funcione en él una compañía de ópera. Asimismo no se ha variado de 45.000 pesetas el tipo al alza para la tercera y definitiva subasta que se ha de verificar.

Lo sensible es que, hasta el presente, nadie quiere tomar á su cargo la empresa del teatro Principal, pues aunque estos últimos días se habló del Sr. Escarpa como persona que iba á tomar parte en la propia licitación, sabemos que éste ha desistido de su propósito.

Es casi seguro, pues, que no se presentará ningún postor á la tercera subasta que se habrá de verificar muy pronto por lo avanzado de la estación y, en este caso, ¿cerrará sus puertas para toda la temporada el teatro Principal?⁶

Durante el mes de septiembre de 1875, por fin, la Diputación de Valencia arrendó el Teatro Principal a De la Calle. Éste se hizo cargo del coliseo el día 23. El estado del edificio valenciano era lamentable, con el mobiliario desvencijado. Por esa razón, la Diputación destinó los beneficios de las corridas en la Plaza de Toros del mes de julio de 1875, así como el importe del arriendo del Principal durante el primer año, a la restauración del mismo, en lugar de dispensar una parte al Hospital General o, como era la costumbre, la totalidad de los beneficios. Ello refleja la preocupación de la entidad pública por dotar a Valencia de una infraestructura teatral digna para la ciudad, en detrimento de la altruista ayuda sanitaria. La desatención del Hospital fue criticada por la prensa liberal:

Nos alegraba mucho que una empresa hubiera tomado á su cargo el coliseo de la calle de las Barcas, porque con el producto de esta finca y con los beneficios que dejaron las corridas de Toros por el mes de julio, teatro y plaza que son propiedad del Hospital, podría esta casa de piedad atender holgadamente al pago de sus atenciones durante el año económico actual, pero nuestra alegría se desvaneció cuando supimos que la cantidad asignada en el contrato como precio del arriendo del primer año debía invertirse en obras de reparación.

⁵ *El Mercantil Valenciano*, 1 de agosto de 1875.

⁶ *Ibid.*, 5 de agosto de 1875.

Resulta todavía que el teatro está tan deteriorado que exige (sic) por necesidad una restauración general y la suma que á esto se destina escede (sic) con mucho á lo que se calculó al principio.⁷

Esta actitud de *El Mercantil Valenciano*, que muestra una aparente desafección por la vida lírico-teatral, no debe llevarnos a engaño. Los grupos liberales burgueses eran, precisamente, los principales defensores de la actividad teatral. De hecho, el rotativo tomaba partido y aconsejaba sobre las iniciativas a seguir en aras de renovar el coliseo. Así, por ejemplo, sugirió que una parte de los gastos, la renovación de las sillas de los palcos, corriera a cargo de los abonados de la temporada, siempre por orden del empresario arrendatario y, seguramente, por medio de un cargo adicional⁸. En otra ocasión, el periódico pidió que se completasen las obras de restauración con la limpieza interior de la cúpula, proponiendo el pago de este trabajo a largo plazo para que no resultara gravoso⁹.

Además de encargar al empresario la celebración de la tradicional temporada de ópera, la Diputación anunció la remoción de las butacas, su reparación, así como la renovación del tapizado¹⁰.

2. Costantino Dall'Argine, en el Teatro Principal. La soprano Anna Romilda Pantaleoni. Estreno de *Mignon*

De la Calle se aprestó a contratar a “los artistas que han de formar la compañía de ópera”¹¹, que era el propósito primordial del arriendo por parte de la entidad pública. El empresario optó por la solución más accesible, cómoda y comprensible. Aprovechó que el compositor italiano Costantino Dall'Argine llevaba unos meses de estancia en Valencia¹² para escriturarle como maestro director y concertador de la orquesta. Dall'Argine ya visitaba Valencia desde el año 1872, en calidad de director de orquesta, con compañías de ópera italiana, por lo que la apuesta de De la Calle era sólida¹³. Por lo que respecta a la orquesta, este empresario pretendía reforzarla con el aumento de sus efectivos¹⁴. Ya *El Mercantil Valenciano* advertía de la necesidad imperiosa de ampliar la

⁷ *El Mercantil Valenciano*, 10 de octubre de 1875, p. 2.

⁸ *Ibíd.*, 14 de octubre de 1875, p. 2. (No tenemos constancia, sin embargo, de que se llevase a cabo tal iniciativa).

⁹ *Ibíd.*, 23 de octubre de 1875, p. 2.

¹⁰ *Ibíd.*, 25 de septiembre de 1875, p. 2.

¹¹ *Ibíd.*

¹² Nacido en 1842, Costantino Dall'Argine, autor de música escénica, era, ante todo, compositor de ópera. Quizás fuere conocido por escribir una versión propia de *Il barbiere di Siviglia*, de entre las varias que hubo, obviamente, posterior a la rossiniana. Dall'Argine se encontraba en Valencia, al menos desde comienzos del verano de ese año, concluyendo su ópera *Benala*, amén de un ballet en once cuadros, *El Talismán*, y una composición dedicada al rey, la *Marcha de Alfonso XII*. (Cfr. *El Mercantil Valenciano*, 17 de agosto de 1875, p. 2). Pese a su juventud, pues frisaba en aquél momento los 33 años de edad, Dall'Argine fallecería dos años después, en 1877. Con todo, aun cuando era un autor de segunda fila, Dall'Argine, conocía profundamente el espectáculo operístico.

¹³ GALIANO ARLANDIS, A.: “La Renaixença”, en: AA.VV.: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante – Editorial Prensa Valenciana, Valencia, 1992, p. 312.

¹⁴ *El Mercantil Valenciano*, 6 de octubre de 1875, p. 2.

plantilla orquestal, puesto que “si así no fuere, el inteligente esfuerzo del Sr. Dall’Argine se estrellaría ante la impotencia más absoluta”¹⁵.

Las obras de restauración del Principal debían estar terminadas en noviembre, por lo que De la Calle actuó con celeridad. A finales de octubre, el empresario había reforzado notablemente la plantilla de músicos en el foso¹⁶, aunque, como veremos más adelante, resultará insuficiente. También la compañía italiana que contrató se encontraba ya en Barcelona durante la última semana de octubre, al menos sus principales cantantes.

Es muy probable que, a la hora de constituir el elenco de voces, De la Calle se dejara aconsejar por Dall’Argine y siguiera sus dictados, pues tal era la costumbre. Y manteniendo esta hipótesis, es plausible suponer que, dado que el compositor y director de orquesta italiano llevaba pocos meses en Valencia, éste escogiera cantantes transalpinos, cuyos proscenios y voces conocía muy bien.

Si hemos de creer en los elogios de las previas publicadas en la prensa catalana, la compañía seleccionada era de gran calidad. Y, en efecto, la compañía de Dall’Argine contaba con una voz de primera fila: la soprano italiana Anna Romilda Pantaleoni.

Acerca del mérito de la compañía, la *Crónica de Cataluña* se expresó con anterioridad en los siguientes términos:

La referida compañía, individualmente y en totalidad, si se tiene en cuenta la gran valía que en el mundo musical disfrutaban los reputados artistas que la constituyen, corresponde con creces á la importancia de aquél teatro y preciso es una gran fe y una confianza especial en la empresa, para arriesgar tan espléndidamente sus capitales en negocios como los de esta clase, que no ofrecen éxito seguro, á no ser que los valencianos recompensen como se merecen tan laudables esfuerzos y sacrificios.

La signora (sic) Pantaleoni es una prima donna absoluta que goza de una reputación artística de primer orden. La otra prima donna signora (sic) Blanca Montecini, viene precedida también de lisonjera fama, habiendo hecho ya con extraordinario aplauso los principales teatros de Italia.

Los primeros tenores señores Patierno y Frapoli; la contralto signora (sic) Guidotti y el barítono señor Chapini, son nombres todos ellos que desde luego ofrecen segura garantía de lisonjeros éxitos y legítimos triunfos.

Damos, pues, la enhorabuena á los valencianos y mucho celebraríamos poder, á su tiempo, dársela igualmente á la empresa si, como es de creer, encuentra la recompensa que se merece los que, como el Sr. Calle y sus compañeros, procuran, de esa manera tan digna, dar realce á aquél teatro.¹⁷

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ *Ibíd.*, 28 de octubre de 1875, p. 2.

¹⁷ *El Mercantil Valenciano*, 30 de octubre de 1875, p. 2. (El texto reproducido por el rotativo valenciano menciona el original del medio de prensa catalán del que procede, publicado en la *Crónica de Cataluña*).

Este texto, sin embargo, era bastante corriente *in illo tempore*. Las previas trataban de crear un ambiente favorable para la compañía, que debía comparecer algunos días después en un proscenio determinado, con el fin de atraer al público y estimular las ventas de abonos. En suma, publicidad a menudo interesada, en la que solía terciar el propio empresario contratante del teatro. En este caso, tan sólo resulta extraño que se publique en la prensa catalana, cuando el destinatario es el Principal valenciano. No obstante, si tenemos en cuenta que De la Calle debió encontrarse en Barcelona durante aquellos días para recibir a la compañía y viajar con los cantantes a Valencia, quizás el hecho no resulte tan singular, pues la previa catalana sería como una especie de “anticipo” publicitario, tal vez promovida por el propio empresario del Principal de Valencia. Ciertamente, existe constancia periodística de que buena parte de los cantantes italianos llegaron a Valencia el 29 de octubre¹⁸, procedentes de Barcelona. De la Calle, entretanto, esperó en la ciudad condal para recoger al bajo Augusto Fiorini, así como al resto de los cantantes itálicos que completaban los dos cuartetos vocales estelares. Su regreso a Valencia estaba previsto para el día 30 de octubre¹⁹, pero, finalmente, llegó el día 1 de noviembre²⁰. Por otra parte, la previa de *El Mercantil Valenciano*, al reproducir el texto publicado en la *Crónica de Cataluña*, no tenía otro objeto sino crear la expectación entre los aficionados locales.

El 4 de noviembre se publicó la lista de la compañía de ópera italiana, que tenía a su cargo la “primera temporada”, de 1875 a 1876²¹:

Maestro director, compositor y concertador:	Costantino Dall’Argine
Maestro de coros y director	José Vidal
Maestro concertino	Pascual Faubel
Maestro de coros	Vicente Esplugues
Prima donna assoluta d’obbligo	Anna Romilda Pantaleoni
Prime donne soprani assolute	Bianca Montesini / Filomena Savio

¹⁸ *Ibíd.*, 31 de octubre de 1875, p. 2. Fueron la tiple Anna Romilda Pantaleoni, la contralto Franceschina Guidotti, los tenores Antonio Patierno y Giuseppe Frappoli y el barítono Massimo Ciapini.

¹⁹ *Ibíd.*

²⁰ *Ibíd.*, 2 de noviembre de 1875, p. 2.

²¹ *Ibíd.*, 4 de noviembre de 1875, p. 2.

Prima donna mezzosoprano e contralto	Franceschina Guidotti
Primi tenori assoluti	Antonio Patierno / Giuseppe Frappoli
Primo baritono assoluto d'obbligo	Massimo Ciapini
Altro primo baritono absoluto	Augusto Romiti
Primo basso absoluto d'obbligo	Augusto Fiorini
Primo basso e caricato	Antonio Carsali
Tenor: comprimario	Joaquín Tormo
Basso comprimario	Liberato González
Seconde parti	Isabella Aleixandre/Tommaso Costa
Partiquinos	Mariannina Alexandra/ Gonzalo Bartual / Ramón Sáez
Director de la escena	Sebastián Plá
Maestro de la banda	Francisco Larripa
Arpista	Petra Tormo
Director de la sastrería	Vicente Piera
Maquinista	Ramón Alós

Ninguno de los cantantes eran grandes divos, *pace* Anna Romilda Pantaleoni. Tan sólo el primer bajo, Augusto Fiorini, que acababa de actuar en la Scala milanese, en presencia del Kaiser Guillermo I y de Victor Manuel I, tenía mayor

relevancia²². Fue a éste precisamente a quien De la Calle acudió a recibir en Barcelona. Como era habitual, la *prima donna assoluta* era la cantante estelar, Anna Romilda Pantaleoni, y sobre ella se cimentó una buena parte del éxito de la temporada²³.

Los comprimarios, partiquinos, y aquellos que interpretaban papeles secundarios, procedían del territorio valenciano, o bien, de otras provincias españolas. José Vidal era el segundo director o maestro ayudante, una misión que ya cumplía a comienzos de la década 1870-1880²⁴. La escenografía estaba confiada a un miembro de la incombustible saga de los Alós: Ramón.

La temporada era larga: el abono constaba de 90 representaciones. Los precios de dicho abono, así como la adquisición de entradas ordinarias para funciones aisladas, fuera del abono, eran los siguientes, expresados en reales:

LOCALIDAD	PRECIO ABONO (90)	ENTRADA ORDINARIA
Palco (platea/principal)	3.600 Rs. Vn.	60
Palco de 2º piso	2.500	40
Palco de 3º piso	1.300	26

²² *El Mercantil Valenciano*, 2 de noviembre de 1875, p. 2.

²³ Anna Romilda Pantaleoni fue una soprano italiana nacida en Udine (29 de agosto de 1847) y fallecida en Milán (20 de mayo de 1917). Los mejores años de su carrera fueron las décadas 1870-1880 y 1880-1890. Su repertorio era muy amplio: ora títulos belcantistas ora Grand Ópera francesa ora óperas de Wagner. Sus papeles principales: Elsa (*Lohengrin*), Margherita (*Mefistófele*) y *La Gioconda*. Fue la primera Desdémona del *Otello* de Verdi de la historia, aunque al compositor italiano no le pareciese apropiada para el papel, dado su apasionado carácter interpretativo: “Romilda Pantaleoni, who created the role, proved less than satisfactory, as Verdi had feared back in 1886 on learning of her success in Ponchielli’s *Marion Delorme* at Roma: «Such a passionate, fiery, violent artist, how will she be able to control and contain herself in the calm, aristocratic passion of Desdemona?»”, en RUTHERFORD, S.: *Verdi, Opera, Women*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013, pp. 87 y ss. (La bibliografía donde se aborda la relación de Verdi con Anna Romilda Pantaleoni es abundante. Cf. FORREST KELLY, Th.: *First Nights at the Opera*, Yale University, Sheridan Books, Ann Arbor, Michigan, 2004; WILLS, G.: *Verdi’s Shakespeare*, Penguin, New York, 2011; SOMERSET-WARD, R.: *Angels & Monsters. Male and Female Sopranos in the History of Opera*, Vail-Ballou Press, USA, 2004; ABBATE, C. y PARKER, R.: *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, University of California Press, Berkeley, 1989). (Existe una monografía en italiano dedicada íntegramente a Anna Romilda Pantaleoni. Cf.: GRASSO, G.: *Romilda Pantaleoni: una friulana nel mondo della lirica*. Col. Biblioteca di studi goriziani, vol. 14. Gorizia, Biblioteca Statale Isotina, 2008).

²⁴ GALIANO ARLANDIS, A.: “La Renaixença”... *Op. Cit.*, p. 312. (Durante los meses de verano, José Vidal se encargaba de dirigir zarzuelas).

Butacas	630	14
Delantera de anfiteatro (platea)	400	9
Delantera de anfiteatro (2º piso)	400	9
Entrada General		4

Los billetes de abono se entregaban por series de 30 funciones. Los abonados, además del considerable ahorro²⁵, tenían derecho a todas aquellas funciones de tarde que se programasen. Otra prerrogativa de los abonados era la posibilidad de asistir a los ensayos generales. Sin embargo, De la Calle prohibió taxativamente la concurrencia a los ensayos parciales, a ruegos del director de orquesta, y pese a las quejas del público. Dall'Argine quería, así, evitar que un cantante, al cometer errores de ejecución, fuese vituperado por el público de los ensayos, con el consiguiente sonrojo del cantante²⁶.

El aumento de los precios fue muy elevado. En el caso de la butaca de patio, tenida por referencia, casi se triplicó su importe con respecto a la temporada anterior. *El Mercantil Valenciano* aprovechó esta carestía para sugerir una inteligente política gestora teatral. En una interesante columna, el rotativo constataba un doble fenómeno. Por un lado, tan sólo las familias pudientes podían asistir al teatro. Por otro, existía una gran afición a la ópera. La solución para el periódico valenciano pasaba por los abonos a varios turnos. Es lo que podríamos denominar hoy “abonos parciales”, para una o dos funciones semanales tan sólo. Los precios de estos abonos por turnos serían más asequibles para bolsillos de menor solvencia económica, aunque proporcionalmente más caros que los abonos del primer turno, los correspondientes a las 90 representaciones. Con todo, *El Mercantil Valenciano* se hizo eco de la opinión de los aficionados, quienes aceptaron la subida de tarifas, en aras de mantener una compañía de ópera italiana con un mínimo de calidad:

El público no ha recibido mal el aumento que en los precios se ha hecho, porque ya de antemano suponía que era poco menos que imposible tener una regular compañía de ópera italiana, pagando cinco reales por butaca y entrada. Si los artistas contratados tienen, pues, el mérito que la fama les señala, los abonados pagarán gustosos el precio anunciado; en cambio bueno fuera que la empresa por su parte transigiera un tanto con la costumbre y concediera alguna libertad al abonado. En Valencia son muy

²⁵ En los palcos, por ejemplo, el precio se abarataba en un 33 % para el abonado. Conviene aclarar que el precio del palco era por 15 entradas, para 15 personas, o, lo que es lo mismo, 15 billetes de abono. (Cfr. *El Mercantil Valenciano*, 4 de noviembre de 1875, p. 3).

²⁶ Cf. *El Mercantil Valenciano*, 10 de noviembre de 1875, p. 2.

pocas las familias que van diariamente al teatro, pero muchas las que pueden y quieren asistir á (sic) las representaciones en días alternos; por consiguiente no ha podido ser bien recibido el acuerdo de no abonar turnos. Esto es lo que nos han manifestado muchos de los que de ordinario ocupan las localidades del teatro Principal, y á más la empresa no debe olvidar que para que el primero de nuestros coliseos adquiriera el esplendor que en otros tiempos tuvo, se necesita halagar algo al público y atraerlo por todos los medios posibles, así es que en bien mismo de la empresa, hubiéramosla nosotros aconsejado, que no sólo admitiera abono para un primer turno, sino que aumentando gradualmente los precios, abonara también para segundos y terceros turnos, esto es, abriera un abono especial por una ó (sic) dos abonos semanales.²⁷

El comienzo de la temporada sufrió un leve retraso. Primero, por la demora en la instalación de nuevos aparatos de calefacción que sustituiría a los anteriores, ambos de gas²⁸. Luego, por indisposición del tenor Antonio Patierno²⁹. Por fin, el 10 de noviembre debutó la compañía, con la ópera de Filippo Marchetti *Ruy Blas*. Sorprende que el estreno de tamaña temporada de ópera estuviera confiado a una obra y un compositor de segunda fila. Esa fue, desde luego, la opinión de la prensa. Sin embargo, la sorpresa no es tal si tenemos en cuenta que durante las décadas 1860-80, las óperas de Marchetti adquirieron pronta fama, traspasando las fronteras italianas y representándose con gran éxito en Londres y París³⁰. En Italia, sus óperas se pusieron en escena en todos los teatros de relieve. En Valencia, *Ruy Blas*, que es la obra que nos ocupa, se estrenó tan sólo tres años antes: el 22 de mayo de 1872³¹. No es extraño, pues, presuponer que *Ruy Blas* constituía una obra de repertorio “fresco”, novedoso, de los cantantes italianos de la compañía. Presumiblemente, debía ser harto conocida también para Dall’Argine, como, asimismo, el autor del *comune* de Macerata. Nos encontramos ante un ejemplo más de cómo el repertorio lo determinan los cantantes en buena medida, con mayor o menor connivencia con el director de orquesta.

El reparto inaugural de *Ruy Blas*, en sus primeros papeles, contó con el siguiente quinteto vocal: Anna Romilda Pantaleoni, Franceschina Guidotti, Antonio Patierno, Massimo Ciapini y Augusto Fiorini.

Donna Maria De Neubourg, reina de España	Anna Romilda Pantaleoni
---	-------------------------

²⁷ *El Mercantil Valenciano*, 5 de noviembre de 1875, p. 2.

²⁸ *Ibid.*, 6 de noviembre de 1875, p. 2.

²⁹ *Ibid.*, 9 de noviembre de 1875, p. 2.

³⁰ RICART MATAS, J.: *Diccionario biográfico de la música*, Iberia, Barcelona, 1986, p. 637.

³¹ GALIANO ARLANDIS, A.: “La Renaixença”... *Op. Cit.*, p. 312.

Donna Giovanna De La Cueva, duquesa de Albuquerque, primera dama de honor de la reina	Franceschina Guidotti
Don Pedro de Guevara, conde de Camporeal y gobernador de Castilla	Antonio Patierno
Don Sallustio De Bazan, marqués de Finlas y primer ministro del rey	Massimo Ciapini
Don Fernando De Cordova, marqués de Priego y superintendente general de las finanzas	Augusto Fiorini

La crítica anónima de *El Mercantil Valenciano* fue elongada, en consonancia con el evento de apertura de la temporada; si bien la natural prudencia ante un juicio preliminar impidió que fuera más extensa. Buena parte de la misma estuvo destinada a describir los pormenores de la renovación del Teatro Principal, así como a loar al director del Hospital, propietario de su finca. La segunda mitad del texto es la crítica propiamente dicha de la representación. Descalificó en primer lugar la elección de *Ruy Blas* para la presentación de la compañía. La obra fue censurada desde todos los ángulos: el libreto, de argumento absurdo; la partitura, defectuosa y de pobre estilo. Sin embargo, ello no impidió que los cantantes salieran airoso de la prueba, en particular la *prima donna*, la tiple Anna Romilda Pantaleoni, centro de atención del crítico. En su opinión, le fueron escatimados algunos merecidos aplausos en su aria del Acto II. La orquesta, por su parte, sin pena ni gloria. El público, que llenaba el coliseo, acogió aceptablemente esta primera función. Un público, por cierto, alabado por la prensa, calificado como “ilustrado y exigente”.

Pese a que la calidad literaria de la crítica es mediocre, con expresiones manidas como “bonitas están siempre las niñas valencianas”, la reproducimos aquí íntegramente, por tratarse de la representación que alzó el telón del remozado Principal:

Vencidos todos los obstáculos, salvados todos los inconvenientes que se oponían á la apertura del primero de nuestros coliseos, debutó por fin anteanoche³² la compañía de ópera italiana que ha de actuar durante la presente temporada en el teatro Principal.

³² Sin duda fue un lapsus del crítico, quien tenía *in mente* la inauguración anunciada para el día 9 de noviembre. Recordemos que fue aplazada al día siguiente por indisposición del primer tenor, Antonio Patierno. De hecho, en la sección de “Espectáculos” del periódico se volvió a

Noche de inauguración es siempre noche de lleno completo; y en efecto, ocupadas estaban en la del último martes todas las localidades del teatro, que encerraba en su ancha platea y elegantes palcos cuanto de más notable constituye lo que ha dado en llamarse ahora la buena sociedad.

Nada más bello que el espectáculo que ofrecía el teatro á los ojos del espectador. Bonitas están siempre las niñas valencianas, pero convengamos que en ninguna parte como en el teatro se manifiesta y realza su natural hermosura. Figúrense, pues, nuestros lectores qué golpe de vista presentaría el teatro estando ocupados todos los palcos y gran número de butacas, por lo más selecto de nuestras damas.

En el Principal se han introducido, por otra parte, importantísimas reformas, que le dan magnífico aspecto y honran sobremanera al señor director del Hospital, nuestro particular amigo D. Francisco Torres.

Se han renovado los muelles de las butacas, y no solo se han forrado estas (sic) de rico terciopelo de Utrech (sic), sino que se ha extendido la mejora al borde de los antepechos y tabique divisorio de los palcos, que á su vez han sido empapelados de nuevo. Las sucias bambalinas de los mismos han sido sustituidas por otras elegantísimas de damasco carmesí, prendidas de una varilla dorada, y por fin, se han pintado los corredores y escaleras.

Solo falta llevar á cabo dos reformas para completar los adornos del teatro: una de ellas se realizará á fines de mes, y consiste en cambiar los aparatos de gas, y la otra no podrá hacerse hasta el año próximo, porque exige (sic) un gran gasto y el Hospital, que no lucra nada con la posesión de esta finca, no puede ni debe gastar en su entretenimiento más de lo que le produce su arriendo; nos referimos á la limpieza y restauración del techo.

Ruy-Blas, del maestro Marchetti, fue la escojida (sic) para el debut, elección que no aplaudimos, porque difícil es que en la representación de esta obra puedan brillar artistas, cuyo sobresaliente mérito no son bastante á oscurecer lo absurdo del argumento, los defectos de la partitura y lo abigarrado y pobre de su estilo musical. Añádase a esto la natural emoción que experimentan los artistas cuando por vez primera se presentan ante un público tan ilustrado y exigente como el de Valencia, y quedará justificado el que seamos hoy muy parcos en apreciaciones. Esto sin embargo, comprendemos que el público está impaciente por conocer el concepto que de los artistas han formado los asistentes a la primera función, y con lealtad vamos a decir nuestras impresiones, con la salvedad de que no bastando una sola audición para formar cabal juicio de su mérito, rectificaremos lo equivocado del concepto desde el instante mismo en que adquiramos el convencimiento de haber incurrido en el error.

La prima donna Sra. Pantaleoni es una artista de indisputable mérito, de fresca y vibrante voz, buena escuela de canto y mucho convencimiento de la escena. Convaleciente de una ligera enfermedad que le ha obligado, sin embargo, á guardar cama durante algunos días, no pudo presentarse en el lleno de sus facultades, pero por el partido que sacó en la representación del Ruy-Blas, le auguramos nosotros justos triunfos durante la presente

informar del definitivo estreno el mismo día, el martes día 10. (*Cfr. El Mercantil Valenciano*, 10 de noviembre de 1875, p. 2).

temporada. El público le aplaudió al terminar la romanza del segundo acto y debió aplaudirla, aunque no lo hizo, en la aria del mismo.

La contralto señorita Guidotti es una joven y bonita artista, de grandes esperanzas para el arte lírico-dramático: fue también aplaudida en el segundo acto y se sostuvo bien durante toda la representación de la ópera.

El tenor Patierno posee una magnífica voz de buen timbre y bastante extensión, de la que esperamos saque mucho partido.

El barítono Chiapini y el bajo Fiorini, contribuyeron al buen éxito que alcanzó la representación, demostrando ambos que reúnen muy buenas condiciones.

La orquesta, dirigida por el inteligente Sr. Dall'Argine, estuvo bastante regular.³³

El mismo día en que salía publicada la crítica de *Ruy Blas*, el 11 de noviembre, la compañía presentaba el melodrama donizettiano *Lucrezia Borgia*. Fue el título escogido por Bianca Montesini y el segundo tenor estelar, Giuseppe Frappoli³⁴, para su presentación. Un hecho que corrobora la hipótesis de la importancia capital de los cantantes en la elección del repertorio. La ópera de Donizetti fue repetida los días 12 y 14.

Lucrezia Borgia	Bianca Montesini
Gennaro, joven noble al servicio de la República Veneciana	Giuseppe Frappoli

De manera inusual, la crítica de *Lucrezia Borgia* no salió publicada en *El Mercantil Valenciano* al día siguiente, sino 48 horas después. La selección de este título donizettiano fue saludada con agrado por el rotativo, habida cuenta de que se trataba de una ópera frecuentada en el repertorio, en temporadas inmediatamente anteriores. Fue también del agrado del público. En opinión del musicógrafo anónimo, Bianca Montesini suplió con la musicalidad y el dominio de la escena su voz pequeña y depauperada, aunque de bello timbre, sin olvidar la verosimilitud de su interpretación. Todo lo contrario que la voz de Giuseppe Frappoli, con un lindo instrumento de amplia gama y gran dramatismo, amén de un conocimiento de la partitura, compartido con su *partenaire*. Las alabanzas a Dall'Argine ponen punto y final a una crítica que se lee con

³³ *El Mercantil Valenciano*, 11 de noviembre de 1875, p. 2.

³⁴ La práctica de las compañías de mantener en sus elencos dos primeros tenores, o sopranos, los cuales iban turnándose en las representaciones, era la habitual. Recordemos, por ejemplo, en el Teatro Costanzi de Roma, a comienzos de la década 1920-1930, cómo se alternaban los tenores españoles Hipólito Lázaro y Miguel Fleta. Este "turno" de primeros cantantes acarrea la alternancia en los títulos de las óperas que se representaban, de acuerdo con sus repertorios particulares.

dificultad a causa del mal estado del ejemplar periodístico conservado, razón por la que se reproduce extractada. Por este motivo, no hemos podido construir el resto del reparto estelar:

La señora Montesini y el tenor señor Frappoli eligieron el melodrama lírico del inmortal Donizetti, titulado Lucrecia Borgia, para hacer ante el público valenciano su presentación, que tuvo lugar en la noche del jueves. (...) un escojido (sic) público, ansioso de escuchar las melodías de una de las mejores óperas de la escuela italiana (...)

A pesar de que los debutantes tenían la desventaja de luchar con el recuerdo de otros artistas, que en temporadas anteriores habían interpretado admirablemente los papeles de que aquellos estaban ahora encargados, consiguieron ganarse bien pronto las simpatías del público, que los aplaudió en repetidas ocasiones y los llamó por dos veces al palco escénico.

La señora Montesini es una cantante que conoce perfectamente todos los resortes del arte dramático y sabe sacar de ellos todo el partido posible; por eso, aunque no raya á gran altura por las condiciones de su voz, que es por otra parte de buen timbre, la emite con desembarazo y suple con su buen estilo y envidiables conocimientos musicales, lo que la naturaleza no ha estado pródiga en concederle: siente además y se identifica tan bien con el personaje que representa, que expresó perfectamente los sentimientos que debían despertarse en el corazón de aquella terrible mujer, tan cruel y vengativa para todos, como amante y cariñosa de su hijo Genaro.

El Sr. Frappoli estuvo admirable: su voz, de gran extensión, tiene á la vez un timbre agradabilísimo, vocaliza muy bien y posee correcta escuela de canto. Es además artista dramático, que sabe siempre lo que hace, y por lo mismo interpreta con matemática exactitud las situaciones creadas por el autor. (...)

Y ya que aunque muy a la lijera (sic) hemos pasado revista á los artistas que han de actuar durante la presente temporada en el teatro Principal, injusto fuera dejar de citar el nombre del maestro director D. Costantino Dall'Argine. Bien es cierto que pudiéramos escusar (sic) nuestro silencio, por la razón de que ya es conocido su indisputable mérito, sobradamente puesto de relieve en temporadas anteriores, pero á pesar de esto no queremos pasarle en silencio, porque bien merece que de él se diga, que es hoy uno de los primeros maestros en el difícil arte de la música. Así lo comprende el público de Valencia, para el que es muy querido el Sr. Dall'Argine.³⁵

El 16 de noviembre llegó el turno para la *grand opéra* francesa, *Faust* de Gounod, que comenzó a las 19'30, la hora habitual³⁶. Encabezaron el reparto Anna Romilda Pantaleoni, Franceschina Guidotti, Giuseppe Frappoli, Massimo Ciapini y Augusto Fiorini.

³⁵ *El Mercantil Valenciano*, 13 de noviembre de 1875, p. 2.

³⁶ *Ibid.*, 16 de noviembre de 1875, p. 2.

Dr. Fausto (anciano erudito)	Giuseppe Frappoli
Mefistófeles (el diablo)	Augusto Fiorini
Margarita (amante de Fausto)	Anna Romilda Pantaleoni
Valentín (soldado, hermano de Margarita)	Massimo Ciapini
Siébel (alumno de Fausto)	Franceschina Guidotti

La crítica de *Faust* es jugosa y de amplio texto. No por su calidad literaria, similar a las anteriores, sino por la opinión del crítico sobre algunas cuestiones externas a la representación. Resulta significativo cómo su autor nos desvela los gustos del público durante aquellos días, en los comienzos de la Restauración borbónica. Pone en relevancia el predominio de la ópera gala y, de modo particular, la *grand opéra* francesa. Constató, en primer lugar, que la subida de *Faust* al proscenio atrajo a los grupos sociales de menor poder adquisitivo. Con la misma plantilla de cantantes, el único ingrediente novedoso que justificaba esa asistencia masiva de espectadores era el título de la ópera programada. Aún hay más. El crítico sanciona la predilección del público, y la suya propia, hacia la *grand opéra* francesa, al citar las dos mejores óperas de Meyerbeer: *Les Huguenots* y *L'Africaine*. Títulos que garantizan la asistencia de los aficionados. El asunto de los turnos vuelve a campear en el texto del columnista. En esta ocasión lo traslada a la sugerencia de poder transferir las entradas de manera individual. El juicio sobre la función fue altamente positivo para todos los cantantes y el director, con mención especial para las primeras figuras, Anna Romilda Pantaleoni, Giuseppe Frappoli y Augusto Fiorini. El coro, uno de los elementos de la representación habitualmente olvidado por el crítico, es citado en esta ocasión precisamente para resaltar que no anduvo a la altura de las circunstancias:

Todavía resuenan con placentero eco en nuestro oído los entusiastas y merecidos aplausos que el público valenciano tributó en la noche del último lunes á los artistas que por vez primera en la presente temporada representaban la perla de las obras de Gounod, ópera en cinco actos, titulada *Faust*.

Numeroso y escogido público se congregó con este motivo en el teatro Principal, observando nosotros con satisfacción que los pisos altos estaban materialmente llenos de espectadores, signo inequívoco de que nuestras honradas clases populares van aficionándose a la música, y han adquirido ya el buen gusto de la elección. Tenga esto presente la empresa, con la seguridad de que la representación de *Los Ugonotes*, *Africana*, *Otelo* y

demás óperas del repertorio clásico, atraerá siempre mucho público al teatro.

No era menor la concurrencia á las demás localidades, pero creemos que el abono a butacas no responde á lo que la empresa tenía derecho á esperar y que hacía presumible el deseo, tantas veces manifestado en los casinos, cafés y demás sitios en donde se reúnen las personas, que por su posición pudieran contribuir no poco á que readquiriese nuestro primer coliseo la importancia y esplendor que en otros tiempos tuvo y que exige una población que aspira á ser considerada como de primer orden.

Si la empresa, consultando sus intereses, no ha podido acceder al deseo de los abonados estableciendo turnos, no nos parece imposible llegar á un arreglo, que sin perjudicar á aquella, satisfaga parte de las exigencias de los aficionados, y con este motivo apuntaremos una idea, que al vuelo hemos recogido en los corredores del teatro: supuesto que ya no hay turno bonito ni feo, sino que todos los turnos han de estar igualmente animados, sería fácil que los abonados encontraran entre sí turnantes, si la empresa no estableciera diferencia en el precio del abono con entrada personal y entrada por billete. Piénselo el señor Calle y vea si por este medio puede atraer al teatro á los muchos que todavía se encuentran reacios (sic).

Ya el reparto anunciado nos hizo prever (sic) que íbamos a presenciar una magnífica interpretación del Faust, ópera que exige condiciones especialísimas en los encargados de representarla. No han sido burladas nuestras esperanzas, puesto que sin que aseguremos que ha sido perfecta la ejecución por parte de todos los artistas, es lo cierto que el conjunto ha satisfecho al público y que todos los que en ella han tomado parte hicieron cuanto les fue posible para salir airoso de su cometido, aun aquellos como el señor Fiorini tenían que luchar con el inconveniente de que las condiciones de su voz no son muy a propósito para cantar la parte que les correspondía.

Ya al ocuparnos por vez primera de la compañía que actúa en el Principal digimos (sic) que podía considerarse como una adquisición para la empresa el ajuste del barítono Cipiani (sic); opinión que hemos confirmado al oírle en el Faust, que arrancó nutridos aplausos, principalmente al pronunciar la frase tu puoi la'spada frangere... y al terminar la brillante e inspirada escena de las cruces.

Al final del cuarto acto fue igualmente aplaudido, lo mismo que al terminar el terceto del mismo acto.

El tenor Sr. Frappoli estuvo inspirado en su papel de Faust, cantando inimitablemente la preciosa cavatina Salve dinora, casta e pura.

La señora Pantaleoni, encargada del papel de Margarita, rayó a grande altura en toda la ópera, y muy en especial al cantar el ária (sic) de las joyas, que la dijo con un sentimiento, inspiración y maestría dignos de la reputación que legítimamente tiene adquirida. El público la aplaudió mucho en esta escena, llamando al palco escénico a la Sra. Pantaleoni y al Sr. Frappoli cuando terminaron el gran dúo con que finaliza el acto tercero, que ambos cantaron con arrebatadora expresión.

También la escena de la iglesia fue objeto de entusiastas demostraciones para esta artista, que interpretó fielmente la lucha que sostenía Margarita, atraída á la vez por el canto de los ángeles y la voz del infierno.

Del bajo Sr. Fiorini ya hemos indicado que no podía hacer un Mefistófeles completo, pero tanta es la confianza que nos inspira su talento, que creemos que por él no decaerá ninguna obra en la que tome parte. En la serenata estuvo muy bien, respondiendo al público con un aplauso al buen deseo con que la cantó.

La señorita Guidotti interpretó con propiedad su papel de Siebel, cantando con gusto la estrofa del acto tercero, La parlate d'amor.

Los coros no muy bien. El Sr. Dall'Argine ha demostrado una vez más en la dirección del *Faust* que es maestro muy inteligente y que trabaja siempre con constancia.³⁷

El mismo día que salió publicada la crítica de *Faust*, el 18 de noviembre, la compañía dirigida por Dall'Argine subió al proscenio la ópera de Verdi *Un ballo in maschera*. Encabezaron el elenco Anna Romilda Pantaleoni, Franceschina Guidotti, Filomena Savio, Antonio Patierno, Massimo Ciapini y Augusto Fiorini.

Gustavo III, Rey de Suecia	Antonio Patierno
Amelia, esposa de Anckarström, enamorada de Gustavo	Anna Romilda Pantaleoni
Conde Anckarström, esposo de Amelia y secretario de Gustavo, mejor amigo y confidente	Massimo Ciapini
Oscar, paje de Gustavo	Filomena Savio
Madame Arvidson, una adivinadora	Franceschina Guidotti
Cristiano	Augusto Fiorini

Aunque, en general, todos los cantantes cosecharon el éxito –si excluimos las actuaciones algo más discretas de la contralto Franceschina Guidotti, del tenor Antonio Patierno y de la soprano debutante, Filomena Savio-, puede afirmarse

³⁷ *El Mercantil Valenciano*, 18 de noviembre de 1875, p. 2.

que fue un triunfo personal del barítono Massimo Ciapini. De hecho, es el mayor centro de atención del crítico, Ignacio Vidal, quien le dispensa cuatro párrafos, dentro de la segunda parte del texto, dedicado específicamente a la representación. Definido como “el verdadero héroe de la función”, las virtudes de este barítono italiano quedan meridianamente expuestas por Ignacio Vidal: un gran talento para la interpretación teatral, llevada a cabo con gran naturalidad, una ejecución canora impecable y apasionada y una voz asistida por un *fiato* fuera de lo corriente, de gran efecto dramático. Ciapini también se granjeó los favores del público, quien le dispensó al barítono una “triple salva de aplausos”, además de la interjección ¡bravo!, que arrancó desde los más diversos colectivos de aficionados, una muestra de la unanimidad del público en su juicio sobre la actuación del barítono. Junto a él, la *prima donna assoluta*, la soprano Anna Romilda Pantaleoni, de gran talento dramático, sin duda la cantante de trayectoria más regular durante la temporada.

El texto crítico es el más especial y relevante de cuantos se han reproducido hasta ahora en esta investigación. En primer lugar, porque se trata de un artículo rubricado, cuyo autor es Ignacio Vidal, un crítico musical profesional. Quizás por esa razón, *El Mercantil Valenciano* ubicó una sección de *Revista Musical* para albergar su reflexión musicográfica. En segundo lugar, por las características intrínsecas de la crítica. La pluma de Vidal es amplia –es el texto crítico más extenso, se despliega en tres columnas del periódico- y prolifica. Una lectura minuciosa de esas columnas nos desvela que no se trata de la mirada de un redactor del periódico más o menos familiarizado con la ópera, sino de un musicógrafo especializado. Huye Ignacio Vidal de los juicios y sugerencias a la organización y gestión de los abonos y las entradas en general, cuyo destinatario es el empresario arrendatario. Tampoco glosa las reformas en el remozado coliseo. Todo ello es más propio de un inteligente periodista dedicado a lo que hoy sería la sección de “cultura”. Muy al contrario, las columnas de la presente crítica están íntegramente dedicadas a la música, al hecho musical en sí y a la historia de la música. El artículo contempla tres de las cuatro funciones primordiales de la crítica: la mediática, la interpretativa y la evaluativa. Y, aunque es cierto que no existe la función autorreflexiva o metacrítica, al menos su carácter evaluativo es de un gran calado.

El artículo se divide claramente en dos mitades. La primera mitad ocupa catorce párrafos. Si excluimos el primero de ellos, dedicado a glosar escuetamente el resultado de la función, los trece restantes constituyen una meditación sobre los estilos operísticos de los compositores representados hasta ese momento, en el cartel de la compañía. Destaca, en primer lugar, la predilección que muestra Ignacio Vidal hacia Gaetano Donizetti. Sin mencionar los rasgos belcantistas del lenguaje donizettiano, Vidal resalta la capacidad de Donizetti para explotar los resortes dramáticos, con una obra basada en Víctor Hugo que no contiene la convencional historia de amor³⁸. También dispensa simpatías Ignacio Vidal hacia Charles Gounod, al que define como un profundo conocedor de la esencia del teatro, con su magistral habilidad para revelar la lucha entre el bien y el mal. Cuando lo ubica en la “escuela alemana” se está refiriendo, en realidad, a la

³⁸ MORDDEN, E.: *El espléndido arte de la ópera*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1985, p. 137.

ópera francesa, pero aprovecha la condición de alemán oriundo de Meyerbeer. Gounod es heredero y sistematizador de sus postulados. A los ojos del crítico, la posición de Verdi es más controvertida. Es, ante todo, un compositor camaleónico, un hombre de su tiempo, “influido por el buen gusto predominante”, que “se amolda fácilmente”, pero con una producción irregular, carente de unidad y de un lenguaje armónico bien pergeñado. En opinión de Vidal, el autor de Busseto ha perdido, progresivamente, su propia personalidad. El ejemplo más emblemático es *Aida*, fuertemente influida por la escuela alemana.

Tal vez nos dejen atónitos estos juicios de Ignacio Vidal. Aunque pueden tener un cierto fundamento. En primer lugar, es cierto que *Aida* es una ópera de madurez, donde Giuseppe Verdi se acerca al formato de la *grand opéra* francesa al estilo de Meyerbeer –que, recordemos, el crítico denomina escuela alemana por ser Meyerbeer un oriundo alemán. En segundo lugar, Verdi ya ocupaba una posición sólida en los escenarios valencianos, con un importante abanico de partituras, entre ellas *Un ballo in maschera*, si bien aún faltaba el estreno capital, la obra que más perduraría en los carteles de los teatros en Valencia durante los años posteriores: *Aida*. El estreno de *Aida* –que se celebró con gran solemnidad-, tendría lugar al año siguiente, el 21 de junio de 1876. Con todo, no se puede encontrar otra justificación a las opiniones de Vidal que no pase por un cierto conservadurismo, al censurar de ese modo la producción y la personalidad verdianas. Vidal comparte sus preferencias entre la nostalgia por el belcantismo y la *grand opéra* francesa, estilos ambos ya periclitados o en franco declive desde el punto de vista creativo, aunque no en el ámbito de su presencia respectiva en los repertorios. Su posición ante Marchetti es más clarividente: se trata, en resumen, de un compositor ecléctico con escaso talento. Hay un detalle más, hartamente revelador. Ignacio Vidal valora y reivindica la opinión de la crítica musical, cuando –como si se tratase de un *alter ego*-, eleva a categoría histórico-musical las consideraciones emitidas por un “distinguido crítico musical” referentes a que Verdi es un resumen de la historia contemporánea de la música, caracterizada por sus múltiples y aceleradas mutaciones estilísticas.

La segunda mitad del texto resume los resultados artísticos de la representación, donde brilló sobremanera el barítono Massimo Ciapini, convertido en “el verdadero héroe de la función”. Para Vidal, como para los restantes críticos anónimos de *El Mercantil Valenciano*, todo cantante debía reunir dos condiciones esenciales. Sin duda, los valores canoros –buen instrumento, flexible, de bello timbre y un correcto estilo de canto-, pero, sobre todo, los valores teatrales. De manera que casi podríamos decir que el crítico anteponía al actor dramático antes que al cantante propiamente dicho, aunque ello no suponga un menoscabo de las aptitudes líricas del cantante. Eso es lo que puede inferirse de las alabanzas que dedica Ignacio Vidal a Massimo Ciapini y a Anna Romilda Pantaleoni. El crítico valenciano ensalza al barítono por su naturalidad interpretativa que le posibilita hacer creíble su papel, además de sus dotes dramáticas, con las que sabe explotar el conflicto pasional buscado por el compositor. Por supuesto, resalta su buena escuela de canto y la expresividad,

un elemento canoro, pero al servicio de la vertiente propia de un actor. Asimismo, en la *prima donna assoluta*, Vidal resalta su conocimiento que como buena actriz posee de las distintas situaciones dramáticas que embargan el papel de Amelia, sin menoscabo de la expresividad lírica de Anna Romilda Pantaleoni. El resto de los cantantes se mantienen en un segundo plano, más discretos en sus resultados: el tenor Antonio Patierno porque, pese a tener un bello timbre, anduvo menos expresivo; Filomena Savio, por ser una debutante. El resto, simplemente, con resultados más pobres. Como dato curioso, es una crítica donde se nombra escuetamente la labor de los partiquinos. A Dall'Argine se le reconoce su familiaridad con la ópera. Por último, un hecho que revela la profesionalidad del crítico es la asistencia de Ignacio Vidal a los ensayos previos:

UN BALLO IN MASCHERA, ópera en cuatro actos, del maestro Verdi.

Con un éxito satisfactorio se puso anteanoche en el teatro Principal la notable ópera *Un ballo in maschera*. Con esta son ya cuatro las óperas que lleva puestas en escena la compañía lírica que actúa en el elegante coliseo, las cuales nos dan una idea exacta de las distintas escuelas que luchan por alcanzar el dominio en la esfera musical.

Faust, Lucrecia Borgia, *Un ballo in maschera* y *Ruy Blas*, vienen á sintetizar, digámoslo así, sus autores, las opuestas corrientes que agitan y conmueven las tranquilas y apacibles regiones del arte.

Donizetti, Verdi y Gounod personifican con su robusta inspiración y con el estilo que les dá carácter y formas propias, esas diferentes escuelas que vienen pugnando hace algunos años por abrirse paso á través de las asperezas que dificultan el camino que conduce á la inmortalidad.

Marchetti, nuevo término en esta ecuación, con sus formas de dudosa originalidad, apenas si ha logrado atraer las miradas del mundo musical con sus escasas producciones. Y es que Marchetti, al querer constituir un estilo y una escuela propios, desviándose de la que brindaba triunfos y lauros, ni midió las fuerzas que contaba para tan colosal empresa, ni llegó a vislumbrar siquiera el alcance que ésta tenía; y es que también, los límites de lo que el vulgo, con su poderoso instinto llama imposible, se necesita el vuelo poderoso y seguro del genio, y Marchetti en sus obras, hasta el presente, no ha revelado tan inestimable, como rara condición en el hombre.

Al inmortal Donizetti le vemos siempre en sus obras ajustado á los preceptos del arte, siguiendo las huellas de la escuela italiana, á la que ha dado notable impulso. Conocedor profundo de los resortes dramáticos, sacó todo el partido posible de esas luchas de afectos propias de la vida humana. Lucrecia Borgia, que es la ópera á que nos concretamos, es un testimonio fiel de lo que decimos. La historia nos ha transmitido de cuánto era capaz para el logro de sus fines, la odiosa familia de los Borgias, el más acabado tipo de las rudas venganzas; Donizetti, con el soplo de su inspiración, ha dado vida á uno de sus individuos, Lucrecia, poniéndonos de relieve las pasiones livianas que agitaban el pecho de aquella mujer, en contraposición con sus sentimientos de madre.

El inspirado poema de Goethe, encontró un intérprete admirable en Gounod. Este célebre autor ha introducido una completa revolución con sus producciones, torciendo los rumbos que hasta entonces había seguido el divino arte. Inspirándose en la escuela alemana, de la que Meyerbeer es el más genuino representante, y rompiendo las ligaduras que oprimen al genio, y que el impiden remontar su vuelo á las regiones purísimas del arte, acertó á dar forma y estilo propios á la lucha entre el bien y el mal, que Goethe con mano maestra pintó en su célebre poema.

No sucedió así en el Ruy Blas de Marchetti. Pretender huir de la escuela italiana sin confundirse con la alemana, era propósito muy laudable, pero de imposible realización. Con el estilo ecléctico á que aspiraba alcanzar, le ha pasado ni más ni menos que á esos espíritus descontentadizos, que sin querer amoldarse á una escuela determinada, pretenden formar escuela aparte de transición, cayendo en el ridículo.

Así y todo, Marchetti es un autor cuyo talento, aunque influido por las dos tendencias que hemos apuntado, es muy digno de estima por su riqueza melódica y por la delicada instrumentación que hay en su obra.

Pero fijémonos en Verdi, cuya obra representada anteanoche en el teatro Principal, es la que nos ha sugerido las presentes líneas. Conocedor, como Donizetti, de los efectos dramáticos, tocan su primera y última obra respectivamente, los dos opuestos polos en que gira el arte musical. Su espíritu flexible se amolda fácilmente á la exigencia de aquel, influido por el buen gusto predominante.

El gran número de composiciones que tiene escritas, están preñadas de bellezas de indudable valor intrínseco, pero sin obedecer á un plan armónico preconcebido, faltando en casi todas ellas la unidad, elemento primordial sobre el que deben descansar los productos del ingenio humano. Sus óperas nos revelan á la vez que el poderoso alcance de su estro musical, la falta de método que en ellas predomina, sin que en algunas ocasiones aparezca el más leve rastro del genio que en él resplandece.

Esta idiosincrasia que caracteriza sus producciones, excepto Aida, en gran parte ha desaparecido, pero con ella se ha evaporado también la originalidad que constituía uno de los más hermosos timbres de este autor. Con esa desigualdad que en sus obras encontramos, Verdi era otro de los más fieles representantes de las gloriosas tradiciones de la escuela italiana, con cuya savia ha nutrido y ha formado su inteligencia. No ha querido ó no ha podido resistir las influencias enérgicas del gusto artístico en sus múltiples gradaciones, y el Verdi de ayer, está en la actualidad completamente desconocido: difícilmente se le distingue.

Con mucha verdad dijo en cierta ocasión un distinguido crítico musical, que la historia contemporánea de la música puede leerse sin temor de equivocarse, en las partituras de aquel autor; todas ellas dan á conocer las distintas fases que el arte divino ha recorrido de algunos años á esta parte. Por esto se echa de ver en ellas una gradación creciente y no interrumpida, y una tendencia muy marcada á amoldarse á las distintas necesidades del tiempo en que han sido escritas.

Muestra patente de esto lo hallamos, entre otras óperas, en *Un ballo in maschera* y en *Aida*, en la que se notan los profundos estragos que en su rico y fogoso númen han causado las composiciones de los autores de la escuela alemana. Verdi ha ido cediendo á su empuje, transigiendo de un modo manifiesto cada vez más, hasta que por último, su identificación con aquella escuela ha sido completa.

Resumiendo estas ideas, Donizetti, es uno de los firmes campeones de la escuela italiana en su mayor pureza; Verdi representa el espíritu progresivo y flexible que modela sus obras según las exigencias del gusto; Gounod adopta en sus obras un plan sistemático y un estilo severo, que constituyen una individualidad propia en el arte; y por último, Marchetti, estrellándose al querer fundar una escuela de transición entre la italiana y la alemana, revela su impotencia para tamaña empresa.

Pasemos á la ejecución de *Un ballo in maschera*. Juzgados benévolamente en las obras con que hasta el presente se ha dado á conocer la compañía lírica del teatro Principal, era de esperar, dadas sus especiales condiciones, que el referido spartito obtuviera una ejecución esmerada. Los hechos han venido á dar fuerza á esta presunción, y el público que habitualmente concurre al citado coliseo estará ya convencido, si es que no lo estaba, una vez más de los esfuerzos que el activo empresario Sr. Calle está haciendo para levantar nuestro teatro de la postración en que yacía, de conformidad con los propósitos que le animaron al adquirirle en arriendo.

La Sra. Pantaleoni estuvo acertadísima en la parte de Amelia. Sus actitudes, su manera, su expresión, revelan una notable artista dramática, conocedora de las situaciones diversas en que se encuentra. Su fisonomía expresa hasta en sus menores detalles la pasión que domina en su alma. No es menos digna de mención en la parte de canto, acomodando el timbre de su voz á las variadas inflexiones de la escala. El público la aplaudió calurosamente en el dúo con el tenor del tercer acto y en el aria del mismo.

La magnífica voz que posee el Sr. Patierno, tuvo ocasión de lucirla en varias piezas musicales de esta obra. La lindísima barcarola del segundo acto, resintióse de falta de expresión, lo cual fue una lástima, pues indudablemente hubiese alcanzado un triunfo completo. En el mencionado dúo del acto tercero, estuvo ya más animado, cantando con valentía el allegro del mismo, por cuyo motivo fue saludado con generales aplausos.

La Sra. Guidotti sorprendió agradablemente al público en la parte de Ulrica, cantando con regular acierto la aria del segundo acto, y emitiendo con pureza algunas notas graves.

La debutante Sra. Savio, fue bien recibida, pues además de cantar con una voz que sin ser de gran volumen, es muy afinada y de bastante extensión, posee una figura simpática y arrogante, con lo cual dicho está que hizo un paje Oscar a satisfacción del público. A causa sin duda del natural temor que se retrataba en su semblante, no emitía la voz con la seguridad del que está avezado á esta clase de impresiones.

Fiorini arrancó un aplauso espontáneo en el coro de la Carrajada, por su sonrisa maligna é intencionada, mereciendo en unión de los demás artistas los honores de la escena.

De propósito hemos reservado el último lugar al joven y distinguido barítono Chiapini (sic), aunque á decir verdad merece ocupar el primero, pues fue el verdadero héroe de la función. Su naturalidad, sus distinguidas maneras, sin rayar nunca los límites de lo exagerado, su buena escuela de canto, su perfecta vocalización, en fin, cuantas dotes pueda reunir un artista, le aseguraron desde la primera representación de la temporada actual una serie no interrumpida de triunfos.

La bellísima romanza del cuarto acto, prescindiendo de otras piezas musicales no menos bien ejecutadas, fue interpretada de una manera magistral. Aquella lucha de la pasión y de los afectos, en la que Verdi ha acumulado toda su maestría, todo su genio, ha encontrado en el señor Chiapini (sic) un intérprete digno de su magnífico trabajo. Su voz parecía una desencadenada tempestad de esas que dejan anonadado á quien la presencia.

El público desde las primeras notas de la romanza se vio como subyugado por la manera expresiva como aquella fue cantada. Así es que no pudo contener su entusiasmo en diferentes ocasiones, resonando la palabra ¡bravo! de todos los lados del teatro, y prorrumpiendo á su final con una triple salva de aplausos.

Es cuanto podemos decir en elogio del distinguido barítono Sr. Chiapini (sic).

Nunca con mayor razón que en el desempeño de *Un ballo in maschera*, merece el dictado de inteligente el distinguido maestro Sr. Dell'Argine. Nosotros que hemos presenciado los ensayos de esta ópera, podemos tributarle sin apasionamiento nuestros elogios por la manera especial y segura como maneja la batuta; si bien es preciso reconocer la fidelidad que secundan sus esfuerzos los distinguidos profesores que están bajo su dirección.

Pecaríamos de injustos si no hiciéramos extensivos nuestros elogios á los partiquinos Sres. González, Bartual y Costa, por el acierto con que interpretan sus ingratas partes, como igualmente á los coros.³⁹

El 21 de noviembre, mientras se llevaban a cabo los ensayos del *Otello* rossiniano, se repuso *Faust*⁴⁰. *Otello* subiría al proscenio del Teatro Principal dos días después, el 23 de noviembre. Intervinieron, en los principales papeles, Bianca Montesini, Antonio Patierno y Massimo Ciapini.

Otello	Antonio Patierno
Desdémona	Bianca Montesini

³⁹ Firmado por I. Vidal. *El Mercantil Valenciano*, 20 de noviembre de 1875, p. 2.

⁴⁰ *Ibid.*, 21 de noviembre de 1875, p. 2.

Elmiro

Massimo Ciapini

Una representación que pasó sin pena ni gloria. El calificativo de «regular» resumió la jornada. La asistencia de público fue discreta, como también los resultados artísticos de los cantantes. Tampoco mereció mayor interés por *El Mercantil Valenciano*. La crítica –que salió publicada dos días después, el 25 de noviembre- volvió a la sección de *Crónica Local y Regional*, donde ocupó una porción modesta de la columna y sin diferenciarse del resto de la misma, embutida dentro de las noticias breves. La crónica fue escrita, probablemente, por un redactor ordinario del periódico, anónimo, familiarizado, eso sí, con la ópera. Sólo de este modo puede explicarse la constatación por el musicógrafo de que el belcantismo –un estilo que explota los lucimientos vocales de los cantantes- esté ya trasnochado, superado por el romanticismo maduro de la *grand opéra* francesa⁴¹. La opinión del crítico de que el argumento de Shakespeare se ha convertido en un mero trasunto para el exhibicionismo vocal de los cantantes es todo un botón de muestra. Con todo, *Otello* seguía siendo una de las óperas de Rossini que se mantenía en el repertorio durante aquellos días. Por lo demás, una aceptable coloratura de Bianca Montesini, una correcta ejecución de Antonio Patierno y un más que digno cometido de Massimo Ciapini, quien, poco a poco, iba adquiriendo mayor relevancia a medida que avanzaba la temporada:

Anteanoche con una concurrencia regular, se puso en escena en el teatro Principal la ópera trágica en tres actos del maestro Rossini titulada *Otello*. Escrita esta obra en una época en que la escuela del gran maestro estaba en boga, no responde en la actualidad al gusto predominante, más en armonía con el estilo y estructura adoptados en sus obras por los compositores alemanes. El *Otello*, al igual de otras óperas del mismo autor, sirve más para poner en relieve las facultades de un artista, que para expresar los grandes efectos dramáticos de que es susceptible la creación que inmortaliza á Shakespeare.

La ejecución fue bastante regular. La señora Montesini cantó con acento dramático la interesante parte de Desdémona, luciendo su vocalización en diferentes ocasiones, por lo que mereció ser llamada á la escena al final del segundo acto. En el magnífico dúo final compartió con el señor Patierno los aplausos del público. No fueron menores los que obtuvo Patierno en el aria de salida del primer acto, y en el gran dúo del segundo, en unión del barítono Ciapini, quien á pesar de lo insignificante de su papel de Diago pudo sacar el mayor partido posible.

La orquesta estuvo acertada, lo cual viene á confirmar la opinión que hemos emitido en otra ocasión.⁴²

⁴¹ La *grand opéra* francesa, con Meyerbeer a la cabeza, supo, sin embargo, heredar los rasgos canoros del belcantismo italiano.

⁴² *El Mercantil Valenciano*, 25 de noviembre de 1875, p. 2.

El 24 de noviembre se repitió *Otelo*. Al día siguiente, subió un nuevo título al proscenio: *La Favorita*⁴³. Sin embargo, este melodrama de Donizetti no despertó interés periodístico alguno, pues no se registró ninguna crítica en la prensa. No obstante, dos de las tres funciones dedicadas a *La Favorita* –que tuvieron lugar los días 25 y 29 de noviembre y 1 de diciembre– anduvieron concurridas de público⁴⁴. Tampoco hubo críticas de *Il Trovatore*, cuyas representaciones se celebraron los días 27 y 28 de noviembre y 4 de diciembre. El tenor Antonio Patierno encabezó el elenco masculino en este título verdiano⁴⁵. El 2 de diciembre se repuso *Faust*. El 5 de diciembre repitió *Ruy Blas*.

Por fin, el 7 de diciembre, la compañía subió un nuevo título al proscenio: *Les Huguenots* de Meyerbeer. En un principio se había previsto representarla con la supresión del último acto⁴⁶, de acuerdo con la práctica consuetudinaria establecida en otros teatros europeos⁴⁷. Sin embargo, después se optó por representarla completa⁴⁸. El amplio reparto estaba encabezado por las sopranos Anna Romilda Pantaleoni (*Valentine de Saint-Bris*) y Filomena Savio (*Margarita de Valois*), el tenor Giuseppe Frappoli (*Raoul de Nangis*) y los bajos Augusto Fiorini (*Marcel*) y Liberato González (*Conde de Saint-Bris*).

La representación resultó un fracaso calamitoso. En rigor, se trató de un fiasco, donde concurrieron varios factores: incapacidad de los cantantes, desajustes en el coro y la orquesta, supresión de importantes fragmentos de la ópera⁴⁹, desatinos del director de orquesta y, por si fuera poco, una raquítica escenografía. Como es lógico, el público mostró su desagrado.

Una representación de *Les Huguenots* que se precie necesita de magníficos cantantes que dominen magistralmente la coloratura belcantista, especialmente en los papeles femeninos⁵⁰. Aquí es donde puede apreciarse rotundamente la calidad de la compañía contratada por el empresario De la Calle y organizada por Dall'Argine. Era, sin duda, mediocre. Tiene razón el articulista cuando afirma que es una temeridad ofrecer una buena representación de *Les Huguenots* en estas condiciones, máxime si tenemos en cuenta que se trataba de una ópera muy popular en los escenarios valencianos *in illo tempore* y que, por consiguiente, esta versión no podía resistir las comparaciones con temporadas anteriores. Unas comparaciones inevitables. Que Filomena Savio, *prima donna soprano assoluta*, no tenía capacidad para acometer su papel, al omitir

⁴³ *Ibid.*, 25 de noviembre de 1875, p. 3.

⁴⁴ *Ibid.*, 30 de noviembre de 1875, p. 2.

⁴⁵ *Ibid.*, 26 de noviembre de 1875, p. 2.

⁴⁶ *Ibid.*, 3 de diciembre de 1875.

⁴⁷ En los escenarios alemanes, el acto V fue suprimido con bastante frecuencia y la ópera terminaba después del dúo entre “Valentine” y “Raoul”, con un salto mortal desde la ventana. Eugène Scribe, el libretista principal, lo consideraba una solución ilógica e impensable. (Cf. Batta, A.: *Ópera*, Könnemann, Barcelona, 1999, p. 315).

⁴⁸ *El Mercantil Valenciano*, 5 de diciembre de 1875, p. 2.

⁴⁹ Es una lástima que el columnista no especifique cuáles, sólo así se tendría una apreciación más ajustada del desastre.

⁵⁰ El aria de reina de Navarra, Margarita de Valois, a comienzos del acto II, es un buen ejemplo, con una gran cantidad de virtuosas coloraturas.

probablemente las coloraturas⁵¹, es muy ilustrativo. Sin embargo, tampoco los restantes primeros cantantes –incluida la soprano estelar, Anna Romilda Pantaleoni–, estuvieron a la altura de las circunstancias. Por otro lado, encomendar un personaje relevante como el fanático Conde de Saint-Bris a un comprimario, el bajo Liberato González, vuelve a ser otra temeridad, pero, en este caso, por cicatería económica del empresario teatral valenciano, quien no se proveyó de una plantilla suficiente y digna para la ejecución de la colosal partitura meyerbeeriana⁵².

Les Huguenots es una obra singular dentro de la producción meyerbeeriana. En ninguna otra de sus óperas, los coros y la orquesta desempeñan un papel tan importante. La cantidad de coros empleada supera los números solistas de sus obras siguientes y confiere grandiosidad a la pieza⁵³. Por todo ello, cometer errores graves de interpretación por parte de las masas corales –a los que se agregan los orquestales– reviste, en *Les Huguenots*, una mayor relevancia. Y si a ello agregamos la supresión de “importantes” pasajes de la obra, así como efectos orquestales de gran trascendencia en el decurso dramático y argumental, puede atisbarse con cierta claridad la magnitud del desaguado. La desatención a la escena, y en particular a la escenografía, depauperada, era una constante en el Teatro Principal⁵⁴, pero constituye una agravante en este caso, ya que la *grand opéra* francesa –y la ópera meyerbeeriana en particular– dispensaba una gran atención a la escenografía y a la *scène* en general⁵⁵.

Por todo lo anterior, la crítica de *El Mercantil Valenciano* es bastante ajustada desde el prisma evaluativo. Aunque, quizás, descargar todo el peso de la responsabilidad sobre el empresario, al minimizar la del director de orquesta y la de los primeros cantantes, es exagerado. Desde el punto de vista estético, no deber pasar desapercibida la delectación del columnista hacia Meyerbeer y *Les Huguenots*, a quienes dedica generosos epítetos. Como tampoco debe olvidarse la constatación de las preferencias del público hacia esta ópera:

⁵¹ Cuando se afirma que quedó *maltrecho* el papel de “Margarita” y que “sólo escuchamos una mitad” debe tratarse de una alusión velada a la omisión de las coloraturas, quizás por tratarse de una voz pobre en recursos canoros y agilidades vocales.

⁵² Actualmente, el término *comprimario* se emplea para denominar cualquier pequeño papel de una ópera. En el siglo XIX, sin embargo, se utilizaba en su sentido originario, es decir, era el segundo cantante dentro de una categoría vocal determinada (en este caso, el segundo bajo). (Cf. MORDDEN, E.: *El Espléndido Arte de la Ópera*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1985, p. 366, *Op. Cit.*). No obstante, el personaje de Saint-Bris necesita un cantante de relieve, poco adecuado para un comprimario. Da la impresión que *el traje le vino demasiado holgado* a Liberato González.

⁵³ BATTÀ, A.: *Ópera... Op. Cit.*, p. 315.

⁵⁴ SIRERA, J. LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història*. Alfons el Magnànim, I.V.E.I., València, 1986, p. 226.

⁵⁵ A comienzos del año 1830, se reunió un grupo de artistas en la Ópera de París bajo la dirección de Víctor León, cuyos miembros eran profesionales de la dramaturgia, de la música y de las artes escénicas. La orquesta de la Gran Ópera estaba compuesta por más de 70 músicos de entre los mejores cualificados. El coro podía poner en escena multitud de personas junto a una legión de figurantes. El ballet fue considerado como la mejor compañía de Europa, con su larga tradición. Una de las cosas a las que más se atendió, hasta ahora soslayada, fue la escenografía. El ambiente en el que ocurrían los sucesos históricos debía configurarse de la forma más fiel y detallada posible. (Cf. BATTÀ, A.: *Ópera... Op. Cit.*, p. 310).

Quisiéramos haber tenido ocasión de escribir una revista crítica sobre la ópera de Meyerbeer *Los Hugonotes*, y su ejecución el martes por la noche en el teatro Principal. La empresa de este coliseo lo ha dispuesto de otra distinta suerte, y nuestro noble y ardiente deseo queda desvanecido. No debemos ocuparnos de la obra ni de los artistas encargados de interpretarla, porque el mérito de aquélla está por encima de todo mediocre criterio, y el de los segundos es tan problemático y dudoso, que negarlo en absoluto suena más acertado que discutirlo. El colosal spartito del maestro berlinés requiere, para ser ejecutado convenientemente, la intervención en su desempeño de artistas consagrados que, a la aptitud de sus facultades vocales, reúnan el conocimiento de la escuela de canto declamado, y la necesaria posesión de las dotes dramáticas que se emplean para expresar la lucha de afectos encontrados y de grandes pasiones.

Quando se carece de elementos para obtener este resultado, la prudencia aconseja que no se acometa con empeño una empresa tamaña como la representación de *Los Hugonotes*, porque en este caso la temeridad se paga muy cara, y el éxito lisonjero no corona los esfuerzos empleados. Harto lo habrá comprendido así el Sr. Calle al ver el disgusto con el que el público recibió la mencionada ópera. Sírvale esto de enseñanza para el futuro, y no persevere en su propósito de buscar el lucro á costa del arte y de las grandes concepciones del talento musical. Es verdad que entre nosotros se ha desarrollado una afición que crece incesantemente por la música alemana, pero á este amor se pule y perfecciona también el gusto de los habituales concurrentes al teatro Principal; y éstos, que se han acostumbrado á oír cantar óperas como *Los Hugonotes* á distinguidos artistas, no llevan con paciente resignación que a su vista se cometan profanaciones de la naturaleza y extensión de la última que se ha perpetrado. Si al menos la parte de Valentina, de Raúl y de Marcelo, encomendada respectivamente a la Sra. Pantaleoni y Sres. Frappoli y Fiorini, hubiera sido desempeñada con un poco de colorido y de brillantez, la crítica, siempre benévola con la empresa y los artistas, dispensaría a la Sra. Savio que dejara tan maltrecho su papel de Margarita, del que sólo escuchamos una mitad; que el comprimario Sr. González arremetiera con el *Saint Bris*, que tan lastimosamente caracterizó; que se suprimieran varios trozos importantes de la ópera; y que los coros y orquesta, por ejemplo, anduvieran tan poco acordes, precisos y afinados. ¡Pero santo Dios! ¡Qué orgía del primer acto, qué romanza raconto, qué cavatina del paje Urbano, qué aria de la reina de Navarra, qué dueto del acto tercero, qué canto del cubrefuego, qué septimino, qué recitativo y qué coral del acto cuarto! Tan sólo pasó sin protesta del público el magnífico dúo de Valentina y Raúl, y esto por mostrar alguna simpatía a los artistas, que no eran responsables del desacierto de la empresa.

No hablemos de detalles; de la falta del toque de campana que interrumpe el dulce coloquio de los dos amantes, y anuncia que va a comenzar la matanza, al de la descarga por nadie oída, que mata en el último acto a Valentina, Raoul y Marcelo, ni de otra infinidad de particularidades. La escena, como siempre, pobre. El conjunto peor que en años anteriores.⁵⁶

⁵⁶ *El Mercantil Valenciano*, 10 de diciembre de 1875, p. 2.

Tras la primera representación del 7 de diciembre, *Les Huguenots* volvió a repetirse en la jornada siguiente, el 8 de diciembre, así como el 12 del mismo mes⁵⁷.

El repertorio de la compañía de Dall'Argine no sufrió variaciones hasta el preámbulo navideño. El 9 de diciembre, se repuso *Il Trovatore*; el 10, *La Favorita*. La ópera de Verdi *Un ballo in maschera* subió dos veces más al proscenio, los días 11 y 17 de diciembre. El día 16, le tocó el turno a *Faust*.

Si la subida a la escena de *Les Huguenots* abrió la caja de los truenos, la reposición de *Lucrecia Borgia* celebrada el 19 de diciembre destapó otros problemas, siempre derivados de un cuadro canoro insuficiente de la compañía. Giuseppe Frappoli llevaba varios días aquejado de una bronquitis leve. Resoluto, el tenor comunicó por carta su negativa a cantar en esa función de *Lucrecia Borgia*. En la carta se adjuntaba un certificado médico que acreditaba su enfermedad. De la Calle optó por enviar a sus propios médicos con el fin de comprobar el estado de salud del tenor italiano. Los galenos, pese a reconocer que Frappoli padecía bronquitis, sin embargo, aseveraron que ésta le permitía cantar, dada su levedad. Ante la insistente negativa del cantante, el empresario lo comunicó a las autoridades, quienes conminaron a Giuseppe Frappoli a cantar en aquella función. El resultado de este rifirrafe se saldó con el acatamiento del tenor de la orden gubernativa, pero la representación comenzó con una hora de retraso:

Anteanoche ocurrió un lamentable incidente en el teatro Principal, à consecuencia de haberse negado à cantar la parte de Genaro de la ópera Lucrecia Borgia, el tenor Frappoli, pretestando (sic) que la indisposición que viene sufriendo desde hace algunos días le impedía tomar parte en el espectáculo anunciado. La empresa avisó al referido tenor el sábado de la obra que iba à ponerse en escena al siguiente día. Sin embargo, el Sr. Frappoli anunció à aquella el domingo último à las doce de la mañana, por medio de una carta, de que no podía cantar su parte como el arte requiere, por estar sufriendo una bronquitis leve, acompañando à la carta una certificación médica.

La empresa dispuso acto continuo que sus facultativos se personaran en casa del Sr. Frappoli para que certificaran de su estado, haciéndolo estos a los pocos momentos, y declarando que si bien era cierto que el citado tenor padecía una indisposición, era esta de carácter leve y por lo tanto que en modo alguno le impedía tomar parte en la función.

Continuó negándose el Sr. Frappoli à salir à la escena, y con este motivo la empresa dio conocimiento de cuanto pasaba à la autoridad civil, la cual dictó las medidas oportunas, que dieron por resultado el que tomase parte en la función anunciada, si bien esta dio comienzo con una hora de retraso.

Por nuestra parte lamentamos profundamente estas desavenencias, que quisiéramos, en honor del arte, no verlas nunca reproducidas.⁵⁸

⁵⁷ *Ibid.*, 12 de diciembre de 1875, p. 2.

⁵⁸ *El Mercantil Valenciano*, 21 de diciembre de 1875, p. 2.

Entretanto, el empresario De la Calle empezó a tomar medidas para paliar la situación, visto el desatino acaecido en la primera representación de *Les Huguenots*, y la prensa valenciana, por su parte, a sugerirlas. Optó, en connivencia con Dall'Argine, por suprimir de la programación la ópera *Norma* de Bellini. Se reconocía así, implícitamente, la incapacidad del cuadro de cantantes para cantar una partitura belcantista ciertamente virtuosa. Una decisión que fue saludada inmediatamente por los medios de prensa valencianos. Éstos se atrevieron, incluso, a aventurar otra solución: reforzar la plantilla con la contratación de un bajo y una soprano. A priori, al disponerse de un cuadro de cantantes más holgado con el que se podían acometer cómodamente las distintas interpretaciones de los títulos operísticos, atraería a más público a las funciones, aumentando, teóricamente, los ingresos en la tesorería de la empresa:

Y ya que nos ocupamos del teatro Principal, debemos hacer notar que la empresa ha retirado de sus carteles la bellísima *Norma* (obrando muy cuerdamente en nuestro concepto), pues debe hacer conocido que las facultades del actual cuadro de ópera no son las necesarias para una feliz interpretación de aquella inmortal partitura, digna del inteligente público que honra con su asistencia aquél espectáculo. Esta retirada debe inducir á la empresa, cuyo buen deseo por complacer al público no es posible desconocer, á hacer su obsequio, al par que en pro de sus intereses, un último esfuerzo, contratando un bajo y una tiple que, reforzando el actual cuadro, permitiera introducir más variedad en el espectáculo con la interpretación de las bellas obras de la escuela italiana, que cuenta en esta localidad con entusiastas partidarios, lo que aumentarían los ingresos de la caja de la empresa, sin lo cual creemos disminuirían en las dos series de representaciones restantes.⁵⁹

El refuerzo de la plantilla se hizo de acuerdo con un procedimiento muy habitual: aprovechar el tránsito o la breve estancia de uno o varios cantantes en Valencia, que ya habrían finalizado sus actuaciones respectivas en teatros de otras ciudades. En suma, un "bolo". Ese fue el caso del *basso* cantante Capriles⁶⁰ y el de la tiple Fanny Gardosa. La contratación de esta soprano, sin embargo, reviste una cierta peculiaridad. Gardosa se encontraba entonces de paso por Valencia, pero fue ella la que se presentó ante De La Calle por recomendación de un periodista⁶¹. Un hecho que demuestra la sensibilidad del empresario ante la prensa y la crítica musical. El arrendatario valenciano optó con prudencia por someter esta proposición al criterio de Dall'Argine. De cualquier manera, ni uno ni otro eran reputados cantantes, por lo que sus fichajes no supusieron mejoras apreciables en la calidad canora del cuadro de cantantes.

El 20 de diciembre se puso en escena *La Africana*. Desgraciadamente, carecemos del elenco canoro que la interpretó. A diferencia del otro *capolavoro* de Meyerbeer, *La Africana* estuvo bien preparada, con abundantes ensayos. La

⁵⁹ *Ibid.*, 19 de diciembre de 1875, p. 2.

⁶⁰ *Ibid.*, 25 de diciembre de 1875, p. 2.

⁶¹ *Ibid.*, 18 de diciembre de 1875, p. 2. (Aunque *El Mercantil Valenciano* no especifica a qué periódico pertenecía el *colega* que influyó decisivamente en la contratación de Fanny Gardosa, se trata del diario *Las Provincias*).

lógica consecuencia: una representación del agrado del público, que aplaudió repetidamente durante el transcurso de la ópera:

Ante un numeroso y distinguido público se puso anteanoche en el teatro Principal la magnífica ópera del inmortal maestro Meyerbeer, titulada *La Africana*. Los numerosos ensayos que habían precedido á su primera representación y el esmero que habían puesto los artistas en su desempeño, dió por resultado una ejecución muy notable, haciendo salir el público al palco escénico á los principales artistas en distintas situaciones de la ópera. Mañana nos ocuparemos detenidamente de la interpretación que le ha cabido.⁶²

Se celebraron cinco funciones más de *La Africana* antes de la Nochevieja del año 1875: los días 21, 23, el día de Navidad, el 27 y el 30 de diciembre. *La Africana* alternó en el cartel con otras reposiciones: *Lucrecia Borgia* (función de Nochebuena), *Faust* (26 de diciembre) y *La Favorita* (29 de diciembre). Entretanto, la compañía preparaba con calma otros títulos, desde antes de la Navidad: *Poliuto* y *Maria di Rohan*⁶³. La tradicional función del Día de los Inocentes –una miscelánea con fragmentos de *Il Barbiere di Siviglia* y *La Traviata*– completó la oferta hasta el fin del año 1875.

El día de Año Nuevo de 1876 volvió a subir a la escena la magna ópera de Meyerbeer, *La Africana*, que se repitió al día siguiente, el 2 de enero. El día 3, *Lucrecia Borgia*. A este melodrama en dos actos, con libreto de Felice Romani y música de Gaetano Donizetti, le sucedería otro título dramático del compositor bergamasco: *María di Rohan*. Fue escogida para la función a beneficio⁶⁴ del barítono Ciapini, la víspera del día de los Reyes Magos⁶⁵. Una ópera que pasó sin pena ni gloria, porque *Maria di Rohan* es un melodrama trágico de escasa popularidad, que no resiste comparación con *La Africana*, magno *capolavoro* de Meyerbeer:

El miércoles último por la noche se cantó en el teatro Principal la ópera que lleva por título *María di Rohan*. La función era á beneficio del barítono Sr. Ciapini, al cual regalaron una corona magnífica, á más de otros regalos que particularmente le fueron hechos con tal motivo.

⁶² *El Mercantil Valenciano*, 22 de diciembre de 1875, p. 2. (Pese al que el columnista anunció para el día siguiente, 23 de diciembre, una detallada crítica, sin embargo no llegó a materializarse).

⁶³ *Ibid.*, 22 de diciembre de 1875, p. 2

⁶⁴ “Las funciones a beneficio se llevaban a cabo en las postrimerías de la temporada. Su recaudación iba destinada a los bolsillos de los primeros cantantes, quienes escogían la ópera o una miscelánea de actos sueltos de varias óperas, para su beneficio. Era como una suerte de gratificación extraordinaria. En estas funciones, el cantante beneficiado recibía asimismo dádivas en especie, a menudo objetos de oro, plata y, en el caso de que la beneficiada fuese una cantante femenina, abalorios con piedras preciosas. En algunas ocasiones la prensa hace una lista de los regalos. Obviamente, los más cuantiosos fueron los donados a Julián Gayarre. En el caso del divo navarro, la prensa dedicó una columna especial del texto del periódico para detallar con prolijidad las dádivas, así como los donantes de los mismos”: TORNER FELTRER, Fernando *et al.*: “Rasgos generales de la ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XII”, en Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte N. 5, Año 2019, Universitat de València, p. 230.

⁶⁵ *Ibid.*, 5 de enero de 1876.

La obra no obtuvo grande aceptación, á pesar de los esfuerzos de los artistas, y ello es debido en gran parte á la brusca transición musical que ha de experimentar el que pasa de *La Africana* á *María di Rohan*. Todo lo que pueda diferenciar radicalmente una obra de otra, lo tienen las dos citadas óperas. En consecuencia, está explicado el indiferentismo con que fue recibida *María di Rohan*. El beneficiado obtuvo sin embargo muchos y merecidos aplausos.⁶⁶

María di Rohan se repetiría dos días después, el 7 de enero⁶⁷. Sin embargo, la compañía optó por reponer luego obras más conocidas: *La Africana* (8-9-15, con el bajo Capriles) y *Los Hugonotes* (12-13-16).

El 20 de enero de 1876 se puso en escena *La forza del destino*, con el reparto estelar que detallamos en la tabla siguiente:

El Marqués de Calatrava	Augusto Fiorini
Don Carlo di Vargas, hijo del Marqués de Calatrava	Massimo Ciapini
Leonora, hija del Marqués de Calatrava	Anna Romilda Pantaleoni
Don Álvaro, pretendiente de Leonora	Giuseppe Frappoli

El diario decano valenciano, *Las Provincias*, al no tener en excesiva estima esta ópera de Verdi, acusó al compositor de Busetto de haber descuidado la instrumentación de algunos acompañamientos, así como motivos y frases musicales repetitivas, salvo cuando se conjugaran bien las voces con la orquesta:

Después de tantos años como va recorriendo todos los teatros de Europa *La forza del destino*, del célebre maestro Verdi, ha tocado por fin su turno al teatro Principal, donde se ejecutó por primera vez en la noche de anteaayer. Y en verdad no se concibe el motivo que hayan tenido otras empresas para abstenerse de poner en escena esta obra, pues ni exige para su desempeño cantantes de un orden superior, ni impone grandes sacrificios para presentar el espectáculo con decoro y decencia; lo primero, porque el éxito de esta composición musical estriba, mas en el conjunto general de la ejecución, que en la mayoría de sus detalles. Quizás por esta razón se nota que la instrumentación en los acompañamientos de algunos periodos melódicos está bastante descuidada, y que varios pezzi escritos á conciencia, pero pesados á veces por la repetición de los motivos y frases musicales, no

⁶⁶ *El Mercantil Valenciano*, 8 de enero de 1876.

⁶⁷ *Ibíd.*, 7 de enero de 1876.

logren producir grandes efectos. En cambio todas las piezas, en las que entran los elementos vocales é instrumentales, causan en el ánimo del espectador impresiones muy agradables, por la variedad y el buen gusto de los motivos que se desarrollan de una manera magistral.

La ejecución de esta obra, en el conjunto y en algunos de sus detalles, no sólo satisfizo completamente al distinguido y numeroso público que acudió en la noche de anteayer á oír su estreno, sino que dio ocasión para que con frecuencia saludase con entusiastas aplausos á los artistas encargados de las principales partes, á los coros y á la orquesta.

Ésta, bajo la inteligente batuta del maestro Del Argine (sic), tocó con corrección y perfecto ajuste la grande obertura, en cuyo allegro hay rasgos de imaginación sorprendentes y atrevidas modulaciones, que el público no puede escuchar sin entusiasmarse.

Predisuesto éste favorablemente por el excelente efecto de la apertura, y aunque en el primer cuadro del acto primero sólo la romanza de la tiple, muy bien cantada por la Pantaleoni, obtuvo algunos aplausos, llegó el segundo cuadro, y ante la animación y belleza que presenta éste por sus ligeros y preciosos trozos de música y baile, se despertó de nuevo el entusiasmo de los espectadores, sobre todo en la magnífica plegaria, que canta el coro con algunas partes principales al finalizar el segundo acto.

El tercero, dividido en tres cuadros, es precioso y el mejor y más acabado de la obra. Descuellan en él un magnífico dúo de tenor y barítono, que cantaron de una manera inimitable los Sres. Frappoli y Ciapini, especialmente el andante, en donde el primero de dichos artistas se colocó á grande altura, por el exquisito sentimiento con que fraseó la última parte de aquel sublime y delicado pezzo. Cierra este admirable cuadro el coro, simulando los tambores en una marcha ingeniosamente escrita, y que mereció los honores de la repetición.

En el cuarto hay piezas en que la ternura se revela en toda su pureza, tales como la romanza de tiple acompañada por el arpa, que cantó la Pantaleoni con mucha expresión y correcto estilo, y el terceto final, en que la misma artista contribuyó con los Sres. Frappoli y Fiorini á darle una entonación verdaderamente encantadora.

Repetimos que el éxito de *La forza del destino* ha sido muy satisfactorio, y muy justos además los entusiastas aplausos que en su acertada ejecución han obtenido del público todos los artistas encargados de las partes principales, y que fueron hábilmente secundados por la orquesta y los coros.⁶⁸

Para *El Mercantil Valenciano*, el estreno de *La forza del destino* fue el mayor éxito de la temporada, en particular por la fidelidad interpretativa de la batuta, Dall'Argine:

Vengamos a la ejecución, y para ser como siempre justos, dejaremos consignado que *La forza del destino* ha sido la ópera más fielmente interpretada durante la temporada actual.

⁶⁸ *Las Provincias*, 22 de enero de 1876.

El Sr. Dall'Argine es digno de los aplausos que el público le tributó en la noche del último jueves, aplausos merecidísimos que nosotros repetimos enviándole a la vez nuestra más sincera felicitación: la orquesta admirable, y los coros como nunca. Hemos principiado por hablar de los coros y orquesta, aunque no sea esta la costumbre, por lo mismo de que por regla general las revistas musicales solo se ocupan de tales agrupaciones cuando se portan mal, y rara vez hay para estos modestos artistas una palabra de elogio. El Sr. Faubel y el Sr. Aldert, sobresalieron, como siempre, en sus respectivos solos de violín y clarinete.⁶⁹

La forza del destino volvió a representarse los días 23 y 24 de enero, con el mismo reparto estelar:

El sábado y el domingo volvió á cantarse en el teatro Principal *La forza del destino*, que indudablemente será una de las óperas que más gente atraigan este año á aquel coliseo. Al atractivo de la novedad y al buen efecto que ha hecho la partitura, hay que añadir lo bien interpretada que es por la actual compañía lírica.

La señora Pantaleoni, que canta con tanto gusto como afinación y sentimiento la parte de Eleonora, el tenor Sr. Frappoli, que entusiasma con razón al público en los más bellos trozos de la ópera, y el barítono Sr. Ciapini, que le acompaña dignamente en ellos, obtienen todas las noches grandes aplausos y son llamados á la escena. También se repiten á cada representación los aplausos que merecen la orquesta y los coros, haciéndoles repetir el final de los redobles en el tercer acto.⁷⁰

En la función del domingo 25 de enero se repuso *Lucrecia Borgia*. Se suprimió el dúo del desafío entre el tenor y el barítono, porque, según *Las Provincias*, es una ópera cuyas repeticiones cansan a los cantantes:

En la función del domingo hubo de suprimirse el dúo del desafío entre el tenor y el barítono, porque la repetición de esta ópera cansa a los cantantes.

Aquella noche, por la solemnidad regia, estaba expuesto en el interior del teatro, sobre el palco de la presidencia, el retrato de S.M., que descubrió y cubrió el gobernador de la provincia, á los sonos de la marcha real. En el palco de la presidencia estaban, con el citado señor gobernador, el brigadier segundo cabo y varios tenientes de alcalde y concejales en traje de ceremonia.

En la fachada del edificio, profusamente iluminada, estaba también expuesto el retrato de S.M. y una banda militar tocaba piezas escogidas en el vestíbulo⁷¹.

El día 26, en *La forza del destino*, se suprimió la parte de su canto de Fiorini, en el último acto de la ópera.⁷² La indisposición de Augusto Fiorini trastocó los planes de la compañía también con la reposición de *Lucia di Lammermoor* al día siguiente, anulada a causa de su enfermedad: “Anteanoche estaba anunciada

⁶⁹ *El Mercantil Valenciano*, 25 de enero de 1876.

⁷⁰ *Las Provincias*, 25 de enero de 1876.

⁷¹ *Ibíd.*, 25 de enero de 1876.

⁷² *Ibíd.*, 28 de enero de 1876.

en el teatro Principal Lucía, pero no pudo cantarse por indisposición del Sr. Fiorini, sustituyéndola con actos sueltos del Trovador y el Ballo⁷³.

Finalmente, Augusto Fiorini fue sustituido por Frappoli (o Ciapini), y *La forza del destino* pudo ofrecerse de nuevo el penúltimo día del mes de enero. El interés del público por esta ópera de Verdi se materializó en una excelente entrada y acogida:

El público corresponde á los esfuerzos que ha hecho la empresa del teatro Principal, para darle á conocer, de un modo digno, *La forza del destino*. Todas las noches que se canta esta ópera está muy concurrido aquél teatro. El domingo presentaba un brillante aspecto, que recordaba sus mejores tiempos.

Los artistas que toman parte en la representación recogen gran cosecha de aplausos. Anteanoche fueron llamados á escena repetidas veces la señora Pantaleoni, y los Sres. Frappoli y Ciapini, y en varios pasajes obtuvieron entusiastas palmadas los coros y la orquesta.

Muy merecidos son estos aplausos, pues la ejecución de *La forza* deja poco que desear, en lo que puede exigirse en Valencia.⁷⁴

La forza del destino subió a la escena de nuevo el primer día de febrero. Al día siguiente, 2 de febrero, *Faust*.

La temporada de la compañía alcanzó su recta final durante el mes de febrero, con las funciones a beneficio. La primera de ellas se celebró el día 5, dedicado a la *prima donna*, Elvira Pantaleoni. La tiple *assoluta* escogió *La Africana*. Además de la interpretación de la partitura de Meyerbeer, la soprano interpretó el dúo de la zarzuela *El Barberillo de Lavapiés*, en compañía del Sr. Frappoli⁷⁵.

Tres días después, el martes siguiente, *Las Provincias* publicó una breve crónica, destacando el idiomatismo hispánico de ambos solistas:

Concurrido y brillante como pocas veces se ha visto, estuvo el teatro Principal la noche del sábado, en que tuvo lugar el beneficio de la distinguida artista Sra. Pantaleón. Elegida para ello *La Africana*, ópera en la que esta apreciable cantante se distingue de una manera admirable por sus facultades especiales, no sólo se conquistó de nuevo los justos y entusiastas aplausos que el público le tributa, sino que fue obsequiada con preciosos ramos de flores, entre ellos uno colosal y de buen gusto, al terminar el aria del segundo acto y el precioso dúo del cuarto. Ofreció esta función la particularidad de que la beneficiada y el tenor Sr. Frappoli cantaron el popular dúo del Barberillo del Avapiés, con tanta gracia y desenvoltura como lo pudieran hacer los mejores, artistas de zarzuela, lo cual, si no sorprendió en cuanto al Sr. Frappoli, porque posee perfectamente nuestro idioma, admiró por la corrección con que lo hizo la Sra. Pantaleón, cuyas palabras parecían brotar de una garganta española.

⁷³ *Ibíd.*, 29 de enero de 1876.

⁷⁴ *Las Provincias*, 1 de febrero de 1876.

⁷⁵ *Ibíd.*, 5 de febrero de 1876.

El público oyó á ambos artistas con sin igual gusto é hizo repetir la pieza, saludándolos con entusiastas aplausos.⁷⁶

Por su parte, Giuseppe Frappoli eligió para su función a beneficio la partitura verdiana *La forza del destino*, en compañía de Anna Romilda Pantaleoni y el barítono Massimo Ciapini⁷⁷. Entretanto, la empresa pensaba en la posibilidad de prolongar la temporada y abrir un nuevo abono por veinte o treinta funciones más⁷⁸.

Además de poner en escena por primera vez *La forza del destino*, la compañía realizó el estreno absoluto de *Mignon*, partitura de Ambroise Thomas, el 23 de febrero de 1876:

Estamos convencidos de que los apasionados al divino arte y los asiduos concurrentes al teatro Principal, han de agradecer los esfuerzos que ha hecho la empresa para cumplir sus compromisos, pues si bien ésta, por haberlos aceptado en ocasión en que la temporada estaba muy adelantada, tuvo que luchar con grandes dificultades y someterse á las leyes de la necesidad en cuanto á la formación de la compañía lírica, en cambio no ha omitido ningún sacrificio para dar aliciente al trabajo, presentando dos obras nunca oídas en esta capital.

A *La forza del destino*, que tan esmerada ejecución ha alcanzado, salvo en algunos pequeños detalles, ha seguido el *Mignon*, cuyo argumento publicamos anteayer.

Este spartito, debido á la inspiración del maestro Thomas, uno de los compositores franceses que gozan de justa fama en el mundo del arte, se estrenó en la noche de anteayer, viéndose llenos los ámbitos del teatro por una numerosa y distinguida concurrencia, atraída por el aliciente que ofrecía esta novedad.

No es lícito ni prudente juzgar del mérito de una obra en absoluto por la primera audición, mucho menos en aquellas que, como el *Mignon*, necesitan por sus condiciones especiales de una perfecta unidad en el conjunto, que rara vez se consigue en su estreno. Pero á juzgar por las impresiones del público, no titubeamos en asegurar que esta obra ha de gustar más cada noche, por las innumerables bellezas que encierra, y sobre todo por lo magistralmente que está trabajada la instrumentación. En esta parte, el autor ha tenido el buen gusto de hacer predominar los instrumentos de cuerda y madera, de modo que los elegantes motivos que se desarrollan en todo el curso de la obra, deleitan el oído y estasían (sic) el espíritu.

El *Mignon*, en la que entran los elementos cómicos y dramáticos, como lo requiere el asunto del libro, contiene graciosos motivos en la música alegre y juguetona y sublimes rasgos de inspiración y sentimiento en los pasajes patéticos. Es verdad que en lo general las voces están subordinadas á la

⁷⁶ *Ibid.*, 8 de febrero de 1876.

⁷⁷ *Las Provincias*, 23 de febrero de 1876. (El *beneficio* conjunto de la Pantaleoni y de Ciapini será la última función de la compañía).

⁷⁸ *Ibid.*, 23 de febrero de 1876.

orquesta, y que invadiendo ésta la jurisdicción de la melodía, hace desmerecer los efectos del canto.

Por eso, sin duda, los artistas que tomaron parte en su ejecución no consiguieron alcanzar los frecuentes aplausos que en otras obras más melódicas han recibido con justicia, si bien no se escasearon tampoco en algunos momentos en que el canto recobraba sus derechos. Tanto la Pantaleoni, encargada del papel de la protagonista, como la Montesini, alcanzaron el favor del público, la primera por ese delicado sentimiento y arrebatadora energía que sabe imprimir al canto con su privilegiada voz y correcto estilo, y la segunda por la limpieza y buen gusto con que ejecutó algunos pasajes que requieren una grande agilidad de garganta. Los papeles confiados á la contralto Guidotti y á los Sres. Frappoli y Fiorini no tienen grande importancia, pero contribuyeron al buen éxito de la ejecución. Ésta fue muy acertada por la orquesta, pues con la perfecta unidad y colorido que imprimía al acompañamiento, bajo la hábil batuta del maestro del Argine, logró vencer todas las dificultades que en lo relativo á la orquestación ofrecen las obras de las condiciones del Mignon.

Repetimos que, en nuestro concepto, este bien trabajado spartito gustará más cuando se aprecien todas las bellezas que encierra, y no quisiéramos equivocarnos, porque sólo de este modo podrían recompensarse los esfuerzos que la empresa ha hecho para vencer las dificultades que se presentaban al adquirir esta partición.⁷⁹

Al día siguiente, 24 de febrero, *Mignon* volvió a subir al escenario, esta vez como beneficio de la tiple Montesini:

Anteanoche tuvo lugar en el teatro Principal el beneficio de la tiple señora Montesini, poniéndose en escena la ópera *Mignon*. La concurrencia fue bastante numerosa y escogida y premió al finalizar el tercer acto con una corona y muchas palmadas á la beneficiada, que demostró una vez más su buen gusto para el canto, haciendo unos inimitables gorjeos. También la señora Pantaleoni obtuvo muchas muestras de simpatía.⁸⁰

Dos días después, 26 de febrero, llegó la función a beneficio del segundo tenor estelar, Giuseppe Frappoli, quien escogió para su beneficio *La forza del destino*. Siguió el ejemplo de Tamberlik en Madrid y bisó al público con el zortziko en honor de *Hernani*⁸¹. Poco tiempo después, Frappoli proseguiría su carrera en México. Fue contratado para actuar durante el verano de aquel año 1876, durante los meses de junio a septiembre, en un coliseo de la capital mejicana⁸².

3. La compañía Ríos. El estreno de *Aida*. Abruñedo y Uetam

Dos meses después, a mediados de mayo, el Teatro Principal de Barcelona trataba de estrenar en el coliseo homónimo valenciano la magna *Aida*. Era un proyecto *prette á porter*, con casi todos los elementos necesarios para la realización de una representación de ópera aportados por el propio Principal

⁷⁹ *Las Provincias*, 25 de febrero de 1876.

⁸⁰ *Ibíd.*, 26 de febrero de 1876.

⁸¹ *Ibíd.*, 26 de febrero de 1876.

⁸² *Ibíd.*, 3 de marzo de 1876.

barcelonés, a saber, decorados, vestuarios, cantantes y una numerosa orquesta, con algunos instrumentistas valencianos⁸³. Tan sólo faltaban el *atrezzo*, los coros y el cuerpo de baile, que deberían ser aportados por el Teatro Principal de Valencia. Por otro lado, existieron también negociaciones para que la compañía que trabajaba en aquellos días en el Liceo catalán actuase durante la feria de julio en el Teatro Principal de Valencia. Unas negociaciones postergadas, en el primer caso, y que fueron al traste, en el segundo⁸⁴.

¿Qué motivos impulsaron al empresario De la Calle en sus constantes negativas? Probablemente coexistiera una suerte de causas. Por un lado, el coliseo valenciano de la calle de las Barcas contaba con un *atrezzo* en pésimo estado. Según el rotativo matutino *Las Provincias*, era “reducido y pobre”⁸⁵. Otro tanto puede afirmarse de los decorados. Era inminente la construcción de un almacén para guardar los escenarios y el *atrezzo* en un solar contiguo a las cuadras de la Plaza de Toros, que pertenecía, como el coso taurino y el propio Teatro Principal, a la Diputación Provincial y al Hospital General⁸⁶. Entretanto, el material escénico se iba deteriorando. Aun cuando coliseos como el Principal de Barcelona ofreciesen producciones *prette á porter*, no incluían el *atrezzo*, y la sola idea de invertir en modernizar el mobiliario del proscenio valenciano retrajo a De la Calle. Por otro lado, debió pesar la discreta afluencia de público; con los consiguientes ingresos en taquilla menguados. Aunque no disponemos de datos concretos, objetivos, puede inferirse –a tenor de la crítica periodística que la asistencia a las representaciones operísticas no era, en general, masiva. Como consecuencia de todo ello, De la Calle, que era un inteligente empresario de teatros⁸⁷, visto el panorama, se marchó enseguida. Para la próxima temporada 1876-7, De la Calle aceptó tomar las riendas del Teatro Calderón de Valladolid. De hecho, se encontraba ya en el proscenio vallisoletano a fines del mes de junio, nada más finalizar la temporada en Valencia, con una compañía que no era de ópera sino de declamación, la de la señorita Boldún⁸⁸.

Pocos días antes de emprender una *tourné* con la compañía Boldún, De la Calle partió para Barcelona⁸⁹. Es probable que este viaje estuviera relacionado con la presencia de la compañía de ópera que tenía que actuar la semana siguiente en el Principal de Valencia –la que estrenaría *Aida*- y con el empresario encargado de gestionar el evento, el Sr. Ríos. Al fin y al cabo, De la Calle ya hubo entablado consultas con los teatros catalanes, el Principal y el Liceo, para prolongar la temporada de ópera 1875-6⁹⁰.

Para el estreno absoluto de *Aida* en Valencia, el empresario Ríos recurrió a dos primeros espadas de la lírica nacional: el tenor Lorenzo Abruñedo y el bajo Uetam.

⁸³ *Ibid.*, 16 de mayo de 1876.

⁸⁴ *Las Provincias*, 7 de junio de 1876.

⁸⁵ *Ibid.*, 16 de mayo de 1876.

⁸⁶ *Ibid.*, 16 de mayo de 1876.

⁸⁷ Así lo califica el diario *Las Provincias*, en una crónica publicada el día 17 de junio de 1876.

⁸⁸ *Las Provincias*, 17 de junio de 1876.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, 4 de marzo de 1876.

El tenor asturiano, que aparecía en los carteles y en la prensa con su apellido italianizado, *Abrugnedo*, según costumbre de la época, se había presentado en el Teatro Real de Madrid diez años antes, en 1866, al compartir cartel con Enrico Tamberlick y Giuseppe Fancelli. En el mismo año debutó también en el Liceo de Barcelona, coliseo al que regresó precisamente en el presente año de 1876. Abruñedo ya era un especialista en el papel de *Radamés*, de la ópera verdiana *Aida*, aunque sus dos títulos más señalados fueron *La favorita* y *Un ballo in maschera*. Al año siguiente, 1877, con ocasión de la inauguración del Teatro Payret de La Habana, se contrató a Lorenzo Abruñedo para tal evento⁹¹. El 9 de marzo de 1882, Abruñedo también cantó en la inauguración de otro coliseo: el Teatro Caracas. Allí estrenó *Aida*, cosechando un gran éxito⁹².

Por su parte, el célebre bajo mallorquín, Uetam, era un perfecto *basso* cantante, que poseía una voz de buen timbre y bastante robusta. El estilo de canto del mallorquín era correcto y bastante expresivo, en opinión de la prensa catalana.⁹³ En 1872, cantó en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife, y allí llegó a ser considerado como uno de los primeros bajos del mundo⁹⁴. Su principal maestro de canto fue el director de orquesta Juan Goula⁹⁵. La batuta de Sant Feliú de Guíxols gozaba de gran predicamento entre los cantantes⁹⁶. Era, precisamente, Juan Goula, el maestro concertador y director de esta *Aida* que se estrenó en Valencia. Uetam era una joven promesa cuando cantó *Aida*. Nacido el 4 de mayo de 1847, contaba tan sólo con diecinueve años de edad. Su debut artístico está fechado el 27 de noviembre de 1869 en el Teatro Principal de Palma de Mallorca.

El bajo Ángel Alsina –se anunciaba en la prensa como Angelo Alzina– fue también contratado en Barcelona. Ríos se desplazó a Milán para buscar otras voces: la soprano Teresina Singer, la mezzosoprano Rosina Vercolini Tay y el barítono Sante Caldani. Teresina Singer era una soprano, por cierto, apreciada por Giuseppe Verdi. En 1881 la encontramos actuando en Barcelona⁹⁷. En 1887 intervino en el estreno del *Requiem* de Verdi en Buenos Aires⁹⁸.

El resto de los efectivos canoros, maestros directores, coristas, instrumentistas, escenógrafos y *atrezzistas* provenían también de Barcelona, y fueron contratados por Ríos al empresario catalán Bernis. Así, la batuta orquestal, Juan

⁹¹ GUERRA y SÁNCHEZ, R. (Dir.): *Historia de la nación cubana*, Vol. 7, Edit. Historia de la Nación Cubana, La Habana, 1952, pp. 449 y ss.

⁹² SALAS, C.: *Materiales para la historia del teatro en Caracas*, Vol. 7, Ediciones de la Secretaría General, Caracas, 1967, p. 50.

⁹³ Almanaque del “Diario de Barcelona” para 1873, p. 77.

⁹⁴ MARTÍNEZ VIERA, F.: *Anales del teatro en Tenerife*, Editora Católica, Santa Cruz de Tenerife, 1968, pp. 95 y ss.

⁹⁵ HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX Y XX)*, Lira, Torrejón de Ardoz, 1993, pp. 391 y ss.

⁹⁶ Juan Goula era muy apreciado incluso por algunos de los *primeros espadas* de la lírica mundial. Así, Adelina Patti le prometió cantar en algunas funciones de ópera a sus órdenes durante la temporada 1876-7. (Cf. *Las Provincias*, 2 de agosto de 1876).

⁹⁷ Almanaque del *Diario de Barcelona* para el año 1882, p. 79.

⁹⁸ SANGUINETTI, H. J.: *La ópera y la sociedad argentina*, MZ Ediciones, Buenos Aires, 2001, p. 25.

Goula; el maestro instructor de los coros, Eduardo Amigó; los escenógrafos José Planella y Coromina y el famoso Francisco Soler y Rovirosa; y el *atrezzo* de los talleres de Eduardo Tarascó. La sastrería provenía de Turín, de Rafaello Viginelli. El tercer escenógrafo, Achille Amato, también era italiano, y procedía de Milán. El compositor Ricardo Moragas se encargó de escribir y dirigir los bailes. Carecemos de información sobre el comprimario, Giovanni Paroli.

La lista completa de la compañía Ríos era la siguiente:⁹⁹

Director de orquesta	Juan Goula
Prima donna soprano assoluta	Teresina Singer
Primo tenore assoluto	Lorenzo Abrugnedo
Prima donna mezzosoprano assoluta	Rosina Vercolini Tay
Primo barítono assoluto	Sante Caldani
Primo basso assoluto	Francesco Uetam
Altro primo basso	Angelo Alzina
Suggeritore	Eugenio Ferlotti
Maestro istruttore dei cori	Eduardo Amigó
Comprimario	Giovanni Paroli
Cuerpo de coros	40 coristas
Orquesta	60 profesores
Escenógrafos	José Planella y Coromina, Francisco Soler y Rovirosa y Achille Amato

⁹⁹ Tomamos la lista de *Las Provincias*, 17 de junio de 1876.

Compositor y director de los bailes	Ricardo Moragas
Sastrería	Rafaello Vignelli
Atrezzo	Talleres de Eduardo Tarascó

La plantilla canora era exigua: seis cantantes, además del comprimario. Hemos de tener en cuenta que no venían a regentar una temporada, sino únicamente unas cuantas funciones con el estreno de *Aida*. El coro lo formaba un conjunto suficiente de efectivos. El número de profesores de la orquesta, por el contrario, era un tanto escaso. En cuanto a la escenografía, se trajeron ocho decoraciones pintadas ex profeso. Como puede comprobarse, en esta ocasión el empresario Ríos traía una producción con equipamiento completo, *prette á porter*.

La compañía llegó el día 17 de junio a Valencia¹⁰⁰. Tenía previsto dar ocho representaciones de *Aida*. Pero no sólo venía al estreno de esta *grand opéra* verdiana, sino también para la puesta en escena de *Il Trovatore*. Para interpretar esta partitura de los años centrales de Verdi, fue contratado al efecto el tenor español Juan Prats. La empresa Bernis se encargó de esta contratación particular¹⁰¹.

El estreno de *Aida* tuvo lugar el miércoles 21 de junio de 1876. Encabezaron el reparto Teresina Singer, Rosina Vercolini Tay, Lorenzo Abruñedo, Sante Caldani, Uetam y Angelo Alzina¹⁰².

Aida	Teresina Singer
Amneris	Rosina Vercolini Tay
Radamés	Lorenzo Abruñedo
Amonazro	Sante Caldani
Faraón	Uetam

¹⁰⁰ *Las Provincias*, 18 de junio de 1876.

¹⁰¹ *Ibid.*, 20 de junio de 1876.

¹⁰² *Ibid.*, 21 de junio de 1876. (Los papeles que interpretaron han sido parcialmente deducidos).

Ramfis

Angelo Alzina

El estreno absoluto de *Aida* en Valencia mereció elongadas críticas, en orden lógico a su histórica importancia. Las columnas del diario *Las Provincias* se intercalaron en dos páginas del periódico¹⁰³.

Anteayer tuvo lugar en el teatro Principal la primera representación de *Aida*, última creación musical debida al potente genio de Verdi, y en la que el famoso compositor, modificando su manera y estilo, dá relevantes pruebas de su talento y elevada inspiración.

Como era de esperar, el elegante coliseo se vió lleno de bote en bote por un público distinguido é inteligente, ansioso de oír una obra, que además de ser nueva en esta capital, venía precedida de una justa y merecida fama.

No basta una sola audición para formar juicio exacto del mérito de una obra como esta, ni tampoco de las facultades y condiciones artísticas de los cantantes; pero á juzgar por la impresión que producía la obra en el público, y por las manifestaciones de entusiasmo con que éste saludaba á los artistas, á la orquesta, coro y baile, de esperar es que *Aida* alcance aquí la misma fortuna que en otros teatros, premiando de este modo los esfuerzos del Sr. Bernis, empresario diligente, y que no omite sacrificio alguno para presentar con esplendor y propiedad esta clase de espectáculos.

La ejecución en general fue muy acertada, debida en gran parte a la inteligente batuta del Sr. Goula, maestro distinguido que ha obtenido envidiable renombre en España y en el extranjero, así como al acierto con que secundaron á las principales partes la orquesta y los coros.

La señora Singer, encargada de la parte de *Aida*, es una artista que posee buena voz y canta con expresión y sentimiento, poseyendo las mismas facultades la mezzo-soprano Vercolini Tay, encargada del papel de Amneris. Estas artistas fueron extraordinariamente aplaudidas y llamadas á la escena distintas veces, en medio de salvas de aplausos.

Encargado de la parte de Radamés, uno de los más importantes de la obra, estuvo el tenor español Abrugnedo, el cual posee una voz bien timbrada en el centro de su registro, y que conduce con facilidad y maestría á los puntos spianattos. Vocaliza con corrección y canta con gusto y sentimiento.

El barítono Sr. Caldani, aunque no tiene una voz abultada, supo sacar partido de la interesante parte de Amonasro (sic), que desempeñó con suma propiedad.

Todos estos artistas fueron extraordinariamente aplaudidos en varios pasajes de la obra y llamados á la escena al finalizar los actos segundo, tercero y cuarto. También compartió estos aplausos, aunque su papel

¹⁰³ Para hacerse una idea de su trascendencia, en aquellos años, los periódicos tenían 4 páginas.

carecía de importancia, el distinguido bajo señor Uetam, tan querido de los valencianos, y al que quisiéramos oír en una obra de su especial repertorio.

La música del Aida, aunque muy agradable por las bellezas que contiene su hábil instrumentación, y por la grandiosidad y magnificencia con que se interpretan los cuadros más interesantes del drama, no deja, sin embargo, ancho campo para que los cantantes puedan hacer alarde de sus facultades artísticas, siendo esto debido á esa especie de manía que se ha apoderado de algunos maestros contemporáneos de someter al dominio de la instrumentación, no sólo el acompañamiento, sino también la marcha y desarrollo de los motivos melódicos.

En cambio, ya hemos dicho que la música de Aida expresa con mucha grandiosidad y con verdadero interés la acción del drama lírico, cuyo argumento, sin ofrecer sorprendente mérito literario, es muy apropiado al juego de los efectos musicales. La acción, que ya conocen nuestros lectores, es sencilla y fácilmente comprensible, aún sin el auxilio del libreto; los sentimientos de los personajes altamente dramáticos, y los cuadros pintorescos y propios para desplegar la riqueza de decorado, que ahora constituye uno de los principales elementos del drama musical.

La ópera Aida fue compuesta expresamente para ser cantada en el teatro del Cairo, á costas del khedive de Egipto, que quería desplegar en su ejecución todas las pompas orientales. El libretista, para complacer al espléndido monarca africano, trasladó la acción de la ópera á los tiempos de los Faraones, lo cual permitía presentar en escena los antiguos monumentos egipcios, los fantásticos paisajes del Nilo, y todos los esplendores de la corte de Memfis.

El empresario Sr. Bernis, al preparar para Barcelona las representaciones de esta ópera, no ha querido regatear gastos, y tanto el decorado como el atrezzo son cosa magnífica, y como tal vez no se haya visto en Valencia. Siete son las decoraciones, todas ellas bellas y vistosísimas, pintadas según la moda de la moderna escenografía, cuya brillante paleta se aparta quizás demasiado de la severidad del natural; pero dá en cambio gran lucimiento y un aspecto fantástico a los cuadros teatrales. Entre esas decoraciones llaman la atención el interior del templo de Vulcano, que es quizás la mejor pintada; la de las cercanías de Tebas, que reproduce varios monumentos del arte egipcio; el jardín de Amneris, y las orillas del Nilo, que presentan melancólico y bello efecto á la luz del crepúsculo. En el último acto, el teatro está dividido en dos pisos; el superior es el mismo templo de Vulcano del acto primero, y el inferior los subterráneos, donde son sepultados en vida Radamés y Aida. Todas estas decoraciones gustaron mucho.

Los trajes son todos ricos y en su mayor parte propios. En esta parte no es posible pedir más lujo. El séquito triunfal del segundo acto es brillantísimo: la corte egipcia, los sacerdotes, el pueblo, los guerreros, los esclavos, los bailarines, las insignias militares, las imágenes de los ídolos, el carro triunfal del vencedor, todo presenta un aspecto mágico y sorprendente. El escenario del teatro Principal, á pesar de su extensión, es pequeño para la numerosa comparsa de este espléndido cuadro.

El público quedó complacidísimo y deseoso de saborear en las noches sucesivas la música de Aida, que es de aquellas que gustan más cuanto más se oyen, y ahora podemos oírla en Valencia como no es fácil que volvamos a conseguirlo, dadas las condiciones de nuestros teatros.¹⁰⁴

Por su parte, *El Mercantil Valenciano* fue mucho más lacónico, hasta el punto que, lejos de una crítica musical, el texto publicado por el rotativo liberal no pasó de una simple nota informativa. Probablemente fue confeccionado por un redactor ordinario. Así, se omitió referencia alguna a los cantantes, el director, el coro, el ballet o los músicos del foso. Hubo incluso un error: considerar que *Aida* es una ópera del «género alemán», cuando la influencia de la *grand opéra* francesa¹⁰⁵ es fácilmente apreciable. En descargo del periodista, ha menester recordar que fue publicada un día antes que la del rotativo conservador; por lo que el cronista tuvo que ir con celeridad a la redacción y escribirlo de noche, tras acabar la representación:

Hemos asistido al estreno de «Aida». El mérito de la obra es incuestionable: su estilo músico pertenece al género alemán, y constituye una verdadera perla artística, que encierra grandes bellezas.

La fama de que venían precedidos los artistas que forman la compañía es justísima, y así lo ha reconocido el numeroso público que ha asistido á la representación, colmándoles de merecidos y entusiastas aplausos.

La obra se ha puesto en escena con extraordinario lujo, habiendo llamado la atención la magnificencia de las decoraciones, la riqueza y propiedad de los trages (sic) y el buen gusto del atrezzo.

Los apasionados al divino arte, están de enhorabuena.

A la hora en que escribimos estas líneas no podemos ser más extensos.¹⁰⁶

Fue al día siguiente cuando apareció en *El Mercantil Valenciano* un texto más extenso, publicado el mismo día que el diario *Las Provincias*, el 23 de junio de 1876. En esta ocasión sí se le reconoce a Verdi un paso importante en su evolución, aunque sin precisar hacia dónde. Uno de los párrafos es un inventario de los fragmentos más granados de la ópera *Aida*. El texto concluye felicitando a Juan Goula, el director de orquesta. Sobre los cantantes, referencias veladas:

La compañía de ópera que actúa en el teatro Principal debutó anteanoche con extraordinario éxito.

Conocido es de nuestros lectores el dramático argumento sobre el que ha escrito Verdi su última y cada día más aplaudida ópera. Nueva para nosotros esta obra y desconocidos la mayor parte de los artistas encargados de su ejecución, no nos es posible emitir hoy un juicio detallado del mérito de aquella y de éstos; así es que nos hemos de limitar por hoy á manifestar á

¹⁰⁴ *Las Provincias*, 23 de junio de 1876.

¹⁰⁵ Capitaneada, eso sí, por un alemán afincado en Francia: Meyerbeer.

¹⁰⁶ *El Mercantil Valenciano*, 22 de junio de 1876.

nuestros lectores cuál ha sido la impresión que nos ha producido la primera audición de esta bellísima partitura.

Verdi ha añadido un laurel más á su corona, legando al arte una obra maestra que á parte de su relevante mérito absoluto, tiene para nosotros la importancia de representar una nueva evolución en el potente genio del maestro italiano, evolución que indudablemente le asegura grandes triunfos.

En nuestro concepto, las piezas que más descuellan en la partitura son: en el primer acto la romanza del tenor, la preciosa cavatina de tiple y el canto de las sacerdotisas acompañado por las arpas. En el segundo acto, el coro de introducción, el gran dúo de tiple y contralto, la notabilísima marcha triunfal y el magnífico concertante. En el tercero, el ária de tiple, y los dos dúos que la siguen de barítono y tiple el primero, y de tiple y tenor el segundo. En el cuarto acto, el aria de contralto, el dúo de tenor y contralto y la preciosa escena final.

De los cantantes ya digimos (sic) ayer que son dignos de los elogios que la prensa de Barcelona les ha tributado durante la última temporada teatral. Esperamos oírlos de nuevo para formar acabado concepto de su mérito, que ya desde luego consideramos relevante.

El público aplaudió varias veces á tan distinguidos artistas, que fueron llamados á las tablas al final los tres últimos actos.

Injustos seríamos si antes de terminar estas cortas líneas no felicitáramos cordialmente al maestro director Sr. Goula, á cuya inteligente batuta se debe en gran parte el éxito de la obra.¹⁰⁷

El Mercantil Valenciano publicó una crítica anónima digna. Y lo hizo el mismo día de la tercera representación de *Aida*, el 25 de junio de 1876.

En primer lugar, entiende el rotativo liberal valenciano que Verdi se ha ido acercando a la “escuela alemana”, una referencia que deba entenderse, probablemente, al orbe wagneriano. En este sentido, es reveladora la mención que formula el escritor hacia la escasez de melodías –obviamente, lejos del arioso continuo de Wagner-, así como una armonía más prolija. En el orbe canoro, el éxito sin paliativos de Teresina Singer con el papel femenino estelar, *Aida*. La soprano ocupó el núcleo de la crítica.

A medida que se repiten las representaciones de *Aida*, van descubriendo al aficionado nuevas bellezas en esta notabilísima obra del maestro Verdi, y consiguen nuevos y cada vez más ruidosos triunfos los distinguidos artistas encargados de su interpretación.

Por más que se diga en contrario, aunque el poderoso genio de Verdi haya realizado una difícil evolución, salvando á fuerza de estudio el abismo que separa á la moderna escuela alemana de la antigua italiana, no ha perdido por completo su música aquella individualidad propia y característica que daba á todas sus obras un sello original y exclusivo. Precisamente, en *Aida*

¹⁰⁷ *Ibíd.*, 23 de junio de 1876.

se nota que, á pesar de haber aceptado su autor el corte general de la escuela alemana, amoldándose así á la exigencia del gusto, en la actualidad predominante, ha escrito también bellísimos trozos, ciertamente los más aplaudidos, que recuerdan al Verdi de siempre. Lo que no puede negarse es que Verdi ha hecho grandes adelantos en sus estudios musicales, que particularmente se demuestran en la instrumentación de su última partitura; usa muy parcamente del metal, á que tan aficionado era en sus primeros tiempos, y dá por el contrario gran importancia á la cuerda y madera; tiene entre otras riquísimas armonías de violoncello y viola, abunda poco la obra en melodías y revela, en una palabra, el estudio de su conjunto, que el autor ha hecho profundos progresos en el contrapunto.

La ejecución ya digimos (sic) otro día que es esmeradísima por parte de los encargados de ella.

La señorita Singer reúne á sus naturales atractivos una voz fuerte, potente, de sonoro timbre y regular extensión (sic); posee buena escuela de canto y rica instrucción artística; dice con sentimiento; frases admirablemente, y hace en una palabra, de Aida una creación sublime. Por todas estas condiciones no sólo puede considerársela hoy como una distinguida artista, sino que bien puede augurársele un porvenir de gloria si no durmiéndose sobre los laureles conquistados, sabe sacar partido de su talento y sus facultades.

La Vercolini-Tay, es una gran cantante, de preciosa y robusta voz de mezzo-soprano, que dé el sí con bravura, sobre todo en la gran escena del último acto. Canta con afinación, buen gusto y mucha expresión; emite con claridad y limpieza lo mismo las notas graves que las agudas, posee excelente instrucción artística, é interpreta admirablemente, el carácter del personaje que en la obra representa. Sin disputa es de lo mejor que en Valencia hemos oído.

El tenor Abrugnedo está dotado de una voz dulce vibrante, de hermoso timbre y bastante extensión: modula bien y afina siempre.

El barítono Sr. Caldani es un artista de verdadero mérito, no sólo por su hermosa voz, sino que también por su esmerada instrucción dramática.

El Sr. Uetam es demasiado conocido y querido del público valenciano, para que necesitemos hacer de él nuevos elogios: es un artista de talento, instrucción y facultades, que ejecuta siempre admirablemente la parte de que está encargado.

Con estos elementos no tiene nada extraño que haya alcanzado la obra una interpretación acabada.¹⁰⁸

El estreno de *Aida* supuso un enorme éxito, hasta el punto de que el empresario Ríos decidió, a partir de la tercera representación, abrir un abono adicional para seis funciones, una más de las previstas inicialmente¹⁰⁹. Al tiempo, obró con

¹⁰⁸ *El Mercantil Valenciano*, 25 de junio de 1876.

¹⁰⁹ *Aida* se representó nuevamente los días 24, 25 y 26 de junio, y 2 de julio de 1876).

vista comercial, presentando un reclamo. Decidió abaratar las localidades abonadas del tercer piso, que pasaron a costar 6 reales cada una¹¹⁰.

Sin embargo, la ópera es un espectáculo caro. Pese a los elegantes trajes, los magnos decorados y el nuevo *atrezzo*, el público no llenó el Teatro Principal en la segunda función, porque los precios no eran económicos. Estamos, además, ante un título operístico recién estrenado que era todavía desconocido para los valencianos:

Una cosa nos produjo anteanoche honda pena en aquel coliseo, y fue el ver lo retraído que se mostró el público de Valencia á la segunda representación de Aida. Creíamos que el mérito de los artistas, y la suntuosidad con que la empresa Bernis pone en escena dicha ópera, desplegando una riqueza de trajes y decoraciones que no es fácil obtener en teatros de provincia, era bastante aliciente para que se llenara el teatro, pero anteanoche había muchas localidades vacías. Es de esperar que, extendiéndose entre las familias la voz del mérito de la obra y del espectáculo, se verá muy concurrido aquel coliseo en las funciones que restan; pero si nos engañáramos habríamos de renunciar á pedir compañías de primo cartello y propiedad en el atrezzo (sic) de las obras que se presentan, ya que no se muestra el público dispuesto á asistir si no es atraído por una baratura que no permite gastos de alguna importancia.¹¹¹

En la segunda representación, se repitió el éxito artístico, en particular para los papeles femeninos:

La segunda representación en el teatro Principal de la grandiosa ópera Aida fue para los artistas que en ella toman parte un nuevo triunfo, alcanzando en ella nutridísimos aplausos, que repetidas veces les llamaban al palco escénico. En especial, la Sra. Singer, en su papel de Aida, fue aplaudida con entusiasmo en varias escenas, no siendo menos el que en otros bellísimos trozos despertó con su deliciosa y extensa voz la Sra. Vercolini Tay.¹¹²

Las medidas del empresario Ríos abaratando los precios de las localidades más económicas surtieron efecto. Coincidían, además, la tercera y cuarta representación con el fin de semana: una el sábado y la otra, el domingo. El Principal consiguió llenarse. Por lo demás, Teresina Singer cosechó los mayores aplausos, entregada al canto pese a una indisposición:

El sábado y domingo vióse muy concurrido el teatro Principal, al que la ejecución de Aida atrae las personas amantes de la música bien interpretada, y de las grandes representaciones escénicas. Los cantantes siguen mereciendo los aplausos del público, que en la noche del domingo estuvo galante con la señora Singer, saludándola con palmadas cuando se presentó en la escena después de haberse anunciado la indisposición que padecía. Esto probará á aquella distinguida artista el aprecio que ha sabido alcanzar del público valenciano.¹¹³

¹¹⁰ *Las Provincias*, 23 de junio de 1876.

¹¹¹ *Ibid.*, 24 de junio de 1876.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, 27 de junio de 1876.

El 29 de junio tuvo lugar la penúltima representación de *Aida*. En una insólita previa, el diario *Las Provincias* glosó una semblanza de la soprano alemana, acaso contagiado por el triunfo que estaba cosechando esta joven cantante. Dado su carácter extraordinario, reproducimos la crónica previa a continuación. Obsérvese que, además de comentar sus características canoras e interpretativas, el periodista se detiene también en la indumentaria escénica de la *prima donna assoluta*:

Hoy se repite en el teatro Principal la magnífica ópera *Aida*, a beneficio de la distinguida artista señorita Teresina Singer, que tantos aplausos ha obtenido en las anteriores representaciones en el papel de la protagonista.

Estas pocas representaciones han bastado á la señorita Singer para obtener el aprecio del público valenciano, porque, además de su mérito como cantante, tiene condiciones personales que la hacen muy simpática. Canta la parte de *Aida* con tal expresión y tanta alma, que se adivina desde luego en ella un corazón de artista.

La señorita Singer, que como buena alemana, es blanca y rubia como unas candelas, representa en escena un verdadero tipo africano, con toda la energía selvática de la etíope, y en sus ojos brilla el sol de los trópicos. Se conoce que ha nacido en las orillas del Danubio, donde el fuego meridional anima a la mujer alemana y le hace algo parecida á las hijas de España.

La señorita Singer, que es todavía muy joven, canta con fe, y uniendo á la maestría con que emite su excelente voz, el sentimiento que revela en todos los pasajes de la ópera, y la gallardía de su presencia, embellecida por un traje muy fantástico y bien llevado, hace que sea en la *Aida* una figura que queda grabada en la imaginación de un modo muy grato.¹¹⁴

El jueves 29 de junio Teresina Singer escogió la ópera *Aida* para su función a beneficio. Por el contrario, la mezzosoprano Rosina Vercolini Tay prefirió *Il Trovatore* en su beneficio, celebrado el viernes 30 de junio, única vez que la compañía subió a la escena el drama de Antonio García Gutiérrez. Con el beneficio de Lorenzo Abruñedo, se representó *Aida* por última vez, el domingo 2 de julio. La compañía concluyó sus actuaciones en el Teatro Principal de Valencia con el beneficio del maestro Juan Goula, quien reprisó la ópera de Gounod, *Faust*, aunque sólo los actos II y IV, además de las oberturas *Leonora* y *Tannhauser*¹¹⁵. La batuta catalana aún permanecería en Valencia para dirigir en la Catedral una Misa de Réquiem, con ocasión de los actos del centenario de la conquista de la ciudad por el rey Jaime I¹¹⁶.

La prensa no podía pasar por alto los beneficios respectivos de las cantantes. En primer lugar, el de Teresina Singer, con un insólito despliegue de palomas dentro del teatro:

Razón teníamos al suponer que el público valenciano favorecería la función que se daba el jueves en el teatro Principal, á beneficio de la distinguida

¹¹⁴ *Ibid.*, 29 de junio de 1876.

¹¹⁵ *Ibid.* (Estas oberturas fuebon denominadas “sinfonías”, siguiendo antiguas costumbres).

¹¹⁶ *Ibid.*, 1 de julio de 1876.

cantante Srta. Singer. En efecto, aquel hermoso coliseo estaba completamente lleno, excepción hecha de algunos palcos, y la beneficiada fue objeto de una entusiasta ovación.

La ópera *Aida*, que cada noche es oída con más gusto, fue perfectamente cantada por todos los que toman parte en su interpretación. Repetidas veces fueron llamados á escena los cantantes, y el entusiasmo subió de punto en el tercer acto, en que tan principal parte toma la beneficiada. Tanto en su ária (sic), como en el dúo con el tenor, era interrumpida á cada paso por frenéticos aplausos. Al final del acto fue obsequiada por una lluvia de ramilletes y gran número de palomas, con cintas, que volaron por todo el ámbito del teatro. Al mismo tiempo, se le presentó un gigantesco ramillete, del cual colgaban muchas coronas de flores.

Varias veces cayó el telón y tuvo que levantarse de nuevo, pues el público no se cansaba de demostrar su admiración a la señorita Singer, y cada vez que aparecía en escena caían a sus pies nuevos ramilletes.

La simpática artista manifestaba vivísima satisfacción por estas muestras del público entusiasmo.¹¹⁷

Luego vendría el de la mezzo, Rosina Vercolini-Tay, con *Il Trovatore*. Lamentablemente, la representación de esta ópera verdiana de sus años centrales no pudo terminarse debido a una indisposición de Teresina Singer:

Satisfecha debió quedar la distinguida artista señora Vercolini Tay, de la prueba de aprecio y de los nutridos aplausos que le tributó el público, al celebrarse anteanoche la función de su beneficio. Cantóse con tal motivo la ópera *El Trovador*, que no pudo terminarse por indisposición de la Srta. Singer; mas la robusta voz y la maestría con que la notable contralto Sra. Vercolini cantó el segundo y tercer acto, haciendo el papel de la gitana, le valieron entusiastas felicitaciones, una lluvia de ramos y flores, y delicados obsequios de sus admiradores.

El nuevo tenor Sr. Prats y el barítono Sr. Caldani fueron también llamados al palco escénico.

No pudiendo terminarse, como más arriba decimos, la representación de *El Trovador*, ejecutó la orquesta dos magníficas sinfonías, *Leonora*, de Beethoven, y *Tannhauser*, de Wagner, las cuales fueron muy bien interpretadas por la orquesta y dirigidas admirablemente por el inteligente maestro señor Goula, y el público manifestó esto mismo colmándole con multitud de aplausos.¹¹⁸

La enfermedad de Teresina Singer impidió el beneficio de Lorenzo Abruñedo. *Aida* no pudo subir a la escena. En su lugar, se cantaron dos actos de *Il Trovatore*, otros dos de *Faust*, y tan sólo un cuadro de *Aida*. El público protestó porque los precios –propios de una función de beneficio, con representación de una ópera completa- no eran adecuados para una simple miscelánea, por ser

¹¹⁷ *Ibíd.*

¹¹⁸ *Ibíd.*, 2 de julio de 1876.

más elevados. Incluso truncó los planes del empresario catalán Bernis para dar algunas funciones más de *Aida*, visto el éxito que estaba cosechando:

Las ocho representaciones de ópera que anunció la empresa Bernis, y que comenzaron brillantísimamente, han terminado con menos fortuna, porque una indisposición de la señorita Singer ha impedido que continuasen las representaciones de *Aida*.

Los abonados se mostraron un tanto descontentos al enterarse del cambio de función y de que la del día siguiente también se compondría de retazos de varias óperas. Verdaderamente, estas dos funciones no correspondían al precio del abono, que ha sido mayor que de costumbre en Valencia.

La empresa, á quien se quejaron con este motivo algunas personas, anunció ayer que los abonados que no quisieran asistir á la función de ayer, podían pasar á recoger su importe á prorrateo del importe del abono.

La empresa Bernis ha hecho, pues, todo lo que era posible para complacer al público, y por nuestra parte hemos de consignarle un voto de gracias por haber dado á conocer en Valencia la última y quizás la mejor producción de Verdi, poniéndola en escena con lujo extraordinario y superior á lo que ordinariamente podemos ver en nuestros teatros.¹¹⁹

El beneficio del director Juan Goula, por último, también fue del agrado del público:

La función que anteanoche se celebró en el teatro Principal á beneficio del Sr. Goula, sirvió para que los amantes de la música pudiesen aquilatar lo mucho que vale la inteligente batuta del maestro, y le colmase de aplausos al ejecutar la orquesta con una precisión magistral las dos sinfonías de Wagner y Beethoven. El público insistió en sus aplausos hasta lograr la repetición de una de ellas, y desde la escena regalóse al Sr. Goula una hermosa corona, que tiene bien merecida.¹²⁰

4. Conclusiones

Una vez analizada la temporada 75/76, vemos que no es una más, dentro de las diez que abarcaría la restauración alfonsina. Sin duda no tendrá la importancia en las que comparece el tenor universal Julián Gayarre. No obstante, sí que tendrá lugar uno de los acontecimientos más importantes de la historia de la ópera en Valencia, que es, sin lugar a dudas, el estreno de *Aida*. Una obra que desde el mismo día del estreno se convertirá en una de las más representadas y más apreciadas por el público de todo el repertorio operístico. Un estreno que supuso todo un reto para el empresario que lo llevó a cabo, no sin dificultad. Además, un estreno que pudo hacerse posible, no sólo en Valencia sino también en Barcelona, gracias a la presencia de la compañía operística del tenor ovetense Lorenzo Abruñedo y del bajo mallorquín Uetam.

Además, esta temporada contó con la presencia de otra gran voz, la soprano Anna Romilda Pantaleoni. Con su presencia en Valencia, cimentó gran parte del

¹¹⁹ *Ibid.*, 4 de julio de 1876.

¹²⁰ *Ibid.*, 5 de julio de 1876.

éxito de la temporada. Pantaleoni vivía durante la década de los setenta y también la de los ochenta, sus mejores años como cantante de ópera. Pertenecía al primer escalafón de las estrellas de la ópera, llegando a ser la primera Desdemona del *Otello* de Verdi de la historia.

El período 75/76 fue relativamente abundante en cuanto a número de representaciones se refiere, unas noventa, sobre todo teniendo en cuenta que tan sólo unos cuantos años antes el país estaba atravesando un periodo convulso con las guerras carlistas. Por tanto, hablamos de una de las temporadas más importantes de la ópera en Valencia durante la restauración alfonsina del siglo XIX.

Bibliografía, Hemerografía y Archivos

Bibliografía

- GALIANO ARLANDIS, A.: “La Renaixença”, en: AA.VV.: *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, Levante – Editorial Prensa Valenciana, Valencia, 1992.
- GUERRA y SÁNCHEZ, R. (Dir.): *Historia de la nación cubana*, Vol. 7, Edit. Historia de la Nación Cubana, La Habana, 1952.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglos XIX Y XX)*, Lira, Torrejón de Ardoz, 1993.
- MARTÍNEZ VIERA, F.: *Anales del teatro en Tenerife*, Editora Católica, Santa Cruz de Tenerife, 1968.
- MORDDEN, E.: *El espléndido arte de la ópera*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1985.
- RICART MATAS, J.: *Diccionario biográfico de la música*, Iberia, Barcelona, 1986.
- RUTHERFORD, S.: *Verdi, Opera, Women*, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
- SALAS, C.: *Materiales para la historia del teatro en Caracas*, Vol. 7, Ediciones de la Secretaría General, Caracas, 1967.
- SANGUINETTI, H. J.: *La ópera y la sociedad argentina*, MZ Ediciones, Buenos Aires, 2001.
- SIRERA, J. LL.: *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seua història. Alfons el Magnànim*, I.V.E.I., València, 1986.
- TORNER FELTRER, Fernando *et al.*: “Rasgos generales de la ópera en Valencia durante la monarquía de Alfonso XII”, en Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el Arte N. 5, Año 2019, Universitat de València

Hemerografía

Almanaque del *Diario de Barcelona*
El Mercantil Valenciano
Las Provincias

Archivos

Biblioteca de Compositores Valencianos
Archivo de la Diputación provincial de Valencia

Arte, Música y Conceptualismo en América Latina

Manuel Rocha Iturbide
Profesor titular Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)
Departamento de Artes y Humanidades
Ciudad de México

Resumen. Se investiga la relación entre el arte y la música desde el conceptualismo, que valida la existencia de un arte sonoro y de una música conceptuales, cuyas estéticas se alejan de la percepción coclear, para enfocarse en el campo de las ideas. Se sientan los antecedentes y se analiza el desarrollo de estos campos en occidente (Europa y Estados Unidos de América) desde las vanguardias del siglo XX hasta los años 60, para luego hacer una cartografía de la historia del conceptualismo sónico en Latino América desde los años 50 al presente, al redefinir, revalorar y contrastar las aportaciones que se han hecho en el continente, con un enfoque que se centra más en lo político y social, pero sin olvidar las distintas influencias de las estéticas hegemónicas occidentales en nuestros países.

Palabras Clave. Arte, música, sonido, Conceptualismo.

Abstract. This is a research about the relationship of music and art from the point of view of conceptualism that validates the existence of a conceptual sound art and a conceptual music with aesthetic characteristics drawn away from cochlear perception, in order to focus in the field of ideas. With backgrounds placed, I analyze the development of these fields in occident (Europe and USA) starting from the XX Century vanguards until the 60's, in order to make a cartography of the history of sonic conceptualism in Latin America since the 50's, up to the present time, redefining, reevaluating and contrasting the contributions that have been made in the continent, with a focus centered in the political and social realm, but without forgetting the different influences of the aesthetic western hegemonies in our countries.

Key words. Art, Music, Sound, Conceptualism.

Introducción

Este ensayo consiste en la búsqueda de los cruces que existen entre el arte y la música a partir del conceptualismo surgido en los años 60 del siglo XX, así como del análisis de las características de las distintas manifestaciones que se han dado en el mundo, con un énfasis en América Latina. Mi interés es, además de el de abordar estos campos poco estudiados en nuestros países, descubrir puntos de encuentro y desencuentro entre nuestra idiosincrasia de culturas

mestizas híbridas y periféricas, surgidas de la colonización geográfica y cultural hegemónica de occidente. Intento así rescatar, redefinir, revalorar y contrastar las distintas aportaciones que se han hecho en este campo, gracias a un enfoque que se centra a veces más en las prácticas artísticas preocupadas por lo político y lo social (debido a nuestra peculiar historia), pero sin dejar de lado nuestras cercanías estéticas aprendidas de las culturas del poder, a pesar de las cuales hemos podido mantener una originalidad peculiar característica de nuestra latinidad.

Antes que nada, es necesario cuestionar la existencia de un arte sonoro y de una música conceptuales como categorías estéticas. Surgen las preguntas: ¿lo conceptual relacionado al sonido es aquello que no suena, lo no coclear? O bien, ¿lo no retiniano¹ en el ámbito de la auralidad? Es decir, que aquello que puede ser escuchado puede estar sin embargo desprovisto de un interés estético musical? El conceptualismo del sonido en las artes plásticas y en la música no busca resultados estéticos análogos a las prácticas tradicionales de esos dos campos, sino la posibilidad de una nueva discursividad en distintos ámbitos ligados a la reflexión, a las ideas y al entrecruce de las distintas artes.

Para validar la existencia de estos dos géneros de arte intermedia, es necesario ir hacia atrás y descubrir los orígenes (las primeras obras artísticas y musicales del conceptualismo), para luego entrar de lleno en el surgimiento del arte conceptual en los Estados Unidos en los años 60 y revisar los enunciados básicos que me permitan poder analizar las distintas estéticas conceptuales que se derivan del uso del sonido, del silencio, de la música, o bien simplemente de los signos, simbologías y conceptos que pudieran derivarse de estas palabras. A partir de aquí, podré analizar cómo se desarrollaron los conceptualismos ligados al sonido y a la música en América Latina y concluir si somos tan solo importadores de bienes artístico intelectuales, o bien, si hemos logrado hacer aportaciones importantes desde esta periferia, para crear nuevos paradigmas.

1. Intermedia

La Intermedia es un concepto que fue usado por el artista del grupo *Fluxus*, Dick Higgins, para describir las intersecciones entre el sonido y los demás campos artísticos, pero también con otras áreas del conocimiento como las

* Fecha de recepción: 09-10-2020/ Fecha de aceptación: 2-12-2020.

¹ El origen de la idea Duchampiana de lo no retiniano en el arte, así como el nacimiento de un arte conceptual establecido en una zona invisible transparente, está brillantemente plasmado en *La apariencia desnuda* de Octavio Paz: “Duchamp abandonó la pintura propiamente dicha cuando tenía apenas veinticinco años. Ciertamente, siguió ‘pintando’ por otros diez años pero todo lo que hizo a partir de 1913 es parte de su tentativa por sustituir la ‘pintura-pintura’ por la ‘pintura-idea’. Esta negación de la pintura que él llama olfativa (por su olor a terebentina) y retiniana (puramente visual) fue el comienzo de su verdadera obra. Una obra sin obras: no hay cuadros sino el Gran Vidrio (el gran retardo), los *ready-made*, algunos *gestos* y un largo silencio... Duchamp nos ha mostrado que todas las artes, sin excluir a la de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible. A la lucidez del instinto opuso el instinto de la lucidez: lo invisible no es oscuro ni misterioso, es transparente...”. PAZ, Octavio: *La apariencia desnuda*, Ediciones era, Ciudad de México, 2018, pp. 16-17.

ciencias exactas y las humanidades: “...intermedia es una tierra inexplorada que se encuentra entre el collage, la música y el teatro. No está gobernada por reglas; cada obra determina su propio medio y forma de acuerdo a sus necesidades. Este concepto en sí mismo se comprende mejor por lo que no es, más que por lo que sí es”².

¿Cuáles podrían ser los límites de las definiciones de un arte sonoro y de una música conceptuales? No los hay, ya que el carácter intermedia de ambos campos, es decir, la intersección entre arte y sonido, así como entre música y arte, genera territorios vastos cuasi fantasmagóricos, cuyos umbrales con las fronteras de las artes plásticas y de la música contemporánea son difíciles de ubicar.

El primer obstáculo que hay que sortear es intentar despegarse de la costumbre del científico naturalista trasladada a la crítica y a la teoría del arte, o bien a la musicología, alejarse de esa necesidad imperiosa de clasificar y definir las estéticas de las distintas disciplinas artísticas para luego separarlas, catalogarlas y compararlas. Con la llegada de la intermedialidad en las artes, nos encontramos con un nuevo paradigma que es necesario abordar con nuevos enfoques. Sin embargo, la diferenciación de los distintos procesos y resultados, de los diferentes cruces y aproximaciones, pueden establecer la existencia de centros de gravedad, que nos revelen intereses supeditados a los distintos contextos histórico-político-sociales y geográficos en donde se han realizado creaciones de este tipo. Una vez detectados, un ejercicio comparativo podría ayudarnos a entender mejor quiénes somos a partir de estas prácticas.

Para poder descubrir la riqueza de las distintas propuestas artísticas³ surgidas de estos nuevos entrecruces, es necesario comenzar con un estudio de las bases de lo que es el arte conceptual y luego, comprender las particularidades de los conceptualismos que hacen alusión al sonido, al silencio o a la música (arte sonoro conceptual), o bien a una música o músicas que se acercan al arte conceptual desde otros ángulos (música conceptual). Tal vez parezca imposible justificar la existencia de estos nuevos géneros, pero para fines prácticos su definición nos puede servir para entender las aproximaciones desde un campo (artes plásticas-conceptualismo) hacia el otro (música-sonido-silencio⁴), en ambas direcciones.

² HIGGINS, Dick: “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, en *Something Else Newsletter* 1, No. 1, Something Else Press, 1966, p. 5.

³ Cuando hablo de obras artísticas en este ensayo, me refiero tanto a las obras de arte relacionadas con el sonido como a las obras musicales relacionadas con el arte, o con una manera artística de pensar.

⁴ El silencio se incluye en este campo ya que la misma idea de este concepto nos obliga a pensar en la existencia del sonido, en su posible llegada. “Debemos abrirnos a la resonancia del ser o al ser como resonancia. El silencio aquí debe entenderse no como una privación, sino como una disposición a la resonancia: de cómo en una situación de silencio perfecto podemos escuchar resonar nuestro propio cuerpo, nuestro aliento, nuestro corazón y toda su caverna estrepitosa”. NANCY, Jean-Luc: *À l'écoute*, Éditions Galilée, Paris, 2002, p. 44. El silencio, además, ha sido un elemento muy importante en la construcción de nuevas representaciones artísticas, donde esa idea de vacío sónico ha podido contrastar de manera expresiva con la potencialidad de los eventos sonoros. Esto será abordado más adelante.

2. El arte conceptual

2.1. Surgimiento

El conceptualismo ha estado siempre presente en el arte. No se puede crear arte sin ideas, sin un sustento intelectual que justifique una postura estética en un momento determinado de la historia. No obstante, un arte que niega por completo la idea estética tradicional de la belleza, que está en contra de la fetichización capitalista del objeto y que aboga por la experiencia, por el proceso, por la relación *Fluxusiana* arte = vida, es una manifestación artística que tan solo pudo desarrollarse de manera plena en los años 60 del siglo pasado.

El arte moderno cuestionó las viejas formas, inventó otras nuevas y se volvió hermético e inaccesible. Sin embargo, no dejó de ser estético y de tener un valor comercial. La actitud modernista fue cuestionada por el movimiento *Dada* y por Marcel Duchamp desde los inicios de las vanguardias y el abstraccionismo a principios del siglo XX. Duchamp, talentoso pintor y miembro de una familia de la burguesía francesa, abandonó la pintura en aras de la reflexión y abogó por un arte no retiniano⁵.

El teórico Clemente Greenberg postuló en 1961 que la pintura modernista es una actividad autocrítica y que cada artista tiene la obligación de concentrarse en criticar tan solo su propio medio. Con esto, Greenberg intentó prevenir que un medio artístico tomara prestado de otros, en aras de la preservación de una “pureza” e independencia de cada medio⁶. Estas ideas surgieron con el capitalismo tardío y con la especialización excesiva de los medios de producción.

Con el *neo dadaísmo* y el *situacionismo* surgidos a finales de los años cincuenta, así como con otros movimientos en Estados Unidos y Europa, como *Fluxus* y el *Nuevo Realismo Francés*, surgieron artistas rebeldes que intentaron que el arte volviera a acercarse a la vida para adquirir un nuevo rol social. La nueva aventura postmoderna había comenzado y con el arte conceptual surgido a mediados de los años 60 se radicalizaría.

2.2. Consolidación

El arte conceptual se comienza a consolidar a mediados de los años 60, gracias a distintas obras radicales de artistas como Robert Morris, o a los manifiestos de artistas como Sol LeWitt y Joseph Kosuth.

El arte conceptual es reflexivo. El objeto se refiere de nuevo al sujeto. La frase: “Estoy pensando acerca de cómo pienso” representa un estado de auto crítica continua⁷. De acuerdo a Kim-Cohen⁸: “El valor del arte conceptual está basado

⁵ La idea modernista elitista de la obra de arte hermética ha perdurado hasta nuestros días, siempre al abrigo de las élites capitalistas que hoy más que nunca protegen la plusvalía del objeto artístico y a la estabilidad del mercado del arte.

⁶ GODFREY, Tony: *Conceptual Art*, Art & Ideas Series Plan, Phaidon, London, 1998, p. 87.

⁷ *Ibid*, p. 12.

⁸ *Ibid*, p. 13.

en cuestionar las definiciones existentes. El arte conceptual es, entonces, esencialmente epistemológico”⁹. Por otro lado, en el arte conceptual la idea o el concepto representan el aspecto más importante del trabajo, así como los procesos generados. En un artículo publicado en *Art Forum* en 1967, el artista Sol LeWitt escribe: “Cuando un artista usa una forma de arte conceptual, significa que toda la planeación y decisiones están tomadas antes que nada y la ejecución es un asunto indiferente”¹⁰.

El crítico e historiador Tony Godfrey establece que el arte conceptual se desarrolló a partir de dos vertientes de dos movimientos artísticos, surgidos en los años 60: “lo efímero”, propuesto por el grupo *Fluxus*, y los “formalismos obstinados”, por el minimalismo. Por otro lado, propone cuatro formas esenciales:

El *ready made*, un objeto del mundo exterior reclamado o propuesto por un artista como obra de arte; *la intervención*, donde una imagen, texto o cosa son puestos en un contexto inesperado para llamar la atención de aquel contexto; *la documentación*, donde el trabajo actual, concepto o acción solo pueden ser presentados por la evidencia de notas, mapas, cartografías o fotografías; y *las palabras*, donde el concepto, proposición o investigación es presentado/a en la forma de un lenguaje.¹¹

3. Influencia en América Latina

El arte conceptual permeó a todo el hemisferio norte del planeta, pero también tuvo una importante incidencia en América Latina, sobre todo en la Argentina. Más que un arte conceptual formal y radical en sí mismo, los artistas latinoamericanos adoptaron el conceptualismo y la no objetualidad, separándose por vez primera de manera paradójica del centro hegemónico del poder artístico mundial, al dar lugar a una nueva forma de arte conceptual basada en lo político y en lo contextual.

El artista y crítico de arte uruguayo Luis Camintzer (n. 1937) produjo obras de carácter conceptual a finales de los años 60. La emblemática curadora Lucy Lippard invitó al artista a presentar la obra colectiva *The New York Graphic Workshop* en la famosa exposición de arte conceptual *557,087* en 1969. En la tarjeta que acompañó la presentación de la obra, Camintzer imprimió la frase “Contextual art”, respondiendo a los temores de su grupo de ser absorbidos dentro del término “Arte Conceptual”, que se había ya consolidado como un nuevo estilo formalista en los Estados Unidos e Inglaterra, y que no estaba interesado en el paradigma del potencial político del arte así como de su singular emplazamiento¹². A partir de este momento, Camintzer se ha preguntado si el término “conceptualismo” es un referente proveniente del

⁹ KIM-COHEN, Seth: *In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear sonic art*, Continuum, New York/London, 2009, p. 112.

¹⁰ LEWITT, Sol: “Paragraphs on conceptual art”, en *ART FORUM*, Vol.5, Número 10, 1969, p. 79.

¹¹ GODFREY, Tony: *Conceptual Art... Op. Cit.*, p. 7.

¹² CAMINTZER, Luis: *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*, University of Texas Press, Austin, 2007, p. 238.

centro hegemónico y poderoso. Para él, el término en sí mismo distorsiona la evaluación del proceso latinoamericano¹³.

Camintzer y la mayor parte de los artistas latinoamericanos de los años 60 y 70 se asumieron como parte de una periferia, similar a las periferias de las grandes ciudades latinoamericanas llenas de pobreza, desempleo, deterioro del entorno, delincuencia y violencia. “Mientras que en Estados Unidos y Europa el objeto de arte era un portador del valor artístico, en Latinoamérica el objeto de arte fue además portador de conciencia y compromiso social, arte y política no podían estar separados”¹⁴.

Esta actitud continuó en los años 70. Por ejemplo, en México surgieron grupos y colectivos de artistas (*Proyecto Pentágono, No Grupo, Suma, La Perra Brava, Tepito Arte Acá*) que trabajaban en las calles, y cuyas obras eran en su mayoría acciones y performances. Es de notar que casi ninguna de estas obras tuvo que ver con el sonido (ni en los 60 ni en los 70). Lo mismo sucedió en América Latina, aquí el conceptualismo estuvo siempre concentrado en los aspectos sociales y políticos, y el sonido, en cambio, probablemente por ser un elemento abstracto que se acerca a los minimalismos y formalismos del arte conceptual norteamericano, no pudo permear esos discursos. Esta etapa importante del arte latinoamericano culminó de algún modo en una gran exposición en 1981 en el Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia. El *Primer coloquio latinoamericano de arte no-objetual y arte urbano* fue organizado principalmente por el crítico peruano Juan Acha (1916-1995), radicado en México, para el cuál el arte latinoamericano conceptual era en realidad un arte post moderno no-objetual:

Situaremos conceptualmente los conceptualismos... así llegaremos a los diseños, las tendencias ambientalistas, los intentos de fundir arte y vida cotidiana... deduciremos los problemas y posibilidades, en nuestra América, de los no-objetualismos posmodernistas. Primero sus ventajas generales: mayor acercamiento al binomio teoría-práctica a través de los conceptualismos que, gracias a su carácter un tanto críptico, se adaptan a denuncias políticas y contraculturales en países de mayor represión...¹⁵

A pesar de la gran ausencia de obras artísticas sónicas en estas dos décadas, las excepciones son importantes y remarcables. Tenemos a artistas y obras cuyos conceptualismos incluyeron al elemento sónico, dando como resultado un cimiento importante para que el arte sonoro surgiera en las dos siguientes décadas (80's y 90's). De esto hablaré más adelante.

4. Neo Conceptualismos

El arte conceptual tuvo un nacimiento y un final efímeros y sus principales instigadores fueron personajes periféricos del mercado del arte en los Estados Unidos. Lucy Lippard, periodista de formación, fue una curadora improvisada

¹³ CAMINTZER, Luis: “Una genealogía del arte conceptual latinoamericano”, en *Continente Sur-Sur*, Gráfica Pallotti, Porto Alegre, 1997, p. 179.

¹⁴ *Ibid.*, p. 183.

¹⁵ ACHA, Juan: “Teoría y práctica no objetualistas ... *Op. Cit.*, p. 78.

quien por propia iniciativa realizó una exposición itinerante por los Estados Unidos con obras que encargaba o escogía con la única regla de que estas fueran fáciles de montar, económicas y transportables, es decir, obras conceptuales que se centraran en ideas, en instrucciones, y no en objetos. El arte conceptual no fue un movimiento homogéneo, sino que aglutinó a artistas interesados en cuestionar a las instituciones y al mercado del arte, del mismo modo que Duchamp lo había hecho con su famoso urinario medio siglo atrás. Además, mantener de manera radical un conceptualismo duro como el de Joseph Kosuth era complicado y un poco estéril¹⁶. La idea del arte conceptual o del conceptualismo en el arte perduraría en los años 70, pero se iría extinguiendo poco a poco. Sin embargo, algunos grupos de artistas de las generaciones siguientes valorarían y le darían un peso conceptual importante a algunas de sus obras, aunque sin estar peleados con la idea de presentarlas dentro de un marco estético para dotarlas de plusvalía e introducirlas en el mercado del arte¹⁷.

En los años 90 la tendencia de reivindicar los conceptualismos se da de manera plena con una nueva generación de artistas ligados a la idea del arte relacional, promulgada y desarrollada por el crítico y teórico francés Nicolás Bourriaud. Estos creadores no intentaron encontrar una teoría, una forma estética a la cual adaptarse. Salieron del aislamiento para estar en el mundo. "Si el paradigma del arte conceptual de los años 60 fue el filósofo, en los 90 fue el del investigador"¹⁸.

Quando observamos las prácticas artísticas contemporáneas, tenemos que hablar de "for-maciones en vez de "formas". No como un objeto que esta cerrado en si mismo por la intervención de un estilo y de un sello, el arte del presente nos muestra que la forma sólo existe en el encuentro y en la relación dinámica que goza de una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o de otros tipos.¹⁹

Esta tendencia coincide con la globalización del mercado del arte, con la inclusión lenta y paulatina de artistas de países periféricos y en desarrollo al mercado del arte, para renovar un mercado del hemisferio norte del planeta en franca decadencia. América Latina sería uno de los continentes beneficiados de esta nueva postura en la que los nuevos modelos de comunicación (Internet) permitirían a los artistas de estos países en vías de desarrollo acceder con mayor facilidad a la información ligada a las tendencias más vanguardistas del arte en los países hegemónicos, al abrir ventanas para poder encontrar nuevos canales

¹⁶ En su serie de obras de objetos definidos de manera conceptual, Kosuth expone una silla (*One and three chairs* 1965) junto con su fotografía (su representación en imagen) y la definición en el diccionario de la palabra silla (su representación literaria). Este ejercicio conceptual lo realizó también con otros objetos cotidianos.

¹⁷ En los años 80 surgen artistas plásticos influidos por el conceptualismo de los años 60. Es una década en la que hubo una nueva explosión en el mercado del arte con el surgimiento de galerías por doquier, y en la que hubo un gran auge comercial de la pintura y de su valor adquisitivo que culminó con una sobrevaluación y con el primer crack económico de las artes plásticas. "Uno de los casos más notables fue el del artista Norte Americano Jeff Koons, quien de manera frívola y banal hacía paquetes como arte, o películas caseras con su esposa la actriz porno *La Chicholina*" GODFREY, Tony: *Conceptual Art... Op. Cit.*, p. 394.

¹⁸ *Ibid.*, p. 416.

¹⁹ BOURRIAUD, Nicolás: *Relational aesthetics*, Les presses du réel, Dijon, 2002, pp. 20-21.

de vinculación.

3. Arte, Música y Conceptualismo

1.3. El Arte Sonoro y la Música

La idea de un arte del sonido alejado del formalismo abstracto de la música comienza a dibujarse en los años 60 con los accionismos intermediales del grupo *Fluxus*, y luego con la aparición del arte conceptual y su necesidad de ampliar un discurso fuera el ámbito visual, es decir, por medio del lenguaje, de acciones, pero también con la experiencia de fenómenos acústicos, del sonido, del espacio y del silencio.

En los años 70, nace una urgencia por realizar obras artísticas a través del medio auditivo, y de aquí surge el término de *Audio Artes*. William Furlong crea la revista sonora *Audio Arts*, Bob George produce un LP de arte auditivo en el que invita a participar a varios personajes prominentes de los conceptualismos, como Vito Acconci y Terry Fox (*Airwaves* 1977). Ahora bien, la idea de un arte sonoro autónomo no surgirá hasta los años 80, con la realización de exposiciones y festivales que se originaron debido a la necesidad imperiosa de distintos artistas intermediales de encontrar un nicho en donde pudieran encontrar un refugio para el diálogo y el intercambio con sus pares.

¿Cuáles son las diferencias entre el arte sonoro y la música? Debussy fue el primer compositor europeo que intentó sacudirse los candados formales de la música del siglo XIX, concibiéndola de una nueva manera²⁰: “Cualquier tipo de sonidos en cualquier combinación y en cualquier sucesión, son de ahora en adelante libres para ser usados en una continuidad musical”²¹. Los límites de esta disciplina se han continuado expandiendo, pero todavía en la actualidad la música se concentra más en el tiempo que en el espacio, y al arte sonoro en cambio no parece interesarle lo que se deduce de esta temporalidad: una linealidad musical que define un principio y un fin y por lo tanto una forma determinada. El arte sonoro se preocupa más por la interacción entre el sonido y el espacio. Además, el arte sonoro puede durar siglos y la música no²². El arte sonoro puede ser una nueva forma de crear arte visual de carácter auditivo, ya sea gráfico o escultórico. El arte sonoro puede ser conceptual, puede reflexionar acerca de otras cosas a partir del sonido, y aparentemente la música no, ya que está ensimismada en su propia formalidad.

La música no tuvo obligación de apuntar al mundo, y como resultado, esta no pudo estar en deuda con ese mundo. La música por si misma puede

²⁰ Cita realizada por Cage en su ensayo: “Historia de la Música Experimental en Estados Unidos” CAGE, John: *Silence*, Wesleyan, EUA, 1961, p. 67.

²¹ *Ibíd.*

²² Existe una excepción. En su composición *Organ/ASLP (As slow as posible)* compuesta en 1987, Cage deja al intérprete decidir las duraciones de las notas. En 2001, se construyó un órgano especial para realizar una versión que durará 639 años, con acordes y pausas que duran varios años. ¿Se trata de música? Yo pensaría que debido a una extensión absurda de la temporalidad esta obra se ha convertido en una obra de arte sonoro conceptual.

doblar su forma en sus materiales, y sus materiales en su forma, representándolos no solo de manera indistinguible, sino también idéntica²³.

A pesar de las grandes diferencias entre estos dos campos, hay un elemento que fácilmente puede crear un vínculo entre ellos, el conceptualismo. De aquí que lo más práctico y sencillo será dejar de separar Arte y Música y pensar que estas dos disciplinas pueden ser una misma cuando se catalizan a través del pensamiento conceptual.

2.3. El Arte Sonoro Conceptual

Con las primeras vanguardias del siglo XX, los Dadaístas y Marcel Duchamp, dinamitaron los pilares estructurales del arte. Los primeros, luego de algunos manifiestos y acciones, desaparecieron y se disolvieron. Duchamp en cambio perduró gracias a su insistencia por producir un pensamiento artístico que se cuestionara en permanencia, fue el creador de las primeras obras conceptuales, los *ready mades*, objeto-esculturas que significan y se desdoblan no a partir de un discurso estético, sino de ideas.

En mi ensayo “La escultura y la instalación sonora”²⁴ hice una revisión histórica para encontrar los orígenes de la escultura sonora para luego trazar una evolución que desembocó en la “escultura sonora expandida”²⁵, es decir, en la instalación sonora y en otros tipos de arte sonoro desdoblados en el espacio. Ahí describo un tipo de escultura e instalación sonoras de carácter conceptual, partiendo del análisis de distintas obras del siglo XX. Comienzo con la escultura *With a hidden object* (1916) de Marcel Duchamp como un antecedente importante, y luego doy un salto a los años 60 en los que nacen esculturas conceptuales emblemáticas como: *Box with the sound of its own making* (1961) de Robert Morris, un cubo de madera hueco de 24.8 x 24.8 x 24.8 cm que contiene un altavoz que reproduce el sonido de su construcción, desfasando temporalmente la complejidad sónica pretérita de su hechura con la perfección minimalista presente e inmanente de su objetualidad; *Homogeneous infiltration for piano* (1961) de Joseph Beuys, es un piano de cola cubierto por completo por fieltro, aquí no solo no hay sonido, sino que el potencial sónico del instrumento parece ser acallado o conservado permanentemente; *Acoustic Wall* (1969) de Bruce Nauman es una escultura expandida que se convierte en instalación sonora²⁶, se trata de una especie de muro acolchonado que crea un ángulo con la pared de un espacio de una galería o museo, aquí tampoco hay sonido, pero si nos metemos en el espacio angulado que queda y avanzamos hacia el fondo cada vez más estrecho, los sonidos externos del Museo desaparecen poco a poco. Lo sónico conceptual se desdobla y despliega en múltiples ámbitos, desde la poesía concreta de los 50 (como antecedente), poesías visuales conceptuales, acciones que involucran al sonido como elemento central, a la acústica de un espacio (como la obra de Nauman), obras gráficas, o

²³ KIM-COHEN, Seth: *In the Blink of an Ear... Op. Cit.*, p. 41.

²⁴ ROCHA ITURBIDE, Manuel: *El Eco está en todas partes*, Editorial Alias, Serie Antítesis, Ciudad de México, 2013, pp. 109-113.

²⁵ Idea que desarrollo a partir del ensayo: KRAUSS, Rosalind: “Sculpture in the expanded field”, en *October*, Vol. 8. (Spring), MIT PRESS, Boston, 1979, pp. 30-44.

²⁶ Probablemente la primera instalación de carácter conceptual en la historia.

simplemente obras auditivas grabadas en algún soporte. Para Kim-Cohen, el arte sonoro conceptual sería un arte sonoro *no coclear*.

El arte sonoro no coclear puede involucrarse con textos filosóficos, discurso musical, roles sociales actuados por la producción y recepción de sonido y o música, convenciones de performance, o las presunciones inherentes subyacentes de la experiencia de las grabaciones sonoras.²⁷

Según Seth Kim-Cohen, la mayor parte de la práctica de las artes sónicas desde los inicios del siglo XX hasta nuestros días ha mantenido una profunda resistencia instanciada a lo textual, a lo gramatológico y a lo conceptual. Para él esas prácticas continúan siendo naturalistas y perceptualistas. De aquí la importancia de su investigación acerca del arte conceptual en relación al arte sonoro y a la música desarrollada en el libro: *In the blink of an ear. Toward a non cochlear sonic art*. Aquí, Kim-Cohen intenta preparar el terreno para la llegada del pensamiento teórico, “volcando el suelo de lo aparente y lo habitual para que las implicaciones de pensar el sonido -más allá- del sonido y/o del sonido-sin-sonido puedan echar raíces”²⁸.

Una gran parte de las obras de arte conceptual relacionadas con el sonido tienen que ver con instrumentos o con partituras, con objetos o materiales relacionados a la grabación del sonido (altavoces, tornamesas, vinilos, casetes, cintas de carrete, discos compactos, mp3 *players*, etc.), pero muchas otras tratan de eventos de la vida cotidiana, donde el sonido y su interacción con el espacio (o el potencial sonoro de un objeto o espacio) son circunstanciales para reflexionar acerca de las implicaciones de eventos y acciones determinados/as.

En un mundo cada vez más transdisciplinario, a la hora de intentar crear nuevos géneros nos enfrentamos a la subjetividad y a la ambigüedad. Es difícil delimitar qué obra de arte con un componente sónico es conceptual y cual no. En las artes plásticas, el arte no retiniano es aquel que no nos proporciona un placer o gusto estético, es el arte que trata de otros fenómenos. En cuanto a lo sonoro, ¿de qué fenómenos podemos hablar? ¿Aquellos de carácter acústico o físico, que incluyen las investigaciones de la fisiología de la escucha en los seres humanos y en otro tipo de seres vivos, y también los antropológicos, sociológicos, filosóficos y ligados a otros campos del conocimiento? Probablemente todos estos fenómenos, cuando se relacionan con el sonido, tienen ya una inclinación hacia lo conceptual. Pero ¿qué podríamos decir de las músicas de carácter anti musical, las no perceptuales, aquellas que no siguen las reglas básicas del desarrollo de los sonidos en el tiempo? ¿No serían estas no cocleares? ¿Músicas para ser percibidas con el pensamiento?

Distinguir entre *arte sonoro conceptual* y *música conceptual* de una manera clara y tajante puede conducirnos a catalogar de una manera estéril dos ámbitos

²⁷ Mi impresión es que la definición de lo *no coclear* de Kim-Cohen no alude a la ausencia total de sonido, sino a las maneras tradicionales de escuchar y contemplar el sonido y su desarrollo en el tiempo. KIM-COHEN, Seth: *In the Blink of an Ear...Op. Cit.*, p. 156.

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

ambiguos, pero el hablar de una u otra de manera diferenciada nos puede ayudar a matizar el propósito contextual del artista originador de una propuesta determinada. Por esta razón, de aquí en adelante nombraré las obras que me propongo analizar de una u otra forma, aunque *de facto* muchas de ellas puedan pertenecer fácilmente a cualquiera de los dos campos.

Así como distintos artistas se han aproximado a la música a través de la conceptualidad, también distintos músicos se han acercado al arte a partir de ella. A fin de cuentas, es muy difícil definir qué obras son más arte y cuáles son más música, y esta es una paradoja constante de la cual no podremos sustraernos.

3. La Música Conceptual

¿Existe la música conceptual? De acuerdo con Harry Lehmann, el término música conceptual no existía en la *web* en 2013. Históricamente se ha hablado de música procesual (Steve Reich), de música de azar (John Cage), pero no de música conceptual. Para él, “en la música clásica, la cuestión de “qué es el medio” se planteó tan poco como la cuestión de “cuál es el concepto”. Pero en general, Lehmann piensa que “podemos hablar de música conceptual cuando en una obra musical se produce una negación específica del medio y de la obra en sí”²⁹. Para este autor, en la música conceptual las obras deben presentar un fuerte vínculo con lo anestésico, es decir, ser obras con una estética neutral, ni bellas ni feas, algo similar a lo que hizo Duchamp al escoger algunos de sus *ready mades* a principios del siglo XX. Lehmann, al igual que Kim-Cohen, nos habla de una música no timpánica (no coclear).

No solamente las músicas “anestésicas”³⁰ son conceptuales. Existen por ejemplo algunas músicas generadas a partir de procesos naturales simples, donde el control y el gusto del autor intervienen de manera mínima. En el *Poema sinfónico para 100 metrónomos* (1961) de Ligeti, el compositor le da cuerda a cien metrónomos de madera, cada uno con una velocidad distinta, iniciando luego un proceso de manera sincrónica en el que uno a uno van dejando de funcionar al quedarse sin cuerda; en *Pendular Music* (1968) de Steve Reich, varios micrófonos que cuelgan del techo, cada uno sobre un altavoz amplificado, son lanzados al mismo tiempo para columpiarse de manera pendular y desfasada hasta que paran por completo. En ambas obras, tan solo se generan las condiciones de inicio y se echan a andar mecanismos, procesos sónicamente interesantes de desfasamientos, en el primer caso rítmicos y en el segundo, rítmico melódicos causados por la retroalimentación. Estos son procesos naturales, pero también músicas conceptuales³¹.

²⁹ LEHMANN, Harry: “MÚSICA CONCEPTUAL. Catalizadora del giro hacia la estética del contenido inmaterial en la música contemporánea”, en *SULPONTICELLO*, No. 32, Noviembre 2016. Disponible en <http://www.sulponticello.com/musica-conceptual-catalizadora-del-gi...> (Consultado el 25/09/2018).

³⁰ Músicas que tienen un vínculo con lo anestésico, de acuerdo a las ideas de Lehmann.

³¹ Es algo equivalente a realizar unas instrucciones que digan: pon unas palomitas de maíz en el sartén, prende el fuego y escucha con atención hasta que la última de ellas haya tronado. Otra obra procesual muy interesante que tan solo depende de las condiciones iniciales es *Micro 1* (1961) de Takehisa Kosugi, en la que el compositor envuelve un micrófono con una hoja larga de

Otro ejemplo de músicas conceptuales que no son anestésicas serían las partituras conceptuales o instrucciones de acciones sónicas de los distintos autores del movimiento *Fluxus*, que por su naturaleza producen resultados opuestos a los de la música y hay una voluntad estética formal. Un ejemplo puede ser *Piano music no. 10* (1962) de George Maciunas, en la que el compositor clava cada una de las teclas del piano comenzando por la más baja hasta terminar con la más aguda, o el arrastrar un violín por el piso de Nam Jun Paik (*Action with a violin on a string*, 1963), o un set de instrucciones para tocar discos de vinilo de una manera totalmente distinta a la habitual (*ACUSTICA, para fuentes de sonido y altavoces experimentales*³² del argentino alemán Mauricio Kagel, 1970). En todas estas acciones, se subvierte la función específica de los instrumentos y del tornamesa, y se crea un producto estético nuevo en el que podemos escuchar atentamente con orejas musicales conceptuales.

Finalmente, otras acciones de *Fluxus* en las que no se percibe el sonido, como la obra *Composition # 5* de La Monte Young (1960), que suelta a varias mariposas en una sala de conciertos, tienen sin embargo un toque surrealista, una belleza no anestésica comparable a la de un cuadro surrealista de René Magritte, Dalí o Miró. De manera que es muy difícil restringir la existencia de la música conceptual a lo no timpánico o a lo anestésico. Tal vez por pertenecer a una cultura latina y no sajona, me parece natural abrir el espectro hacia otras latitudes, como las músicas teatrales de carácter conceptual de John Cage y del colectivo español *ZAJ* en los años 60 que resultan también muy expresivas debido a las acciones de los intérpretes y que tienen que ver muy poco o nada con la estética del lenguaje musical³³.

A continuación, hago un recuento de obras musicales que tienen una carga importante de conceptualismo y breves comentarios sobre cada una de ellas, así como sobre posibles géneros a los que podrían pertenecer.

a) Partituras conceptuales

Los inicios del *detournement*³⁴ de la música timpánica hacia músicas que generan nuevos significantes en el campo artístico, filosófico, poético, literario, etc., parecen haberse originado como meras bromas rebeldes ante los conservadurismos de la tradición musical europea. En 1883, Alphonse Allais

papel. Al soltar el papel, la obra consiste en escuchar el proceso de los desdoblamiento del papel amplificados, que se desdobra en un rallentando paulatino hasta el silencio.

³² El compositor argentino-alemán Mauricio Kagel no fue miembro de *Fluxus*, pero podemos decir que esta obra está íntimamente ligada a algunas acciones de *Fluxus*, particularmente de Nam Jun Paik.

³³ Como la obra para piano de Walter Marchetti *música para piano no. 2*, donde las instrucciones comienzan así: 1 entro y saludo al público. 2 me siento al piano. 3 pruebo los pedales. 4 pruebo la sordina. 5 me levanto y miro en el interior del piano, vuelvo a mirar... SARMIENTO, José Antonio: *Caj. Concierto de teatro musical*, Multigráficas Pérez y Agudo, España, 2007, s/p.

³⁴ Me refiero al término usado por los *situacionistas* en los años 50, a partir del cual modificaban obras de arte preexistentes cambiándoles el significado y abriéndolas hacia el conceptualismo.

creó varias obras que presentó en el *Salon des arts incoherents*, un movimiento artístico liderado por André Levy que estaba asociado a un movimiento humorístico anterior, *Les Hydrópates* (1878), del que formaba parte una pandilla de amigos burgueses que frecuentaban el famoso café de París *Le Chat Noir*. Una de estas obras es una marcha fúnebre con 24 compases vacíos, cuyo prefacio dice:

El autor de esta marcha fúnebre se ha inspirado en su composición, de ese principio aceptado por todo el mundo de que los grandes dolores son mudos. Como los grandes dolores son mudos, los ejecutantes deberán de ocuparse en contar los compases, en vez de dejarse llevar por ese estruendo indecente que retira todo carácter augusto a los mejores funerales.

Otra obra similar pero producida ya en la primera mitad del siglo XX es *In futuro* del compositor Checoslovaco Erwin Schulhoff. Se trata de una página de una partitura vacía de notas, pero no de silencios. El compositor llena de silencios cada compás, cada uno con distinta duración, de manera que parecen crear su propia dinámica rítmico-visual. Ninguna de estas dos obras intenta buscar el silencio como un espacio necesario para poder escuchar los sonidos que nos circundan, como sí lo hizo John Cage con su emblemática obra silenciosa *4:33* (1952), probablemente la primera composición de música conceptual del siglo XX. Estas parecerían ser las primeras obras silenciosas de la historia de la música, aunque el origen de la obra de Cage estaría más cercano a la intención del futurista Luigi Russolo en su manifiesto *El arte del ruido* (1913), en el que propone la abolición de la orquesta para dirigir nuestra escucha hacia el mundo que nos rodea.

Por otro lado, el futurista Tomasso Marinetti podría ser el primer artista sonoro conceptual del siglo XX. En una segunda fase creativa de su carrera, se acercó a la radio creando guiones radiofónicos pre-conceptuales (los *Radio Síntesi*, 1933). En uno de ellos, por ejemplo, propone la *Construcción de un silencio* a partir de distintos ruidos que simulan de manera metafórica a las distintas paredes, techo y piso de un espacio imaginario y, en otro, acciones sonoras imaginarias que suceden en distintos lugares del mundo y que luego son reunidas en una grabación sonora secuencial (*Drama de distancias*)³⁵.

Otro intento conceptual de sacar a la música de su ensimismamiento en los albores de la música conceptual estuvo a cargo del compositor pre-dadaísta Erick Satie, con su obra para piano *Morceaux en forme de poire* (*Piezas en forma de pera*), quien burlescamente les puso ese nombre cuando su amigo Claude Debussy le cuestionó acerca del aspecto formal de su música, o bien su *Musique d'ameublement* (1917), que propone una escucha distraída y

³⁵ Los *radio sintesi* no son partituras conceptuales *per se*, sino instrucciones para guiones radiofónicos casi imaginarios. Sin embargo, con John Cage y con la escuela experimental de Nueva York en los años 50 (Morton Feldman, Christian Wolf, y Earl Brown), podrían ser considerados como partituras musicales. Por otro lado, el movimiento estridentista mexicano se le adelantó a Marinetti en la propuesta de crear obras de arte para la radio, algunas de ellas de corte conceptual. Con IU IIIUUU IU... de Kyn-taniya, tenemos un guión radiofónico que podría ser uno de los primeros antecedentes de un arte sonoro conceptual latinoamericano.

despreocupada de una música construida con esa finalidad, en la comodidad de un sillón de una sala, o finalmente *Vexations* (1893), donde presenta una sucesión de motivos musicales que deben ser repetidos 840 veces, dando lugar a una obra musical de 18 horas³⁶.

Finalmente, podríamos considerar a las partituras visuales creadas sin ninguna finalidad específica para hacer música, y que buscan más bien una estética visual, pero creo que aquí se trata más bien de un arte intermedia que oscila entre las artes plásticas y la música y que adolecen de una carga conceptual suficiente, por lo que las dejaré de lado.

b) El azar y la música

Otro ámbito importante de la música conceptual es el uso del azar debido a los resultados "anestésicos" removidos de la emoción que se pueden llegar a obtener. Marcel Duchamp fue un precursor que lo utilizó para la creación de varias de sus obras como una herramienta para atraer los accidentes y lo inesperado³⁷. Su partitura *Errata musical* realizada en 1912-15 es claramente un antecedente a la idea de John Cage de liberarse del ego mediante operaciones de azar, ya que en sus primeras obras, la alta complejidad de sus procesos de azar deterministas³⁸ daban como resultado una música fría pero con un alto grado de complejidad, acercándolas a la esfera de lo conceptual. Lo mismo podría decirse del serialismo integral de los años 50 de Pierre Boulez, y actualmente de la estética de la nueva complejidad promulgada por Bryan Ferryhough, compositor inglés (n. 1943) que crea una música tan sofisticada, densa y compleja, que se vuelve anti porosa cuando es interpretada, y por lo tanto puede apreciarse mejor en la partitura³⁹. Sin embargo, todas estas músicas de azar y de determinismos complejos están auto contenidas en su propio discurso musical, y por lo tanto tienen una gran dificultad en significar hacia otras disciplinas

³⁶ La instrucción de Satie era: *Para tocar 840 veces este motivo, será bueno prepararse con antelación, y en el más profundo silencio, para la más intensa inmovilidad*. Disponible en <https://es.wikipedia.org/wiki/Vexations> (Consultado el 25/09/2018).

³⁷ Existieron creadores sonoros anteriores que usaron juegos musicales de azar con dados para producir melodías populares en los siglos XVIII y XIX como Johan Philipp Kirnberger en el año de 1757 y Maximilian Stadler en 1780, o incluso Mozart y Haydn después de 1812, pero se trataba de una actividad lúdica y de retos mentales. "Aunque el carácter de estos juegos es puramente lúdico se requiere destreza para su creación, reflejo de ello es que compositores de renombre hayan estado involucrados en la elaboración de algunos ejemplares". GÓMEZ ELIZONDO, J.E: *Intersecciones entre la Nueva Media, Composición Asistida por Ordenador y Obra Pre-informática de Xenakis: Implementaciones de Analogique A y CAO en Supercollider*, tesis de maestría en tecnología musical, facultad de Música de la UNAM, ciudad de México, 2016, p. 52.

³⁸ Un ejemplo es su obra para piano *Music of Changes* (1951). Era azar determinista porque todos los resultados de las operaciones aleatorias efectuadas con el I Ching eran plasmados en una partitura tradicional, quedando inamovibles. En ese mismo momento histórico surge el movimiento de la *música indeterminista* en Nueva York (al que Cage se integra pocos años después), donde los compositores dejaban distintos parámetros musicales abiertos al intérprete, creando resultados diversos, más orgánicos y menos intelectuales.

³⁹ Será esta una música anestésica? la técnica del serialismo integral creada más de dos décadas antes, fue por otro lado una música de un grado de complejidad tal, que la percepción quedaba de lado en beneficio de los procesos matemáticos de la serialización de todos los parámetros musicales, y que solo puede asimilarse desde un análisis detallado de la partitura.

artísticas y del conocimiento, pero de algún modo, el azar es una especie de unguento conceptual que funciona de igual manera tanto en la pintura, escultura, música, literatura, etc., abriendo las obras hacia nuevos mundos estéticos formales.

c) Otras músicas conceptuales

Ya mencioné antes el aspecto atemporal de la música que termina convirtiéndose en arte conceptual, como en la obra de Cage que dura varios siglos. La repetición, el minimalismo y el estatismo atemporal ciertamente nos alejan de las músicas tradicionales, pero sólo cuando llegan a los extremos se pueden convertir en músicas conceptuales. Ejemplos de obras tempranas del siglo XX son las obras atemporales propuestas por Fluxus como: *Cough piece* de Yoko Ono (1961) en la que hay que toser durante un año, *Symphonie monotone-silence* del francés Yves Klyne (1961) donde todos los músicos tocan una sola nota, o la acción de Bruce Nauman *Playing a Note on the violin while I walk around the studio* (1967–68).

Otra modalidad, como ya lo mencioné, es el uso de vinilos y de otros objetos con potencial sónico que exploran los conceptualismos, como la obra *33 1/3* de Cage (1969), una instalación con decenas de tornamesas y más de un centenar de vinilos, en la que el público es libre de tocar el disco de su elección, creando simultaneidades eclécticas de distintos estilos musicales, o la *Broken Music* de Milan Knížák a partir del rompimiento de vinilos que vuelven a ser tocados, o más recientemente con las instalaciones de discos en el piso de Christian Marclay, pero nuevamente, aquí nos encontramos en un territorio estético de apropiación que continúa gravitando entre la esfera musical y la de las artes plásticas.

La idea de la música conceptual es interesante pero limitada, ¿acaso podemos seguir haciendo músicas conceptuales cuando ya se hicieron obras silenciosas, con una sola nota, u otras que duran siglos?, no obstante, lo interesante es el reto de hacer músicas que vayan más allá de un discurso formal musical purista y cerrado, aplicando el ingrediente conceptual para que estas nuevas músicas signifiquen de manera polisémica en distintos niveles.

4. Arte sonoro y música conceptuales en América Latina

Cómo podemos desmarcarnos como latinoamericanos de la hegemonía capitalista de occidente cuando por otro lado siempre hemos querido seguirlos, estar en la vanguardia? históricamente se ha dado, particularmente con el muralismo en México, tal vez el único movimiento latinoamericano considerado en los libros de la historia del arte moderno escritos en los Estados Unidos y en Europa. Está claro que la importancia del aspecto político-social en nuestros países post-coloniales nos ha dado un lugar y un espacio ligados a lo contextual, pero no por ello podemos rehuir a otras cualidades de nuestras culturas. Yo puedo ver dos muy claras, una poética conceptual mucho menos fría y más libre ligada al día a día de nuestras realidades, y un sentido del humor a veces negro, agudo y cáustico, producto de una necesidad por producir un antídoto que nos

salve de la crudeza de la desigualdad social, de la pobreza, de la corrupción y de todos los males de nuestro subdesarrollo.

4.1. Antecedentes

Los gérmenes de los conceptualismos latinoamericanos en el arte y en la música se encuentran en la poesía sonora del chileno Vicente Huidobro (1893-1948) y en los caligramas visuales del Mexicano José Juan Tablada⁴⁰ (1871-1945). Ambos escritores estuvieron a la par de la vanguardia de su época⁴¹, pero esta literatura intermedia no tuvo una carga conceptual importante al igual que las obras de arte fonéticas de las primeras vanguardias europeas, como el Dadaísmo, que se centraron más en el aspecto sónico y estético visual de las palabras, sílabas y fonemas deconstruidos. En cambio, en los años cincuenta América Latina hizo una gran contribución al arte universal con la poesía concreta. Es cierto que su fundación se debió al Europeo Eugen Gomringer, pero de manera simultánea, el grupo *Noigandres* (Decio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos) de Brasil realizó el primer manifiesto internacional y llevó esta estética hasta sus últimas consecuencias (*Plan Piloto para la Poesía Concreta*, 1954). El único otro artista latinoamericano que incursionó de manera clara en la poesía concreta fue el alemán-mexicano Mathias Goeritz.

No toda la poesía concreta es conceptual y sonora, pero el concretismo literario estuvo claramente afectado por el conceptualismo tanto en Europa como en América Latina, sin embargo, en nuestro continente hubo además un aspecto político imbuido que no existió allá. En la poesía *Beba coca cola* (1957) de Décio Pignatari, el autor hace una crítica al capitalismo norteamericano jugando con las permutaciones de la palabra beba, coca y cola que dan las palabras caco (casco) y cloaca. Por otro lado, en una de las variaciones de la obra gráfica *mensajes dorados* (1960's), Mathias Goeritz repite incisivamente la palabra oro, creando un mantra y aludiendo tal vez al valor material del oro, pero usando también el verbo orar, orar por el oro, una paradoja que se convierte en una crítica al capitalismo. Otro ejemplo de poesía concreta conceptual que explora, ahora sí de manera directa, las ideas relacionadas al sonido y al silencio, es *TENSÃO* de Augusto do Campos (n. 1931) en donde el autor juega con la idea de una tensión con sonido y sin sonido a través de distintas permutaciones visuales de las palabras. Por otro lado, la poesía concreta brasileña se logró desmaterializar en sonido gracias a la participación del compositor Gilberto Mendes (1922-2016) en el grupo *Noigandres*, quien colaboró con varios de sus compañeros convirtiendo varias de sus poesías concretas en composiciones corales. Podemos ver así cómo los brasileños estuvieron más cerca del sonido y fueron pioneros de un arte sonoro de carácter conceptual en América Latina.

⁴⁰ En el caso de José Juan Tablada no he podido encontrar en sus caligramas ninguna referencia al sonido salvo en el caligrama: un sapo sO no rO que deslíe de Confucio un parangón, y un grillo que ríe burlón . . .

⁴¹ Y vinculados con el poeta francés Guillaume Apollinaire (1880-1918), otro artista precursor de las primeras vanguardias Europeas del siglo XX.

4.2. Surgimiento del Arte Conceptual en Latino América. Años 60 y 70

En 1958 se funda en Buenos Aires un espacio privado que proporcionaría un importante apoyo al desarrollo del arte contemporáneo de vanguardia en la Argentina. El instituto *Torcuato Di Tella* no solo apuntaló un importante espacio para las artes visuales, sino también para el desarrollo de la música contemporánea⁴², invitando a compositores de vanguardia de la talla de Iannis Xenakis, Luigi Nono y Bruno Maderna. La artista Margarita Paksa, pionera del arte conceptual en la Argentina señala: "Fue en este ambiente de experimentación, de diálogo productivo, que fuimos conquistando nuevos caminos, como el del arte conceptual de manera simultánea con lo que sucedía en los Estados Unidos"⁴³.

En 1968, el empresario Jorge Glusberg funda el *CEAC, Centro de Estudios de Arte y Comunicación*, que al año siguiente cambiaría de nombre: *CAyC (Centro de Arte y Comunicación)*. Se trata de una institución que a lo largo de 25 años hizo suya una proyección internacional de las vanguardias argentinas y de América Latina. Con las muestras *Arte y cibernética* y *Argentina Inter-medios*, el centro se instaló como referente bajo la premisa de la búsqueda experimental e interdisciplinaria. Tres años después, en 1971, la crítica Lucy Lippard organizó una exposición colectiva en el *CAyC*, colocando a la Argentina en el mapa mundial del arte conceptual. Otro factor importante fue el contacto estrecho entre Buenos Aires y Nueva York gracias en parte a las becas Guggenheim proporcionadas por los Estados Unidos, lo que coadyuvó a la creación de una generación de artistas conceptuales argentinos muy cercana al conceptualismo norteamericano. Los más importantes fueron Leandro Katz (n. 1938), Eduardo Costa (n. 1940), Liliana Porter (n. 1941) y David Lamelas (n. 1946).

Hubo otros artistas conceptuales argentinos que pertenecieron al grupo del *CAyC* o que se desarrollaron de manera independiente. Los más importantes fueron: León Ferrari (1920-2013), Edgardo Antonio Vigo (1928-1997), Alfredo Portillos (1928-2017), Margarita Paksa (n. 1933), Elda Cerrato (n. 1930), Víctor Gripo (n. 1936), Nicolás García Urriburu (1937-2016), Luis Pazos (n. 1940), Graciela Gutiérrez Marx (n. 1942), Horacio Zabala (n. 1943), Carlos Ginberg (n. 1946) y Jaques Bedel (n. 1947).

⁴² El *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* fundado por el compositor Alberto Ginastera en 1961 fue parte del instituto *Torcuato Di Tella*. Gracias a este espacio los compositores sudamericanos pudieron estar cerca de las vanguardias europeas. Ya sea por la distancia o por alguna otra razón, los compositores mexicanos no pudieron o quisieron vincularse con el instituto, por lo cual la música contemporánea en nuestro país sufrió un atraso de por lo menos una década.

⁴³ BATALLA, Juan: *60 años del Di Tella: vanguardia, escándalos e historia del instituto que cambió el arte argentino para siempre*, en la sección cultural de *infobae*, domingo 7 de Octubre de 2018. Disponible en <https://www.infobae.com/cultura/2018/07/29/60-anos-del-di-tella-vanguardia-escandalos-e-historia-del-instituto-que-cambio-el-arte-argentino-para-siempre/> (Consultado el 07/10/2018).

En los demás países latinoamericanos no existió ningún instituto ni fundación (privada o del gobierno) que hayan abonado de manera clara al surgimiento de un arte conceptual. En Brasil por ejemplo, el fenómeno de la dictadura propició la salida de artistas Brasileños hacia Estados Unidos en las décadas de los 60 y 70 (particularmente a Nueva York), gracias también a las becas Guggenheim y Fullbright. Así, varios de ellos se internacionalizaron y adoptaron el conceptualismo norteamericano. También es cierto que algunos críticos de los Estados Unidos que se interesaron por Brasil y por la Argentina, propiciaron un importante intercambio, “como cuando Kinston McShine, del *Museum of Modern Art (MOMA)* de Nueva York, visitó Brasil e invitó a Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Guilherme Vaz y Artur Barrio a la exposición *Information* en 1970, considerada la primera muestra colectiva de arte conceptual en un museo estadounidense”⁴⁴. La Bienal de Sao Paulo, por otro lado, estuvo respaldada hasta 1979 por la dictadura militar, y por lo tanto nunca incluyó a los artistas brasileños de vanguardia que fueran críticos del sistema.

A partir de la segunda mitad de la década de los 60 y a lo largo de los 70, los conceptualismos político sociales de los que ya hablé antes se van a dar de manera espontánea en varios países latinoamericanos, particularmente en Brasil, Argentina, Chile y México, pero también en Colombia, Venezuela y Ecuador⁴⁵.

Los conceptualismos político sociales y los no objetualismos se desarrollaron plenamente en la década de los años 70, como un fenómeno ligado a las crisis sociales y políticas en Latino América (movimiento estudiantil del 68, dictaduras militares, etc). En algunos países como México, se crearon distintos grupos y colectivos como el *No Grupo* (Maris Bustamante, Melquíades Herrera y Rubén Valencia) y *Proceso Pentágono* (José Antonio Hernández Amezcua, Felipe Eherenberg, Víctor Muñoz). Los principales elementos que usaron los artistas fueron la fotografía, la documentación, la materialidad del deshecho industrial, el reprocesamiento de imágenes populares extraídas de la TV, fotonovelas, prensa, acciones y el performance.

De manera similar, en Colombia el *Taller 4 Rojo* (Diego Arango, Nirma Zárate, etc) pretendió sacar el arte a las calles, hacer obras que resonaran con el descontento popular que en los años 60 había comenzado a transformar al

⁴⁴ HAAG, Aracy: *La trama de la buena vecindad latinoamericana*, 2013. Disponible en <http://revistapesquisa.fapesp.br/es/2013/08/08/la-trama-de-la-buena-vecindad-latinoamericana-2/> (Consultado el 10/10/2018)

⁴⁵ Los artistas más importantes son: en Brasil, Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Ana Bella Geiger (n. 1933), Hélio Oiticica (1937-1980), Artur Barrio (n. 1945), Cildo Meireles (n. 1948), Paulo Bruscky (n. 1949); en Colombia, Jonier Marin (n. 1946), Antonio Caro (n. 1950); en Chile, Dámaso Ogaz (1924-1990), Juan Downey (1940-1993), Manuel Casanueva (1943-2014), Guillermo Deisler (1940-1995), Víctor Hugo Codocedo (1954-1988), Daniela Eltit (n. 1948), Alfredo Jaar (n. 1956); en Ecuador, Teresa Burga (n. 1936); en Venezuela Eugenio Espinoza (n. 1950) y Claudio Perna (1938-1997); en Uruguay, Luis Camintzer (n. 1937) y Clemente Padín (n. 1939); y en México, Alejandro Jodorowsky (n. 1929), Helen Escobedo (1934-2010), Marcos Kurtycs (1934-1996), Juan José Gurrola (1935-2007), Arnaldo Coen (n. 1940), Ulises Carrión (1941-1989), Felipe Ehrenberg (1943-2017), Maris Bustamante (n. 1949), Melquíades Herrera (1949-2003), Mónica Mayer (n. 1954) y Adolfo Patiño (1954-2005).

mundo en general, así como ir en contra del *establishment* económico, político y artístico. Tanto en la década de los años 60 como en la de los 70, el elemento sónico fue muy escaso en el arte latinoamericano. Existen importantes excepciones, obras de carácter aural que ahora resuenan en las nuevas generaciones de artistas. La reunión y el análisis de estos fenómenos aislados nos servirán para entender las causas de la ausencia de un pensamiento acústico en el arte latinoamericano en estas dos décadas.

4.3. Obras conceptuales sonoras en América Latina. Años 60 y 70

A pesar de que en los años 60 hubo muy poco interés de los artistas latinoamericanos por el sonido, podemos encontrar importantes excepciones a la regla, como el efímero pánico de Alejandro Jodorowsky en México en 1963, que involucraba acciones sonoras de algún modo relacionadas con el *Fluxus* internacional, o bien, acciones conceptuales más acotadas, como la obra *Respire conmigo* (1966) de Lygia Clark, que forma parte de una serie de ejercicios sensoriales que exploró la artista a mediados de esa década. Aquí, Clark invitaba al uso de un tubo de goma flexible que se estiraba y se contraía, los extremos se unían creando un círculo y la idea era mantenerlo cerca del oído para escuchar cómo entraba y salía el sonido del aire, creando un efecto y sonido similar a la respiración que es capaz de tranquilizar y generar un efecto curativo. "Lygia intentaba realizar una especie de terapia de "maternalización masiva" para curarse y curar a su generación de una psicosis, se trataba de un psicoanálisis íntimo, práctico, ligado a la memoria afectiva del cuerpo"⁴⁶.

Hacia finales de la década, los conceptualismos no políticos de la Argentina produjeron obras específicamente sonoras, es decir, donde el soporte de audio era una de las partes más importantes de la obra. En *Comunicaciones* (1968)⁴⁷ de Margarita Paksa, la artista utiliza un LP de 45 revoluciones como parte de una obra instalativa realizada en distintas etapas.

La primera consistió en la construcción de un ambiente de ángulos curvos, envolventes, como un útero, el *Santuario del sueño*, que no se exhibía al público más, en una segunda instancia, se documentó por medio de la descripción verbal grabada en el lado 1 del disco (en la colección del MNBA). El lado 2 (titulado *Candente*) registraba los jadeos amorosos de una pareja. La tercera etapa consistió en la construcción de una pista de arena en la sala del *Di Tella* donde la artista y su pareja realizaron una acción: se acostaron y dejaron impresa la silueta de sus cuerpos. Por último, la exhibición al público fue una instalación que exigía la participación del visitante... Basada en las teorías de la comunicación que circulaban en la época, *Comunicaciones* exploró desde la plástica el soporte discográfico (sus cualidades físicas y estéticas) así como el aspecto gráfico de un producto propio de la industria cultural: el disco. La oblea que recubre el

⁴⁶ MACEL, Christine: *Lygia Clark: At the border of Art*, 2017. Disponible en https://post.at.moma.org/content_items/1008-part-3-lygia-clark-at-the-border-of-art (Consultado el 09/10/2018).

⁴⁷ Obra presentada en la exposición *Experiencias 68* en el Instituto *Di Tella* de la ciudad de Buenos Aires. Es considerada dentro del arte de los medios, género precursor del arte conceptual en los años 70 argentinos. La obra constaba de diferentes etapas de producción, exhibición y documentación.

centro del vinilo fue diseñada con un *pattern* óptico que al girar en el reproductor acentuaba la ilusión de movimiento.⁴⁸

En 1969, el argentino Eduardo Costa y el norteamericano John Perreault realizan la edición de una cinta de carrete de 500 copias (*Tape Poems*) con obras sonoras encargadas a varios artistas conceptuales que en el momento vivían en Nueva York, algunos de ellos muy importantes: Vito Acconci, Michael Benedikt, Scott Burton, Ted Castle y Lenadro Katz (también argentino), John Giorno, Joseph Cera Voló, Dan Graham, etc. Se trataba de ejercicios conceptuales relacionados con el lenguaje y en algunos casos con acciones⁴⁹. Eduardo Costa realizó una obra compleja en cuatro movimientos (*Four Works*). En el primero (*Instructions* 0:32) da instrucciones; en el segundo (*Second Tale* 2:04) dos voces, una adulta y una infantil, narran algo; en el tercero (*Explanation* 0:41) explica lo que sucedió en los dos movimientos anteriores, y en el cuarto movimiento (*Property Poem* 0:26) una voz dice: “este poema le pertenece a... graba el nombre aquí después de borrar la instrucción. Dirección, grabe la dirección después de borrar la instrucción...”, etc.

En las obras de Paksa y Costa vemos claramente cómo en la primera nos podemos ubicar dentro de un contexto latinoamericano, mientras que la segunda está totalmente influida por los minimalismos formales de los EUA. Un caso similar al de Eduardo Costa es el del chileno Juan Downey, quien emigró a Nueva York muy joven (1965) y estuvo influenciado por los nuevos avances tecnológicos de esa época, así como por los conceptualismos norteamericanos, al enfocar su trabajo sobre todo en la video instalación y en la creación de esculturas electrónicas, pero también en el performance y en el arte ambiental. Su única obra claramente sonora de esa época es de carácter conceptual. En *The human voice* (1968) Downey ubica grabadoras y cámaras de cine en diferentes partes de una habitación de un espacio artístico de Washington. “En términos formales no pasaba nada, cuando alguien llegaba y hablaba las grabadoras recogían todo lo que decía al igual que las cámaras de cine. Cuando un invitado preguntó: cuando empieza? Juan rebobinó la cinta más cercana y reprodujo la voz del invitado preguntando”⁵⁰.

A Downey le interesaba lo efímero y el concepto de acontecimiento existe en muchas de sus propuestas.

Ambos conceptos nos llevan a un acercamiento con el material y la energía del sonido (y por ende al ruido y al silencio), pues este puede entenderse justamente como aquello que acontece en una temporalidad determinada (incluso por un breve espacio de tiempo), lo cual determina la condición efímera del mismo...Downey conoce y utiliza esta condición de lo efímero

⁴⁸ HERRERA, María José: *Comentarios sobre comunicaciones*, 2007. Disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/colección/obra/10951> (Consultado el 9/10/2018).

⁴⁹ Como la primera obra del lado uno de Vito Acconci *Untitled* (2:56) en la que se escucha su caminar mientras cuenta en voz alta hasta el número 71.

⁵⁰ BONET, Juan Manuel (Ed.): *Juan Downey Con energía más allá de estos muros*, Centro Julio Gonzales IVAM, Valencia, 1998, p. 48.

en sus propuestas, al llevar la atención a algo que acontece sin dejar aparentemente rastro.⁵¹

No podemos sustraernos aquí a la posible influencia de los minimalismos formales sajones en la obra de Downey, pero más adelante este artista dará un giro de 180 grados para explorar otros temas ligados a la condición territorial y contextual de América Latina⁵², convirtiéndolo en un artista ecléctico y polifacético, nórdico (tecnología y conceptualismo) y latino (contextualidad, origen, territorio).

A partir de los años 70, encontraremos obras de carácter sónico muy interesantes que dan mucho de sí. En 1970, el artista mexicano Felipe Ehrenberg exiliado en Londres debido a su activismo político en el movimiento estudiantil del 68, realizó la acción *A Date with fate at the Tate*⁵³. Se presentó en la galería Tate en Londres con la cabeza cubierta con una bolsa de papel agujerada en uno de los dos ojos, así como en la boca, y se declaró obra de arte. Los guardias sorprendidos discutieron con él y no lo dejaron entrar, mientras el artista grababa toda la conversación en una grabadora que llevaba al hombro. “El evento fue cubierto por la prensa europea y fue publicado en la revista *Studio International* del mes de marzo de 1971. Un año después, la directora del museo contactó al artista pidiéndole una disculpa. El museo terminó adquiriendo la cinta junto con otra del Dadaísta Kurt Schwitters, iniciando así la fonoteca de la institución”⁵⁴.

En la transcripción de la discusión entre Ehrenberg y los guardias detectamos un sentido del humor muy particular, al igual que con la acción misma de llegar con la cabeza cubierta con una bolsa de papel para ver la exposición con un solo ojo. Pero más que nada, esta acción fue un desafío a la hegemonía artística de occidente, una especie de burla al sistema institucional cultural inglés de la época.

En el mismo año el brasileño Cildo Meireles quiso traducir una topología gráfica de una espiral en topología sonora. Acudió a una compañía de producción musical y utilizó un oscilador de frecuencia para simular la espiral del gráfico con cambios continuos de frecuencia. La obra *Mes/Caraxia* consistió en un LP cuya portada fue la foto de una nebulosa en espiral. Meireles dice: “En

⁵¹ ESTRADA ZÚÑIGA, Ana María: *Tran(ns)ducciones Invisibles. Hacia una lectura del Arte Sonoro a través de la obra de Juan Downey*, Silencio, Santiago de Chile, 2015, p. 43.

⁵² A mediados de los años 70, Juan Downey vivió medio año con los indígenas Yanomamis del Amazonas, donde realizó distintos videos que luego conformaron una importante obra instalativa de carácter antropológico.

⁵³ La acción de Ehrenberg fue incluida en el evento *Destruction in Art Symposium/DIAS* organizado por Alex Trocchi y Gustav Metzger. Como parte de este, se plantearon una serie de acciones radicales simultáneas en distintas ciudades Europeas de las cuales Felipe decidió hacer la suya en la *Tate Gallery* de Londres.

⁵⁴ BENÍTEZ DUEÑAS, Issa: “Reconstruir el vacío y recuperar el espacio: EHRENBURG conceptual”, en el catálogo de la exposición *Felipe Ehrenberg*, Editorial Diamantina, Ciudad de México, 2007, p. 23.

Mebs/Caraxia la idea era hacer esculturas sonoras, modelar el sonido de esa manera”⁵⁵.

A pesar del minimalismo formal del sonido, muy cercano al arte conceptual norteamericano, podemos vislumbrar una poética distinta gracias a la fotografía de la portada del disco en la que también se incluye un cigarro. A partir de aquí, Meireles realizará varias obras materializadas en discos. La más conocida es *Sal Sem Carne* (1975)⁵⁶, que consiste en un LP con grabaciones de entrevistas con los indios de una región del Brasil, donde intentó problematizar la historia de la expropiación del territorio de un pueblo y de la redimensionalización de la idea del espacio que insta una precondición relacional de polos situados en dos extremos de la vida, dominadores blancos y dominados indígenas⁵⁷. Aquí, el aspecto político social latinoamericano quedaba en evidencia y podemos constatar una clara intención citando al artista en una entrevista reciente donde habla acerca de sus obras de la primera mitad de la década de los años 70: “...el arte brasileño comenzó a recibir atención, cosa que era muy rara. He visto muchos textos que asocian la producción conceptual latinoamericana que dicen que esta se diferenciaría por ejemplo de la anglosajona, exactamente por introducir un componente político social”⁵⁸.

Otras obras sonoras importantes de Meireles son *Río/Oir* (1976), un disco hecho con sonidos de los ríos del Brasil, o *Babel* (2001), una instalación escultural en forma de torre circular con cientos de radios analógicos a muy bajo volumen y sintonizados en distintas estaciones, que nos recuerda a la torre de televisores de Nam June Paik instalada en un museo en Seúl Korea (*Dadaikseon*, 1988). Estas sin embargo, son obras sonoras que se acercan más a la música electroacústica concreta que al arte conceptual debido a su aspecto perceptual fenomenológico.

En 1977, el Artista Mexicano Ulises Carrión realizó en Holanda una serie de obras sonoras de carácter conceptual y las publicó en un casete con el título *The Poets Tongue* editado por Guy Schraenen. En el folleto del disco compacto reeditado de la obra se lee lo siguiente: “Todas las piezas incluidas en esta edición tienen en común el rechazo a lo discursivo. No son ni verdaderas ni bonitas. Cada pieza es una serie de unidades vocales que se despliegan de acuerdo con reglas simples. El inicio y el fin son arbitrarios, podrían continuar infinitamente. Ellas deben continuar, continúan”⁵⁹.

⁵⁵ MEIRELES, Cildo: “Entrevista com Cildo Meireles. Por Elton Ribeiro Pinheiro”, en *Palíndromo*, V. 9, No. 17, Abril, Brasil, 2017, pp. 109-121.

⁵⁶ Esta obra se expuso con 146 monóculos con diapositivas suspendidos en una estructura de madera, en la *Pinacoteca del estado de Sao Paulo* en 2006. No me queda claro si la obra siempre se ha presentado de este modo.

⁵⁷ GRANDO, Ángela: “Sal sem carne – para uma estética do gueto”, en *Arteologie* [En línea], 8, 2016, puesto en línea el 26 de Enero de 2016. Disponible en: <https://journals.openedition.org/artelogie/496> (Consultado el 10 de Octubre de 2018)

⁵⁸ MEIRELES, Cildo: “Entrevista com Cildo Meireles”... *Op. Cit.*

⁵⁹ CARRIÓN, Ulises: *The poets tongue*, Folleto del CD, Antwerpen, Amberes, 1997.

Se trata de una serie de obras sónicas conceptuales que desarrollan un sistema anti discursivo, basado en una especie de subversión hacia las reglas básicas del lenguaje y de la obra literaria (aunque también tiene que ver con las matemáticas). La obra que más destaca es *Hamlet for two voices*. En ella, dos personas, un hombre y una mujer, leen los nombres de los personajes de la obra de Hamlet de Shakespeare de manera alterna, en el orden en el que aparecen sus respectivas líneas en el drama. Carrión deja de lado los contenidos literarios, pero mantiene siempre una preocupación por el lenguaje y por sus estructuras, y crea un contrapunto de ritmos sónicos muy interesantes, basados en una matemática pura, en un juego de permutaciones⁶⁰.

En cuanto a obras de música conceptual producidas en este período (años 60 y 70), puedo decir que prácticamente no existen⁶¹. En México hubo algunas obras creadas por artistas plásticos con elementos sónicos, pero que no tuvieron ninguna connotación político social, un aspecto que va a ser desarrollado años después por las nuevas generaciones del neo conceptualismo. Sin embargo, cabe destacar dos obras del artista mexicano Arnaldo Coen en colaboración con el compositor Mario Lavista. En 1974 Coen presenta una serie de pinturas en su exposición *Mutaciones* con un catálogo con obra gráfica basada en los trigramas del *I Ching*. Para el catálogo, le pidió a su amigo compositor que realizara una serie de partituras de música que pudieran dialogar con sus pinturas. La combinación de ambas se integró de manera visual creando una sola obra. Las partituras no parecen tener ningún fin práctico y concreto, ¿son absurdas, imaginarias? Lo que le parece interesar al artista es el diálogo entre unas y otras⁶². La otra obra en colaboración fue *Jaula*, creada dos años después:

En 1976 Lavista invita a John Cage a México, año en el que cumplía 64 años y que corresponde con los 64 hexagramas del *I Ching*. Arnaldo y Mario deciden crear una obra para regalársela, una obra de arte visual en papel grueso desplegable de carácter geométrico a la que Mario añadió puntos plateados a manera de notación gráfica-musical por todo lo largo y ancho de las secciones de esta jaula⁶³, pero usando tan solo las notas C A G y E (Do, La, Sol y Mi). La partitura fue hecha para ser ejecutada en uno o más pianos preparados, y fue estrenada en 1977 en la sala Manuel M. Ponce.⁶⁴

Jaula es una partitura tridimensional desplegable que llama la atención por su valor primordialmente visual y no sonoro. Se trata del artista plástico que intenta integrar a la música de una manera conceptual a su discurso visual.

⁶⁰ ROCHA ITURBIDE, Manuel: “La irrupción del sonido en las artes. Surgimiento y desarrollo del arte sonoro en México”, en *Palas y las Musas: Diálogos entre la Ciencia y el Arte*. Tomo 6. Contemporáneo, UNAM. Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2016, pp. 261-262.

⁶¹ Una de las excepciones es la obra *Kronos* (1969) del compositor mexicano Mario Lavista, probablemente influida por el pensamiento de John Cage, en la que 15 relojes despertadores se echan a andar. No sé si existirá una partitura. La obra nunca se ha vuelto a ejecutar.

⁶² ROCHA ITURBIDE, Manuel: “La irrupción del sonido... *Op. Cit.*, pp.262-264.

⁶³ Arnaldo realiza otra versión de esta partitura visual, pero con fragmentos de textos escritos por el poeta Francisco Serrano, con el que seguiría colaborando en el futuro. Esto demuestra el interés de Coen por la Intermedia no solo en el ámbito Visual-Musical, sino también en el Visual-Literario.

⁶⁴ ROCHA ITURBIDE, Manuel: “La irrupción del sonido... *Op. Cit.*, pp. 262-264.

5. Globalización y Neo Conceptualismo. Arte Sonoro y Músicas Conceptuales de las nuevas generaciones

Los artistas latinoamericanos nacidos a partir de mediados de los años 50 y hasta mediados de los años 60 representan un nuevo paradigma, son hijos de una generación de luchadores políticos de izquierda de las décadas de los años 60 y 70, así como de la globalización económica del mundo. Son también herederos de las primeras computadoras caseras y de los inicios del internet. Esta generación se rebeló en contra de los estereotipos nacionalistas y de los discursos político sociales regionales para intentar acercarse a la vanguardia internacional⁶⁵, pero sin negar sus raíces y sin dejar de ser críticos ante la realidad del subdesarrollo en la que vivían sus países de origen. Es una generación netamente postmoderna y ecléctica.

Los artistas nacidos a mediados de los años 50 fueron protagonistas en la década de los años 80, momento histórico que propició la experimentación y la interdisciplina fuera del ámbito político. En México, surgieron grupos como *Música de Cámara* (un escritor, un compositor y un fotógrafo) y *Atte a la dirección* (artistas de distintas disciplinas y un compositor). Los diálogos entre música y artes plásticas se volvieron frecuentes, pero los conceptualismos en cambio quedaron un poco de lado. A finales de esta década, esa actitud experimental lúdica comenzó a transformarse, los artistas se independizaron y buscaron internacionalizarse.

Gabriel Orozco (n. 1962), artista mexicano e hijo del muralista Mario Orozco Rivera (discípulo de Alfaro Siqueiros) se convirtió en NY en el primer artista mexicano en exponer en el *MOMA* en 1993. Ese mismo año realizó su primera exposición en la galería *Crousel* de París en donde me invitó a colaborar para realizar una obra sonora de carácter conceptual que exhibiría junto con su emblemática escultura *La DS*, un Citroën partido por el centro y vuelto a ensamblar⁶⁶. *Ligne d'abandon* es una obra sonora construida con una serie de rechinos de una llanta de automóvil estirados, de largos a cortos, y sobrepuestos de manera imaginaria a una serie mayor de silencios, que también se van acortando. El resultado es un desfaseamiento continuo y una permutación en la que rechinos y silencios se van combinando de distintas formas, hasta culminar en un ciclo de 30 minutos, para volver a comenzar de nuevo en fase y volver a desfasearse en un *loop* perpetuo. En *Ligne d'abandon* intentamos aludir a ese limbo silencioso, a esas rectas largas que se producen cuando escuchamos el sonido del rechinado de un automóvil y nos quedamos paralizados sin saber si llegaremos a deslizarnos de manera infinita, esperar un choque, o un accidente que nunca llega⁶⁷.

⁶⁵ Me refiero evidentemente a Latinoamérica. En Europa del este, en cambio, los artistas pioneros del *net art* incitaron a una nueva forma política de hacer arte, a través de la comunicación en red, abogando por la no fetichización y por la no comercialización del arte.

⁶⁶ *La DS* se exhibió en la sala principal de la galería mientras que la obra sonora fue colocada en el sótano, interpretada por una grabadora de casetes vieja con auto reverso. Los sonidos de *Ligne d'abandon* invadían todo el espacio de la galería. El CD fue producido dos años después por la galería *Crousel* con una edición de 300 copias.

⁶⁷ *Ligne d'abandon* está relacionada también con otras obras de Orozco como *Piedra que cede*, una bola de plastilina que pesa lo mismo que el artista y que es arrastrada por las calles de

¿Ligne d'abandon es arte o es música? Las dos cosas. En una galería es una obra sonora de arte conceptual, pero si la escuchamos en casa de manera intermitente puede ser una música conceptual, una obra infinita de permutaciones de rechinidos y silencios. Este resultado es producto de una colaboración transdisciplinar entre un artista y un compositor⁶⁸, un signo característico de esta generación neo conceptual. Al mismo tiempo, es una obra minimalista y formal que regresa y que se acerca al origen del arte conceptual norteamericano.

En 1996, a mi regreso a México de una estancia larga de cinco años en Francia, produje varias esculturas sonoras de carácter conceptual. *Techno in Vitro* es una grabadora *walkman* con sus audífonos, ensamblada dentro de un frasco de vidrio de laboratorio cerrado, dentro del cual suena un collage de música *techno*. Se trata de una grabadora anestesiada que se protege del mundo sónico exterior y que hace alusión al fenómeno autista de los jóvenes que escuchan música a través de audífonos mientras circulan por la ciudad, sin escuchar así los sonidos que los rodean.

El artista argentino Jorge Macchi (n. 1963) colaboró con el compositor Edgardo Rutnizky a partir de 1996. De este modo, Macchi desvió su atención hacia el sonido y realizó distintas obras de carácter conceptual que aludieron al sonido. En 1998, produjo la obra *Música Incidental* en la que creó pentagramas de partituras gigantes conformados por tiras de noticias de nota roja que dejaban pequeños espacios en blanco, y que luego fueron transcritos de manera proporcional en una partitura normal con las cinco notas de la clave de sol que van sobre las líneas (mi, sol, si, re y fa). El resultado es una música estática que acompaña de manera paradójica al drama cotidiano de las noticias. Los pequeños vacíos se convierten en espacios sonoros que intentan salvarnos o anestesiarnos del cúmulo de noticias negativas que nos invaden.

Con estas dos últimas obras, podemos ver que esta generación neo conceptual no se olvidó por completo del mundo exterior y de las realidades sociales cotidianas. Muchas de estas obras tuvieron un aspecto crítico, pero no politizado como el de las obras de los artistas de los conceptualismos político-sociales de las décadas anteriores. La nueva generación de artistas en cambio (nacidos en los 80), cuando es crítica, suele tratar los temas políticos de sus realidades sociales de una manera mucho más directa y cáustica en sus obras, al hacer alusión también a los colonialismos y a los poscolonialismos, pero al mismo tiempo más imbuidos en los formalismos a veces inertes del uso de la tecnología. Por otro lado, estas nuevas generaciones nacidas en un mundo en

Nueva York por él, recogiendo las basuras que encuentra a su paso. También se relaciona con otras obras que tratan el aspecto cíclico de las cosas, como con su fotografía *La extensión del reflejo* en la que se ve la huella circular que dejó una bicicleta, al pasar repetidas veces por un charco de agua en Nueva York.

⁶⁸ Aunque mis estudios formales fueron en el ámbito de la composición musical, a partir de mi actividad como fotógrafo iniciada a principios de los años 80 fui desarrollando de manera paralela y autodidacta una carrera de artista visual gracias a mi amistad y colaboración con varios artistas plásticos de mi generación. Actualmente la mitad de mi producción creativa es musical y la otra mitad son esculturas, instalaciones sonoras, fotografía y obra gráfica.

pleno desarrollo tecnológico, al final también han retornado a las poéticas de un conceptualismo minimalista y formal (al igual que la primera generación de los neo conceptuales), que sin embargo puede diferenciarse del sajón gracias a las nuevas poéticas latinas, así como a un sentido del humor muy particular, del cual todos los latinoamericanos somos herederos.

No voy a dividir y diferenciar de una manera tajante a la nueva generación de artistas jóvenes (nacidos a partir de los 80) con la de los neo conceptuales (nacidos a partir de mediados de los 50), ya que tienen muchas cosas en común. En cambio, quiero proponer varios géneros formales para poder analizar desde allí algunas obras y ver y comparar sus características para entender mejor el auge de los nuevos conceptualismos ligados al sonido y a las nuevas músicas en nuestro continente. Por otro lado, es imposible abarcar aquí a artistas de todos los países y analizar suficientes obras. Me concentraré en las más emblemáticas así como en los artistas mexicanos, brasileños, argentinos y colombianos por ser los cuatro países con los que más he tenido contacto en los últimos años.

a) Partituras y Músicas Conceptuales

En una instalación posterior de Jorge Macchi, *5 notas* (2006), una hoja de papel de un pentagrama suspendida en el espacio es atravesada por cinco cuerdas de metal, lo que da lugar a una música espacial imaginaria. El artista mexicano Fernando Ortega (n. 1971) utilizó también una partitura y se preocupó de igual forma por el aspecto espacial, pero también del temporal. En su obra *Transcripción* (2004), un violinista es contratado para tocar una vez al día una partitura de una transcripción del sonido de un mosquito de un minuto y medio, que el artista grabó cuando lo molestaba, en cualquiera de los espacios de la exhibición individual del artista y a cualquier hora en que el museo está abierto. En esta acción que nos recuerda a *Fluxus*, el sentido del humor y el azar se hacen patentes. Es posible que nadie escuche la obra, y un mosquito así como viene y molesta, también puede irse y desaparecer en un santiamén.

Otra obra más reciente que utiliza partituras es *Sonidos del desastre* del año 2016 del mexicano Arturo Hernández Alcázar (n. 1978). La obra en sí es un libro, una investigación sobre los desastres causados por los huracanes acontecidos en Ciudad del Carmen (una ciudad petrolera costera del estado de Campeche) desde los años 80. El libro alude a la historia de la ciudad, íntimamente ligada al partido revolucionario institucional (PRI) que estuvo en el poder desde los años treinta hasta el año 2000, instituto político responsable de muchos de los problemas que todavía tenemos en el país. La parte más importante del libro es una serie de partituras musicales, creadas con las gráficas del movimiento de los huracanes, junto a una propuesta para ser interpretadas.

Algunas de las nuevas músicas conceptuales de la generación de los 80 se distinguen de las anteriores por estar dotadas de un componente netamente político. En la obra *Negación* (2012) de la mexicana Lorena Mal (n. 1986), dos bandas de música militar de 12 intérpretes por bando son colocadas frente a frente. “Una selección de órdenes del código militar mexicano son tocadas en

pares simultáneamente, estos comandos resultan en ordenes imposibles de ejecutar al mismo tiempo.... la negación e imposición que establece la obra obliga a tomar una postura espacial, acústica y política entre la parálisis y la desobediencia”⁶⁹.

Algunos artistas neo conceptuales (de la generación anterior), también se han abocado en realizar fuertes críticas políticas al sistema. El argentino mexicano Enrique Ježik (n. 1963) realizó una acción en el XII festival de performance, en el museo Ex-Teresa Arte Actual (2006) en la que “un grupo de policías antidisturbios entra en el museo en formación, golpeando sus escudos con sus bastones sin cesar, mientras van avanzando y arrinconando al público. En cierto momento se da orden de retirada y los policías salen del edificio”⁷⁰. En *Ejercicio de Percusión* Jezik alude de manera clara a la intimidación que las fuerzas policiales ejercen sobre los ciudadanos y plantea “una confrontación entre las instituciones involucradas: de seguridad, cultural y eclesiástica”⁷¹, ya que la acción se da en un museo que antiguamente fue un templo católico en el siglo XVII. A pesar de que se trata de una acción real y cotidiana, descontextualizada y muy alejada de la música, con el título el artista la acerca claramente al dominio musical, al convertir a la fuerza militar en un conjunto de percussionistas que realizan una acción sonora en un recinto cultural.

b) Objetos, esculturas, instalaciones y sonido

Los objetos y las esculturas de carácter conceptual creadas en América Latina a partir de los años 90 tienden a los formalismos minimalistas norteamericanos, pero a partir de una poética distinta que involucra al cuerpo, a lo sensorial y a la imaginación. Los artistas tienden a internacionalizarse en el discurso intentando ser universales, no contextuales ni regionales. No obstante, un importante número de ellos contextualizan y tratan el paradigma político de distintas maneras en sus obras. Pareciera que en este eclecticismo postmoderno del cual todavía somos herederos, uno puede oscilar libremente entre una y otra manera de realizar un discurso. Lo nacional, político-social y regional, versus lo universal.

El compositor electroacústico y artista sonoro colombiano Mauricio Bejarano (n. 1956) ha realizado esculturas sonoras desde el año de 1993. En *Ruidos Secretos* (2010), instalación constituida por tres objetos inaudibles y desconectados (*No. 1 Ruido Rose*, *No. 2. Negro* y *No. 3. Gris*), el artista hace una reflexión a partir de los *ready mades* de Marcel Duchamp: “Los *Ruidos Secretos* son una serie de pequeños objetos semi encontrados y asistidos, evocando algunos conceptos en torno al sonido como el ruido, el silencio, el objeto, las tecnologías, los soportes, la memoria, el pensamiento y la escucha”⁷².

⁶⁹ MAL, Lorena: *Negación*, 2012. Disponible en <http://www.lorenamal.com/es/obra/negacion.html> (Consultado el 10/10/2018).

⁷⁰ JEŽIK, Enrique: *Ejercicio de Percusión*, 2006. Disponible en <http://enriquejezik.com/2006-ejercicio-de-percusion/> (Consultado el 11/10/2018).

⁷¹ *Ibíd.*

⁷² BEJARANO, Mauricio: *Ruidos Secretos*, 2010. Disponible en http://www.mauriciobejarano.com/plasticasonora_htmls/plasticasonora_ruidossecretos_transitio.html (Consultado el 07/10/2018).

En las dos reconstrucciones intervenidas del *ready made With hidden noise* de Marcel Duchamp, Bejarano le da un potencial imaginario de posibilidad de escucha al *ready made* original, inescuchable porque en la actualidad no se puede mover ni tocar⁷³, en una de las versiones con un estetoscopio y en la otra, con dos conos de bocinas encontradas que contienen una madeja de cuerda, llevando a estos dos objetos a un absurdo de carácter surrealista. En el tercer objeto (este sí una creación totalmente nueva de Bejarano), el artista prensa varios discos de vinil de 45 revoluciones de manera similar en la que el *ready made* original de Duchamp contiene la madeja enrollada.

El artista argentino Nicolás Bacal nacido dos décadas después (1985), realizó una obra típica del arte conceptual a partir de objetos relacionados con los soportes de escucha en la primera década de este siglo. En *Dos casetes entrelazados* (2007), el artista entrelaza las dos cintas de dos casetes de audio grabables y sin título aparentemente usados. La poética conceptual es clara, dos objetos obsoletos son rescatados del olvido y provistos de una posible relación potencial de pareja en la inmanencia contextual de un nuevo estado al convertirse en una obra de arte. Según Mene Savasta, “el tema recurrente de sus obras es el tiempo, evocado con nostalgia, como detenido en una transformación y siempre visto a través del cristal de la ciencia”⁷⁴.

La escultura sonora *Caja Geofónica* (2018), del artista colombiano Leonel Vásquez (n. 1981), consiste en una caja de madera con un megáfono integrado (también de madera) que nos recuerda a los *intonarumori* de Luigi Russolo. Se trata de un instrumento sonoro mecánico, que reemplaza el cilindro giratorio de los carillones y cajas musicales por una piedra recogida en el paisaje transformado del páramo del Sumapaz.

El dispositivo giratorio, en cambio de organizar y activar la vibración de un peine de laminillas afinadas para reproducir cortas melodías, amplifica visualmente un micro paisaje de rastros e historias de transformaciones geológicas. El usuario, al girar la palanca da inicio al movimiento lento de la piedra y por fricción de sus componentes mecánicos produce mínimos eventos sonoros que dan forma a una textura acústica, rugosa, crujiente.⁷⁵

Esta obra sonora de carácter instrumental sí toma en cuenta el contexto, una geografía concreta. Es posible que su estética esté más cerca de las metáforas sinestésicas de carácter intermedia típicas del arte sonoro, pero la idea de escuchar el resultado "musical" de la zonificación analógica de una piedra me parece muy cercana a los conceptualismos poéticos surgidos a principios de los

⁷³ *With hidden noise* (Con ruido escondido) de Marcel Duchamp (1916) consiste en una bola de cuerda detenida entre dos placas de metal atornilladas. El artista instruyó a su amigo coleccionista Walter Arensberg a abrirla para colocar un objeto dentro de la madeja de cuerda. Duchamp nunca supo lo que era y, de esta forma, el ruido que cascabeleaba dentro se hizo secreto. La paradoja consiste en que en la actualidad el objeto está expuesto en el MOMA y nadie lo puede tocar ni escuchar, y que esta anécdota queda solamente para el recuerdo.

⁷⁴ SAVASTA ALSINA, Mene: *Umbrales. Espacios del sonido*, FASE y Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2016, p. 24.

⁷⁵ Explicación de la obra del artista, quien me la envió por correo electrónico.

años 30 en el manifiesto de *La radia* de Tomasso Marinetti y Pino Masnata: “La radia debe ser... La recepción, la amplificación y la transfiguración de vibraciones emitidas por la materia. Del mismo modo que hoy escuchamos la canción del bosque y del océano mañana estaremos seducidos por las vibraciones de un diamante y de una flor”⁷⁶.

El músico y artista Juan Sorrentino (n. 1978) inició su exploración dentro del campo del arte sonoro en los primeros años de este siglo. En la obra *Cuadros sonoros* (2004), el artista presenta varios bastidores de pinturas en blanco vacíos con un cono de bocina en el centro de cada uno. Cada cuadro emite una narración hablada de una persona que describe una pintura importante de la historia del arte que corresponde a las medidas del bastidor. El título de cada cuadro es la duración del relato. Según Mene Savasta: “El rango dinámico propuesto por el tamaño del parlante de cada cuadro hace que el espectador deba acercarse a escuchar el relato, apuntando su oreja de costado. Así se produce ese fabuloso desconcierto genérico en el que las personas ni siquiera miran los cuadros para apreciarlos”⁷⁷.

Los espectadores tienen entonces un acercamiento físico y perceptivo a los objetos, tienen que acercar uno de sus oídos a la bocina como si alguien nos hablara en el oído para decirnos algo íntimo. Lo que emite la bocina es simplemente la descripción de una obra artística, pero nuestra imaginación participa de manera activa y nos permite apropiarnos de la obra, hacerla más nuestra.

Dejo ahora de lado la dimensión objetual para acercarme a las esculturas sonoras de carácter instalativo. La obra *Palco Oficial* (2006) del argentino Nicolás Varchawsky (n. 1973):

[...] es una instalación sonora basada en un sistema de acoples controlado que utiliza 7 parlantes, 6 micrófonos y un software para el procesamiento de sonido en tiempo real... La manera en la que están dispuestos los micrófonos y los parlantes sugiere la forma de un palco oficial donde se realizará un discurso político, en el que estos artefactos se escuchan a sí mismos, produciendo un flujo sonoro sutil pero invasivo. A medida que ese flujo sonoro evoluciona en el tiempo se vuelve ubicuo a la vez que su presencia se diluye, convirtiendo a “Palco Oficial” en una reflexión sonora sobre el rol del discurso político en la actualidad.⁷⁸

La obra cuenta con un dispositivo digital algorítmico en una computadora que manipula las grabaciones de los *parlantes políticos* y las amplifica con los micrófonos para volver a mandarlas a la computadora y luego de nuevo a los altavoces con ciertas transformaciones. Se trata de una retroalimentación, de una especie de virus que desintegra los discursos, ¿hace aquí el artista una

⁷⁶ MARINETTI, T. y MASNATA, P.: “Entrevista com Cildo Meireles. Por Elton Ribeiro Pinheiro”, en *Palíndromo*, V. 9, No. 17, Abril, Brasil, 2017, p. 264.

⁷⁷ SAVASTA ALSINA, Mene: *Umbrales... Op. Cit.*, p. 22.

⁷⁸ VARCHAWSKY, Nicolás: *Umbrales sonoros*, 2006. Disponible en <http://www.varchawsky.com.ar/palco-oficial/> (Consultado el 11/10/2018).

crítica manifiesta del sistema político argentino o incluso latinoamericano? El artista sonoro mexicano Rogelio Sosa realizó recientemente una obra muy similar, se trata de *Feedback bouquet* (2018), una instalación de varios micrófonos abiertos, apuntados todos hacia un podio en el que no hay nadie. La obra funciona a partir de la retroalimentación que producen los micrófonos mediante un sistema que modula la saturación de sus señales. Es una saturación de un discurso vacío, la ausencia amplificadas de la inmaterialidad⁷⁹.

c) Acciones

Las acciones sonoras pueden ser catalogadas como músicas conceptuales, pero estas no siempre apuntan de manera clara hacia la música. En esta sección hablaré de algunas acciones que se centran en fenómenos no sónicos, o que van más allá de la auralidad. En *Duett* (1999) del belga-mexicano Francis Alys (n. 1959), él y su amigo Honoré d'O se pasean por Venecia cargando cada uno de ellos una de las dos mitades de una Tuba. Cuando finalmente se encuentran, arman el instrumento y tocan una nota. Francis relata su experiencia de haber vivido en esa ciudad en una época en la que había pocos turistas, no habían celulares, y al deambular por las calles sin hacer nada en particular se encontraba a cada rato con sus amigos⁸⁰. Gran parte de la obra de Alys ha estado basada en la deriva situacionista, en sus caminatas por el centro de la ciudad de México o en otras ciudades. Es un artista claramente ligado a la teoría de la estética relacional de Bourriaud, al igual que Gabriel Orozco y el tailandés Rirkrit Tiravanija. En *Duett*, lo importante no es encontrarse y culminar tocando la nota, sino el azar, la deriva, todo aquello que surge en la caminata antes de encontrarte con tu compañero.

Doy un salto al continente sudamericano para describir dos acciones de la artista brasileña Luisa Nobrega (n. 1984) de la serie *.homless. .acciones o como lo quieras llamar*. En *.eco ou reescrita. nunca te disse que ia durar*⁸¹ (2012) la artista realiza la instrucción siguiente:

Comienzo a hablar, con ojos cerrados. No tengo idea de lo que voy a decir. Todo va a ser grabado en una cinta de casete. Cuando el lado **a** está lleno, cambio la cinta, grabo el lado **b**, ahora con los ojos abiertos. Cuando el lado **b** termina, escucho el lado **a**, en silencio. Entonces escucho el lado **b**, con los ojos abiertos. Cuando la cinta termina cierro los ojos y vuelvo a hablar, grabando cada lado más de una vez y siempre escuchando. Es siempre la misma cinta. Repito este procedimiento durante 24 horas. La última grabación es la que permanece. O no. Duración: 24 horas.⁸²

⁷⁹ Esta última frase sale de una plática que tuve con el artista recientemente. Es interesante que Sosa haya imaginado la obra en 2018, dos años después que la de Varchausky. En ciertos momentos históricos las ideas artísticas están en el aire y que creadores de distintos países y culturas las toman de cuando en cuando de manera casi sincrónica.

⁸⁰ DOLFI AGOSTINI, S: *Francis Alys "I'm a lone rider"*, entrevista del 16 de Noviembre de 2015. Disponible en <http://www.klatmagazine.com/en/art-en/francis-aly/32793> (Consultado el 10 de Octubre de 2018).

⁸¹ La traducción al español es: *eco o reescrita. porque nunca te dije que duraría*.

⁸² NOBREGA, Luisa: *eco ou reescrita. nunca te disse que ia durar*, 2012. Disponible en <http://www.luisanobrega.com/eco-ou-reescrita-nunca-te-disse-que-ia-durar.html> (Consultado el 10/10/2018).

¿Es una acción sin sentido? ¿Es un acto nihilista? La acción de borrar y de volver a grabar cada vez tal vez, pero la obligación de escucharse a sí misma siempre antes de volver a borrar podría parecer un acto de auto psicoanálisis, aunque al final quede borrado todo el proceso salvo por lo último que dijo. Es entonces un mantra que se dice, luego se escucha y después va cambiando poco a poco. La acción *.efecto, rewind* (2012) se efectúa con un sistema repetitivo similar a la anterior:

Rápidamente y en silencio, corto una cinta de casete, comienzo a tragarla mientras la grabadora toca una segunda cinta. Siempre que necesito vomitar, escupo la cinta dentro de un vaso, luego corto la parte expulsada con unas tijeras y vuelvo a engullir lo que queda. Continúo hasta que la cinta se ha terminado. Duración media: una hora y quince minutos"⁸³.

En esta segunda acción no sabemos qué cosa está grabada en la cinta, solo conocemos su vana intención de ingerir el sonido ya que al final siempre terminará vomitándolo. La artista se ha convertido en una grabadora y su vomito es el *eject* sónico humano. La verdad es que esta acción puede desdoblarse polisémicamente sugiriendo distintas metáforas, pero el nombre de la serie de acciones realizadas en esa época nos da una clave, el sentirse melancólica, aislada, extrañada, en un *loop* infinito de ensimismamiento. Estas dos acciones podrían remitirnos a los conceptualismos tempranos de los artistas latinoamericanos de finales de los años 60 descritos antes, específicamente del argentino Eduardo Costa y del chileno Juan Downey quienes utilizaron la tecnología de la cinta magnética para grabar y reproducir distintas acciones aparentemente fútiles, pero que al final nos hacen reflexionar acerca de la importancia de la tecnología de grabación como mediadora de un pensamiento insertado en el tiempo.

Termino esta sección con el análisis de la acción *AURI* del brasileño Giuliano Obici (n. 1978) en la que el artista intenta asignar tiempo de escucha de un material sonoro a personas que se encuentran en las calles de Sao Paulo y Nueva York. Este performance juega con la paradoja de los productos intangibles en contextos comerciales y dándole al lugar de la percepción un espacio creativo de remuneración. Obici le paga un dólar a cada persona dispuesta a escuchar durante 3 minutos. El material sonoro que se escucha es una música que explora los límites que la percepción digital provee, operando frecuencias cuyos rangos están en el umbral de lo audible, frecuencias bajas o altas, distintos algoritmos de compresión de manera recursiva, una y otra vez. La música resultante son texturas sonoras que lindan con lo inaudible, deficiencias y fallas que suenan o paran de sonar⁸⁴. Aquí Obici obliga al público a escuchar lo inescuchable gracias a una remuneración, pero cuando menos, los sujetos que venden su escucha están por primera vez atentos al resultado, en vez de

⁸³ NOBREGA, Luisa: *eject, rewind*, 2012. Disponible en <http://www.luisanobrega.com/eject-rewind.html> (Consultado el 10/10/2018).

⁸⁴ OBICI, Giuliano: *AURI*, 2005-2013. Disponible en <http://www.giulianobici.com/site/compro-auri.html> (Consultado el 10/10/2018).

escuchar sin escuchar, de manera distraída, como actualmente sucede cuando la gente pone música de fondo ante la angustia de no poder soportar el silencio.

Conclusiones

El conceptualismo me ha servido como herramienta para acercar arte y música, ya que el mero ejercicio de generar ideas y pensamientos que van más allá de las disciplinas artísticas cerradas, nos ayuda a acercar los distintos lenguajes. Por otro lado, las categorías de arte sonoro conceptual y música conceptual son válidas, ya que nos ayudan a descubrir la riqueza de las nuevas manifestaciones artísticas de carácter intermedia, para compararlas y para transitar de un lado al otro, del arte a la música y de la música al arte.

El arte sonoro conceptual no es bello, es más bien sublime porque existe un contenido en el objeto que no puede ser adecuadamente llevado hacia un medio artístico determinado. Lo sublime no es una materia con forma sino una materia sin forma. Más que un congelamiento imposible, que un momento indivisible imposible, es una cascada, un proceso indefinidamente divisible, un proceso que se afirma en el devenir en vez de ser, en el cuestionar en vez de responder⁸⁵.

Tanto en el arte como en la música, cada vez más creadores latinoamericanos se han intentado aproximar al conceptualismo usando lo efímero y frugal del sonido y el silencio como temas, y realizando obras de gran interés. Las primeras generaciones de artistas latinoamericanos que se diferenciaron del centro hegemónico se emanciparon con el arma de la vanguardia sajona: conceptualizar. Pero la crítica política al capitalismo así como una reflexión profunda de las realidades sociales en Latinoamérica produjeron un arte totalmente distinto al de Norte América (Estados Unidos y Canadá) y Europa del norte.

Las nuevas generaciones se rebelaron ante la actitud izquierdista que estuvo en contra de los formalismos nórdicos, para regresar a la fuente alquímica de las vanguardias occidentales, pero con una actitud lúdica nueva y distinta, de relajamiento y de aprendizaje sano a partir de la cual surgen obras con lupas contextuales distintas. El sentido del humor por otro lado ha probado ser un arma potente, ya que el único modo de ser irreverente y de tirar las tradiciones por la borda es atreverse a reírse de los demás y de uno mismo. Al mismo tiempo, hubo un regreso al tema político y social debido a las grandes crisis que seguimos viviendo por causa de la tremenda desigualdad de clases que todavía existe en nuestros países. Al final somos víctimas de nuestra corrupción, imperfección social, subdesarrollo, pero al mismo tiempo nos beneficiamos al ser más auto críticos, al cuestionarnos de manera permanente. “James Lee Byars nos lleva a la pregunta y a cuestionar en el mundo real de cada día. La herencia del arte conceptual no es un estilo histórico, sino el hábito arraigado de

⁸⁵ Kim-Cohen cita a Leotard sobre lo sublime en KIM-COHEN, Seth: *In the Blink of an Ear... Op. Cit.*, pp. 219-221.

la interrogación. Es en el acto de cuestionarse, donde el sujeto, lector, o espectador, se convierte en él mismo o en ella misma...”⁸⁶.

No obstante, si el creador no es el primero en dudar, en meter el dedo en la llaga, difícilmente podrá transmitir esta postura ética, filosófica y estética en la vida. Como dijera un amigo cuando le preguntan: Cómo vas? -Lento, pero inseguro.

Bibliografía

- ACHA, Juan: “Teoría y práctica no objetualistas en América Latina”, en *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*, Museo de Arte Moderno de Medellín, Medellín, 2011.
- BATALLA, Juan: *60 años del Di Tella: vanguardia, escándalos e historia del instituto que cambió el arte argentino para siempre*, en la sección cultural de *infobae*, domingo 7 de Octubre de 2018. Disponible en <https://www.infobae.com/cultura/2018/07/29/60-anos-del-di-tella-vanguardia-escandalos-e-historia-del-instituto-que-cambio-el-arte-argentino-para-siempre/>
- BEJARANO, Mauricio: *Ruidos Secretos*, 2010. Disponible en http://www.mauriciobejarano.com/plasticasonora_htmls/plasticasonora_ruidossecretos_transitio.html
- BENÍTEZ DUEÑAS, Issa: “Reconstruir el vacío y recuperar el espacio: EHRENBERG conceptual”, en el catálogo de la exposición *Felipe Ehrenberg*, Editorial Diamantina, Ciudad de México, 2007.
- BONET, Juan Manuel (Ed.): *Juan Downey Con energía más allá de estos muros*, Centro Julio Gonzales IVAM, Valencia, 1998’.
- BOURRIAUD, Nicolás: *Relational aesthetics*, Les presses du réel, Dijon, 2002.
- CAGE, John: *Silence*, Wesleyan, EUA, 1961.
- CAMINTZER, Luis: *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*, University of Texas Press, Austin, 2007.
- CAMINTZER, Luis: “Una genealogía del arte conceptual latinoamericano”, en *Continente Sur-Sur*, Gráfica Pallotti, Porto Alegre, 1997.
- CARRIÓN, Ulises: *The poets tongue*, Folleto del CD, Antwerpen Amberes, 1997.
- DOLFI AGOSTINI, S: *Francis Alys “I’m a lone rider”*, entrevista del 16 de Noviembre de 2015. Disponible en <http://www.klatmagazine.com/en/art-en/francis-aly/32793>
- ESTRADA ZÚNIGA, Ana María: *Tran(du)cciones Invisibles. Hacia una lectura del Arte Sonoro a través de la obra de Juan Downey*, Silencio, Santiago de Chile, 2015.
- GODFREY, Tony: *Conceptual Art*, Art & Ideas Series Plan, Phaidon, London, 1998.
- GÓMEZ ELIZONDO, J.E: *Intersecciones entre la Nueva Media, Composición Asistida por Ordenador y Obra Pre-informática de Xenakis: Implementaciones de Analogique A y CAO en Supercollider*, tesis de maestría en tecnología musical, facultad de Música de la UNAM, ciudad de México, 2016.
- GRANDO, Ángela: “Sal sem carne – para uma estética do gueto”, en *Arteologie* [En línea], 8, 2016, puesto en línea el 26 de Enero de 2016. Disponible en <https://journals.openedition.org/artelogie/496>
- HERRERA, María José: *Comentarios sobre comunicaciones*, 2007. Disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/10951>
- HIGGINS, Dick: “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, en *Something Else Newsletter* 1, No. 1. Something Else Press, 1966.

⁸⁶ GODFREY, Tony: *Conceptual Art... Op. Cit.*, p. 424.

- HAAG, Aracy: *La trama de la buena vecindad latinoamericana*, 2013. Disponible en <http://revistapesquisa.fapesp.br/es/2013/08/08/la-trama-de-la-buena-vecindad-latinoamericana-2/>
- JEŽIK, Enrique: *Ejercicio de Percusión*, 2006. Disponible en <http://enriquejezik.com/2006-ejercicio-de-percusion/>
- KIM-COHEN, Seth: *In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear sonic art*, Continuum, New York/London, 2009.
- KRAUSS, Rosalind: "Sculpture in the expanded field", en *October*, Vol. 8. (Spring), MIT PRESS, Boston, 1979.
- LEHMANN, Harry: "MÚSICA CONCEPTUAL. Catalizadora del giro hacia la estética del contenido inmaterial en la música contemporánea", en *SULPONTICELLO*, No. 32, Noviembre 2016. Disponible en <http://www.sulponticello.com/musica-conceptual-catalizadora-del-gi...>
- LEWITT, Sol: "Paragraphs on conceptual art", en *ART FORUM*, Vol.5, Número 10, 1969.
- MACEL, Christine: *Lygia Clark: At the border of Art*, 2017. Disponible en https://post.at.moma.org/content_items/1008-part-3-lygia-clark-at-the-border-of-art
- MAL, Lorena: *Negación*, 2012. Disponible en <http://www.lorenamal.com/es/obra/negacion.html>
- MARINETTI, T. y MASNATA, P.: "La Radia", en *Wireless imagination*, Editado por Douglas Kahn y Gregory Whitehead, MIT press, Cambridge Massachussets, 1994, p. 264.
- MEIRELES, Cildo: "Entrevista com Cildo Meireles. Por Elton Ribeiro Pinheiro", en *Palíndromo*, V. 9, No. 17, Abril, Brasil, 2017.
- NANCY, Jean-Luc: *À l'écoute*, Éditions Galilée, Paris, 2002.
- NOBREGA, Luisa: *eco ou reescrita. nunca te disse que ia durar*, 2012. Disponible em <http://www.luisanobrega.com/eco-ou-reescrita-nunca-te-disse-que-ia-durar.html>
- NOBREGA, Luisa: *eject, rewind*, 2012. Disponible en <http://www.luisanobrega.com/eject-rewind.html>
- OBICI, Giuliano: *AURI*, 2005-2013. Disponible en <http://www.giulianobici.com/site/compro-auri.html>
- PAZ, Octavio: *La apariencia desnuda*, Ediciones era, Ciudad de México, 2018.
- ROCHA ITURBIDE, Manuel: "La irrupción del sonido en las artes. Surgimiento y desarrollo del arte sonoro en México", en *Palas y las Musas: Diálogos entre la Ciencia y el Arte*. Tomo 6. Contemporáneo, UNAM. Siglo XXI Editores, Ciudad de México, 2016.
- ROCHA ITURBIDE, Manuel: *El Eco está en todas partes*, Editorial Alias, Serie Antítesis, Ciudad de México, 2013.
- SARMIENTO, José Antonio: *Caj. Concierto de teatro musical*, Multigráficas Pérez y Agudo, España, 2007, s/p.
- SAVASTA ALSINA, Mene: *Umbrales. Espacios del sonido*, FASE y Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2016.
- VARCHAWSKY, Nicolás: *Umbrales sonoros*, 2006. Disponible en <http://www.varchowsky.com.ar/palco-oficial/>

Carnaval y música: una breve semblanza de la Tuna Compostelana de 1888

Leslie Freitas de Torres
Musicóloga e Investigadora
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen. A finales del siglo XIX, los carnavales españoles han sido marcados por la participación de las diferentes tunas o, también conocidas como, estudiantinas. Estas agrupaciones alcanzaron una significativa relevancia en Galicia, por sobre todo en la urbe compostelana que, año tras año, fomentó y apoyó la formación de agrupaciones de esta naturaleza para amenizar los carnavales de las distintas ciudades españolas. Aunque, diferente de sus antecesoras, la Tuna santiaguesa de 1888 se aventuró y marcó su huella en la historia, gracias a su intrepidez en haber sido la primera agrupación gallega que ultrapasó las fronteras y amenizó los carnavales de las ciudades del país vecino, Portugal. Esta investigación, abordada desde una perspectiva histórica y descriptiva, tiene por objetivo realizar un repaso por la semblanza de la Estudiantina compostelana de 1888, a través de las fuentes primarias y secundarias, y ubicarla como parte indispensable de una tradición, la cual perdura hasta los días de hoy.

Palabras clave: España, Portugal, música, estudiantina, festividades, siglo XIX.

Abstract. At the end of the 19th century, Spanish carnivals have been marked by the participation of the different *tunas* or also known as, *estudiantinas*. These groups achieved significant relevance in Galicia, especially in the city of Compostela, which, year after year, encouraged and supported the formation of groups of this nature to liven up the carnivals in the different Spanish cities. Although, different from its predecessors, the Santiago *Tuna* of 1888 ventured and made its mark in history, thanks to its intrepidity in having been the first Galician group that crossed the borders and enlivened the carnivals in the cities of the neighboring country, Portugal. This research, approached from a historical and descriptive perspective, aims to carry out a review of the semblance *Compostelana Estudiantina* of 1888, through primary and secondary sources, and place it as an indispensable part of a tradition, which lasts until today.

Keywords: Spain, Portugal, music, *estudiantina*, festivities, XIX century.

Introducción¹

Según los estudiosos, el año 1888 puede ser considerado el apogeo de la Tuna santiaguesa por la sistematización en su organización y la calidad musical de las obras interpretadas, ya que, debido a su traslado, por primera vez en su historia, a otro país, en este caso a los carnavales de las ciudades portuguesas –Coímbra, Oporto, Lisboa y Braga–, era indispensable una predisposición y una ordenanza efectiva. La agrupación en cuestión ha marcado su huella en la historia de las tunas gallegas, por haber impulsado esta tradición e, igualmente, su institucionalización².

Por ello, el objetivo de esta investigación es delinear –desde el método de la investigación histórica que, de acuerdo con García Fernández, “es aquella que hace un seguimiento del objeto o tema por investigarse, desde sus orígenes hasta la actualidad, o bien, la evolución y las fases que ha experimentado en un periodo determinado de la historia”³–, la visita de la Estudiantina compostelana a tierras portuguesas durante los carnavales de 1888, mediante el empleo de las fuentes primarias y secundarias.

La hipótesis de este escrito se sostiene en la creencia de que la Tuna compostelana de 1888 marcó un antes y un después en la historia de las tunas gallegas, siendo considerada la impulsora de las agrupaciones de esta naturaleza en Galicia, debido a su organización y contribución a la proliferación de la melodía gallega, tanto dentro como en las afueras del territorio español.

Durante el avance de este escrito, se comprobó la escasez de referencias bibliográficas sobre el tema, ya que algunos investigadores apenas proporcionan exiguas informaciones sobre su historia. Por un lado, Cores Trasmonte da a conocer anécdotas que ocurrieron durante el viaje y los nombres de los personajes que compusieron la directiva de la Tuna⁴; por otro, García Caballero y Freitas de Torres exhiben algunas de las obras interpretadas, la relación entre los gallegos y portugueses y, a la vez, algunos cuentos de la estancia de la agrupación compostelana en tierras portuguesas⁵; y, por último, Pérez Lugin

* Fecha de recepción: 03-12-2020/ Fecha de aceptación: 27-02-2021

¹ Esta investigación ha sido realizada en el marco del grupo de investigación *Organistrum*. Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): *ciudades del Eje Atlántico (HAR2015-64024-R)*, proyecto de I+D+i financiado por el MINECO, mediante una ayuda con fondos FEDER de la Unión Europea.

² FUENTES MUÑOZ, Elvia Delia: *La invención de la tradición. Apropiación de la Tunería en México, 1870-1980*, Trabajo de Máster, Universidad Autónoma Metropolitana/México, 2017, p. 13.

³ GARCÍA FERNÁNDEZ, Dora: *Metodología del trabajo de investigación. Guía práctica*, Trillas, Ciudad de México, 2012, pp. 13-14.

⁴ En su libro, Trasmonte realiza un breve repaso por la historia de las estudiantinas compostelanas de finales del siglo XIX. CORES TRASMONTTE, Baldomero Cores: *A Tuna de Santiago*, Fundación Caixa Galicia, Santiago de Compostela, 2001.

⁵ GARCÍA CABALLERO, María García: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Alvarellos, Santiago de Compostela, 2008, pp. 365-380; FREITAS DE TORRES, Leslie: *José Gómez Veiga Curros (1864-1946): un icono del patrimonio musical compostelano*, Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo/España, 2017, pp. 164-184.

divulga los instrumentos y los nombres de algunos de los miembros de dicha agrupación⁶.

Pese a este exiguo estado de la cuestión, el trabajo de recopilación, elección y análisis de las fuentes, mayoritariamente primarias, tiene como resultado la obtención de datos que contextualizados históricamente nos permiten dar a conocer la semblanza de esta agrupación y su colaboración a la viveza de los carnavales portugueses de 1888.

Un acercamiento a la historia de los carnavales europeos

El carnaval, fiesta popular que se celebra en los días anteriores a la cuaresma, apareció por primera vez en el siglo XV en Europa y se difundió en el XVII. Si bien fue en la centuria decimonónica que esta conmemoración alcanzó relieve y ha iniciado su proceso de civilización, o sea, su transición entre el “bárbaro” – fenómeno apreciado y realizado por gente común– para dar paso a lo “civilizado” –perspectiva de lo disciplinado y organizado–, siendo una de sus características la introducción de las comparsas⁷ organizadas por los estudiantes, originando así las tunas, también conocidas como estudiantinas.

Dichas agrupaciones, cuyo significado tiene más que ver con lo que hoy se concibe como individuos disfrazados que tocan por las calles⁸, aparecieron en los carnavales como una de las medidas más efectivas para la disminución de los pleitos y discordias durante estas festividades, tornándose, tal como manifiesta Ramos Santana, en las que mayores arraigos han tomado de la población⁹. Conviene señalar que estas corporaciones musicales fueron resultado de una antigua tradición que surgió en España y, posteriormente, se difundió a diversas partes de Europa y América Latina, cuya organización dependía íntegramente de los escolares.

Referente a Galicia, las tunas debutaron en 1876, los estudiantes aunados a los artesanos y a los comerciantes organizaron comitivas y amenizaron, a través de su música, bailes y serenatas durante los carnavales de las diferentes ciudades gallegas¹⁰. Asimismo, la cimentación de las tunas decimonónicas de la referida

⁶ Los tres ejes argumentativos que se articulan en el libro de Lugin son: el viaje del protagonista madrileño a Santiago de Compostela, un asunto amoroso y la Tuna de la ciudad del Apóstol, formada por los estudiantes de la *Alma Máter* compostelana. PÉREZ LUGÍN, Alejandro: *La Casa de la Troya*, AUGA Editora, Santiago de Compostela, 2009; VAQUERO ARGELÉS, María: “La Casa de la Troya. Una visión de Galicia en papel y en nitrato”, en *Madrygal*, N. 18, 2015, p. 593.

⁷ ROIBAL FERNÁNDEZ, Franca: “La murga: voz y sentimiento popular”, en *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital: Artes, Letras y Humanidades*, N9, 2016, pp. 173-185.

⁸ SACALUGA RODRÍGUEZ, Ignacio y PÉREZ GARCÍA, Álvaro: “Impacto social y comunicativo del carnaval gaditano durante el siglo XIX”, en *Actas del VII Congreso Internacional Ciudades Creativas*, Cartagena de Indias, 2019, pp. 296-313.

⁹ RAMOS SANTANA, Alberto: *Historia del Carnaval de Cádiz*, Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, Cádiz, 1985, pp. 43-44.

¹⁰ FREITAS DE TORRES, Leslie: “La filarmónica Tuna compostelana de 1897”, en *Legajos de Tuna*, N3, 2018, pp. 12-16.

comarca se debió al espíritu asociacionista del cuerpo estudiantil¹¹, latente sobre todo en los individuos que conformaron la Tuna santiagoense de 1888 (Figura 1).



Figura 1. Caricatura de la Tuna compostelana de 1888.
Revista Café con Gotas: Semanario Satírico Ilustrado N9, 22-I-1888, p. 177

Los preparativos para la excursión de la Tuna compostelana de 1888 a Portugal

En vista de que la semblanza de las tunas compostelanas está estrechamente vinculada a las festividades carnalescas y que sus constituciones eran circunstanciales, en 1888 más de 40 estudiantes de los distintos cursos¹² – medicina, farmacia y derecho– de la Universidad y del Seminario de Santiago constituyeron una agrupación para visitar algunas de las ciudades portuguesas durante los carnavales de este año.

¹¹ Este espíritu asociacionista de los estudiantes no solo ha sido un hecho en las diferentes formaciones musicales españolas, sino también latinas. LABAJO VALDÉS, Joaquina: *Pianos, Voces y Panderetas*, Endymion, Madrid, 1988.

¹² ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José: “Carnaval y música en Salamanca en la primera década del s. XX a través de la prensa local”, en *El Futuro del Pasado*, N7, 2016, pp. 459-476; MERCADO VILLALOBOS, Alejandro: “Los jóvenes y la música: las estudiantinas decimonónicas en dos ciudades mexicanas”, en *Legajos de Tuna*, N5, 2019, pp. 40-50.

En su virtud, se compuso una comitiva encargada de planificar su gira, al igual que representarla. Este séquito estaba constituido por: presidente, Otero Acevedo, comisionado de la organización; tesorero, José Indart, encargado de las finanzas; director artístico, José Gómez Veiga “Curros”, responsable de la parte musical¹³; y periodista, Mariano Fernández Tafall, también conocido por el pseudónimo “Moraima”¹⁴, encomendado de la cobertura informativa en Galicia y en Portugal (Figura 2).



Figura 2. A la izquierda, Manuel Otero Acevedo (presidente); al centro, José Gómez Veiga “Curros” (director artístico); y a la derecha, José Indart (tesorero). GARCÍA CABALLERO, María García: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Alvarellos, Santiago de Compostela, 2008, p. 371

Pese a que el carnaval tuvo lugar en febrero, los preparativos y ensayos de la Estudiantina compostelana de 1888 se iniciaron a finales del año anterior, puesto que antes del viaje a Portugal la agrupación había de cumplir algunas actitudes diplomáticas que la costumbre imponía, las cuales, afirman Hobsbawm y Ranger, eran acomodaciones de viejos usos “que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo”¹⁵, por citar algunos ejemplos: visitas y serenatas a las autoridades civiles, religiosas, académicas y a la

¹³ “El repertorio de la Tuna es sobre todo canción estudiantil, empezando por el género propiamente que es la canción de ronda, que aparece desde las primeras canciones líricas europeas, que tiene su versión en la música popular, donde siempre se encuentran canciones de serenata y los pasacalles”. DE LA CRUZ AGUILAR, Emilio: *La Tuna*, Editorial Complutense, Madrid, 1996, p. 39.

¹⁴ Mariano Fernández Tafall era alumno del 5º año de derecho de la Universidad de Santiago de Compostela.

¹⁵ HOBSBAWM, Eric y RANGER, Terence: *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2002, pp. 11-16.

directiva de la Estudiantina¹⁶; paseos callejeros; rondas para saludar a la población¹⁷; conciertos de despedida (Figura 3).



Figura 3. Tuna Compostelana de 1888.
Archivo Personal de José Ramón Arufe Vidal

Estudiantina: repertorios y presentaciones en la ciudad del Apóstol y en Portugal

A finales del siglo XIX, el carnaval en la urbe compostelana ha sido marcado por los bailes de máscaras, donde la música era la responsable de la animación y diversión de la concurrencia¹⁸. Ramírez Herrera y Munguía Tiscareño alegan que, en estas veladas, lo primordial era la asistencia de una agrupación que sostuviera la viveza de todos hasta el último acorde¹⁹, reincidiendo esta labor en las estudiantinas que preparaban un repertorio conformado por: bailables, pasodoble, pasacalles, jotas, marchas, polkas, aires nacionales y fragmentos de sinfonías.

En su primera reunión, la Tuna compostelana se enteró de los instrumentos que la configurarían y el director artístico eligió el repertorio que se interpretaría en las ciudades portuguesas. Por un lado, los instrumentos, de distintas tésituras,

¹⁶ GARCÍA LAGOS, José Manuel; MORÁN SAUS, Antonio Luis; CANO GÓMEZ, Emigdio (eds.): *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil, de la edad media al siglo XX*, Universidad de Salamanca y Diputación Provincial de Cuenca, Salamanca, 2003, p. 93.

¹⁷ GARCÍA CABALLERO, María García: *La vida musical... Op. Cit.*, p. 372.

¹⁸ MARTÍN SÁRRAGA, Félix: *Mitos y evidencia histórica sobre las Tunas y Estudiantinas*, TVNAE MVNDI, Murcia, 2016, pp. 35-36.

¹⁹ RAMIRÉZ HERRERA, Luís y MUNGUÍA TISCAREÑO, María Guadalupe: “¿Hubo estudiantinas en México antes de la visita de la Fígaro?”, en *Tunae Mundi*, 2012, pp. 5-17.

se limitaban a los que la tradición y la literatura imponían: bandurria, guitarra, violín, contrabajo, flauta y pandero²⁰; y, por otro, el repertorio se formó mayoritariamente por composiciones gallegas²¹.

Según Fuentes Muñoz, los conciertos permitían mostrar una buena imagen de las estudiantinas debido a sus propósitos²², razón por la cual la Tuna realizó dos presentaciones de despedida en la ciudad del Apóstol, cuyos programas han sido similares a los interpretados en el país vecino. La primera presentación, llevada a cabo en el Teatro Principal, contó con actuaciones instrumentales y un a propósito titulado *La Tuna por dentro*:

Primera parte

1º *Manolito*. Pasacalle, por la Tuna.... J. Curros.

2º *Romanza coreada de barítono*.... Gaztambide.

3º *Tanda de vals*, obligada de guitarras, por la Tuna.... J. Curros.

Segunda Parte

La Tuna por dentro, a propósito en un acto, debido a la pluma de dos tunos.

Tercera Parte

1º *Jota coreada*.... J. Curros.

2º *Pschut. Polka: Romea* – vals coreado.... Montes.

Cuarta Parte

1º *Marcha Turca*.... Mozart.

2º *Danza coreada*.... J. García.

3º *iii Viva a Tuna!!!* – Pasacalle.... J. Curros²³.

Sin embargo, tras el concierto la crítica sugirió la introducción de un mayor número de músicas gallegas en su repertorio, con el afán de divulgar la producción artística de la comarca española en tierras lusas. Para comprender el porqué de este comentario, es relevante conocer que, así como en Portugal, España vivió a finales del siglo XIX un momento de reconstrucción identitaria a través de una serie de movimientos ideológicos, cuya latente necesidad de exhibir una trayectoria histórica singular y auténtica era un hecho común, debido al sentimiento de inferioridad nacional existente²⁴. En su virtud, en algunas partes de España se denominó nacionalismo y, en otras, regionalismo²⁵. En cuanto a Galicia, se empleó el movimiento regionalista como eje para su

²⁰ BORDAS, Cristina: “La guitarra de concierto”, en CARRERAS, Juan José (Ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2018, p. 634.

²¹ El repertorio que se solía interpretar por las tunas se limitaba a obras de aires nacionales y/o regionales, además de algunas piezas instrumentales clásicas de autores extranjeros. Véase GONZÁLEZ, Rafael Asencio: *Las Estudiantinas del Antiguo Carnaval Alicantino. Origen, contenido lírico y actividad benéfica (1860–1936)*, Agua Clara, Alicante, 2013.

²² FUENTES MUÑOZ, Elvia Delia: “La invención de la tradición... *Op. Cit.*”, p. 18.

²³ “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 20 de enero de 1888, p. 2.

²⁴ PERÉZ-BORRAJO, Aarón: “Discrepancias musicales entre el integralismo Lusitano y el Estado Novo”, en *ArtyHum*, N75, 2020, p. 163.

²⁵ TÉLLEZ CÁMARA, Pedro: *Vida, obra, actividad musical y recepción de Pepito Arriola a través de la prensa (1899–1919)*, Tesis de Grado, Universidad Autónoma de Madrid/España, 2015, p. 14.

modernización²⁶, afrontando así “la tarea de construir y reconstruir textos referentes de un sistema cultural propio con fuerte componente historicista”²⁷, mediante una estética diferenciadora de las distintas manifestaciones culturales.

Regresando a la crítica, ésta no tenía cabida, ya que de las ocho obras interpretadas apenas una no presentaba orígenes gallegos. Asimismo, en el segundo concierto el director artístico siguió la sugerencia y elaboró un programa exclusivo de músicas de la comarca, el cual agradó a la crítica, así como a la asistencia²⁸. Conviene señalar que la crítica periodística compostelana de esta época estaba formada por aficionados del arte que, tras las presentaciones, se detenían afuera de los teatros y/o salones de las sociedades de esparcimiento y, a su vez, observaban la reacción y los comentarios de la concurrencia, compuesta en su mayoría por también aficionados, y mediante las diferentes retroalimentaciones la crítica redactaba sus notas.

En cuanto a las presentaciones en Portugal –Coímbra, Oporto, Lisboa y Braga–, los tunos realizaron una oficial en cada ciudad, es decir, con fines lucrativos, que solía ser clausurada con el *Himno de Portugal* o con una pieza compuesta en homenaje a la ciudad asistida, por citar solo un ejemplo, *Viva Oporto*, escrita por el director artístico José Gómez Veiga “Curros”, fue interpretada en el cierre del concierto llevado a cabo en la urbe que dio nombre a la obra.

Primera Parte
Manolito (pasacalle), José Curros.
Marcha Turca, Mozart.
Segunda Parte
Vals, José Curros.
Amor de estudiante, José Curros.
Peteneras, (¿).
Tercera Parte
Jota, da Grande Vía.
Viva Oporto, José Curros.²⁹

Por su naturaleza filantrópica, igualmente la Tuna realizó presentaciones en Portugal con fines benéficos, cuyo objetivo era apoyar a los estudiantes pobres de las diferentes instituciones de enseñanza. En su visita a las ciudades lusas, la agrupación recorrió universidades, iglesias, clubes, sociedades de esparcimiento y, a la vez, participó en desfiles carnavalescos y saraos, donde contribuyó musicalmente a través de las piezas de su repertorio y de obras características

²⁶ DUPLÁA, Cristina: “Rosalia de Castro y el Rexurdimento Gallego: posibles conexiones con la Renaixença catalana”, en *Actas do Congreso de Estudos sobre Rosalia de Castro e o seu tempo (III)*, Santiago de Compostela, 2012, pp. 413-418.

²⁷ CARBAJO VÁZQUEZ, Judith: *El partido socialista galego (PSG) y el discurso de los derechos del franquismo a la transición democrática*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2016, p. 67.

²⁸ “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 31 de enero de 1888, p. 2.

²⁹ “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 15 de febrero de 1888, p. 2.

de los carnavales gallegos que, de acuerdo con De la Cruz Aguilar, podían ser: bailables, polkas o pasacalles³⁰.

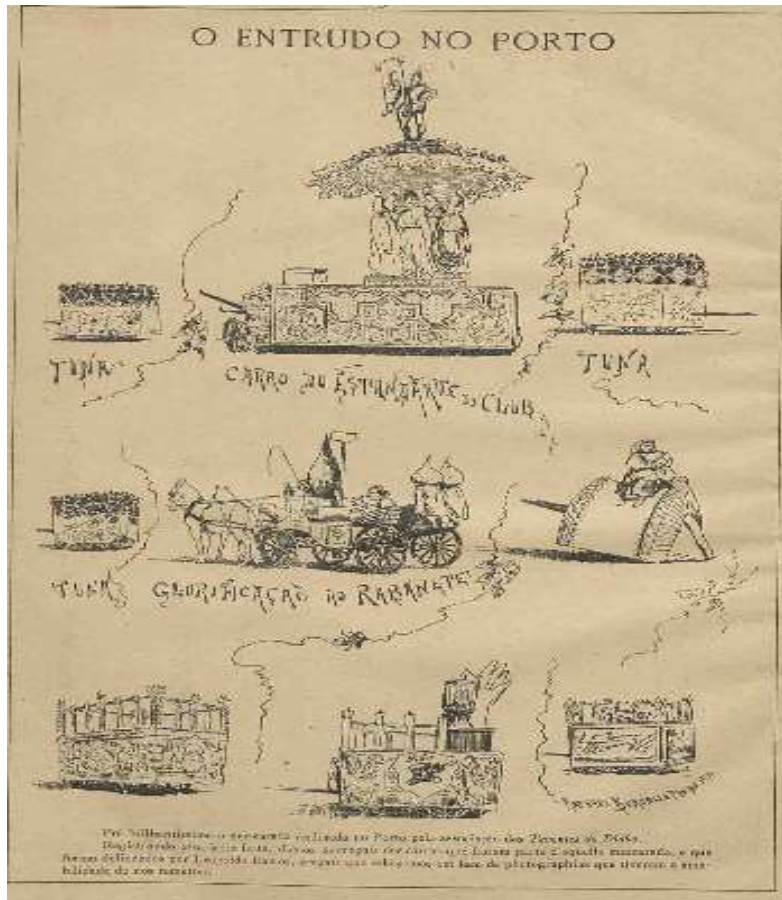


Figura 4. Disposición de las carrozas en el desfile en Oporto³¹

Visitas de los tunos santiagueses a las ciudades portuguesas

A lo largo del mes de febrero de 1888, Portugal se convirtió en un recinto de festividades carnavalescas en las que Euterpe, musa de la música, reinó con especial lucimiento en Coímbra, Oporto, Lisboa y Braga, ya que fueron las urbes receptoras de la Tuna compostelana, señalamos que, debido a la mayor cantidad de informaciones sobre el paso de la agrupación gallega en las ciudades de Oporto y Lisboa, iniciaremos el relato por las mismas.

³⁰ DE LA CRUZ AGUILAR, Emilio: *La Tuna... Op. Cit.*, p. 40.

³¹ BORDALO PINHEIRO, Rafael: "O entrudo no Porto", en *Pontos nos ii*, N. 145, 1888, p. 466.

En Oporto, la estudiantina conoció la Sé Catedral, el Paco Episcopal y el taller de San José. Durante su estancia, el *Clube dos Tenentes do Diabolo* realizó una velada y una mascarada en la que la agrupación compostelana tomó parte. Asimismo, las dos actividades que alcanzaron más lucimiento fueron: por un lado, el concierto en el *Teatro Nacional São João*, donde se halló un público compuesto de personalidades de renombre de la ciudad, el cual, afirma el noticiero, ovacionó incesantemente todas las obras interpretadas; y, por otro, el desfile de carrozas por las calles de la ciudad portuguesa, la Tuna ocupó tres de las nueve³² (Figura 4).

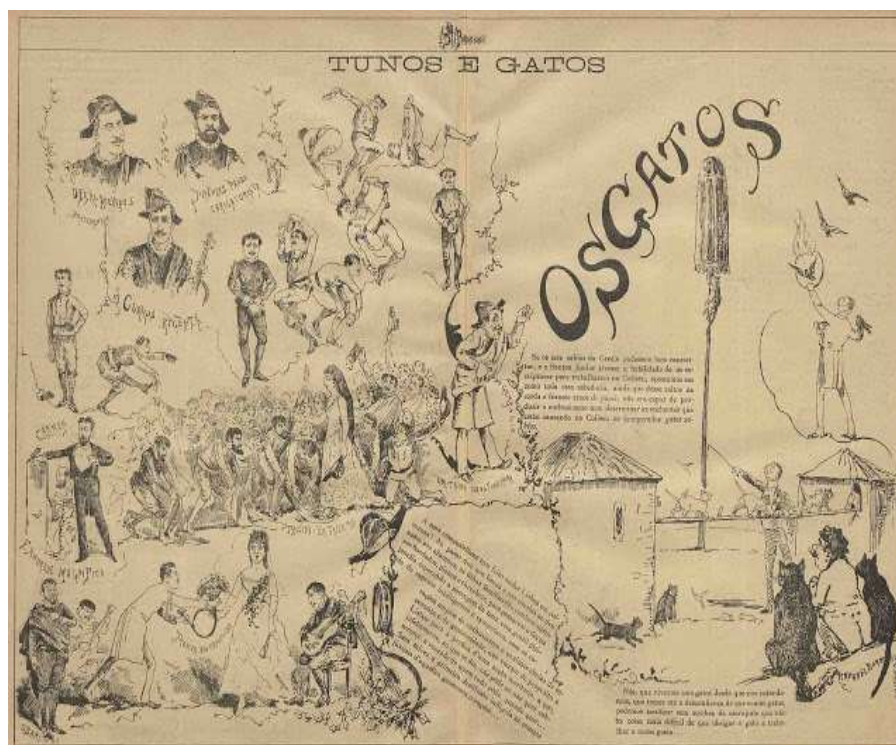


Figura 5. Dibujo del paso de la Tuna compostelana por Lisboa³³

³² BORDALO PINHEIRO, Rafael: “O estrudo no Porto”, en *Pontos nos ii*, N145, 1888, pp. 465-467. En su despedida de esta ciudad, los escolares compostelanos redactaron una nota de agradecimiento, en portugués, que decía: “*Al Porto, a bela cidade entusiasta e generosa, que tem sempre um caudal de amabilidade para os seus hospedes e um abraço de incitamento para aqueles que batalham na conquista do progresso nacional; ao Porto enviamos de aqui a mais cordial e afetuoso das expressões de simpatia, pelo carinho dedicado e pela mais rasgada generosidade com que nos acolheu, com que nos tratou e com que nos estimulou, por ocasião da exposição de faianças na sala do Ateneu Comercial. A essa agremiação tão útil como respeitável, aos nossos colegas na imprensa, ao corpo comercial, e a tantos outros, enfim, que fora impossível enumerar, o protesto mais sincero e mais entusiástico do nosso afeto e da nossa gratidão*”. BORDALO PINHEIRO, Rafael: “Ao Porto”, en *Pontos nos ii*, N145, 1888, p. 465.

³³ BORDALO PINHEIRO, Rafael: “Tunos e gatos”, en *Pontos nos ii*, N. 146, 1888, p. 476.

En Lisboa, la Estudiantina realizó solo las dos presentaciones que la costumbre imponía: una con fines benéficos y otra oficial, es decir, con fines lucrativos cuyo objeto era recaudar fondos para su viaje de regreso a España. El concierto filantrópico, organizado por la *Associação Académica de Lisboa*, se concretó para beneficio de la *Caixa de Socorros* de los estudiantes pobres³⁴. Por otro lado, la presentación de recolecta de fondos se produjo en el Gimnasio de la ciudad y, gracias al apoyo de la población, se superaron las expectativas en cuanto a la asistencia, al igual que a los valores recaudados³⁵ (Figura 5).

Desafortunadamente, las informaciones sobre el paso de la Estudiantina compostelana en Coímbra y Braga son muy exiguas. Lo que se sabe es que en Coímbra la agrupación conoció el Club de los Estudiantes y la Universidad – siendo recibida en el salón *Docel dos Paços das Escolas* por su vicerrector–, igualmente, realizó su presentación y colaboró en una velada a beneficio de los universitarios pobres de esta ciudad³⁶. Ya en Braga, los estudiantes compostelanos solo dieron un concierto a su propio beneficio³⁷. En ambas ciudades, dice la prensa que se presentó una concurrencia numerosa y receptiva a las obras interpretadas.



Figura 6. Presidente de la Tuna compostelana, Otero Acevedo. “Diario Ilustrado” N5340, 21 de febrero de 1888, p. 1

En la visita de la Estudiantina compostelana a las diferentes urbes lusas se presenciaron algunos percances y/o contratiempos, aunque, los dos de mayores

³⁴ “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 21 de febrero de 1888, p. 2; “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 24 de febrero de 1888, p. 3; “En el Teatro de San Carlos dará la Tuna un concierto a beneficio de la caja de socorros a estudiantes pobres. La esposa del presidente del Consejo de Ministros presidirá una comisión de señoras, que estará bajo su protección el concierto ofrecido por la Tuna compostelana”. “El Lucense”, 23 de febrero de 1888, p. 3.

³⁵ GARCÍA CABALLERO, María: *La vida musical... Op. Cit.*, p. 373.

³⁶ “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 13 de febrero de 1888, pp. 1-2.

³⁷ “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 3 de marzo de 1888, p. 2.

ecos se dieron en Oporto y Coímbra. El primero se llevó a cabo durante la actuación de los tunos en el *Teatro Nacional São João* de Oporto donde, en su intermedio, un individuo con un papel en la mano se presentó en el escenario y empezó a leerlo. Como parecía que el mismo estaba dispuesto a demorarse, el público se impacientó y el director de la Tuna invitó al inesperado orador a retirarse; y, el segundo, de mayor repercusión, fue la acusación del periódico *El Pensamiento Gallego* al presidente de la Estudiantina –Otero Acevedo– de haber sido antipatriótico y depresivo en el brindis que se produjo en la Universidad de Coímbra (Figura 6).

Afirma el noticiero que el presidente había dicho las siguientes palabras: “La Universidad de Coímbra es por su organización y por sus riquezas superior a todas las Universidades españolas”³⁸. Estas palabras, claramente muestra de cortesía y gratitud de Otero Acevedo para con los anfitriones portugueses, fueron sacadas de contexto por el noticiero gallego, que le hizo un ataque gratuito. En su virtud, los tunos encabezaron un listado de firmas en su defensa, asimismo, tras su regreso a Compostela Acevedo se pronunció en la prensa y todo se aclaró.

Si para algunos los hechos en cuestión constituyeron una forma de opacar la presencia de la Tuna en Portugal, fueron vistos por otros como el reflejo de su madurez y unión, poniendo de manifiesto una organización jamás exhibida en las Estudiantinas compostelanas de años anteriores. De entre los varios obsequios recibidos durante su estancia en tierras lusas, se destacaron los de Lisboa –un álbum con poesías, pinturas y música, al igual que, una batuta de plata y ébano y una pluma y un tintero de plata–³⁹; y los de Braga –una corona y una medalla de plata conmemorativa–⁴⁰.

Su regreso a España

Como el paso de la Tuna compostelana por Portugal había resultado un éxito, tanto en el ámbito personal –integrantes– como en el institucional –representante de la *Alma máter* santiaguesa–, al llegar a la ciudad del Apóstol algunas charangas, varios escolares, sus familiares, la comisión de los centros de esparcimiento, autoridades académicas, así como la prensa y distintos personajes de renombre de la ciudad, la recibieron en la estación del ferrocarril.

Al desembarcar con su traje peculiar, el cual se había vestido en las presentaciones portuguesas –panilla negra con calzón corto, chaquetilla aprisionada por un cinturón con hebilla de plata, medias negras, zapatos de charol, mateo y tricornio–⁴¹, la Estudiantina marchó en silencio por entre dos

³⁸ “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 18 de febrero de 1888, p. 3.

³⁹ “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 29 de febrero de 1888, p. 2.

⁴⁰ “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 3 de marzo de 1888, p. 2.

⁴¹ “Excelentes panillas, de severo y elegante corte. La chupa tiene dos bullones de raso a cada lado del pecho: aprisionada un cinturón que tiene una hebilla de plata; bonitas golas rematan las mangas y cuello. [...] El calzón, la media de seda y unos zapatos de charol con hebillas de plata, termina el traje de los tunos”. “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 4 de enero de 1888, p. 2; “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 12 de enero de 1888, p. 3; “Gaceta de Galicia.

compactas hileras de personas que cubrían la carretera. Tras ello, se interpretó una muñeira a camino del Teatro Principal de la ciudad, lugar en que se realizó una velada. Afirma la prensa, que “el Teatro estaba lleno y [...] la agrupación ejecutó la marcha real portuguesa y seguidamente la española”⁴².

Conclusión

De entre las varias Tunas compostelanas decimonónicas, la que logró más prestigio y reconocimiento en esta época fue la de 1888 por haber ultrapasado, por primera vez en su historia, las fronteras españolas y amenizar los carnavales de las urbes del país vecino, Portugal. Sus esfuerzos fueron recompensados por la masiva asistencia a sus conciertos, así como por la expresiva receptividad.

Su estancia en las diferentes ciudades portuguesas –Coímbra, Oporto, Lisboa y Braga– ocasionó percances, los cuales se arreglaron sin grandes problemas, no impidiendo que se llevara a cabo el trayecto anteriormente acordado y, por consiguiente, resultando su visita un gran éxito. Si bien que el mencionado viaje únicamente fue posible gracias al apoyo de los directores de la agrupación, que trabajaron con ahínco para que se realizara de manera ejemplar, ya que la Estudiantina no solo representaba la comarca gallega, sino a su país.

Afirma García Caballero que entre las finalidades de la Tuna de 1888 estaba la de estrechar los lazos de amistad entre la clase escolar, la diversión y el esparcimiento⁴³. Aunque, quizás, las más significativas se centraban en, por un lado, las humanitarias, es decir, apoyar a los estudiantes pobres de las diferentes instituciones portuguesas a través de conciertos benéficos y, por otro, ejercer de embajadora de la universidad compostelana en el extranjero.

En definitiva, la agrupación permitió a sus integrantes el desarrollo del sentido de pertenencia en cuanto al compañerismo, a la Universidad y a la proliferación de la tradición *per se* como una “fraternidad”. Su paso por Portugal marcó la diferencia y fomentó la continuidad de la tradición de las tunas compostelanas, la cual perdura hasta la actualidad.

Bibliografía

ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José: “Carnaval y música en Salamanca en la primera década del s. XX a través de la prensa local”, en *El Futuro del Pasado*, N7, 2016.

BORDALO PINHEIRO, Rafael: “O entruado no Porto”, en *Pontos nos ii*, N145, 1888.

____ “Ao Porto”, en *Pontos nos ii*, N145, 1888.

BORDAS, Cristina: “La guitarra de concierto”, en CARRERAS, Juan José (Ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2018.

CARBAJO VÁZQUEZ, Judith: *El partido socialista galego (PSG) y el discurso de los derechos del franquismo a la transición democrática*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2016.

CORES TRASMONTE, Baldomero Cores: *A Tuna de Santiago*, Fundación Caixa Galicia, Santiago de Compostela, 2001.

DE LA CRUZ AGUILAR, Emilio: *La Tuna*, Editorial Complutense, Madrid, 1996.

Diario de Santiago”, 21 de febrero de 1888, p. 2; “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 14 de enero de 1888, p. 3.

⁴² “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 5 de marzo de 1888, pp. 1-2.

⁴³ GARCÍA CABALLERO, María: *La vida musical... Op. Cit.*, p. 372.

- DUPLÁA, Cristina: “Rosalia de Castro y el Rexurdimento Gallego: posibles conexiones con la Renaixença catalana”, en *Actas do Congreso de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo (III)*, Santiago de Compostela, 2012.
- FREITAS DE TORRES, Leslie: *José Gómez Veiga Curros (1864-1946): un icono del patrimonio musical compostelano*, Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo/España, 2017.
- _____. “La filarmónica Tuna compostelana de 1897”, en *Legajos de Tuna*, N3, 2018.
- FUENTES MUÑOZ, Elvia Delia: *La invención de la tradición. Apropiación de la Tunería en México, 1870-1980*, Trabajo de Máster, Universidad Autónoma Metropolitana/México, 2017.
- GARCÍA CABALLERO, María García: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*, Alvarellos, Santiago de Compostela, 2008.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Dora: *Metodología del trabajo de investigación. Guía práctica*, Trillas, Ciudad de México, 2012.
- GARCÍA LAGOS, José Manuel; MORÁN SAUS, Antonio Luis; CANO GÓMEZ, Emigdio (eds.): *Cancionero de estudiantes de la Tuna. El cantar estudiantil, de la edad media al siglo XX*, Universidad de Salamanca y Diputación Provincial de Cuenca, Salamanca, 2003.
- GONZÁLEZ, Rafael Asencio: *Las Estudiantinas del Antiguo Carnaval Alicantino. Origen, contenido lírico y actividad benéfica (1860-1936)*, Agua Clara, Alicante, 2013.
- HOBSBAWM, Eric y RANGER, Terence: *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 2002.
- LABAJO VALDÉS, Joaquina: *Pianos, Voces y Panderetas*, Endymion, Madrid, 1988.
- MARTÍN SÁRRAGA, Félix: *Mitos y evidencia histórica sobre las Tunas y Estudiantinas*, TVNAE MVNDI, Murcia, 2016.
- MERCADO VILLALOBOS, Alejandro: “Los jóvenes y la música: las estudiantinas decimonónicas en dos ciudades mexicanas”, en *Legajos de Tuna*, N5, 2019.
- PERÉZ-BORRAJO, Aarón: “Discrepancias musicales entre el integralismo Lusitano y el Estado Novo”, en *ArtyHum*, N75, 2020.
- PÉREZ LUGÍN, Alejandro: *La Casa de la Troya*, AUGA Editora, Santiago de Compostela, 2009.
- RAMOS SANTANA, Alberto: *Historia del Carnaval de Cádiz*, Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, Cádiz, 1985.
- RAMÍREZ HERRERA, Luís y MUNGUÍA TISCAREÑO, María Guadalupe: “¿Hubo estudiantinas en México antes de la visita de la Fígaro?”, en *Tunae Mundi*, 2012.
- ROIBAL FERNÁNDEZ, Franca: “La murga: voz y sentimiento popular”, en *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital: Artes, Letras y Humanidades*, N9, 2016.
- SACALUGA RODRÍGUEZ, Ignacio y PÉREZ GARCÍA, Álvaro: “Impacto social y comunicativo del carnaval gaditano durante el siglo XIX”, en *Actas del VII Congreso Internacional Ciudades Creativas*, Cartagena de Indias, 2019.
- TÉLLEZ CÁMARA, Pedro: *Vida, obra, actividad musical y recepción de Pepito Arriola a través de la prensa (1899-1919)*, Tesis de Grado, Universidad Autónoma de Madrid/España, 2015.
- VAQUERO ARGELÉS, María: “La Casa de la Troya. Una visión de Galicia en papel y en nitrato”, en *Madrygal*, N18, 2015.

Hemerografía

- “El Lucense”, 23 de febrero de 1888.
- “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 4 de enero de 1888.
- “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 12 de enero de 1888.
- “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 14 de enero de 1888.
- “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 20 de enero de 1888.
- “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 31 de enero de 1888.
- “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 13 de febrero de 1888.
- “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 15 de febrero de 1888.
- “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 18 de febrero de 1888.
- “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 21 de febrero de 1888.
- “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 24 de febrero de 1888.
- “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 29 de febrero de 1888.
- “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 3 de marzo de 1888.
- “Gaceta de Galicia. Diario de Santiago”, 5 de marzo de 1888.

La música en Galdós

II

La época de Fernando VII

Antonio Gallego Gallego
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Resumen. Las numerosas novelas históricas y las novelas normales de Galdós sitúan su acción entre 1804 y los comienzos del siglo XX. Este segundo estudio analiza los años entre 1814 a 1833, es decir, lo que ocurre respecto a la música en la época de Fernando VII. En ella encontraremos mucha música, pero también imágenes musicales como recurso comparativo.

Palabras clave. Galdós, novelas, episodios nacionales, música vocal e instrumental, bailes, música de la naturaleza, imágenes musicales, refranes musicales.

Abstract. Galdós' numerous historical and normal novels set their action between 1804 and the beginning of the 20th century. This second study analyses the years 1814-1833, during Fernando VII's age. In these novels there's a lot of music. But we also find musical images as comparative resources.

Keywords. Galdós, novels, National Episodes, vocal and instrumental music, dance, nature music, musical images, musical sayings.

Pequeño Preludio

Esta segunda parte de mi estudio sobre *La música en Galdós* se propone estudiar aquellas novelas y relatos cuya acción se sitúa durante el reinado de Fernando VII, entre 1814 y 1833, y abarca en estos diecinueve años nueve episodios de la segunda serie y una de sus novelas tempranas, *La Fontana de Oro*¹:

* Fecha de recepción: 01-12-2020/ Fecha de aceptación: 2-03-2021.

¹ La primera parte de este asedio galdosiano se tituló: "La música en Galdós. I. La época de Carlos IV y la Guerra de la Independencia", y se publicó electrónicamente en *Itamar. Revista de investigación musical: Territorios para el arte*, 6 (20), pp. 317-373. En ambos, me remito también cuando se trata de ópera a mi *Galdós en el Real*, Teatro Real, Madrid, 2020.

Ahora cito por Benito PÉREZ GALDÓS: *Memorias de un cortesano de 1815*, en *Episodios Nacionales, Segunda serie, I*, ed. de Ermitas Penas, Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), Madrid, 2011, pp. 199-371.- *La segunda casaca*, en *EN, 2ª, I*, op. cit., pp. 373-586.- *El Grande Oriente*, en *EN, 2ª, I*, op. cit., pp. 587-796.- 7 de julio, en *EN, 2ª, I*, op. cit., pp. 797-974.

B. P. G.: *Los Cien mil hijos de San Luis*, en *Episodios Nacionales, Segunda serie, II*, ed. de Ermitas Penas, Segunda edición, Fundación José Antonio de Castro (Biblioteca Castro), Madrid, 2012, pp. 1-194.- *El terror de 1824*, en *EN, 2ª, II*, op. cit., pp. 195-407.- *Un voluntario realista*,

Edición	Título	Época de la acción
1875	<i>Memorias de un cortesano de 1815</i> (II, 2)	1814-1815
1876	<i>La segunda casaca</i> (II, 3)	1820-1823 Tri. liber
1870/76	<i>La Fontana de Oro</i>	1821 Trienio liberal
1876	<i>El Grande Oriente</i> (II, 4)	1821 “ ”
1876	<i>7 de Julio</i> (II, 5)	1822 “ ”
1877	<i>Los cien mil hijos de San Luis</i> (II, 6)	1823 Déc. Ominosa
1877	<i>El terror de 1824</i> (II, 7)	1823-1824 “ ”
1878	<i>Un voluntario realista</i> (II, 8)	1827 “ ”
1879	<i>Los apostólicos</i> (II, 9)	1829-1832 “ ”
1879	<i>Un faccioso más y algunos frailes menos</i> (II, 10)	1832-1834

El reparto temático de las citas es prácticamente el mismo que el de la primera parte de mi estudio, para que la comparación pueda ser hecha sin demasiadas dificultades.

Dicho lo cual, comenzamos...

1. Primera parte: Músicas escuchadas

Música vocal sin acompañamiento

Sigue habiendo mucha música cantada, a veces solamente tarareada, entre los personajes galdosianos, y la he dividido por su género o contenido. He aquí algunos ejemplos:

Cantos amorosos

Estamos en el invierno de 1833, es decir, al final del período que nos hemos propuesto estudiar, y el protagonista del mismo, Salvador Monsalud, ya de vuelta de todas sus ilusiones liberales, pasea por el Madrid nocturno; ha dejado de visitar a la bella Genara, su antiguo amor, y a don Benigno Cordero, porque va a casarse con Solita, su nuevo amor, el panorama que contempla es muy variado (*Un faccioso más y algunos frailes menos*, 924):

La soledad sospechosa de algunas calles, el bullicio de otras, el rumor báquico de la entreabierta taberna, la canción que de una calleja salía con pretensiones de trova amorosa, el cuchicheo de las rejas, el desfile de inesperados bultos [...] por otra parte el rodar de magníficos coches, la salmodia insufrible del dormido sereno que bostezaba las horas como un reloj del sueño, funcionando por misterioso influjo del aguardiente; [...] y el rasgueo de guitarras que sonaba allá en lo profundo de moradas humildes.

en *EN*, 2ª, II, op. cit., pp. 409- 628.- *Los apostólicos*, en *EN*, 2ª, II, op. cit., pp. 629-862.- *Un faccioso más y algunos frailes menos*, en *EN*, 2ª, II, pp. 863-1106.

B. P. G.: *La Fontana de Oro*, en *Novelas*, I, ed. de Domingo Yndurain, Biblioteca Castro / Turner, Madrid, 1993, pp. 79-469.

Cantos antiguos (o anticuados)

El licenciado Lobo, asesor privado del furioso absolutista Chaperón, está escribiendo en su oficina de la planta baja de la Comisión militar en agosto del 24 (*El terror de 1824*, 333):

Si no fuera porque en los ratos de descanso el asesor se ponía a tararear alguna tonadilla trasnochada de las del tiempo de la Briones y de Manolo García, se le hubiera tenido por momia automática o por alma en pena a quien se había impuesto la tarea de escribir mil millones de causas para poderse redimir”.²

Cantos bélicos

Es muy distinto lo que cantaban los combatientes españoles durante la pasada guerra contra el francés, cantos que el anciano teniente general don Francisco Eguía, ahora ministro de la Guerra, tiene que prohibir porque eran demasiado liberales; se lo cuenta a Pipaón, que le está adulando sin reparos como acostumbra, al hablarle de las nuevas ordenanzas (*Memorias de un cortesano de 1815*, 301):

¿Creen ustedes que es un grano de anís? Fácil era prohibir a los soldados que cantasen las estrofas que les guiaron al combate durante la guerra; pero ¿y la orden de rezar el rosario en cuerpo todos los días?... ¿Y la serie de minuciosas instrucciones sobre el modo de tomar agua bendita al entrar formados en la iglesia? Luchábamos con el vacío que la legislación militar ofrece hasta hoy en este punto, y hemos tenido que hacerlo todo de nuevo.

Cantos obscenos

El realista y maestro de primeras letras apellidado Naranjo ha acogido en su casa a Gil de la Cuadra en la madrileña calle de las Veneras, y allí se refugia el antiguo golpista; cansado de contemplar el cielo, el anciano miraba hacia el fondo del patio (*La segunda casaca*, 830):

Allí era todo lobreguez, horror, vapores infectos, un detestable olor a almíbar. Hervía el azúcar en las cazuelas y un negro cíclope del dulce labraba yemas y azucarillos en aquella caverna húmeda y acaramelada. Las coplas obscenas que cantaba y el vaho de tal industria se unían en conjunto muy desagradable.

Genara va hacia Andalucía tratando de encontrar a su Monsalud, y por el camino encuentra al pueblo servilón gritando ya el ¡Vivan las caenas! (*Los cien mil hijos de San Luis*, 111):

En Madrideojos tuve miedo, porque una turba que invadía el camino cantando coplas tan disparatadas como obscenas, quiso detenerme, fundada en que el mayoral había tocado con su látigo el estandarte realista que llevaba un fraile.

² La cantante Joaquina Briones (1780-1864) fue amante y luego segunda mujer del celebrado intérprete y compositor Manuel del Pópulo García, madre de las no menos célebres cantantes María Malibrán y Paulina Viardot-García y del excelente pedagogo Manuel Patricio Rodríguez García.

Cantos patrióticos

Los echa de menos el liberal don Patricio Sarmiento cuando el 2 de octubre de 1823 baja hacia el Puente de Toledo buscando el control que ejercen los militares ante la principal entrada a Madrid. Cuando encuentra al que busca, el coronel Garrote, le explica que quiere recabar noticias sobre su hijo Lucas, pues le han dicho que ha muerto; y rememora los tiempos constitucionales pasados (*El terror de 1824*, 199-200):

–¡Oh! Pasaron aquellos tiempos de gloria [...] ¡Todo ha caído, todo es desolación, muerte y ruinas! [...] La patria muere ahogada en lodazal repugnante y fétido. Los que vimos sus días gloriosos, cuando al son de patrióticos himnos eran consagradas públicamente las ideas de libertad y nos hacíamos todos libres, todos igualmente soberanos, lo recordamos como un sueño placentero que no volverá.

Estamos en junio de 1822 y el cuadro que ofrecía España no era muy lisonjero: la Guardia Real amenazaba tragarse las Cortes y la libertad; pero los padres de la patria oían sonar los primeros truenos y decidían cosas tan inútiles como (7 de julio, 857)

Que los jefes políticos despertasen el entusiasmo liberal por medio de himnos patrióticos, músicas, convites y representaciones teatrales de dramas heroicos para enaltecer a los héroes de la libertad.

El narrador nos está presentando a un nuevo personaje, don Primitivo Cordero, cuyos rasgos principales resume en cinco: su hombría de bien, salvo que odia con toda su alma a los serviles, el primero; su ignorancia, el segundo; la sumisión al partido, el tercero; cierta templanza como hombre de bien, el cuarto; y una gran predilección por la forma, el quinto (7 de julio, 862. 863):

En la milicia, por ejemplo, lo principal es el uniforme, en el Gobierno las palabras, en la política general los himnos. [...] Voz sonora y cierto sentimentalismo en su conversación, como quien está dispuesto a llorar dando un *viva*, o a hacer pucheros cantando un himno; cierta disposición a la fraternidad, [etc.].

Y con este ejemplo, pasamos ya al canto político o politizado, mucho más comentado por los narradores galdosianos.

*Cantos políticos en general*³

Ya ha sido muy estudiado cómo las diversas facciones de la España del Trienio liberal se animaban unas a otras entonando canciones muy politizadas. Las cantan ahora, aunque indeterminadas, los organizadores del motín popular del 7/9 de marzo de 1820 cuando animaban a las gentes (*La segunda casaca*, 554 y 560):

³ Incluí un amplio resumen de este apartado y los siguientes en el dossier que dirigí para la revista *Scherzo* en octubre de 2020 titulado “Canciones, romanzas y arias en Galdós”, pp. 75-91. El resumen aludido tiene como título “Los cantos políticos en Galdós”, y ocupa las pp. 78-81.

Mientras los vecinos se iban a sus casas o a las tertulias o a los cafés, los que mangoneábamos en la maquinaria oculta del alboroto popular, azuzábamos a los beneméritos patriotas para que manifestasen sus altas dotes, ora rompiendo algunos vidrios absolutistas, ora entonando canciones que a toda prisa improvisaron ramplonas musas. //

Amaneció el día 9, el gran día. El pueblo, agujijoneado por quien sabía hacerlo, se reunió en los alrededores de palacio. Puso su planta en la puerta y dijo que quería entrar. La Guardia callaba y dejaba hacer. El pueblo entro en el patio grande y se paseó de un extremo a otro, dando gritos y entonando las canciones de aquellos días.

Y seguían cantando canciones parecidas las mismas gentes, dos años después, cuando en 1822 se manifiestan ante la cárcel donde han encerrado al golpista Vinuesa; y al parecer, están bien ‘subvencionados’, según le explica el venerable masón José Campos a Salvador Monsalud (*El Grande Oriente*, 710):

¿Ves esa turbamulta de vagos que aúllan en los cafés, que alborotan en la plaza de palacio, que apedrean las casas de los ministros, que van a cantar coplas indecentes junto a las rejas de la prisión de Vinuesa?... Pues todos ellos viven, y viven bien.

Por fin nos dan a conocer estos exaltados una de las coplas que cantaron ante la cárcel del golpista Vinuesa, al que acabarían dando alevosa muerte. Y no es exactamente de la plebe, sino uno de los *Comuneros* (*El Grande Oriente*, 756):

Dando golpecitos en la mesa con el fondo del vaso, después de beberse el contenido, entonó esta canción:

Ay le le, que toma que toma, / ay le le, que daca que daca, / ya no bastan las razones, / apelemos a la estaca.

–El ciudadano don Bruno ha tocado el punto más delicado de la política actual –dijo Regato–. El pueblo, señores, no debe consentir la impunidad de quien ha trabajado y trabaja aún en contra del pueblo.

Volvemos a escuchar la ‘canción de la estaca’ al exaltado don Patricio Sarmiento, quien encuentra a Gil de la Cuadra y a su hija Solita cuando tratan de encontrar al novio de la niña, Anatolio, ahora alférez de la Guardia Real. En ese momento, el exaltado canturrea (*7 de julio*, 848-849):

En la tal pastelería, / se hacen pasteles muy buenos; / pasteles y nada más: / pasteles ni más ni menos”.

Luego Sarmiento, enemigo de la Guardia Real, muy adicta al rey Fernando, le advierte que le diga al joven que se ande con pulso, y se lo dice con unos versos de *El Zurriago*:

Y si nuestras voces no hacen caso / con el martillo se saldrá del paso.

Entonces Gil de la Cuadra le contesta con otra coplilla y con humor festivo:

Dijo el sabio Salomón / que para mandar a bueyes / no se necesitan leyes; / basta sólo un agujijón.

Y es entonces cuando Sarmiento le contesta con dos coplas distintas. Una es la que he llamado ‘canción de la estaca’, y que acabamos de transcribir. Otra pertenece, sorprendentemente, a una de las canciones políticas concretas que vamos a estudiar ahora, la titulada *La bolanchera*: son los versos 5 a 8 de su primera estrofa.

He aquí otro canto político con letra de su primera estrofa, el que le cantan los exaltados llamados ‘gorros’ que aguardan a Anatolio Gordón, miembro de la Guardia Real al que acusan de ser uno de los alcahuetes que lleva los recados a palacio (SJ, 889):

Huye, que viene la ronda / y se empieza el tiroteo; / serviles a la huronera, / que os van los gorros siguiendo.

Es ahora un prestidigitador buñuelista, el que acabaría siendo marido de la *señá* Nazaria, quien para entretener el fastidio de sus tareas canturrea esta copla, mientras Salvador Monsalud anda buscando a al llamado *Tablas* (*Un faccioso más...*, 941):

Reinará don Carlos / con la Inquisición, / cuando la naranja / se vuelva limón.

Pero sigue habiendo alusiones a cantos parecidos, aunque no especificados. Así, cuando sale el denominado *Tablas* de casa de don Felicísimo Sarmiento y encuentra a Aviraneta y compañía: Viene “silbando el estribillo de una canción político-tabernaria”. (*Un faccioso más...*, 920).

Cantos políticos: El Trágala

El *Trágala* es la más famosa de las canciones que los liberales entonaron frente a los absolutistas. Pero la primera de sus versiones conocidas, la anónima “Canción patriótica del Trágala, trágala, trágala perro”, aparecida en 1820 en Cádiz, ya relaciona el *trágala* con Riego. Su primera estrofa así lo afirma:

Al que le pese que roa al hueso / que el liberal le dirá eso: / *Trágala, trágala, trágala* / *trágala, trágala, perro*. // Los milicianos / y madrileños / la bienvenida / le dan a Riego, / y al que le pese, etc. ⁴

En *La Fontana de Oro* aparece varias veces. La primera, cuando don Elías, alias *Coletilla*, cruza la Carrera de San Jerónimo y se encuentra con varios individuos dando vivas a la Constitución y a Riego; le reconocen y uno de ellos pide “*¡que cante el Trágala!*” (*La Fontana de Oro*, 109). Él se niega, por supuesto, será maltratado y luego socorrido por el joven militar (luego sabremos que se llama don Claudio Vozmediano), quien le lleva hasta su casa y de esta manera conoce a Clara (*La Fontana de Oro*, 116). Más adelante serán los exaltados quienes acusen al Gobierno constitucional (*La Fontana de Oro*, 305) de permitir

⁴ Vid. DUFOUR, Gérard (ed.): *De ¡Viva Riegoooo! a ¡Muera Riego! Antología poética (1820-1823)*, Universidad, Zaragoza, 2019, pp. 31-34.

la conspiración constante del Palacio Real, y encarcelar a los buenos liberales porque cantaban el *Trágala*.

Encontramos ahora a Lázaro en la *Fontana* con sus amigos los exaltados, quienes defienden al pueblo y su petición de muerte inmediata sobre los realistas encarcelados (*La Fontana de Oro*, 305):

¿Pues qué había de hacer el pueblo, si veía que el Gobierno permitía la conspiración constante del Palacio real, y encarcelaba a los buenos liberales porque cantaban el *Trágala*?

Don Patricio Sarmiento, maestro de escuela y partidario de los liberales exaltados, ve la multitud que va hacia Palacio y charla con su hijo el sastre Lucas, otro correligionario. Este le dice que estamos a 5 de febrero (de 1821), que el *Narices* (el rey) ha escrito al Ayuntamiento quejándose de los insultos recibidos, y que, “para que rabie más, hoy le van a dar más música”. Luego encuentra a Monsalud, y le anima a unirse a la manifestación (*El Grande Oriente*, 595):

¿Tan pronto de vuelta? ¿No va usted a palacio? Dicen que habrá tocada de trágalas y sinfonías de *mueras y vivas*.

Pero es el propio don Patricio, quien le cuenta a Monsalud escenas similares un poco anteriores (21 de noviembre del año anterior) y donde el *Narices* ya había tenido que escuchar lo que no quería (*El Grande Oriente*, 597):

No ha presenciado Madrid una escena tan imponente. Allí era de ver el pueblo ejerciendo el soberano atributo de amonestación; allí era de oír el *trágala* cantado por las elegantes mozas del Rastro.

Cuenta ahora Sarmiento que estuvieron en la cazuela del teatro donde el propio Riego cantó su Himno, y que cuando uno de sus ayudantes entonó el *trágala perro*, allí fue Troya; mas el jefe político quiso abortar el acto, y concluye (*El Grande Oriente*, 607-608):

Pero el despotismo es así; no le gusta oír el himno [de Riego] ni el *trágala*.

Estamos ahora el 30 de junio de 1822, el rey asiste a la clausura del Congreso y la situación en la calle es muy tensa (*7 de julio*, 891):

Al volver a palacio, los milicianos aclaman la Constitución y a Riego, y una voz atrevida grito en favor del rey *neto*. Los chicos cantan el *trágala*; surge en todo el tránsito infernal algarabía, [etc.].

Y así otras veces. Por ejemplo, cuando Monsalud se entrevista con el comerciante don Benigno Cordero tratando de averiguar dónde se encuentra Anatolio, el alférez de Guardias Reales que al parecer se ha evaporado tras la derrota de los serviles. Y comentan la situación de ese momento. Don Benigno le cuenta la entrevista del rey con el general Riego, según lo que le ha contado el propio militar (*7 de julio*, 954-955):

Le digo a uste que el general Riego salió de palacio entusiasmado, pero muy entusiasmado. Había que oírle. Su Majestad se le quejó de los insultos, del *trágala*... Es natural. Siempre me ha parecido una vileza mortificar al soberano con groserías. Riego piensa lo mismo. [...] Nos dijo que deseaba que no cantase más el *trágala*, y que habiendo empeñado su palabra en nombre de todos, rogaba al pueblo que no la quebrantase por su parte.⁵

Cantos políticos: El himno de Riego

El propio Riego, el famoso sublevado de las Cabezas de San Juan y ya mencionado en la primera versión conocida del *Trágala*, acabó teniendo su propio himno; o sus himnos, pues también fue objeto al menos de varias versiones. Una de ellas supongo que es el que suena cuando Carrascosa anuncia a doña Leoncia y sus amigas, ante la jarana que está escuchando (*La Fontana de Oro*, 195-197):

–Ahí es nada. Que esos locos de la *Fontana* van a pasear el retrato de Riego con música y todo. La autoridad ha prohibido esa procesión, y ellos dicen que la habrá, Veremos quién gana”.⁶

Estamos ahora con don Patricio Sarmiento y su hijo el sastre Lucas, quienes nos cuentan el tumulto que se armó en un teatro cuando el jefe político reaccionó ante la presencia de Riego, el público cantando su himno, y el propio general corrigiéndoles y cantando él mismo la versión que creía más auténtica (*El Grande Oriente*, 607-608):

Aún me parece que estoy oyendo la pomposa música del himno que entonó el público. Riego, con aquella gracia suya que Dio le ha dado, levántese y dijo: «La música del himno no es así, sino de esta otra manera». Y se puso a cantarlo. Sus ayudantes llevaban el compás. [...] Empéñase el jefe político en decir que aquello era un desorden. [...] Pero el despotismo es así; no le gusta oír el himno ni el *trágala*.⁷

⁵ Junto al llamado *Himno de Riego*, el *Trágala* fue la más famosa canción liberal contra el absolutismo; sus autores yo al menos los desconozco. Como hemos podido observar, muchas veces se cantaron en el mismo acto. Según Mesonero Romanos, su primera letra decía así: “Por los serviles / no hubiera Unión, / ni si pudieran, / Constitución. / Pero es preciso / roan el hueso, / y el liberal / les dirá eso: / Trágala, trágala, / trágala, trágala. / Trágala, trágala, / trágala, perro”. Pero esos versos son las últimas estrofas de la composición reseñada en la nota anterior. Luego tuvo otras muchas letras, ya que la canción siguió siendo utilizada en todas las luchas entre izquierdas y derechas de casi dos siglos. Una que al parecer se cantó mucho se publicó en *El Zurriago*: “Trágala o muere, / vil servilón, / ya no la arrancas / ya no la arrancas / ni con palancas / de la nación”. Vid. ZAVALA, Iris M.: “La prensa exaltada del periodo liberal: *El Zurriago*”, en *Bulletin Hispanique*, 69, 3-4 (1967), pp. 370, nota 7; y DÍAZ VIANA, Luis: “Las canciones populares de nuestra historia (Absolutistas y liberales)”, en *Revista de Folklore*, 4 (1981), pp. 28-32.

⁶ Sobre lo que el retrato del militar aludido contribuyó a la *Riegomanía* que hubo en la sociedad española del llamado Trienio liberal, vid. DUFOUR, Gérard en su *Antología poética* ya mencionada, pp. 10-12.

⁷ Es muy confusa la autoría del Himno de Riego, quizás porque hubo distintas versiones tanto de letra como de música. Según la antología de Dufour ya mencionada, hubo una primera versión de Antonio Alcalá Galiano y Evaristo San Miguel a fines de enero de 1820, con música de un

Uno de los múltiples grupos en los que se está constantemente dividiendo la sociedad española del Trienio liberal, los *Comuneros*, está reunido rememorando las costumbres de la vieja España. Son partidarios del general Riego, que no está en sus mejores momentos, discuten e insultan a todo el que se les ponga por delante, dispuestos a sacrificar “su existencia al triunfo de la libertad” (*El Grande Oriente*, 733-734):

La sesión terminó alegremente entre las alegres endechas del himno, que sonaban bajo las bóvedas de la fortaleza:
Es en vano calumnie la envidia / al caudillo que adora el ibero; / hasta el borde del hondo sepulcro / nuestro grito será: ¡viva Riego!
El lector no será español si no recuerda al punto la música.⁸

Acabamos de ver cómo Monsalud se entrevista con el comerciante don Benigno Cordero tratando de averiguar dónde se encuentra Anatolio, el alférez de Guardias Reales que al parecer se ha evaporado tras la derrota de los serviles. Y comentan la situación de ese momento. Don Benigno le pregunta sobre lo que piensa de este Gobierno, y le dice que él no tiene mucha confianza en él, poniéndole, entre otros, el ejemplo de Evaristo San Miguel (*7 de julio*, 952):

Tenemos de ministro de Estado a un literato, y esto... francamente. [...] ¿No compuso la letra del himno de Riego?... Francamente, desconfío de los literatos.

De vuelta de París, ya en Irún, Genara escribe en sus memorias que vino a visitarla Francisco Tadeo Calomarde, “de la mejor pasta de servil que podía

oficial catalán que había sido antes organista; pero en ella no se mencionaba a Riego y a este no le gustó (según Alcalá Galiano nos relata en sus *Memorias*). La más conocida es otra distinta del liberal exaltado Evaristo San Miguel, fechada entre enero y febrero de 1820 en Algeciras y titulada “Himno del ciudadano Riego”, un poema quizá demasiado serio y pulcro para el pueblo llano: “Soldados, la patria / nos llama a la lid. / Juremos por ella / vencer o morir. // Serenos, alegres, / valientes, osados / cantemos, soldados, / el himno a la lid / y a nuestros acentos, / el orbe se admire, / y en nosotros mire / los hijos del Cid”. A esta nueva letra le puso música nueva José María de Real; pero también se habla de Melchor Gomis, aunque Blasco Ibáñez (*Historia de la Revolución Española*, Barcelona, 1891), le considera mero orquestador o arreglista, mientras que Barbieri se la atribuye a Gomis por completo. Vid. en todo caso, Emilio LA PARRA: “La canción del Trágala. Cultura popular en el inicio de la revolución liberal en España”, en S. Salaün y F. Etienvre (coord.): *Les travaux du CERC en ligne*, 6, 2009; y Víctor SÁNCHEZ MÁRTÍN: *Rafael del Riego, símbolo de la revolución liberal*, tesis doctoral, Alicante, 2016, pp. 618 y ss. (también en internet).

Como la letra de San Miguel era demasiado seria, a pesar de ser cantada innumerables veces tanto en mítines como en el teatro y de ser himno oficial español desde el 7 de abril de 1822, hubo enseguida otras versiones, y quizás la más popular (populachera, en realidad) es la que dice aquello que comienza: “Si los frailes y monjas supieran / la paliza que les van a dar / subirían el coro gritando / libertad, libertad, libertad”. Utilizada por las izquierdas durante mucho tiempo, como el *Trágala*, he leído que durante la Segunda República hubo una nueva letra de Antonio Machado e intervino en la música Óscar Esplá, pero no tengo tiempo ahora para investigar la cuestión.

⁸ Según Dufour, esta parte del Himno de Riego es una estrofa añadida cuando la batalla de las Platerías, y se remite a ASTUR, Eugenia: *Riego (Estudio histórico político de la Revolución del año 20)*, Oviedo, Escuela Tipográfica de la Residencia Provincial de Niños, 1933. Ed. facsímil., Principado de Asturias, Oviedo, 1984, p. 320.

hallarse por aquellos tiempos”, quien le cuenta cómo el rey Fernando se negaba a marchar de Sevilla con los liberales; y retrotrayéndose en el tiempo, comenta cómo la canalla había penetrado hasta la cámara real en los sucesos de febrero en Madrid (*Los cien mil hijos de San Luís*, 69):

¡Escándalo de los escándalos! Parecía que estábamos en Francia y en los sangrientos días de 1793. El mismo rey me ha dicho que los ministros entraban en la cámara cantando el himno de Riego.

Ya vimos que uno de los que cantaban el himno era el propio Riego. Y alguno lo recuerda y le sirve para identificar al desgraciado general cuando le traen hecho un guiñapo a Madrid los del ivivan las caenas! “Ese es tan Riego como yo”, dice uno; y otro le responde (*El terror de 1824*, 207): “Os digo que es él mismo. Le vi yo en el teatro, cantando el himno”.

Quien no le puede confundir es nuestro ya viejo conocido don Patricio Sarmiento, quien espera a las puertas de Madrid a alguien que le de noticias de su hijo Lucas, y encuentra al fin a Pujitos, quien le confirma que Lucas ha muerto, y entona un canto a Riego, que va camino de la horca (*El terror de 1824*, 214):

Subirás a la morada de los justos entre coros de patrióticos ángeles que entonen tu himno sonoro, mientras tu patria se revuelve en el lodo de la reacción domeñada por tus verdugos.

Cantos políticos: el lairón

La palabra *lairón* es una suerte de comodín que como otras del tipo de *riau riau* carecen de significado concreto y por ello ha sido muy utilizada por los improvisadores para encajar sus versos. También lo fue en las trifulcas del Trienio liberal, como recoge Galdós en *El Grande Oriente*, pero no es el único⁹. Están las turbas ante la cárcel donde han encerrado al sublevado Vinuesa, bajo rótulos como “Constitución” o “Trágala, perro, tú servilón” o “*varias estrofas de las más indecentes del lairón*”. Todos los chulillos, todos los rondadores guitarristas, vagos, patriotas o chiquillos (*El Grande Oriente*, 746)

hacían escala al pie de la reja de Vinuesa; así que este oía constantemente durante dieciocho horas de las veinticuatro del día, los famosos versos:

Dicen que vienen los rusos / por las ventas de Alcorcón. / Lairón, lairón. // Y los rusos que venían / eran seras de carbón. / Lairón, lairón.

Estas eran las estrofas comunes; pues las picarescas e indecentes en que se atribuían al cura de *Tamajón* las mayores atrocidades y desvergüenzas, no pueden copiarse.

⁹ Vid, otros ejemplos de letras en los discos de la *Antología de la música militar de España*, de Ricardo FERNÁNDEZ DE LATORRE, Fonogram, Madrid, 1972.

Cantos políticos: la Bolanchera

Estamos en marzo de 1822, sigue la anarquía en la España constitucional, pero don Patricio Sarmiento parece rejuvenecido y sale al portal de su casa “cantando entre dientes patriótica cancioncilla”, como casi siempre (7 de julio, 800):

Un día don Patricio cantaba:

Para arreglar todito el mundo / tengo un remedio singular, / y es un martillo prodigioso / que a un nigromante pude hurtar. / Cuando pretendan los malvados / el despotismo entronizar, / este martillo puede solo / entronizar la libertad.

En la Navidad de 1821, en el número 20 de *El Zurriago* (que comenzaba sus páginas saludando a sus lectores así: “Número veinte: / y felices Pascuas / a la buena gente”), y entre sus páginas 6 y 9, el famoso periódico exaltado había publicado la amplia letra íntegra de la canción titulada *La Bolanchera, o Boulangère, para mayor claridad, con el subtítulo de El martillo*, y con este prelude explicativo:

He aquí una canción que sería muy conveniente que se propagase y extendiese si llegásemos al caso de presumir que la libertad estaba amenazada, que desaparecían nuestras garantías, en una palabra, si creyésemos que ya íbamos a ser esclavos sin remedio. Ahora no hay ese peligro porque gracias a Dios y a su bendita madre, el Rey marcha el primero y todos marchamos a su ejemplo por la senda constitucional; pero si la Santa Alianza enviase a España sus ejércitos, como los envió a Nápoles, también sería conveniente recibirlos cantando la misma canción, cuyo tenor es el siguiente:

Y reprodujo el largo texto de 10 estrofas de 8 versos cada una: el narrador galdosiano sólo puso en boca de Sarmiento los cuatro primeros de la primera estrofa, y los cuatro últimos de la décima y última¹⁰.

Volviendo a Galdós, vuelve a mencionar otros cuatro versos de *La Bolanchera* en la conversación cantada que se traen Gil de la Cuadra y Patricio Sarmiento cuando el realista sale con su hija Solita a buscar a Anatolio, el novio de la niña, y encuentra al exaltado. Tras amenazarte éste con la que he llamado antes ‘canción de la estaca’, le dice que si no le gusta, “allá va otra” (7 de julio, 849):

¡Qué martillo tan bonito! / ¡Qué medicina singular! / Tú harás cesar todos los males / como te sepan manejar.

Se trata de los versos 5 a 8 de la primera estrofa de las diez que sabemos que tenía el cántico, versos que no reprodujo antes.

¹⁰ El último verso de Galdós es posible que contenga una errata: en todo caso, *El Zurriago* es más coherente: “este martillo puede solo / perpetuar la libertad.”, evitando así la repetición del verbo *entronizar*. Iris M. ZAVALA, en su eruditísimo ensayo “La prensa exaltada del periodo liberal: *El Zurriago*”, obra citada, pp. 365-388, sostiene que el martillo es alusión directa a la francmasonería.

No encuentro nada respecto a la música con la que se cantaba; quizá se hiciese sobre la de la canción infantil francesa aludida en *El Zurriago*, que aún pervive en el repertorio tradicional de nuestros vecinos, *La boulangère à des écus* (La panadera tiene dinero).

Cantos (presuntamente) populares

Pipaón, que ha trabado amistad con el duque de Alagón por medio del antiguo bailarín don Antonio Ugarte, empieza a pedirle algún que otro favorcillo. Por ejemplo, que intervenga en la moratoria de una deuda de las Sras. de Torreño; y que mantenga en prisión a Gasparito Grijalva, su rival ante Presentacioncita Rumblar. Es precisamente ésta quien le pide ayuda para auxiliar a alguien que no concreta. Acepta encantado y salen los dos y doña Salomé, él embozado, por el viejo Madrid (*Memorias de un cortesano...*, 281), ora despacio,

ora de prisa para huir de un grupo de curiosos, ora despacio para recrearnos con el majo cantar que por las rejas de una casa humilde salía, [etc.].

Clara está buscando a Monsalud por los barrios extremos de Madrid, se asusta al escuchar a lo lejos gritos de mujeres, y luego ella ha asustado a una niña que caminaba delante cantando y que ahora la cree una bruja (*La Fontana de Oro*, 413):

De repente oyóse una voz infantil que venía de abajo. Era una niña que subía sola, y cantando, por la calle de Segovia, dirigiéndose a la Morería. Clara vio con asombro que la niña, sin cesar de cantar, subía la cuesta y trepaba encontrando una vereda entre tantos escombros.

Es más explícito lo que algunos extranjeros esperan ver cantar a una española. Cuando Genara está en París y, entre otras cosas, ha visitado al ministro Chateaubriand, ya observó cómo el célebre escritor parecía echar en falta la guitarra (*Los cien mil hijos...*, 55); ahora se refiere al éxito que tiene con los invitados de la condesa de la Tremouille, y precisamente porque creen en una mezcla “de maja y de gran señora, de Dulcinea y de gitana” (*Los cien mil hijos...*, 60):

El más rendido se suponía expuesto a morir asesinado por mí en un arrebato de celos, pues tal idea tenían de las españolas, que en cada una de ellas se habían de hallar comprendidas dos personas, a saber: la cantaora de Sevilla y doña Gimena, la torera que gasta navaja y la dama ideal de los romances moriscos.

No necesariamente andaluzas son las coplas que cantan los soldados tendidos en el suelo que descansan en el convento solitario de Regina Coeli cerca de Solsona (*Un voluntario realista*, 589).

Cantos religiosos

Y por supuesto son muy distintos los que se oyen cuando están dando el viático y lo anuncia el triste son de una campanilla y rezos en latín. Los escucha Monsalud, que ha sido aprisionado por Carlos Navarro y su gente, y se lo están ofreciendo al moribundo abuelo de Genara, don Miguel de Barahona (*La segunda casaca*, 579):

El viático entraba en casa. Monsalud distinguió lejano resplandor de faroles; después de un gran silencio, solo interrumpido por algunas voces que en lo más hondo de la casa sonaban, semejantes a los tristes ecos del coro de un convento,

luego se oyó el estrépito de los pasos, la misma campanilla, los mismos rezos. Dios salía.

Ahora es el liberal Lázaro quien, recién llegado a Madrid, se mete en importantes líos con los exaltados, es detenido y encarcelado y tiene ensoñaciones nocturnas (*La Fontana de Oro*, 237):

Se le representaban dos filas de hombres cubiertos con capuchón negro y agujereado en la cara en el lugar de los ojos. Por el fondo venían los mismos que le interrogaron, y uno de ellos traía enarbolado el mismo Santo Cristo que presidió al tormento. Cantaban con voz lúgubre una salmodia que parecía salir de lo más profundo de la tierra, y avanzaba todos, él también, en pausada procesión.

También canta salmodias la más pequeña de las Porreños, Paulita la santa; unas veces, lo hace tratando de evangelizar a Clara, en otras ocasiones las entona cuando ha empezado a ser seducida por Lázaro, sin que él se haya enterado (*La Fontana de Oro*, 289, 297):

Por eso no supo que nunca sus bellos ojos habían tenido un resplandor tan vivo, ni que jamás voz de monja alguna entonó salmodias con tan melodioso timbre como el de la voz de Paula al decir: «¿usted creyó que no *almorzaría* hoy?».

Cantos tristes

Si hay un cántico triste en la historia de la canción española –y supongo que también en la europea– es el de Chactas por su amada Atala. Nos lo recuerda Genara cuando en París va comisionada a visitar a Chateaubriand, entonces ministro pero sobre todo, para su visitante, autor de libros ya leídos y muy admirados (*Los cien mil hijos...*, 54-55):

El día siguiente, primero de marzo [de 1823], era el señalado por Chateaubriand para recibirme. Yo tenía vivísimos deseos de verle, por dos motivos: por mi comisión, y porque había leído la Atala poco antes, hallando en su lectura el más profundo deleite. No sé por qué me figuraba al vizconde como una especie de *triste Chactas*, de tal modo que no podía pensar en él sin traer a la memoria la célebre canción.¹¹

¹¹ Chateaubriand publicó *Atala* en el París de 1801. La primera versión española, *Atalá o Los amores de dos salvajes en el desierto*, se debe a la traducción de S. Robinsón y es también parisiense y del mismo 1801. Hay también otra en Valencia en 1803, y luego otras muchas. Del argumento de esta novela alguien extrajo una canción que fue entonces famosísima y muy difundida su letra. Marcel Bataillon, que ha estudiado cómo aparece la canción en otros tipos de libros, tanto históricos (Marqués de Custine, *L'Espagne sous Ferdinand VII*, París, 1838, III, pp. 349, 352-353), o narrativos (Fernán Caballero, *La Gaviota*, parte II, cap. XVI), descubrió en la Biblioteca Nacional de París dos pliegos sueltos con el texto de “la célebre canción”, uno impreso en Valencia por Bertrán Fortesa y otro en Barcelona en la imprenta de Francisco Vallés (“*Canción nueva de la Atalá*”). El de Valencia, compuesto por 36 estrofas de 8 versos cada una, tiene el siguiente título e introducción: “Canción nueva. En ella se declara los amores de la sensible Atala y del ardiente Chactas; y la desesperación de este por causa de la muerte de su querida”. Y su primera estrofa dice así: “Nací americano errante, / mi padre a mi lado expiró, / y

Canturreos o cantos indeterminados

Algunos personajes galdosianos canturrean entre dientes, o simplemente cantan sin que se nos diga el qué. Por ejemplo, Solita, quien tras muchos años de cuidar a la familia Cordero, ha logrado interesar al viudo don Benigno, pero éste no se atreve de momento a declararle su interés. He aquí dos ejemplos, el primero en la casa de Madrid, el segundo en la de Los Cigarrales toledanos (*Los apostólicos*, 716 y 786):

Al día siguiente Sola estaba con excelente humor que reyaba en festivo, lo que dio muy buena espina al héroe de Boteros. Canturreaba entre dientes, cosa que no hacía todos los días, y su cara estaba muy animada, si bien podía observarse que tenía los ojos algo encendidos. [...]

Cuando el maestro se retiró, Codero y Sola hablaron larguísimo rato, Separáronse al fin, porque ella no podía abandonar ciertas ocupaciones de la casa, y cuando entró Sola en el cuarto donde estaba planchando se secó los ojos, que pestañeaban como si quisieran lloriquear un poco. Después cantó entre dientes, apartando la ropa que iba a repasar.

Música vocal con acompañamiento

Ópera

Carlos Navarro y sus dos acompañantes vascos sospechan de Genara y de todo bicho viviente, como Pipaón, o Monsalud... Ella, para cambiar de asunto le pregunta que dónde ha dejado a su abuelo, y él le responde que “fue solo al Príncipe a comprarte billetes para esta noche”. Zurrumurdi afirma que dan “una ópera nueva, una sandez, qué se yo”. Carlos, de malísimo humor, gruñe el título: “Se llama *La inútil presunción o El barbero de Sevilla*, por un tal Rufini o Rossini”. (*La segunda casaca*, p. 548):

–Anoche se estrenó: es un sainete ridículo, según me han dicho –añadió el amigo–. Un tutor estúpido, un barbero sin vergüenza, una pupila descocada, un amante que se finge soldado borracho para meterse en la casa, después se hace maestro de música, y luego entra por el balcón.

Tras describirnos el carácter de la bellísima indianita Andrea, el narrador aborda ahora el de su tutor, el venerable masón don José Campos, y nos espeta (*El Grande Oriente*, 672):

en los campos terribles de Marte / la venganza me recomendó: / así mismo a su caro aliado / encargó mi cuidado al morir, / pero yo me aparté de su lado; / sin mi Atala no puedo vivir”. M^a Paz Díez Taboada añade a otros muchos autores que mencionan la triste canción, como V. de la Fuente, el duque de Rivas, Nombela, Pereda, el mismo Galdós por supuesto y hasta el Valle Inclán de *Viva mi dueño*. Además de las citadas por Bataillon, hay otras muchísimas ediciones, con variaciones múltiples, a lo largo del XIX, y también pasó a las ediciones populares de aleluyas, e incluso al teatro, y no sólo al hablado, sino también al cantado, como por ejemplo, *¡Triste Chactas!*, zarzuela en un acto y en prosa, letra de Pedro M^a Barrera con música de Francisco A. Barbieri (Teatro Eslava, 9 de marzo de 1878), Madrid, Impr. de de los Sres. de Rojas, 1878. Vid. BATAILLON, Marcel: “La Canción de la Atala”, en *Bulletin Hispanique*, 32, 2 (1934), pp. 199-205, reseña del estudio de Jean Sarrailh *Atalá en Espagne*; DÍEZ TABOADA, M^a Paz: *La Despedida. Estudio de un subgénero lírico*, CSIC, Instituto de Filología, Madrid, 1998, pp. 133-134, nota 107.

No se crea que el Venerable se parecía a los grotescos tutores que son el elemento bufo de las comedias italianas del siglo XVIII y que también abundan en el repertorio de las óperas. Campos no quería que su sobrina se casase con él.

En efecto, por razones diversas (entre ellas, la riqueza del elegido), el venerable tío de Andrea quería casarla con el marqués de Falfán de los Godos; pero Andreíta no quería casarse con el marqués, porque amaba a otro (*El Grande Oriente*, 673):

Eso sí que se parece a todas las comedias italianas del siglo XVIII, a las óperas del primer repertorio y a muchas novelas de aquel tiempo, principalmente a las de D'Alincourt, madame Cottin y mistress Bennet.

Nuestro viejo conocido Pipaón ha ido a visitar a don Patricio Sarmiento en la celda de la muerte, pues ha sido condenado a la horca, y tras consolarle de una manera convencional y retórica e invitado a verle de nuevo, anuncia a dónde ha de marchar ahora (*El terror de 1824*, 389-390):

Voy a una reunión donde cantan la Fábrica y Montresor... ¡Qué aria de la *Gazza Ladra* nos cantó anoche esa mujer! Montresor nos dio el aria de *Tancredo*. ¡Aquello no es hombre, es un ruiseñor!... ¡Qué portamentos, qué picados, qué trinos, qué vocalización, qué falsete tan delicioso! Parece que se transporta uno al séptimo cielo. Conque adiós, señores... tengo que ensayar antes un paso de gavota. Señores, que se diviertan ustedes con el viejo Sarmiento.¹²

No es la única tertulia donde se hacía ópera. En la de Genara –estamos en 1830–, además de la política, versos, comedias y danzas, “la música no ocupaba el último lugar” (*Los apostólicos*, 670):

Después que algún aficionado tocaba al clave una sonatina de Haydn o gorjeaba un aria de la *Zelmira* cualquier italiano de los de la compañía de ópera, solía el ama de casa tomar la guitarra, y entonces... No hay otra manera de expresar la gracia de su persona y de su canto sino diciendo que era la misma Euterpe,

¹² *La gazza ladra* (La urraca ladrona) es una ópera semiseria, libreto de Gerardini y Caigniez con música de Rossini (La Scala, 1817).- *Tancredi* es una ópera seria en dos actos de Gaetano Rossi con música de Rossini (La Fenice, 1813).

Los cantantes mencionados son reales y anduvieron por Madrid. Isabella Fabbrica (c. 1802-c.1860) fue primera contralto en toda Italia y en muchos países de Europa, entre ellos el nuestro. Rechazó el matrimonio con el compositor Mercadante para casarse con el primer tenor Giovanni Battista Montresor. Ambos actuaron juntos en muchas ocasiones, y su éxito en Madrid fue enorme, como nos contó Mesonero Romanos, quien escribió: “Se vestía a la *Montresor*, se peinaba a la *Cortessi*, y las mujeres varoniles a la *Fabrica* causaron furor todo aquel año” de 1825. Vid. EL CURIOSO PARLANTE: *Escenas matritenses*, 3ª ed., Impr. de Yenes, Madrid, 1842, pp. 83-85. Y entre otras muchas referencias (vienen en todos los periódicos y semanarios de esta época, tanto en Italia como en España), vid. MOLINA MARTÍNEZ, José Luis y MOLINA JIMÉNEZ, M^a Belén: *María Manuela Oreiro Lema (1818-1854) en el Diario de José Musso Valiente (La ópera en Madrid en el bienio 1836-1837)*, Universidad de Murcia, Murcia, 2003, pp. 18 y 29; y CASCIO, Paolo: “Un modelo de temporada de ópera italiana en el Teatro del Príncipe. La correspondencia desde Milán del empresario D. Cristóbal Fernández de la Cuesta en 1826”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 17 (2009), pp. 61-77.

bajada del Parnaso para proclamar el descrédito del plectro y hacer de nuestro grave instrumento nacional la verdadera lira de los dioses”.¹³

Pero unos años más tarde –estamos ahora en el invierno de 1833– las cosas han cambiado bastante; Genara, antes absolutista, es ya partidaria del sistema del justo medio o de la conciliación, y ha restringido bastante sus tertulias (*Un faccioso más...*, 876):

No se abrían las puertas de aquella feliz morada para el primer poeta que viniese de su provincia cargado de tragedias, ni para los tenores italianos, ni para los abogados oradores que empezaban a nacer en las aulas con una lozanía hasta cierto punto calamitosa.

Ópera cómica (Opereta) y Zarzuela

El narrador no está describiendo, tras mostrarnos los jardines neoclásicos de La Granja, a sus numerosos paseantes en el momento en que la Corte allí reside, y tras demás y petimetres, requiere ahora “el pincel más amanerado” para apuntar los pompones de los militares (*Los apostólicos*, 831):

y si hubiera tiempo y lienzo, pondríamos en último término, con tintas graciosas, un zaganete de alabarderos, que, semejante a un ejército de zarzuela, pasa por el jardín precedido de música de tambor y pífanos.

El narrador galdosiano se refiere varias veces a la ópera cómica con el término de opereta, un rótulo que alude a obras cantadas y habladas, especialmente francesas o vienesas, que nacieron a partir de la ópera cómica pero un poco después de la acción del relato que nos está narrando. Por ejemplo, cuando Monsalud se encuentra con don Benigno Cordero paseando por los jardines de La Granja cuando el rey Fernando está agonizando. Monsalud está ya de vuelta de todo, se encuentra incluso extranjero en su propia patria, y es desde luego totalmente contrario a los partidarios de la sucesión del infante don Carlos (*Los apostólicos*, 846):

Don Benigno le oía con estupor. Habíanse internado en uno de aquellos laberintos hechos con tijeras, que parecen decoraciones teatrales construidas para una sosa comedia galante o para una opereta de Metastasio.¹⁴

Otro ejemplo: La infanta doña Carlota, hermana de la reina María Cristina, llega a La Granja de San Ildefonso cuando el rey está ya muy enfermo, pero viene sobre todo muy enfadada con la reina por la “claudicación” que suponía la

¹³ *Zelmira* es una ópera en dos actos con libreto de Andrea Leone Tottola basado en *Zelmire* de De Bellay, y música de Rossini (Nápoles, 1822).

¹⁴ Pietro Antonio Trapassi, *Metastasio* (1698-1782) es el libretista italiano más famoso del XVIII, autor sobre todo de óperas serias (mitológicas o sobre historia antigua) subtituladas generalmente como “dramma per musica” o “tragedia per musica”. Hizo también música religiosa e incluso se recopiló alguna que otra canción suya con acompañamiento de tecla e incluso de guitarra. También, aunque muy escasas, escribió piezas breves en un acto como la que con el título de *L'isola disabitata* se estrenó en Aranjuez, 1753, para festejar los años del rey Fernando VI por encargo de la reina doña Bárbara. Quizá el narrador galdosiano tenía esta obra en mente...

modificación de la pragmática sanción de marzo de 1830 en favor del infante don Carlos (*Los apostólicos*, 859-860):

El testigo presencial de estas escenas, que ya no eran de tragedia ni de drama, sino de opereta, cuenta que como Cristina y Carlota hablaban acaloradamente en italiano, no era posible a los presentes entender bien lo que decían.

Canciones con guitarra

Al describir el autor la madrileña Carrera de San Jerónimo, donde se encuentra el café y centro de conspiraciones llamado la *Fontana de Oro*, nos indica quién transitaba por esa calle tanto en vehículos públicos como privados, o simplemente andando (*La Fontana de Oro*, 90):

y entre todo esto el esportillero con su carga, el mozo con sus cuerdas, el aguador con su cuba, el prendero con su saco y una pila de seis o siete sombreros en la cabeza, el ciego con su guitarra y el chispero con su sartén.

Pero no todos los que cantan con guitarra han de ser ciegos. Las sastras llamadas Remolinos, amigas de Gil Carrascosa y especialistas en ropas de iglesia, son asediadas por doña Rosalía, otra sastra que vive pared por medio y las ha declarado guerra a muerte: (*La Fontana de Oro*, 377):

Tenía además la doña Rosalía un amante del *comercio*, que la visitaba todas las noches, en compañía de una guitarra; y era este amante un ser creado de encargo por el Infierno para cantar y tocar toda la noche en aquella casa y no dejar dormir a las dos sastras de ropa sagrada.

Y a veces es la imaginación de un interlocutor extranjero quien se inquiere dónde está el instrumento, como cuando Genara visita en París al ministro Chateaubriand y observa al célebre escritor (*Los cien mil hijos...*, 55):

En sus miradas creí sorprender una observación algo impropia de hombre tan fino. Pareciome que miraba si había llevado yo el rosario para rezar en su presencia, o alguna guitarra para tocar y cantar mientras durase el largo plazo de la antesala.

Volviendo a Madrid, el jesuita padre Gracián acaba de salir de casa de la *señá* Nazaria, y cuando junto al subdiácono José Sancho se aproxima a su residencia vuelve a escuchar oscuras amenazas, las que desembocarán en la próxima tragedia (*Un faccioso más...*, 1061):

Aproximábase al colegio Imperial, cuando un pillete que rasguñaba una destemplada guitarra se le puso delante, cortándole el paso, y con voz que tenía más de infernal que de humana, cantó esta copla:

¡Muera Cristo, / viva Luzbel! / ¡Muera don Carlos, / viva Isabel!

Apartó suavemente el jesuita al cantor y siguió adelante. Pero Sancho fue más expresivo, y empujó al pillastre, expulsándole con violencia de la acera. Instantáneamente recibió en el hombro un golpe dado con la guitarra. Los dos se hallaban frente a frente mirándose con ojos de ira.

Canciones y obras religiosas

El ex abate don Gil de Carrascosa visita con don Elías a las Porreño para tratar de ayudar a Clara, y las invita a la función que la Hermandad de la Pasión y Muerte celebra mañana en la iglesia de Maravillas (*La Fontana de Oro*, 251):

Gracias al petitorio que yo dirijo, se han reunido dos mil y pico de reales. Tenemos misa con orquesta de capilla, y nos predica el padre Lorenzo de Soto, que es un orador que vale un Perú. [...] Esta tarde tenemos completas, en que cantan los tiples de Ávila y el padre Melchor, franciscano de Segovia. Mañana oficiará el reverendo obispo de Mechoacán, y por la tarde habrá procesión, a la que asistirá la Cofradía del Paso, la del Santo Sudario, y también irán los niños del Hospicio.

La bella Genara ha llegado a Sevilla, estamos a 12 de junio de 1823 y va con su criada a la catedral porque allí la ha citado su amado Monsalud; se especula sobre la posible partida del rey aquel mismo día, pero el interés de Genara está puesto en otro hombre muy distinto (*Los cien mil hijos...*, 145):

Alzando los ojos veían las grandiosas bóvedas. Zumbaba en mis oídos el grave canto del coro, y a intervalos una como chorretada de órgano, cuyas maravillosas armonías me hacían estremecer de emoción, poniendo mis nervios como alambres.

Pero de nuevo se verá obstaculizada su entrevista, pues fuera estalla la revolución y el deán manda cerrar todas las puertas (*Los cien mil hijos...*, 149):

Los canónigos dejaban el coro y se reunían en su camarín, marchando de dos en dos o de tres en tres, charlando sobre los graves sucesos. Los sochantres y el fagotista se dirigían piporro en mano a la capilla de música, y los inocentes y graciosos niños de coro, al ser puestos en libertad iban saltando con gorjeos y risas, a jugar a la sombra de los naranjos.

Estamos ahora en los aledaños de la ejecución de don Patricio Sarmiento en la horca, le conforta el padre Alelí y uno de los hermanos que le asisten le dice que hoy celebrarán una misa de rogativas por el condenado a muerte; en ella también (*El terror de 1824*, 400-401)

habrá lo que llamamos ejercicio de agonía, donde se hace recomendación del alma del reo; luego siguen las jaculatorias de agonía y se cantará el ne recorderis. Los más bellos himnos de la iglesia y las piadosas oraciones de los fieles acompañan a usted en su tránsito doloroso... ¿qué digo doloroso? gloriosísimo.

Y hemos llegado a Solsona, estamos en el convento de San Salomó en el preciso momento que la bella doña Teodora de Aransis y Peñafort, sobrina del conde de Miralcamp, está tomando el velo y el monago Pepet Armengol contempla la escena con arrobo (*Un voluntario realista*, 418-419):

Deslumbradoras ropas llenas de encajes, oro, pedrerías, cubrieron los encorvados hombros y sonaron en el coro melodiosos cantos de órgano combinados con la dulcísima voz de las monjas. Pepet miraba y oída con

embeleso sintiendo su alma en estado de arrobamiento y exaltación, porque su fantasía simpatizaba de un modo extraordinario con las cosas solemnes, ruidosas y misteriosamente bellas.

Pero hay obras religiosas muy cercanas a las profanas, sobre todo en oratorios, cantatas y similares compuestas por operistas. Por ejemplo, el *Stabat Mater* de Rossini, que el narrador nos menciona cuando habla del influyente eclesiástico Manuel Fernández Varela, arrogante, simpático, afable, galante, modales muy finos y... gran gastrónomo, como lo pueden atestiguar dos de los más acreditados aficionados y cultivadores de la gastronomía: “El uno se llamaba Aguado, marqués de las Marismas, y el otro Rossini, no ya marqués, sino príncipe y emperador de la música, a quien además Varela protegió como a otros muchos, tal que Larra, Espronceda, Pastor Díaz...” (*Los apostólicos*, 723):

Cuando vino Rossini en marzo de aquel año [1831] le encargó una misa. Rossini no quería hacer misas... «Pues un *Stabat Mater*». / Algunos números del célebre *Stabat* se estrenaron aquella Semana Santa en San Felipe el Real, dirigidos por el mismo Rossini, y hubo tantas apreturas en la iglesia que muchos recibieron magulladuras y contusiones y se ahogaron dos o tres personas en medio del tumulto. Rossini fue obsequiado como es de suponer, atendida su gran fama. Tenía próximamente cuarenta años, buena figura, y su hermosa cara, un poco napoleónica, revelaba, más que el estro músico y el aire de la familia de Orfeo, su afición al epigrama y a los buenos platos”.

Canciones no especificadas

El joven militar Claudio Vozmediano, aunque liberal, ha socorrido en la calle a Don Elías, el Coletilla, un absolutista acérrimo, a quien estaban maltratando algunos exaltados. Le ha llevado a la casa donde el Coletilla vive, y allí conoce a una linda jovencita, de la que se acabará enamorando sin saber qué relación tiene con el viejo: Clara. El militar vuelve porque desconfía del Coletilla, oye cantar a la chica, y se pregunta cosas que, de momento, no tienen aún respuesta (*La Fontana de Oro*, 125):

Un silencio sepulcral reinaba en la casa. De repente sintió una voz de mujer que cantaba; sintió pasar una persona rápidamente por el pasillo en que estaba la puerta; sintió el ruido del traje, rozando con las paredes al correr, y sintió la voz, la voz que, al pasar tan cerca, resonó con timbre delicado y expresivo. Era Clara, que cantaba y corría. ¿Era acaso feliz? Nuevo misterio.

El Conservatorio

Estamos en febrero de 1831, “el año sangriento”, y el Real Conservatorio lleva ya unos ocho meses funcionando; don Benigno Cordero recibe en su tienda la visita de una parroquiana y amiga (es nuestra bella Genara), quien está un poco aburrida de la situación, pues se muestra “cansada de poetas, de mazurcas y de chismes políticos”. Cuando Cordero le habla de una posible dulcificación y amansamiento de las cosas y saca a relucir a la reina, oye lo siguiente (*Los apostólicos*, 685-686):

—¡Oh!, sí, la reina... —exclamó la dama con ironía—. Sus dulcificaciones, de que tanto se ha hablado, son pura música. Ya lo ve usted, ha fundado un

Conservatorio por aquello de que *el arte a las fieras domestica*. Me hace reír esto de querer arreglar a España con músicas. Al menos el rey es consecuente, y al fundar su escuela de Tauromaquia, cerrando antes con cien llaves las Universidades, ha querido probar que aquí no hay más doctor que Pedro Romero. Eso es, dedíquese la juventud a las dos únicas carreras posibles hoy, que son las de músico y torero, y el rey barbarizando y la reina dulcificando nos darán una nación bonita. ¡Ah!, me olvidaba de otra de las principales dulcificaciones de Cristina. Por intercesión de ella ¡oh alma generosa!, se va a suprimir la horca para sustituirla ¡internézcase usted, amigo Cordero!... para sustituirla por el garrote... No sé si en el Conservatorio se creará también una cátedra de dar garrote... con acompañamiento de arpa.

Pero el problema para los absolutistas exaltados era la sucesión del rey Fernando; y lo dicen con claridad, como el agente de asuntos eclesiásticos don Felicísimo Carnicero en charla con la bella Genarita (*Los apostólicos*, 742):

Ese pobre rey se ha entregado en manos de la herejía y del democratismo; la reina nos quiere emboar con músicas, pero no le valdrán sus mañas para hacernos tragar la sucesión de su hija Isabelita, que así será reina de España como emperador de la China, *ji ji*. Ellos ven venir el nublado y se preparan, pero nosotros nos preparamos también...

Música instrumental

Clarines (y tambores)

Delante de la iglesia de los trinitarios está el “zaguanete de la Guardia de la Real Persona”, pues va a pasar Su Majestad y la familia real en pleno (*Los cien mil hijos...*, 294):

Formaron los guardias (a quien entonces llamaba el vulgo los chocolateros, no sé por qué), y el estrépito de tambores y clarines llenaba los aires. Tales sones y el limpio sol que inundaba aquellos días las calles, daban a la regia comitiva esplendor y armonía celestes.

Volverán a sonar muchas veces, y tanto de un lado como del otro; estos primeros que ahora escuchamos en las trifulcas entre realistas y exaltados de mediados de 1822, son los que defienden al rey cuando se sublevó la Guardia Real ante los insultos del pueblo hacia la real persona; los segundos son de los llamados constitucionales; los terceros vuelven a ser de los serviles (*7 de julio*, 892, 894, 924):

Los tambores tocaban al ataque y los granaderos furiosos injuriaban a la multitud amenazando pasarla a cuchillo si no se retiraba. [...] y el tambor resonando sin cesar como el ronquido del gigante furioso que impaciente aguarda la pelea. [...] Por la calle Mayor adelante avanzó la columna de guardias, tan orgullosa como si fuese a una parada, al son de sus ruidosos tambores, y dando vivas al rey absoluto.

Fagotes

Las tres Porreñas ha ido a casa del clérigo don Silvestre para contemplar una procesión que va a pasar bajo sus balcones, tras los peculiares sonidos que la anuncian (*La Fontana de Oro*, 317):

Y rumor sordo y el áspero tañido de los fagotes vinieron a sacar de apuros a nuestra amiga, anunciando la procesión.

Guitarra / estudiantina

La guitarra es uno de los símbolos de lo español para los extranjeros, y hemos visto y veremos algunos ejemplos. Pero tampoco los españoles se sienten incómodos ante ella. Veamos algunos ejemplos.

Tras muchas y variadas vicisitudes, Pipaón y Presentacion-cita Rumblar, que han salido con doña Salomé a auxiliar al huído Gasparito Grijalva, salen huyendo porque también son buscados por la policía, les quieren asaltar y se encuentran con dos de los perseguidores, nada menos que el duque de Alagón y un personaje desconocido (luego sabremos quién es, nada menos que el rey Fernando en una de sus frecuentes aventuras amorosas), quienes les obligan a entrar en una hermosa pieza iluminada por dos luces; el narrador se fija en dos cosas: por allí aparece el rostro de una mujer de acabada hermosura, y “de la pared pendía una guitarra”. (*Los cien mil hijos...*, 289-290).

Genara nos relata en sus memorias cómo logró en medio de la sublevación realista cruzar media España y llegar a Sevilla tratando de buscar a su Monsalud. Y traza el consabido canto a la noche andaluza, a la noche sevillana (*Los cien mil hijos...*, 113):

Para ella son los delicados aromas de jazmines y rosas; para ella el picante rumor de las conversaciones amorosas; para ella la dulce tibieza de un ambiente que recrea y enamora, las quejumbrosas guitarras que expresan todo aquello a que no pueden alcanzar las lenguas.

Con bandurrias y laúdes, las guitarras sostienen la estudiantina. He aquí una: Están discutiendo ahora el barbero Calleja y uno de sus parroquianos, Gil Carrascosa, por cuestiones políticas entre absolutistas y liberales, y pasan a cuestiones personales. Carrascosa le recuerda “la guitarrilla que le robó a Perico Sardina el día de la merienda en Migas Calientes”; el otro le responde que Gil se había quedado con la colecta el día de San Antón, icatorce pesos! (*La Fontana de Oro*, 95):

Pero entonces eras realista [...] Entonces dabas vivas al Rey absoluto, y en la estudiantina del Carnaval le ofreciste un ramillete en el Prado.

Órgano

Asistimos a la toma del velo como monja de la bella doña Teodora de Aransis en el convento de San Salomó de Solsona, y está ensimismado el monaguillo Pepet Armengol escuchando el canto melodioso de las monjitas (*Un voluntario realista*, 418-419):

El obispo echó muchos latines, y todos echaron latines, incluso Pepet que también había aprendido sus latines sin saber lo que querían decir; y el órgano seguía cantando como una endecha tierna y dulce, semejante a canción de amores o al acordado ritmo de flautas pastoriles en las soñadas praderas de la égloga. El pueblo gemía lleno de admiración o quizás de lástima. Estaban todos

en lo más serio de los latines, de la música y de los gemidos, cuando Pepet vio que rodeaban a la hermosa doncella [y le cortaban el cabello, ante lo cual] dio un salto y lanzó un terrible grito, diciendo: /-¡Brutos!... ipillos! [lo que provocó la risa del obispo].

Piano

Salvador Monsalud, tras un nuevo fracaso, está reflexionando sobre sí mismo, y siempre en plan negativo: “Conspiro, y todo sale mal. Deseo la guerra y hay paz. Trabajo por la libertad y mis manos contribuyen a modelar este horrible monstruo. [...] ¿Amigos? Ninguno me satisface. ¿Artes? Las siento en mí, pero no tengo educación para practicarlas”. Y poco después el narrador nos relata la experiencia de Monsalud con el piano y con la poesía escrita (*El Grande Oriente*, 693 y 695):

Salvador tenía pasión por la música. Al establecerse en Madrid el año 18 creía en su candor (pues su alma era en el fondo excesivamente candorosa) que aquel arte estaba al alcance de todo el mundo. Ignoraba las inmensas dificultades técnicas, jamás vencidas después de la infancia, que caracterizan el arte más amable y más profundamente poético en la vaguedad soñadora de su expresión. Con estas ideas, Monsalud compró un piano. Creía, como vulgarmente se dice, que en el clave todo es coser y cantar. El desengaño vino al instante, y el pobre joven se encorbaba con desesperación sobre el ingrato instrumento, y sus dedos de hierro herían las teclas sin poder hacerles hablar más que un lenguaje discorde y estrepitoso. Al mismo tiempo trataba de explorar el mundo de aritmética y armonía comprendido entre las cinco rayas de la cábala musical, y su mente caía rendida ante un trabajo que exige paciencia sin fin y árida práctica. Un día le sobrevino un arranque de ira durante los estudios musicales, que asemejaban su casa a un conservatorio de locos, y tomando un martillo, dijo a las teclas:

-¡No queréis responderme? Pues tocad ahora.

Y las despedazó. La caja no tuvo mejor suerte, y una vez vacía, la llenó de legajos. Aquel clave sufrió la suerte de los hombres que a cierta edad se vacían de ilusiones y se llenan de positivismo.

La poesía escrita le cautivaba sobremanera. También se le antojó ser poeta escrito, lo cual es muy distinto de poeta sentido; pero tropezó con el inconveniente de no saber de nada, gran contrariedad que estorba mucho, aunque no tanto como al músico la ignorancia técnica de su arte.

Tambores

Además de los que anuncian a los militares, son también utilizados para anunciar la hora de los condenados a la horca, como Patricio Sarmiento (*El terror de 1824*, 402-405):

Entonces sintiose más fuerte el coro de lamentos, y al mismo tiempo ronco son de tambores destemplados. [...] El murmullo del pueblo crecía entre los roncocos tambores, y a él le pareció que toda aquella música se juntaba para exclamar: /-¡Viva Patricio Sarmiento!

Pero lo más normal es que suenen con el ejército. La monja vieja y vigilante de San Salomó, la madre Monserrat, es enemiga de ellos, y se expresa así recordando los sucesos de septiembre de 1810 (*Un voluntario realista*, 441):

¿Cómo quieren que me entusiasme con la guerra? La aborrezco, le tengo miedo: el ruido de un tambor me hace morir.

Ahora, cuando llegan las facciones de Aragón, los tambores de guerra nos hacen escuchar su ruido lejano y ronco. Y cuando llega don Francisco Chaperón con sus tropas y le cede el mando Carlos Navarro con su prisionero Monsalud, aquel le habla de lo inflexible que es su jefe el conde de España, incluso con su propio hijo (*Un voluntario realista*, 526 y 597):

Hombre más inexorable no se ha visto ni se verá. Cuando su hijo no se levanta temprano, el conde manda una banda de tambores a la alcoba... entran despacio, se colocan junto a la cama y de repente... ¡ipurrúm! rompen generala, y así el muchacho se despabila y salta hasta el techo.

Trompeta y tamboril

Don Juan de Pipaón, para conseguir la fama de buen absolutista, también coquetea con la iglesia (*Memorias de un cortesano...*, 293):

Poco antes había sido nombrado prioste de la archicofradía de Luz y Vela, y como tal me correspondía asistir a la función y acudir al pórtico de la iglesia [de los trinitarios], donde habíamos puesto el mostradorcito con varios objetos devotos y otros profanos, que al son de trompeta y tamboril se vendían o rifaban para atender los gastos de la corporación.

Hay por supuesto otras trompetas más peligrosas, aunque las que evoca el narrador cuando nos traslada el estado de Sor Teodora de Aransis tras recibir del antiguo sacristán y hoy guerrero Tilín la brutal declaración de amor, son sólo comparativas; vuelta en sí, está meditando sobre si aquellas terribles palabras no eran más que un castigo “por su detestable afición a las guerras religiosas” (*Un voluntario realista*, 484):

La noble conciencia de la dama iluminose con esta idea, y comprendió que era contrario a la religión, a la severidad monástica y a las leyes más elementales del amor de Dios su afán por las luchas de los hombres y aquel su deseo de ver triunfar al son de trompetas, cajas, cañonazos y gemidos de moribundos la mansa fe católica.

Zampoña

Don Juan de Pipaón ha logrado entrar en la tertulia del infante don Antonio, hijo de Carlos III, y famoso por su despedida al señor Gil en 2 de mayo de 1808. No había estudiado nada, pero cuando se hizo mayor, entre otras cosas, “se dedicó a los libros... quiero decir que era encuadernador” (*Memorias de un cortesano...*, 234):

Sí, encuadernaba primorosamente, hacía jaulas y tocaba la zampoña. [...] Últimamente había descuidado la zampoña y las jaulas y metídose a repúblico [absolutista por supuesto].

Músicas militares

El 16 de marzo de 1822, y en la iglesia-congreso que sirve como salón de las Cortes, sus partidarios van a ofrecer un homenaje a don Rafael del Riego, “el caudillo de la libertad, el ídolo de los hombres libres, el padre de los descamisados” (7 de julio, 823):

Ya la anunciaba vivo y alegre rumor de bandas militares, cuyo lejano son entusiasmó a la gente de la tribuna pública.

Estamos en vísperas del 7 de julio famoso, se discute sobre el fin de la sublevación de la Guardia Real, y los liberales de cualquier signo, tanto templados como exaltados, comienzan a cambiar el sobrenombre del rey, antes el *deseado*, o el *suspirado*, y ahora simplemente el *seducido*. Y mientras les mandaban a cada uno a su casa, porque era ya de noche, “sonó el ronco estrépito de la retreta”. (7 de julio, 905).

Estamos ahora en diciembre de 1829 y el pueblo madrileño se ha echado a la calle de nuevo, pues lleva décadas sin cansarse de contemplar siempre lo mismo (Los apostólicos, 652):

y el inacabable desfilar de uniformes abigarrados [...], y el trompeteo, la bulla, el oscilar mareante de plumachos mil, el fulgor de las bayonetas, [etc.].

Y es que ha llegado la nueva reina, María Cristina, a la que los poetas ensalzarán (Los apostólicos, 652)

en aquellas odas resonantes y tiesas, algo parecido al parche duro y ruidoso de una caja de guerra, y cuya lectura deja en los oídos impresión semejante a la que produciría una banda de tambores en día de parada, [etc.].

Hay otras muchas menciones de cajas, tambores, cornetas, clarines, trompetas... que suenan y se mencionan brevísimamente al paso de distintas milicias, y que no he anotado para no cansar a mis lectores.

Marcha real

Y el pueblo madrileño vuelve a quedar absorto y embobado al escuchar, “al compás de la marcha de tanto caballo festoneado y lleno de garambainas”, y entre otras, “el estruendo solemne de la marcha real”, estallando “la marcha real como un trueno” (Los apostólicos, 654-655 y 659).

Otros instrumentos

Monsalud y Pipaón tratan de esconderse y doña Fe les conduce por vericuetos inesperados hasta ‘Mano de Mortero’, en cuya habitación de techo abovedado contemplan todo tipo de cachivaches: cajas de violín, las roscas de una trompa y más cosas aún (La segunda casaca, 472-473):

Lo que más llamó mi atención fue una especie de banco de taller, donde había multitud de figurillas, al parecer juguetes de niños; caballitos, títeres que movían brazos y piernas con articulaciones de alambre, panderetas, nacimientos, instrumentos rústicos, dominguillos, peonzas y otras zarandajas,

muchas de las cuales estaban sin concluir o a media pintura, entre tarros de almagre y toscas herramientas.

En realidad se han refugiado en los sótanos vacíos de la antigua Inquisición, y lo que parecen instrumentos de tortura son sólo artilugios viejos con los que trabaja 'Mano de Mortero': aquel cilindro horrible es "un tambor que servía al pregonero de la bula"; aquella argolla enorme, "el aro de una pandereta con que jugaba en las Pascuas del año pasado el hijo del conserje"; y 'Mortero' precisa que aún quedan algunos cachivaches de tormento, pero están hechos pedazos y cada pieza por su lado (*La segunda casaca*, 478):

Yo cojo todos los días madera y hierro para remendar las guitarras, y hacer obra nueva. Si no fuera esto no tendría materiales para la juguetería...

Vuelven a aparecer todos esos artilugios cuando el pueblo amotinado quiere entrar en la antigua cárcel de la Inquisición, aparece un hombre en la puerta con extrañas cosas y las arroja en el suelo (*La segunda casaca*, 568):

Una lluvia de soldaditos a pie y a caballo, de muñecos articulados, de peones, de animalillos de cartón, de Reyes Magos, de pastores de Belén, de panderetas y rabeles, cayó sobre las cabezas y los hombros del gentío. Carcajadas generales acogieron el regalo.

Bailes y saraos

Al fin logra don Juan de Pipaón entrar en la Cámara Real, y contempla ante el rey Fernando algunos de los lienzos que hoy podemos admirar en el Museo del Prado (el narrador, oficiosamente, nos dice que aún no existía el tal museo); los tertulianos aprovechan para acusar ante el rey a sus adversario o contrincantes, especialmente a los francmasones, y uno de ellos, Collado, se apoya en lo que había hablado al respecto con Pipaón; a lo que el rey (recordando el momento en el que don Juan y Presentacioncita de Rumblar buscaban al fugado Gaspar Grijalva y huían de la policía que también le buscaba, y él se los había encontrado en una de sus visitas ocultas al viejo Madrid) respondió que Pipaón "no entiende más que de cortejar muchachas bonitas". Y añadió, aludiendo a bailoteos y saraos (*Memorias de un cortesano...*, 315-316):

Sí, [...] con esa cara de Pascua Florida y esa hinchazón de consejero de Castilla, es el mayor amparador de doncellas que hay en Madrid. Se mete en las casas más honestas, saca los tiernos pimpollos, los conduce so color de música y fiestas a los barrios bajos, los lleva también a las procesiones, a las fiestas de los conventos...

El término bailarín puede ser también despectivo, como cuando se describe a don Antonio Urgarte, que desde la profesión de maestro de baile ha llegado a lo más alto. O cuando don Miguel de Barahona anda por la calle en medio de la huelga revolucionaria de marzo de 1820 y se enfrenta con los amotinados, quienes, ante las palabras que les dirige, acabarán hiriéndole (*La segunda casaca*, 570):

Sois miserables y grotescos bufones que deshonráis el suelo de la patria. Apartaos de mí, despreciables bailarines. ¿Creéis que una nación es el tabladillo de un teatro?... Inmundos tiples, no chilléis más en mi oído... Mi voz atruena.

Una de las tres Porreños, doña Salomé, hija de don Baltasar, había tenido un pasado muy distinto al de la fealdad actual, y en ella y una buena boda cifró aquel caballero disimular su ruina (*La Fontana de Oro*, 223):

Salomé era entonces una sílfide. Ninguna le igualaba en esbeltez y delicadeza; vestía con suma gracia y sencillez, y bailaba el minueto de una manera tan sutil y ligera, que aparecía del modo menos terrestre que es posible en la figura humana.

La bella Genara anda en la frontera, quiere regresar a España y no encuentra medio alguno por aquello de la sublevación realista. Pero tiene un admirador francés y militar, el conde de Montguyon, quien le anuncia que marcha a Madrid, lo que aprovecha ella para seguirle y él para pensar en la España soñada por un francés típico, repleta de romances, seguidillas y boleros (*Los cien mil hijos...*, 78):

Él se puso tan contento, que olvidó aquella noche hablarme de la guerra y de los laureles que iban a recoger. Parecía un loco hablando de los alcázares de Granada, de los romances moriscos, de las ricas hembras, de las boleras, [etc.].

Ya ha llegado a Somosierra, y encuentra a tropas constitucionales que quieren cerrar el paso del Guadarrama, pero observa que tienen aire triste: están mal dirigidos, sin objetivos claros, mascando el fracaso (*Los cien mil hijos...*, 80-81):

Aquellos soldados capaces del más grande heroísmo, me inspiraban lástima, porque estaban destinados a desempeñar un papel irrisorio, como leones a quienes se obliga a bailar.

A las tropas francesas e hispanas que están tomando Cádiz en agosto de 1823 nadie tiene que obligarles. Nos cuenta Genara, quien anda por los alrededores tratando de encontrar a su amado Monsalud, que aquello no parecía de momento “guerra formal y heroica” (*Los cien mil hijos...*, 175):

Casi todo el ejército sitiador estaba con los brazos cruzados; los oficiales paseaban fumando; los soldados hacían menos pesado el tiempo con bailoteos y cantos.

Pero el bailoteo puede ser un símbolo de algo más trágico, como el que traza alguien en la horca. Por ejemplo, el que producirá el héroe de las Cabezas, Riego el *cabezudo*, ya en poder de los absolutistas vencedores. Lo señalan con claridad dos de ellos, el llamado Regato (que echa de menos una mayor longitud de los palos de la horca), y su interlocutor, que le contesta así (*El terror de 1824*, 231):

–Se puede hacer mayor –dijo el que respondía al nombre de Chaperon–. Por vida del Santísimo Sacramento, que no se quejará el Cabezudo... y su bailoteo será bien visto.

Hay otros bailoteos menos trágicos, como el que menciona el licenciado Lobo, asesor del furibundo absolutista Chaperón, hablando con la bella Genara sobre los conflictos políticos de la vuelta del absolutismo y su situación personal (*El terror de 1824*, 338):

Esto me pasa por haber sido una mala cabeza, por haber fluctuado entre los dos partidos sin decidirme por ninguno. Desde la guerra vengo haciendo quiebros como un bailarín sin saber a qué faldón agarrarme.

Y los hay muy festivos, incluso en conventos como el de San Salomó en Solsona, donde según la vieja y amargada y cotilla madre Monserrat (*Un voluntario realista*, 441),

hay monjillas tan casquivanas que se componen y acicalan dentro de sus celdas, cuando nadie las ve, y no pueden olvidar que en tiempos muy desgraciados han ido a bailoteos y teatros.

Porque a pesar de los malos tiempos en que se encuentra España al final del reinado de Fernando VII, a los buenos comerciantes como Benigno Cordero les va de maravilla; y estas son algunas de las causas que el narrador galdosiano nos enumera (*Los apostólicos*, 650):

Que se han sucedido buenos años para el género; que los cambios políticos improvisando posiciones han desarrollado el lujo; que las modas han favorecido grandemente el comercio de blondas y puntillas; que la paz de estos años de despotismo han traído muchos bailes y saraos, equivalentes a gran despilfarro de Valencienes, Flandes y Malinas; [etc.].

En la tertulia de nuestra bella Genara, allá por 1830, además de hablar de política se leían versos, se hablaba de comedias, se hacía mucha música, y no podía faltar la danza, lo que lleva al narrador a trazar una comparación entre el baile de entonces y el de tiempos más modernos, cuando está escribiendo (*Los apostólicos*, 670):

¡Ah! entonces el baile era baile, un verdadero arte con todos los elementos plásticos que le hicieron eminente en Oriente y Grecia, por donde parece natural mirarle como antecesor de la escultura. Entonces había caderas, piernas, cinturas, agilidad, pies y brazos; hoy no hay más que armazones desgarbadas dentro de la funda negra del traje moderno.

Esto quizá era así en los bailes de sociedad, pero en el campo se seguía bailando como siempre, incluso en medio de las más penosas circunstancias; como las que acompañan a Carlos Navarro preso por las tropas cristinas en el Norte de Aragón y protegido por su hermano Monsalud, quien le pide que se finja loco para salvar la vida. Era la época de la vendimia de 1833, el vino era abundante y la comitiva pasaba “por una calle de borracheras” (*Un faccioso más...*, 1016):

A cada instante hallaban grupos jaleadores; oíanse dicharachos, cantorrios, pendencias. Bailes y jotas festejaban el pingüe octubre, y los mozos vendimiadores aparecían manchados de mosto, feos y soeces como sacristanes,

que no sacerdotes, de un Baco pedestre y envilecido. Con la caída de la tarde se fue amortiguando el escándalo de aquella bacanal campesina, se extinguieron los ruidos de guitarras y panderetas, [etc..].

Nuestro don Benigno Cordero, tras muchos años de viudez, anda un tanto enamorado de su 'hija' Solita, ha estado a punto de decírsele alguna que otra vez, y la va a llevar a su posesión de los Cigarrales toledanos para pedirle allí que se case con él. Y le describe el viaje, que tan bien conoce (*Los apostólicos*, 768):

–Cuando pasemos de Torrejón de la Calzada, a Casarrubielos, fíjese en aquellas lomas de viñas, que están en fila y hacen unos bailes tan graciosos cuando pasa el coche corriendo...

No es la única vez que el narrador galdosiano hace bailar a la naturaleza, aunque en este otro ejemplo se trata de una naturaleza 'domesticada'. La corte pasa su temporada en La Granja de San Ildefonso, en la sierra segoviana, y se nos describen sus maravillosos jardines, "esta pasmosa obra del despotismo ilustrado" (*Los apostólicos*, 825-826):

El despotismo ilustrado da vida en el orden económico a los pósitos, a los bancos privilegiados, a los gremios; en el orden político crea los pactos de familia, y en el artístico protege el clasicismo. Llega al fin un día en que pone su mano en la naturaleza, y entonces aparece Le Nôtre, el arquitecto de jardines. Este hombre somete la vegetación a la geometría y hace jardines con monolito. A su mando inapelable los árboles ya no pueden nacer libremente donde la tierra, el agua y Dios quisieron que naciesen, y se ponen en filas, como soldados, o en círculo, como bailarines.

Campanas y sus tañidos

No son muchas, curiosamente, las campanas que resuenan en los relatos galdosianos en la época que estudiamos, comparando el asunto con las que escuchamos en la primera parte de este estudio, el de la década de Carlos IV y la Guerra de la Independencia. Pero alguna hay, e incluso las 'oiremos' luego, a título comparativo, en la sección de Imágenes musicales. Veamos.

Genara anda por Sevilla tratando de encontrar a su amado Monsalud, todo el mundo está marchándose hacia Cádiz, tanto por el río (con el célebre vapor inglés) como por tierra, y escucha campanas (*Los cien mil hijos...*, 160-161):

Al mismo tiempo sentí el clamor de las campanas echadas a vuelo en señal de que Sevilla había dejado de pertenecer al Gobierno constitucional, y en cuerpo y alma pertenecía ya al absolutismo. ¡Cambio tan rápido como espantoso!

Para lúgubre, la campana de Santa Cruz, cuando tañe ante el próximo ahorcamiento de nuestro viejo conocido don Patricio, que siente ya alcanzar la gloria, tanto la eterna como la otra (*El terror de 1824*, 403):

Toca a muerto –dijo Sarmiento –. Yo mandaré repicar y alzar arcos de triunfo, como en el día más grande de todos los días ¡Ya veo sus torres, oh patria inmortal, Jerusalén amada! ¡Bendito el que llega a ti!

El narrador nos explica el origen del apodo *Tilín* con el que se conoce al antiguo monago hoy sacristán de San Salomó, Pepet Armengol; el convento había perdido muchas cosas cuando le acometieron los franceses en 1819, y entre ellas las campanas (*Un voluntario realista*, 424):

No tenía, pues, San Salomó en tiempos de Pepet Armengol más que un menguado esquilón que servía para dar los toques canónicos, llamar a misa y echar de tiempo en tiempo algún repiqueteo que era objeto de punzantes bromas en todo Solsona. «Ya suena el almirez de las madres», decían, o bien «Hoy tienen fiesta las monjas cascabeleras». Un día pasaba Pepet por la plaza, una mujer le dijo: «Adiós, señor *Tilín*».

Más adelante, vemos a Pepet charlando con la bella y muy absolutista apostólica Sor Teodora de Aransís, está cansado ya de estar entre monjas, y le dice que quiere dejar de tocar la campana y de ir a la guerra y escribir sus órdenes sobre un tambor; enfadada la monja, le ordena que vaya a tocar el Ángelus (*Un voluntario realista*, 429-434):

Lentamente marchó a la sacristía, y empuñando la soga del esquilón, tocó el *Angelus*. La campana, difundiendo su gangoso tañido por los aires mucho más allá de Solsona, hasta los montes lejanos, parecía proclamar aquel nombre irrisorio que debía ser el nombre de un héroe, y gritaba con insistencia: *Tilín*, *Tilín*.

—¡Jesús, María y José! —exclamaba la madre abadesa—. ¡Vaya un modo de tocar el *Angelus*! *Tilín* se ha vuelto loco. Parece que toca a rebato.

Y los vecinos decían: «Las monjas cascabeleras están tocando a fuego».

Oiremos muchas más veces el esquilón de San Salomó: lo más normal, llamando a las monjas a sus rezos, a maitines por ejemplo; otras veces, cuando alguien pide que se toque, como el caballero Servet cuando se refugia de sus perseguidores en la celda de Sor Teodora y, tras amenazarla, se ‘rinda’ y le pide que toque la campana de alarma y le entregue a las autoridades (*Un voluntario realista*, 510 y 546). Pero no es el único. Hay otro esquilón en el convento de Regina Coeli, antaño muy pujante, donde ahora no viven sino dos monjes, y que servirá de punto de referencia a los realistas no exaltados de Guimaraens. Los primeros que escuchan “el tañido de un esquilón que sonaba muy cerca, en el bosque”, son Pepet y Sor Teodora, a quien ha raptado tras incendiar San Salomó. Pero es un toque persistente, pues es la señal de llamada para las tropas que vienen mandadas por Chaperón (*Un voluntario realista*, 586-587, 589, 599).

Pero cuando alguien ha prendido fuego al viejo convento, serán entonces “todas las campanas de la ciudad” las que se desgañiten y levanten a todos sus habitantes para correr en auxilio de las madres dominicas (*Un voluntario realista*, 561).

Las campanas de iglesia, sobre todo en zonas “apostólicas” (es decir, partidarias del infante don Carlos) suenan también apostólicamente. Estamos ahora en casa de don Felicísimo Carnicero, agente eclesiástico a quien visita de vez en

cuando Salvador Monsalud tratando, entre otras cuestiones, de conectar con su hermano Carlos Navarro; y se le dice que “llegó anteanoche de su excursión por el reino de Navarra y por Alava y Vizcaya” (*Un faccioso más...*, 879-880):

Dice que en todo aquel religioso país hasta las piedras tienen corazón para palpar por don Carlos, hasta las calabazas echarán mano para coger fusiles. Las campanas allí, cuando tocan a misa dicen «no más masones» y el día en que haya guerra los hombres de aquella tierra serán capaces de conquistar a la Europa mientras las mujeres conquistan al resto de España...

Hay relojes campanilleros menos aparatosos que los que se encaraman a lo alto de las torres, pero también bastante activos, los de interior de las casas. Veamos uno muy corriente y ‘trabajador’, el que suena cuando Bartolomé Canencia está preparando el viaje que hace a Cádiz con Monsalud y el Gobierno ante el inminente entierro de la Constitución; lo ha escuchado también Genara, abrumada en sus pensamientos (*Los cien mil hijos...*, 154-155):

En la sala había un reloj de *cucú* con impertinente pájaro que de esos que asoman al dar la hora y nos hacen tantas cortesías como campanadas tiene aquella. Nunca he visto un animalejo que más me enfadase, y cada vez que aparecía y me saludaba mirándome con sus ojillos negros y cantando el *cucú*, sentía ganas de retorcerle el pescuezo para que no me hiciera más cortesías. El pájaro cantó las nueve y las diez y las once, y con su insolente movimiento y su desagradable sonido parecía decirme: ¿Qué tal, señora, se aburre usted mucho? [...] Cuando no hay un reloj que lleve la cuenta exacta de la cantidad de esperanza que se desvanece y de la paciencia que se gasta grano a grano, menos mal; pero cuando hay reloj y este reloj tiene un pájaro que hace reverencias cada sesenta minutos y dice *cucú*, no hay espíritu humano bastante fuerte para sobreponerse a la pena.

Escucharemos al dichoso pájaro dar las doce, la una, las dos y hasta las tres, pero eso es ya otra historia. Y no es el único en este relato galdosiano. Cuando Genara nos cuenta que su enamorado militar francés Montguyon le ha confirmado que su amado prisionero Monsalud “está sano y salvo a bordo de la corbeta *Tisbe* que parte esta tarde para Gibraltar”, es decir, que se ha salvado del “programa de sangre y exterminio” de los absolutistas, se pone muy contenta, y se dispone a partir de tierras gaditanas (*Los cien mil hijos...*, 193):

Esto y otras cosas seguía pensando, sin cesar de trabajar en el arreglo de mi equipaje. Miraba a todas horas el reloj, que era también de *cucú*, como aquel de la horrible noche de Sevilla; pero el pájaro de Puerto Real me era simpático y sus saluditos y su canto regocijaban mi espíritu.

Hasta ahora no he hecho caso a la calificación de *campanuda* a un tipo de habla, o de *campanudo* en general al aspecto de un individuo. Pondré un par de ejemplos, ambos de don Primitivo Sarmiento, que ha sido condenado a la horca y es asistido por su ‘hija’ Solita y dos frailes. Él está conforme e incluso contento con su situación, pues está convencido de pasar a la historia como ejemplo de constitucionalismo a ultranza. Vienen a verle tres hermanos de la Paz y Caridad de los que se dedican a servir y a consolar a los reos de muerte, le preguntan qué

quiere comer, y lloriquean un poco ante la situación (*El terror de 1824*, 381y 385):

Visto lo cual por Sarmiento, dijo muy campanudamente que si habían ido allí a gimotear, se volviesen a sus casas, porque aquella no era mansión de dolor, sino de alegría y triunfo.

Y otro más, nada menos que del infante don Carlos cuando, en plena enfermedad de su hermano Fernando VII, y sin sucesión masculina, sus partidarios están dando lectura al borrador del decreto en el que se establecía la doble regencia, la de la reina María Cristina y la de él. Y cuando termina la lectura, “con voz campanuda dijo así” (*Los apostólicos*, 839):

–No ambición ser rey; antes por el contrario desearía librarme de carga tan pesada, que reconozco superior a mis fuerzas... pero...

Concierto infernal, disorde concierto

También en estos relatos incluye Galdós, a través de sus narradores, algunos momentos especialmente ruidosos e ingratos, bien sean producidos por el hombre o por la propia naturaleza. Veamos algunos ejemplos.

Barahona y su nieta Genara han vuelto a Madrid, viven en la amplia casa de Pipaón, y allí hacen tertulias. Una de esas noches, ya sólo los tres, meditan sobre la posible presencia de Salvador Monsalud en los madriles y están preocupados (*La segunda casaca*, 390):

Era la hora en que las puertas de algún ventanejo alto y lejano suelen dar porrazos, estremeciendo la casa y el corazón de sus habitantes. Era la hora en que el gato trasnochador suele lanzar lastimeros ayes, que parecen llanto de criaturas o algazara de voladoras brujas que van por los aires a sus repugnantes asambleas, es la hora en que el viento suele ponerse en la boca el tubo de la chimenea, como un gigante que sopla su bocina, y cantar o decir o refunfuñar alguna horripilante estrofa, que hiela la sangre en las venas del inquieto durmiente...

El narrador nos está contando la vida de Clara, y ahora el resultado de un castigo que la madre Angustias le ha infligido en el colegio, el de dormir en el camaranchón, un desván oscuro y desolado (*La Fontana de oro*, 140):

En su desvelo, sintió las pisadas de los ratones que en aquellos climas vivían: pisadas que en sus oídos resonaban como si fueran producidas por los pies de un ejército de gigantes [...] con una algarabía espantosa. También contribuyó a aumentar el pavor de la niña una disputa que en el tejado vecino se trabó entre dos gatos bullangueros que lanzaban mayidos lúgubres y desentonados.

Clarita tenía problemas de salud en Madrid, su “protector” el *Coletillas* la ha enviado a su pueblo aragonés, Ateca, allí ha conocido al joven Lázaro, pero ha de regresar a la capital y entonces él acaba de darse cuenta de que está enamorado (*La Fontana de Oro*, 150):

Regresó al pueblo ya entrada la noche; al pasar por la puerta notó que unos pájaros que acostumbraban a dormir allí formaban diabólica algazara con sus cantos disparatados y su inquieto aleteo. Apresuró el paso para no oír aquello, y entró en su casa.

Los exaltados no están conformes con el capitán general de Castilla la Nueva, Morillo, y quieren darle una serenata, para lo que el barbero Calleja le pide a su mujer que le traiga el almirez. Pasan por delante Lázaro y sus tres amigos progres, y les persiguen; pero cuando logran refugiarse, los exaltados retrocedieron (*La Fontana de Oro*, 183-185)

marchándose todos a dar una armoniosa cencerrada al capitán general de Madrid.

Clara está buscando a Lázaro por los barrios extremos de Madrid, se asusta al escuchar a lo lejos gritos de mujeres, y luego ella ha asustado a una niña que caminaba delante cantando y que la cree una bruja (*La Fontana de Oro*, 413):

No se oía voz alguna, sino de tiempo en tiempo, y resonando muy lejos gritos de mujeres. Los gritos resonaban como si una bandada de aves, con palabra humana, se cernieran graznando en lo más alto del cielo. [...] La huérfana sintió entonces más claros los fritos de las mujeres y llegó también a creer que había brujas por allí. Las mujeres, parecía como que bajaban, y sus voces confusas y discordantes semejaban al altercado frenético de una horda de euménides.

Estamos ahora en el camino de Andalucía por donde viene hacia Madrid a principios de octubre de 1823 un convoy con prisioneros constitucionales, entre ellos el general Riego, apoyado de un buen grupo de paisanos realistas (*El terror de 1824*, 205.206):

Oíase un son a manera de quejido [que] provenía del eje de un carro que chillaba por falta de unto. Aquel áspero lamento unido a la algazara que hizo de súbito la mucha gente salida de los paradores y ventas, formaba lúgubre concierto, más lúgubre aún a causa de la tristeza de la noche. Cuando los carros estuvieron cerca, una voz acatarrada y becerril gritó: *¡Vivan las caenas!, ¡viva el rey absoluto y muera la nación!* Respondióle un bramido infernal como si a una rompieran a gritar todas las cóleras del averno, [...] Los que custodiaban el convoy y los paisanos que les seguían por entusiasmo absolutista estaban manchados de fango hasta los ojos. [...] Algunos [...] brincaban sobre los baches, agitando un jirón con letras, una bota escuálida o un guitarrillo sin cuerdas. Era aquello una horrenda mezcla de bacanal, entierro y marcha de triunfo. Oíanse bandurrias desacordes, carcajadas, panderetazos, votos, ternos, *kirieleisones*, vivas y mueras, todo mezclado con el lenguaje carreteril, con patadas de animales (no todos cuadrúpedos) y con cascabeleo de las colleras.

Pero no hace falta ir tan lejos ni escuchar a tanta gente. Elena Cordero está en este momento en su casa, reanudando su trabajo de coser puntillas, y a punto de recibir la visita del absolutista furibundo Sr. Romo, que se ha enamorado de ella, mientras ella lo está de otro (*El terror de 1824*, 276):

Elenita se quedó sola en la calma y silencio de la casa, apenas interrumpidos por los cantorrios de la criada que chillaba en la concina acompañándose del almirez.

Pero, claro, cuanta más gentes, más capacidad para estos ruidosos estrépitos. Estamos ahora en la antesala de la muerte, cuando don Patricio Sarmiento va a ser ahorcado, asistido por los hermanos de la Caridad y, sobre todo por su ‘hija’ Solita. Y de repente explota un ruido en la cárcel (*El terror de 1824*, 490):

–¿Qué ruido hay en la cárcel!... ¿qué voces son esas? Parece un canto desacorde o un graznido de pájaros llorones. ¿Qué es eso?

Soledad no contestó nada, y apoyó su frente sobre el pecho del anciano. A la capilla llegaba una repugnante música llorona de gritos humanos que parecía formada de todos los rencores, de todos los sarcasmos, de todas las lágrimas y de todos los suspiros encerrados en la cárcel”.

Ya hemos visto y escuchado lo que suena en los balcones de la casa de don Benigno Cordero cuando la naturaleza resonante está en calma. Ahora ha subido de repente a ver la habitación de arriba la dama que le estaba visitando (Genara, siempre en busca de su Monsalud), interrumpe a doña Cruz en sus labores, y comienza a graznar un poquillo (*Los apostólicos*, 687-688):

Al mismo tiempo dos, tres o quizás cuatro perrillos se abalanzaron a la dama ladrando y chillando, rodeándola de tal modo que si fueran mastines en vez de falderos, la dejarían malparada. La cotorra y el loro ponían en aquel desacorde tumulto algunos comentarios roncros que aumentaban la confusión [...] y los pájaros prorrumpieron en una carcajada estrepitosa de cantos y píos. Mientras más gritaba la turba animalesca más se desgañitaba doña Cruz diciendo: «¿Qué se le ofrece a usted? ¿Por quién pregunta usted?». Y a cada subida del diapasón de la vieja más elevaba el suyo la señora, mientras don Benigno desde la escalera gritaba sin que le escucharan, [etc.].

El hijo menor del viudo don Benigno Cordero, que por liberal le había puesto el hombre de Juan Jacobo, era un poco trasto, y aquí le vemos de nuevo y le oímos interrumpiendo la siesta del padre Alelí (*Los apostólicos*, 703):

A poco de esto oyose un ruido estrepitoso, y fue que Juanito Jacobo había cogido una bandeja de latón vieja, que olvidada estaba en la despensa, y venía batiendo generala sobre ella con el palo del molinillo, tan fuertemente que habría puesto en pie, con el estrépito que hacía, a los siete durmientes.

La siesta del padre Alelí, por cierto, va a ser muy sonora, en dura competencia con la de la hermana de don Benigno, Crucita (*Los apostólicos*, 709-714):

Profundo silencio reinaba en el comedor. Oíase, sin embargo, el paseo igual y sereno de la péndola y un roncar lejano, profundo, que tenía algo de la trompa épica, y era la melopea del sueño de doña Crucita cantada en tonante estilo por sus órganos respiratorios. Los del reverendo Alelí no tardaron en unir su autorizada voz a la que de la alcoba venía, y sonando primero en aflautados preludios, después en períodos rotundos, llegaron a concertarse tan bien con la otra música, que no parecía sino que el mismo Haydn había andado en ello. [...]

Las voces, o dígame ronquidos, se apagaron un momento cual si los músicos que las producían descansasen para tomar más fuerzas. La de doña Crucita empezó luego a crecer, a crecer, desafiando a la del padre Alelí. La de este sonaba entonces en el registro del caramillo pastoril y parecía convidar a la égloga con su gorjeo cariñoso. Y en tanto el murmullo de Crucita se tornaba de llamativo en provocador y de provocador en insolente como si decir quisiera: «en esta casa nadie ronca más que yo».

Indudablemente Sola discurría con muy buen juicio en medio de estas músicas. [...] Tan abstraída estaba que no advirtió cuán bravamente aceptaba la voz del padre Alelí el reto de los lejanos bramidos de doña Crucita, y dejando el tono pastoril, iba aumentando en intensidad sonora hasta llegar a un toque de clarines que habrían infundido ideas belicosas a todo aquel que los oyera. Los cañones respiratorios del reverendo decían seguramente en su enérgico lenguaje: «cuando yo ronco en esta casa, nadie me levanta el gallo». Acobardada y humillada por tan marcial alboroto, doña Crucita se recogió y se fue aplanando hasta que su música no fue más que un murmullo como el de los perezosos devotos que rezan dentro de una vasta catedral, y luego se cambió en el sollozo de las hojas de otoño arrancadas por el viento y bailando con él.

A su vez, el victorioso ronquido de Alelí remedó el fagot de un coro de frailes, y después dejó oír varias notas vagas, suspironas, fugitivas como los murmullos del órgano cuando el organista pasa los dedos sobre el teclado en tanto que el oficiante le da con sus preces la señal del empezar, la música roncadora se había hecho triste, coincidiendo con la oscuridad casi completa que llenaba la pieza. [...]

¿Pero qué estruendo, qué fragor temeroso era aquel que Sola sentía tan cerca y que interrumpía sus discretos pensamientos en lo mejor de ellos? Sonaban ya sin duda las trompetas del Juicio Final, pues no de otro modo debían llamarse los destemplados y altísonos ronquidos de Crucita y el padre Alelí. Los de este se detuvieron bruscamente, cual si fuera a despertar.

En realidad, despiertan los dos, y ambos se culpan el uno al otro. El padre Alelí le acusa a doña Crucita que “con la trompeta de tus roncamientos no me has dejado a mí descabezar un mal sueño”. Y ella le dice a él “que el padrito toca algún cascabelillo sordo cuando duerme”.

No es la única casa donde se escuchan estas trifulcas, incluso todos despiertos. En la del agente eclesiástico don Felicísimo Carnicero es su hermana SAGRARIO la que en este momento está “por la cocina riñendo con la criada, en lenguaje discorde e inarmónico, semejante a un órgano que tuviera todos los tubos agujereados”, y sin atender a que su sobrina la fea Micaelita anda por los rincones coqueteando con nuestro bien conocido y ya entradito en años Juan de Pipaón (*Los apostólicos*, 745).

También en las más rurales, si hay niños pequeños. Monsalud está buscando al huido y enfermo Carlos Navarro, y al fin le encuentra refugiado en una casona ruinosa a tres cuartos de legua de Elizondo, habitada por una mujer y cuatro chicos menores, pues tanto el marido como dos hijos adolescentes estaban luchando en la facción carlina. Hay viento, entra el agua por todas partes... (*Un faccioso más...*, 1038):

En la desvencijada escalera de la casa hacían tal ruido los cuatro chicos, hijos de la aldeana propietaria de tan singular edificio, que bastaba aquella música para volver loco a cualquiera que en tales regiones habitase.

Música de la naturaleza

Son muy pocas las alusiones a la música natural en estos relatos. Veamos. Pipaón quiere convencer a Salvador Monsalud de que ha dejado el absolutismo e intenta que se le admita entre los que conspiran por la libertad; porque inexorablemente la revolución está al llegar (*La segunda casaca*, 467):

La revolución viene, como viene el día después de la noche. Todo lo anuncia, ilustre amigo. Hasta los pájaros cuando cantan dicen «revolución».

Ahora nos está describiendo el narrador la mansión donde vive el furibundo realista don Elías, alias *Coletilla*; los balcones del principal estaban llenos de tiestos con flores (*La Fontana de Oro*, 115),

juntamente con tres jaulas de codornices y dos reclamos, que por la noche daban armonía a toda la calle.

El narrador nos describe ahora la personalidad de un nuevo personaje, don Primitivo Cordero, un tipo cuyo morrión, “como las flores que se reproducen de año en año, ha brotado, digámoslo así, en períodos diversos siempre con igual lozanía”. Su primer rasgo es que odia con toda su alma a los serviles; el segundo es su ignorancia (*7 de julio*, 861):

Don Primitivo ignora todo lo ignorable, según la frase de un contemporáneo suyo, y así como el pájaro no sabe lo que canta, él jamás ha sabido ninguna cosa referente a sistemas políticos.

Es más explícito lo que podemos ver y escuchar en los balcones de Crucita Cordero, la hermana solterona de don Benigno (*Los apostólicos*, 646):

Vistos desde la calle los balcones presentaban el aspecto más alegre que puede imaginarse. Los tiestos, con ser tantos no eran bastantes para quitar sitio a las jaulas colgadas unas sobre otras. Interiormente no cesaba la algarabía formada por el piar de algunos pájaros, el canto de otros, el ladrido de los falderillos, el mayido de los gatos y los roncos discursos de la cotorra.

Estamos ahora en La Granja de San Ildefonso, la Corte se ha marchado ya, pero don Benigno Cordero se ha roto una pierna y le acompaña su nuevo amigo Salvador Monsalud; el narrador aprovecha para trazar una imagen sonora muy desolada de aquellos magníficos jardines (*Un faccioso más...*, 866):

El Real Sitio se quedó desierto, calladas las fuentes, desiertas las alamedas. Empezaron a despojarse de su follaje los árboles; enfriose el aire al compás del solemne y tristísimo crecimiento de las noches; soplaron céfiros asesinos, precursores de aguaceros y tormentas; los remolinos de hojas secas corrían por el suelo húmedo murmurando tristezas, [etc.].

Está muy enferma la *señá* Nazaria, la acompaña una de sus antiguas sirvientas, la siniestra “Maricadalso (que así la llamaban)”, y viene a verla de nuevo el jesuita padre Gracián, quien les confirma que la nueva y misteriosa enfermedad que asola Madrid es el cólera y que el único remedio es tener “confianza en Dios y no dar a esta misteriosa existencia mundana más valor del que tiene; ante lo cual (*Un faccioso más...*, 1057):

La vocecilla ronca de Maricadalso se dejó oír. Parecía una corneja que cantaba en la propia rama de la acacia. Moviendo su cabeza con aire de incredulidad, cantó estas palabras: / –A mí no me emboban. Esto no es epidemia que venga de las Asias, sino *malos querer*es.

2. Segunda parte: Músicas imaginadas

Imágenes musicales y algún término técnico

Son muchísimas también las imágenes musicales que utilizan los narradores galdosianos para concretar sus ideas en esta segunda etapa de mi estudio; algunas son muy consabidas, otras en cambio muy ingeniosas e inesperadas. Las he vuelto a ordenar por orden alfabético de su idea principal.

Afinar / desafinar

La puesta a punto de un instrumento musical, o su descomposición, es contemplada de maneras diversas por los narradores galdosianos. He aquí una de ellas.

Al fin ha llegado Anatolio, el novio de Solita, y ambos comienzan a tratar del asunto; Soledad, como es sabido, accede por obedecer a su padre, y Gordón porque lo ha decidido la familia, pero aunque sólo la ha visto cinco días, ya la quiere y admite que ella no puede hacerlo porque él es de pueblo, muy palurdo. Ella protesta un poco, por guardar las formas: “¿Tú palurdo?”, le contesta (*7 de julio*, 853), a lo que él responde:

–Digo,, en comparación contigo. Porque tú eres muy señorita, y tienes un aire divino que no está mal, no está mal. Haremos un buen par. Tú me afinarás y yo te embruteceré un poco.

Aquí tenemos otra. El furibundo absolutista Sr. Romo está enloquecido por Elena Cordero, y la visita; ella le rechaza, pues está enamorada de otro, y él insiste e insiste en que la quiere más que a su vida (*El terror de 1824*, 279-280):

Sus palabras veladas y huecas parecían salir de una mazmorra. Sin embargo, hubo en el tono del hombre oscuro una inflexión que casi casi podría creerse sentimental; pero esto pasó; fue cosa de brevísimo instante, como la rápida y apenas perceptible desafinación de un buen instrumento músico en buenas manos. Elena se echó a llorar.

Armonía sin discrepancias

Pipaón describe a la sin par Genara, que ha llegado a Madrid con su abuelo el absolutista don Miguel de Barahona (*La segunda casaca*, 381):

Su gracia [...] consistía en lo que llaman gracia los artistas clásicos, en la perfecta nobleza de los ademanes y de las palabras, en la armonía sin discrepancias, en el misterioso ritmo que se desprende de toda la persona y es don rarísimo acordado a pocos sobre la tierra.

Arpa del rey David

La *señá* Nazaria ha sido amonestada por el padre Gracián para que se case con quien está conviviendo, el llamado Tablas, y ella le ha respondido, entre otras cosas, que en realidad se quiere separar de él porque están siempre riñendo. En esta ocasión los vemos disputando, y por dinero, y ella le dice (*Un faccioso más...*, 954):

¿Pues no te contentas con gastarme mi dinero y arruinarme la casa, sino que me amenazas?... ¡Por vida del arpa del tío David, yo tenía más dinero y más comenencia que cuatro reyes, y tú me has llenado de trampas!

Baile, maestro de / bailar (de contento) / bailar sobre

El baile o bailoteo es utilizado por los narradores galdosianos en bastantes ocasiones, y con sentidos muy diferentes: se baila de alegría o de pesar; baila el cuerpo, el corazón, los ojos, etc., etc. Veamos.

Pipaón conoce a don Antonio Ugarte, antiguo bailarín que ha escalado a las alturas y por algún tiempo va a disponer del Tesoro de la nación en la primera época de Fernando VII, una especie de Godoy en el reinado de Carlos IV; y se pregunta quién era: “Pues era simplemente un maestro de baile”. (*Memorias de un cortesano...*, 241). Y en efecto, así había comenzado su carrera... política.

Don Miguel de Barahona anda el 8 de marzo de 1820 en plena calle de Madrid y se enfrenta a los que están en bulliciosa huelga amotinándose. Entre otras cosas (*La segunda casaca*, 567-568), les dice:

–Haced revoluciones –prosiguió–, degradad más el suelo que pisamos; manchadlo todo, imbéciles. Haced un estercolero con las banderas gloriosas, con los laureles, con las coronas de santos y reyes, y el demonio estará contento... Poned la historia toda bajo vuestras patas y bailad encima, acompañados del Cabrón. El infierno triunfa.

Don Benigno Cordero ha llevado a su familia y a su ‘hija’ Solita al cigarral que posee en Toledo, donde piensa pedirle que se case con él; tras algún tiempo, vuelve y contempla las mejoras introducidas por ella (*Los apostólicos*, 782):

Antes de que llegara la noche, don Benigno recorrió la casa, hallando en ella y en la distribución de sus escasos muebles tanta novedad y arreglo, que su corazón bailó de contento.

Además del corazón, también pueden bailar de gozo otras partes del cuerpo, como los ojos; están los apostólicos muy exaltados ante las noticias de la gravedad del rey Fernando en septiembre de 1832 (*Los apostólicos*, 849-850):

así que cuanto circulaban noticias desconsoladoras, no se veía el dolor pintado en todas las caras, como sucede en ocasiones de esta naturaleza, aun en reales palacios, sino que a muchos les bailaban los ojos de contento, y otros, aunque disimulaban el gozo, no lo hacían tanto que escondieran por completo la repugnante ansiedad de sus corazones corrompidos.

Don Benigno Cordero y Salvador Monsalud siguen en La Granja de San Ildefonso y muy solitarios, pues la Corte ya se ha marchado. Pasean y hablan de sus cosas, entre ellas del amor que ambos sienten por Solita. Salvador le confiesa su viaje a los Cigarrales toledanos para pedirle a Sola que se casara con él, y la respuesta de ella en favor de don Benigno: “Es evidente, evidentísimo que yo soy el que está de más”, y anuncia que no les verá más en lo sucesivo (*Un faccioso más....* 874):

Mi resolución no indica desconfianza de ninguno de los dos, sino respeto a entrambos, y además el ponerme a salvo de la envidia, porque yo tengo más de hombre que de santo, y la contemplación del bien perdido no me hará bailar de gozo.

Don Felicísimo Carnicero anda enfadado con todo el mundo, pero especialmente con Pipaón, recién casado con su nieta Micaelita. Le visita Monsalud, y le da malas noticias de su ‘hermano’ Carlos Navarro, a quien han apresado de nuevo los cristinos en el Norte de España, ante lo cual Carnicero estalla (*Un faccioso más...,* 996):

Ya llegará la hora de esos canallas, ya llegará, ¡vive Cristo! Ahora, al amparo de esa sombra de rey, bailan sobre nuestras costillas, pero los papeles se truecan, ¡i...

Poco después, y ya conocida la muerte del rey, don Felicísimo recibe a los muy ‘apostólicos’ Elías Orejón y al conde de Neri, y celebran el hecho con vinillo aguado que Tablas trae de la taberna. Cuando se queda solo ha perdido “el uso regular de sus perspicaces facultades”, siente que las paredes se mueven, y exclama evocando la sucesión del infante don Carlos (*La Fontana de Oro,* 1005):

–¡Quieta, España, quieta!... ¿Bailas de gusto por la felicidad que te ha caído?... Ten calma, nación, ten calma y espera tranquila el triunfa de tu rey sacratísimo.

Carlos Navarro ha sido indultado y puesto al cuidado de amigos, pero ha conseguido huir de sus cuidadores Monsalud y el padre Zorraquín, quienes andan detrás de él para seguir cuidándole (*Un faccioso más...,* 1033):

Era de noche y la helada dejábase sentir con intensidad. Iba Salvador en traje de camino y Zorraquín en un pergenio mixto de viajero y eclesiástico, sin sotana, con botas negras, capa de cura y un gorro de terciopelo negro, cuyo borlón bailaba al duro compás de la caballería.

Bombo, golpe de

Solita, tratando de salvar a don Benigno y Elenita Cordero, se confiesa culpable ante el absolutista Chaperón, y una mujer hermosísima, arrogante y elegante se

presenta en escena (luego sabremos que es nuestra vieja conocida Genara). Sola se desmaya, cuatro hombres la levantan y se la llevan a la cárcel en perfecta “similitud de todos ellos con la venerable clase de sepultureros”, y entonces (*El terror de 1824*, 321):

La mampara, cerrándose sola con estrépito, produjo un sordo estampido, como golpe de colosal bombo, que hizo retumbar la sala.

Campana de funeral / campanada funeral

Anatolio se ha enterado de la amistad que une a su novia Solita con su ‘hermano’ Salvador Monsalud, le ha dicho que rompe su compromiso de matrimonio, y ella se lo está comunicando a Salvador; este se enfada y quiere pedirle cuentas, pero el problema es que ella sabe que él, Monsalud, va a marcharse, y que hay mujer guapa por medio (*7 de julio*, 968):

No hablaron más de aquel asunto, y él de ningún otro en lo restante del día, si se exceptúan estas palabras que sonaron en los oídos de la huérfana como campana de funeral: / –Que esté todo preparado para las diez de la noche.

Ya en Cádiz, y tras la terrible noche del 30 al 31 de agosto de 1823 y el asalto al Trocadero, Genara se traslada a Puerto Real para estar más cerca, ve pasar a los prisioneros hechos en los fuertes defensivos, y de repente pasa entre ellos su amado Monsalud (*Los cien mil hijos...*, 177):

Al verle extendí los brazos y grité con toda la fuerza de mi voz. [...] Él, alzando los amortiguados ojos, me miró con una expresión tan triste que sentí partido mi corazón y estuve a punto de desmayarme. Creo que pronunció algunas palabras; pero no oí sino un adiós tan lúgubre como campanada funeral.

Campana de incendio

Pero no siempre suenan las campanas con motivos religiosos, también son tañidas por incendios y otras calamidades, aunque sea como ahora metafóricamente.

La hija de Maricadalso, la antigua sirvienta de la *señá* Nazaria, ha muerto al parecer de cólera, ella lo achacará a los polvos que los ‘apostólicos’ han echado en el agua para envenenarla, y sus gritos serán el arranque de la venganza que luego sufrirán muchos frailes (*Un faccioso más...*, 1071):

Desgreñada, lívida, con los ojos chispeando furia, las manos temblorosas, los dedos tiesos y esgrimidos al modo de cuchillos, la boca seca, por ser las voces que de ella salían más bien ascuas que palabras; más parecida a demonio que a mujer, estaba Maricadalso en la puerta de una casa humildísima de la calle del Peñón. Sus gritos pusieron en alarma a la calle toda como las campanas de un incendio, y por ventanas y puertas aparecieron los vecinos.

Canción de cuna

El protector de Pipaón, don Buenaventura, bendice el Real Consejo y de Cámara porque desde él dominan el país los absolutistas manteniéndole en un ensueño (*Memorias de un cortesano...*, 239):

Es nuestra misión sostener en las esferas todas del país el estado de sabrosísimo sueño que constituye su felicidad desde que renunció a las conquistas. Nosotros arrullamos esta inmensa cuna cantando el *ro.ro*; y si por acaso en la agitación de su placentero dormir saca una mano, se la metemos entre las sábanas; si pronuncia alguna palabra, le tapamos la boca; si suspira, le rociamos con agua bendita; si se mueve, ¡ay!, si se mueve, nos asustamos mucho porque creemos que se va a despertar.

Cantinela

Si en la primera parte de este estudio (época de Carlos IV y Guerra de la Independencia), Galdós o sus narradores prefirieron el término de *cantilena*, ahora prefiera este otro, que según los diccionarios se ampara en el significado de repetición, algo que se repite insistentemente.

En efecto, Solita hija de un reconocido realista, ha resuelto proteger al anciano Sarmiento, no menos reconocido liberal. Y le encierra en su casa, bajo llave. Él le pide que la abra o “reñirán de veras”. Ella contesta (*El terror de 1824*, 246):

–Que no abro la puerta –repuso Sola, remedando el tonillo de cantinela de su digno huésped–.

Caramillo pastoril / repugnante trompa

Don Juan Bragas de Pipaón nos comenta los decretos con los que el Gobierno de Fernando VII está desterrando a los diputados “y el que en 30 de mayo de 1814 dio contra los afrancesados que estaban en la emigración”, lo que, entre otras ventajas, nos había librado “de toda la plaga de literatos, poetas y prosadores, que desde años atrás había empezado a infestar el país”. Y entre otros ejemplos, nos propone a Moratín y sus comedias, a “Meléndez con su pastoril caramillo”, y a Juan Nicasio “Gallego con su repugnante trompa”. (*Memorias de un cortesano...*, 224).

Castañuelas

Ya vimos en la primera parte de este estudio que un general francés, Villeneuve, el que dirigió la escuadra franco-española en la desastrosa acción de Trafalgar, era apodado *Monsieur Cornetta*. Ahora encontramos a otro general, esta vez español, el duque de Castro-Terreño, a quien los zurriaguistas apodaban el *general Castañuelas*, aunque el narrador del *7 de julio* no nos indique la causa concreta; sí nos explica que era uno de los grandes palaciegos que rodeaban al rey, “presentándole como seguro el triunfo del despotismo” en pleno Trienio liberal. (*7 de julio*, 896 y 930). Es decir, que era uno de los que tocaban las castañuelas al rey ominoso.

Solita se ha inculcado ante el absolutista Chaperón y la policía está registrando su casa; don Patricio trata de consolarla, pues al fin van a poder demostrar su condición de liberales (*El terror de 1824*, 332):

Reflexiona en la gloria que nos espera y en el eco que tendrán nuestros sonoros nombres en los siglos futuros perpetuándose de generación en generación. ¿Por qué estás triste en vez de estar alegre como unas castañuelas?

Cencerro, sonar

Lázaro es invitado por sus amigos a reunirse con los disidentes de la *Fontana*, y allí encuentran al andaluz Francisco Aldama, llamado también simplemente Curro o incluso *Aldaba* (*La Fontana de Oro*, 302):

Era Curro Aldama o *Aldaba* exaltado fontanista, de crasa ignorancia, y con aquella osadía que acompaña siempre a los necios. Se echaba de gran patriota y no sonaba cencerro en Madrid sin que él tomara parte en la danza.

Clarines (de la venganza)

Carlos Garrote y su gente no están conformes con la “rendición” ante las tropas del Gobierno en los sucesos de Cataluña, y anuncian que se van a sus tierras navarras esperando mejor oportunidad. El capellán de San Salomó, mosén Crispí de Tortellá, intenta explicarle porqué van a hacer caso al rey, que ha llegado ya a Cataluña “y ha mandado dejar las armas a los que se habían alzado en su nombre”, y exclama: “No seamos más realistas que el rey, por amor de Dios” (*Un voluntario realista*, 568-574):

Hemos venido a convenir cómo se ha de arreglar esto de soltar las armas.... Es caso grave, porque la ciudad de Solsona no quiere malquistarse con el rey, la ciudad de Solsona no quiere que la horca se alce en su plaza de San Juan, ni que las tropas del conde de España entren aquí tocando los clarines de la venganza.

Al compás / a(l) compás (de) / con triste compás

Es una de las imágenes musicales más utilizadas por Galdós, tanto en sus Episodios como en la única novela cuya acción transcurre en este período. Veamos algunos ejemplos.

Don Juan de Pipaón charla con su protector don Buenaventura, tras ser nombrado oficial segundo de Paja y Utensilios, quien le explica el significado de que se hayan declarado “aquella constitución decretos nulos y de ningún valor, ahora y en tiempo alguno, como si no hubiesen pasado jamás tales actos, y se quitaran de en medio del tiempo...”. A lo que replica Pipaón que el rey Fernando ha dicho también que aborrece el despotismo, que convocará Cortes, y otras zarandajas. Su protector le responde (*Memorias de un cortesano...*, 215):

–Pero ven acá, majadero impenitente, ¿cuándo has visto que tales fórmulas sean otra cosa que una satisfacción dada a esas entrometidas naciones de Europa que quieren ver las cosas de España marchando al compás y medida de lo que pasa más allá de los Pirineos?

Asistimos ahora a una de las tertulias del infante don Antonio, donde Ugarte ha enviado a Pipaón para que observe lo que allí pasaba y luego se lo cuente. Y tras hacerle la pelota al anciano ministro de la Guerra don Francisco Eguía, le escucha decir que tanto el de Marina Sr. Cisneros como él van a poner a marineros y soldados “en el pie de magnificencia que les corresponde”. A lo que uno de los tertulios, Ceballos, mirando con maliciosa intención al del Ejército Paquito Córdoba (marqués de Alagón), exclama (*Memorias de un cortesano...*, 303):

Mientras todo el ejército de mar y tierra no vista y coma al compás de los rollizos galanes de la Guardia... El señor duque puede comunicar al señor ministro de la Guerra su receta para engordar soldados.

Don Buenaventura, ya marqués, está criticando la ambición de su antiguo protegido Pipaón, pues no está nunca contento, y le reclama “paciencia y aguardar” (*La segunda casaca*, 406):

Felizmente no estamos en los tiempos en que el señor Chamorro y Paquito Córdoba disponían de los destinos y sueldos del Reino. Ya los caprichos de una bella no conmueven la monarquía; ya no caen y se levantan los ministros al compás de la escoba de los mozos de retreta: estamos en tiempos mejores.

Ahora es Ignacio Martínez Vilella quien, en presencia de Pipaón, entra en el despacho del todavía ministro de Gracia y Justicia, el señor Lozano de Torres y le dice que don Buenaventura va a dedicarse a la caza de masones y jacobinos, acusando a todos sus competidores de serlo. El ministro afirma que no le busque el señor marqués, “porque me encontrará”, ante lo que (*La segunda casaca*, 437) “Vilella rompió a reír. Su doble barba temblaba al compás de la risa”.

El narrador de *La Fontana* nos está describiendo al comienzo de la novela la calle donde se encuentra el establecimiento que la da título, la madrileña Carrera de San Jerónimo. Al llegar a la barbería del maestro Calleja nos indica que en ella (*La Fontana de Oro*, 86-87) “al compás de la navaja se recitaban versos con agudezas políticas”.

Lázaro, el sobrino del *Coletilla* viene por fin a Madrid, y su tío ha de marchar de su casa a seguir conspirando, por lo que está dejando solas a Clarita y a la criada Pascuala (*La Fontana de Oro*, 163):

Y embozándose en su capa, miró un triste reloj, que contaba con tristísimo compás la vida en el testero de la sala.

El ex abate don Gil Carrascosa está con Elías Orejón (*Coletilla*) visitando a las Porreño. Y la causa debe ser extraordinaria –nos cuenta el narrador–, por lo que nos dice que su vestido era el más escogido y su cara estaba más lavada que de costumbre (*La Fontana de Oro*, 249):

Los puntiagudos faldones de la mejor de sus tres casacas se balanceaban al compás de las piernas en la parte posterior del cuerpo.

Ahora es el narrador quien ante las argucias de Carrascosa y de Claudio Vozmediano introduce un comentario sobre los cambios de costumbres entre la España bronca del pasado (la de la casa de Austria) y la actual, tras la irrupción de costumbres francesas con el cambio de dinastía a comienzos del siglo XVIII y el advenimiento de los Borbones a la corte española (*La Fontana de Oro*, 265):

Con ella vinieron los abates, y vino la literatura clásica, fría, ceremoniosa, falsa, hipócrita también. La poesía pastoril, último grado de la hipocresía literaria,

tuvo un renacimiento funesto en el siglo pasado. Al compás de los madrigales, los abates hacían el amor callandito en los salones. Los amantes, que componían versos de casto e insípido pastorileo, no podían entrar en las casas como aquéllos a quienes encubría su dignidad, y entraban disfrazados o empleando los más extravagantes y rebuscados medios.

Estamos ahora ante el imposible casamiento de Solita y Anatolio Gordón, aunque el padre de ella trata de fijar la fecha de la boda para el próximo domingo, o para el Carmen (estamos en junio de 1822). Salen a pasear tras el almuerzo, y luego los dos hombres ya en casa, echan una partida de mediator (7 de julio, 882):

Los tres en torno a la mesilla formaban un grupo por demás interesante en apariencia, y que lo hubieran sido en realidad si los tres corazones latieran a compás, y si las tres almas se contemplaran delicadamente la una en la otra sin interposición de imágenes extrañas y sombras proyectadas desde lejos por otras almas.

Don Francisco Chaperón ha sido acusado de blando por los absolutistas exaltados, ha de decidir a quién suelta o a quién apresa en virtud de esa acusación, y medita (*El terror de 1824*, 353):

–Esos bergantes, a quienes se permite la honra de parecerse a los soldados –decía para sí midiendo con las piernas al modo de compás, el suelo de su despacho–, se van a figurar que reinan con Fernando VII... Si... como no les corten las alas, ya verán qué bonito se va a poner esto...

Pero las más de las veces, lo del compás es una mera imagen literaria. Está el padre Gracián instando a doña Nazaria a que se case con el hombre con quien convive, el llamado *Tablas*, y ella le pide que no le caliente la cabeza, pues se encuentra enferma; a lo que él aduce que se atenga a lo que digan los médicos y no a la superstición (*Un faccioso más...*, 950):

Has de saber que es ultrajar a Dios y a los santos creer que con palitroques pasados por los pies de una imagen se curan las enfermedades, y que el romero guisado al compás de un credo sirve para hacer un buen quilo. ¡Error, necedad, irreverencia, sacrilegio!...

O bien, es el trote cojitranco del bueno de don Benigno Cordero, que anda dudando si ceder a su adorada Solita, con quien ha pensado casarse, a su amigo Salvador Monsalud, y vigila sus actitudes y maneras; unas veces le cree indigno de ella, pero otras está dudoso, y otras sí le cree digno (*Un faccioso más...*, 971):

Más adelante aconteció que al compás de su trote cojo, murmuraba, marchando hacia su casa: «Quizás, quizás sepa hacer buen uso de tan incomparable joya», Y por último (allá por julio o primeros de agosto [estamos en 1833], el día antes de partir para los Cigarrales), salió de la visita, pensando así: «Bien va esto, Benigno, esto va bien».

Ahora es el propio rey, ya enfermo de muerte, el que se pasa el día mirando desde palacio la plaza de oriente (“que entonces era un páramo” y, tras dar un gran suspiro, “tornaba al paseo lento y trabajoso” (*Un faccioso más...*, 978-979):

No se oían los pasos, sino el golpe del fuerte bastón en que se apoyaba el rey, y que con lúgubre compás sonaba en el alfombrado suelo.

El buen concierto

El Real Consejo es definido por el protector de Juan Bragas Pipaón, don Buenaventura, una dulce y reposada vida para los privilegiados, para el reino la muerte (*Memorias de un cortesano*, 238-239):

Eso de que no pueda moverse un dedo en todo el reino sin que nosotros entendamos de ello, es admirable para el buen concierto de las Españas y sus Indias.

Pipaón está ahora dispuesto a recibir, a través de Ugarte y del duque de Alagón, la Real Caja de Amortización, y se muestra dispuesto a recibir órdenes, en medio del despilfarro general (*Memorias de un cortesano...*, 275):

Por eso me congratulo en extremo [...] de contribuir con mis cortas fuerzas a ese concierto admirable, sin que en la humilde sumisión mía haya el menor asomo de interés... pero ni el menor asomo de interés. Nada pido, señor duque.

Coro de lisonjas

El narrador nos describe el carácter de la guapísima indianita Andrea, y nos cuenta que desde muy niña, por no tener “a nadie que le hiciera el sumo bien de engañarla durante algún tiempo respecto a su belleza”, se había entregado pronto al fascinador deleite de los espejos: “Las criadas cantaban a su oído un coro de lisonjas”. (*El Grande Oriente*, 671).

Cuerno

El narrador nos cuenta las aficiones literarias madrileñas en 1832 que se cuecen en el cafetín llamado El Parnasillo, donde se hablaba “mucho y con ardor de un drama célebre estrenado en París el 25 de febrero de 1830 y que tenía el privilegio de dividir y enzarzar a todos los ingenios del mundo en atroz contienda”. Aunque no se nos dice ni título ni autor, es fácil averiguar por el argumento que se nos narra que se trata del *Hernani* del francés Víctor Hugo, y en ella hay un emperador, un bandolero, un prócer y una dama (*Los apostólicos*, 819):

Y como uno de los dos está de más porque ambos quieren a la señorita, el bandolero jura que se matará cuando el prócer toque cierto cuerno que aquel le da en prenda de su palabra; y cuando todo va a acabar bien porque el emperador ha perdonado a chicos y grandes y viene el casorio de los amantes

con espléndida fiesta, suena el consabido cuerno; el príncipe bandolero recuerda que juró matarse, y en efecto se mata.¹⁵

Danza: andar en / empezar la / meterse (o entrar) en / tomar parte en...

También es expresión muy utilizada por los narradores galdosianos. Veamos unos ejemplos.

Pipaón anda tras su antiguo amigo Salvador Monsalud tratando de que los liberales le admitan en su seno, para lo cual no duda en hacerle la rosca; ahora le recuerda los muchos años que lleva perseguido (*La segunda casaca*, 494):

Desde la conspiración de Porlier andas en danza, Salvadorillo, según lo prueba la hoja de servicios que me enseñó Lozano de Torres. ¿Sabes que por mucho que te den el día del triunfo, no habrá bastante con que recompensarte?

Don Miguel de Barahona pasa por la calle el 8 de marzo de 1820 “en uno de los tres días de bulliciosa huelga que sirvieron de introito a la revolución”, y se enfrenta a las turbas (*La segunda casaca*, 566):

¡Mil demonios! –chilló el viejo con voz angustiada–, Que me aplastan ustedes... Atrás, animales... Dejen pasar a un hombre de bien, que no se mete en estas danzas y aborrece la bullanguería...

Lázaro es invitado por sus amigos a reunirse con los disidentes de la *Fontana*, y allí encuentran al andaluz Francisco Aldama, llamado también simplemente Curro o incluso *Aldaba* (*La Fontana de Oro*, 302):

Era Curro Aldama o Aldaba exaltado fontanista, de crasa ignorancia, y con aquella osadía que acompaña siempre a los necios. Se echaba de gran patriota y no sonaba cencerro en Madrid sin que él tomara parte en la danza.

Los exaltados llamados ‘gorros’ ha visto a Anatolio Gordón, alférez de la Milicia Real al que acusan de llevar recados a palacio, y le persiguen. Don Patricio Sarmiento, con uniforme de miliciano, es uno de ellos, Anatolio le ataca, y Lucas Sarmiento le defiende diciendo (*7 de julio*, 889): “–Padre, no nos metamos en danza con esta canalla. Estamos desarmados”.

La sublevación absolutista de la Guardia Real el 7 de julio de 1822 parece ya encauzada, pero han comenzado los tratos para la capitulación y todo se enreda (*7 de julio*, 934):

No es decible lo que se movió aquella gente desde la Casa de la Panadería a palacio, y qué número de cortesanos y oficiales entraron en danza, trayendo y llevando recados.

¹⁵ En España *Hernani* no se estrenaría hasta el 24 de agosto de 1836 en el madrileño Teatro del Príncipe con traducción de Eugenio de Ochoa. Ya en febrero de 1844, y con libreto de Piave, Verdi estrenaría en Venecia su ópera del mismo título.

Ya en Sevilla, Genara nos cuenta en sus memorias cómo encuentra al marqués de Falfán de los Godos, el marido de Andrea –la antigua novia de su Monsalud–, que tantos celos le produce. Ahora el marqués es un liberal templado, partidario de un justo medio, y la narradora nos informa que sus ideas “eran el capullo de donde, corriendo los días, salió la mariposa del partido moderado”. El marqués le comenta la situación, y entre otras cosas le dice que podría haber sido ministro de haber querido, “pero que no quiso meterse en danzas” (*Los cien mil hijos...*, 116).

Monsalud sale de casa de su hermano Carlos Navarro, alojado en la de las Porreño, y se encuentra con una de ellas, Salomé; la conversación, que ha empezado mal, poco a poco se encauza porque ella le confunde con algunos otros ‘apostólicos’; y le pregunta, para empezar, si es el que esperaban (*Un faccioso más...*, 901):

–El que esperaban de Cataluña, para empezar la danza... ¡Pero ha visto usted, caballero, qué estupidez! pretender que esta nación heroica sea gobernada por una reina en mantillas.

Dies irae

La secuencia de la misa de difuntos es también símbolo de la propia muerte. Acaba de morir, presuntamente por el cólera que arrasa la capital de España, la hija de Maricadalso, “una muchacha bonita, cigarrera, con opinión de honrada”. Su madre, a quien antes se ha descrito como semejante a la muerte, sigue ahora gritando, blasfemando y achacando la muerte de la hija al agua envenenada por los carlinos (*Un faccioso más...*, 1072): “Ya no parecía la muerte, sino la locura cantando a su modo el *Dies irae*”.

Director de orquesta

Clara busca a Salvador Monsalud, refugiado en la madrileña calle del Humilladero, y pregunta por el sitio a un traperero (*La Fontana de Oro*, 406):

–¿La calle del Humilladero? –dijo el traperero, incorporándose y haciendo con el gancho ciertos movimientos semejantes a los que hace con su varilla un director de orquesta– [etc.].

Himno al sentido común

Don Benigno Cordero ya ha salido de dudas respecto a Solita, con quien estaba prometido; ahora le dice que no quiere casarse con ella, que quiere ser solamente su padre y casarla con su enamorado Salvador Monsalud (*Un faccioso más...*, 982):

Dios me ha iluminado para hacerla el mayor bien que podría usted esperar de mí. Felicitémonos ambos de este triunfo de mi razón, y ahora entonemos un himno al sentido común que ha sido nuestro salvador.

La lira, la inspiración, el estro

Genara va con su criada Mariana a una sesión de las Cortes en Sevilla, aunque en realidad está buscando el esperado encuentro con su amado Monsalud. Llega

cuando está hablando Alcalá Galiano, quien se refiere al inminente peligro de la patria, a la salvación de la patria y a la gloria de la patria. Y comenta (*Los cien mil hijos...*, 124):

No he conocido a ningún político que no estropeará la palabra patriotismo hasta dejarla inservible, y en esto se me parecen a los malos poetas, que al nombrar constantemente en sus versos la inspiración, la lira, el estro, la musa ardiente, la fantasía, hablan de lo que no conocen.

Está entrando en Madrid la nueva y última esposa del rey Fernando, María Cristina de Nápoles, y el narrador nos dice que “no ha habido persona alguna a quien se hayan dedicado más versos”, al menos en aquel momento, pues luego hubo otros muchos no tan favorables (*Los apostólicos*, 653):

A ella se le dijo que si el Vesuvio la había despedido con *sombríos fulgores*, el Manzanares la recibió *vestido de flores*; se le dijo que *Pirene* había inclinado la *erguida* espalda para dejarla pasar, y que en los *vergeles de Aretusa* tocaba la lira el *virginal concilio* celebrando a la *ninfa bella de Parténope*.

Cuando se anuncia que la reina Cristina está encinta, los poetas echaron otra vez mano a la lira, pero “todo cansa en el mundo, hasta hacer versos”; y los muchachos del Parnasillo echan de menos la acción, no saben vivir sin drama (*Los apostólicos*, 667-668): “En España es común que el fuego de las ambiciones rompa las liras para forjar con ella las espadas”.

Minueto divertido

Se nos narra lo ocurrido en la Corte de 1815 a 1819; estamos en los últimos días de octubre (*La segunda casaca*, 396-397):

En seis años vi bajar y subir a tantos, que casi se pierde la cuenta de ellos. [...] Hubo un divertido minueto de señores ministros de la guerra durante corto plazo, porque a Eguía sucedió Ballesteros, a Ballesteros el marqués de Campo Sagrado, y al marqués de Campo Sagrado otra vez el señor Eguía, sin cuya coleta parecía no poder existir la atribulada nación.

Modular

El cambio de tonalidad, es decir, la modulación, que ya vimos cómo emplean los narradores galdosianos en la primera parte de este estudio, vuelve a ser utilizada; ahora para describir el estado de ánimo del anciano Sarmiento encerrado en casa de Solita, quien quiere protegerle y hasta mimarle; ya sabemos que es frecuente oírle canturrear entre dientes mientras piensa en sus venganzas de liberal exaltado (*El terror de 1824*, 252, 254):

En los primeros días de noviembre [de 1823] estuvo muy tranquilo, apenas dio señales de persistir en la diabólica manía, y se le vio reír y aun modular entre dientes alegres cancioncillas; pero el 7 del mismo mes llegaron a su encierro, no se sabe cómo (sin duda por el aguador o la indiscreta criada), nuevas del suplicio de Riego, y entonces la imaginación mal contenida de don Patricio perdió los estribos.

Música de la adulación

Juan Bragas, ahora en adelante don Juan de Pipaón, sustituye a su amigo Salvador Monsalud como narrador en *Memorias de un cortesano de 1815* y también en *Segunda Casaca*, episodios 2º y 3º de la Segunda serie, y comienza así su perorata, alabándose a sí mismo, pues afirma (*Memorias de un cortesano...*, 201) que ha medrado

por la sola virtud de sus merecimientos, sin sentar los pies en los tortuosos caminos de la intriga, ni halagar lisonjero las orejas de los grandes con la música de la adulación, [etc.].

Música de los ángeles

Solita está buscando desesperadamente a Monsalud y se encuentra con el exaltado don Patricio Sarmiento, quien le dice que ha llegado tarde y que el pájaro ha volado; luego charla con su hijo sobre la muchacha, a quien insulta por las ideas realistas defendidas por su padre don Gil (7 de julio, 801):

Es una buena pieza. ¡Quién lo había de decir viéndola tan mortecina, tan suavecita, tan humildota que su voz parece música de los ángeles del cielo!

Música de las esferas

La división clásica de la música era ternaria: la *música mundana*, es decir, la de los mundos girando por los cielos en “concierto sublime” que entendemos con la razón pero no podemos escuchar en nuestros oídos; su reflejo la *música humana*, es decir, en nuestro propio cuerpo, que tampoco podemos oír aunque sí sentir; y la *música instrumental*, la que al fin podemos escuchar con nuestros mortales oídos. Un pequeño reflejo de la música mundana nos lo ofrece don Patricio Sarmiento, condenado a la horca por los absolutistas, cuando ya desde el cielo se está despidiendo de su ‘hija’ Solita y le va a encargar dos cosas “terrestres”; entonces le dice que la dicha del cielo no sería completa si no pensáramos en el pobre género humano (*El terror de 1824*, 292-293):

Si las criaturas superiores, al remontarse sobre los humanos despojos, miraran con desprecio esta pobre turba inquieta y enferma a que pertenecieron; si no atendiendo más que al eterno sol, hicieran del deseo de la bienaventuranza un egoísmo, adiós universo, adiós pasmoso orden de cielo y tierra, adiós concierto sublime. No, yo miro a la tierra y la miraré siempre.

Música del nombre, o sonsonete o cancamurria

Don Juan de Pipaón sigue anunciándose como narrador de dos de los primeros episodios nacionales que vamos a utilizar en este estudio, y alude a su cambio de nombre (*Memorias de un cortesano...*, 202-203):

Yo soy aquel que en los primeros años de su vida administrativa se llamaba Juan Bragas, nombre que a decir verdad no se distingue por su música, ni tiene saborcillo de elegancia, ni sonsonete o cancamurria de nobleza.

Así es que le añade el lugar de su nacimiento, Pipaón, lugar de la Rioja alavesa, y se llamó don Juan Bragas de Pipaón:

Sonaba esto pomposamente en mis orejas, y yo repetía en voz alta mi propio nombre para señorearme con su grandiosidad.

Más adelante, por aquello del mejor gusto, suprime el Bragas y se queda en don Juan de Pipaón,

nombre breve y rotundo, que va dejando ecos armoniosos doquiera que se pronuncia, y al cual no le vendrá mal la conterilla del marquesado o condado que tengo entre ceja y ceja.

Música de la voz

Presentación de Rumblar le confiesa a Pipaón que ya no le interesa Gasparito Grijalva, y Pipaón le confiesa con perspicacia que sabía desde cuándo: desde aquella noche en que huyendo de la policía, encontraron a aquel caballero que les auxilió, es decir a Su Majestad (*Memorias de un cortesano...*, 351):

¡Qué gallardía en su persona! ¿Qué nobleza y grave hermosura den su semblante, ¡qué caballerosidad e hidalguía en sus modales! ¡Qué dulce música en su voz! No existe otro más seductor en el conjunto de los hombres...

Notas célebres

El capitán Rafael Seudoquis está averiguando quién es el cautivo malherido a quien han liberado de los facciosos (es Monsalud), y le explica la debilidad del Gobierno y la próxima intervención extranjera, pues “allá por el mundo civilizado corre el rumor de que esto que aquí pasa es un escándalo” (*Los cien mil hijos...*, 33-34):

Lejos del mundo ha estado usted, y muy dentro de tierra cuando no han llegado a sus oídos las célebres notas.

–¿Qué notas?

–El re mi fa de las potencias. Las notas han sido tres, todas muy desafinadas, y las potencias que las han dado, tres también como las del alma: Rusia, Prusia y Austria.

Órganos de Móstoles

Larga historia tienen los famosos órganos de Móstoles, desde el siglo XVII al menos; es tan especialmente llamativa, sobre todo lo del artilugio para refrescar bebidas, o el que inventó un tabernero para llevar por tubos sus variados vinos desde la bodega en alto hasta la taberna en bajo, que también es recogida por el narrador galdosiano. Están en la tertulia del rey Fernando, hablan del nuevo ministro de Hacienda, y el mismo rey les responde que se trata del señor alcalde de Móstoles. A lo que el antiguo bailarín y hoy estimadísimo consejero Sr. Ugarte exclama (*Memorias de un cortesano...*, 322-323):

Me habían dicho que el señor don Juan Pérez [Villamil] se había ido esta tarde a tocar el órgano a que debe la celebridad”.¹⁶

¹⁶ Juan Pérez Villamil (1754-1824), afamado absolutista, era asturiano de Puerto de Vega. Pero debe la celebridad a su Bando de Independencia o ‘Bando de los alcaldes de Móstoles’, con el

Órganos sonoros

Salvador Monsalud reflexiona sobre su carácter en general muy pesimista, y su reacción negativa ante la música, ante la poesía escrita, y ahora lo hace respecto al periodismo de la época, o ante el periodismo en general, no se sabe muy bien: el de entonces ofrecía posibilidades a los jóvenes, (*El Grande Oriente*, 696), pero...:

Le quedaba el periodismo, y entonces había una prensa no despreciable, donde la juventud podía hacer sus juegos. *El Espectador* y *El Universal*, que hoy nos hacen reír, eran órganos hasta cierto punto afinados y sonoros. Salvador no dejó de hacer la prueba; pero...

Pandereta rota

Salvador Monsalud, ante el mal estado de su hermanastro Carlos Navarro que convalece en casa del cura de Elizondo, desea confortarle, se entera que su amigo el padre Zorraquín ha entrado con las tropas carlinas y le busca para que le ayude a bien morir. El aspecto del sacerdote es ahora muy distinto, mucho más bélico que el de antaño, pues la belicosidad de las tropas a las que acompaña se le ha pegado un poco o un mucho (*Un faccioso más...*, 1045):

En la zamarreta del cura veíanse diversos cintajos que manifestaban sus grados y condecoraciones. El sable le arrastraba por el suelo, sonando a pandereta rota. Las botas desaparecían bajo salpicaduras de fango; [etc.].

Paso doble

La marcha en compás binario que se utiliza en lo militar, en lo taurino o simplemente en plan festivo, es aquí traída a cuento como punto de comparación. Genara nos cuenta en sus memorias que, estando en Irún de vuelta de París, recibió la visita del servilón Calomarde, y más tarde la de su viejo conocido Pipaón, quien le trae una carta; carta esperadísima que no puede abrir porque el pesado de Calomarde no acaba de marcharse (*Los cien mil hijos...*, 74):

Llegó un momento en que los tres nos llamamos, y callados estuvimos más de un cuarto de hora. Calomarde tocaba una especie de paso doble con su bastón en la pata de una mesa cercana.

Piando por dinero, o por otras razones

El duque de Alagón, nos cuenta Juan Bragas, había sido nombrado por el rey Fernando capitán de su guardia en 1814, y “la puso en tan buen pie, que no parecía sino cosa de teatro”. Verdad es que se gastaban en el equipo de aquellos hombres sumas colosales de las que nunca se dio cuenta al Tesoro, que los oficiales a veces no veían una paga en diez meses, pero... no se podía atender a todo (*Memorias de un cortesano...*, 270):

que se inició la Guerra de la Independencia. Años después, como recoge Galdós, su relación con Móstoles era ya un signo de regocijo.

Y eso de que cualquier bicho nacido, hasta los oficiales en activo servicio, dé en la manía de estar siempre piando piando por dinero, es cosa que aburre y mortifica a los más sabios gobernantes.

Estamos ya en el día 7 de marzo de 1820, y todo Madrid –en realidad toda España- se pregunta si el rey ha jurado ya la Constitución, o si se ha nombrado ya nuevo Gobierno, etc., etc. (*La segunda casaca*, 553-554):

Verdad es que aquel día era un fenómeno por la generalización súbita de los sentimientos liberales. Había contagio sin duda. Los exaltados contagiaban a los tibios, los tibios a los indiferentes; los hombres contagiaban a las mujeres; las mujeres a los niños, y los niños a los pájaros, que de rama en rama piaban *Constitución*.

Don Miguel de Barahona anda por la calle en medio de la huelga revolucionaria de marzo de 1820 y se enfrenta con los amotinados, quienes, ante las palabras que les dirige, acabarán hiriéndole; pero antes se limitan a reírse de él (*La segunda casaca*, 570):

Una algazara de risas siguió a estas palabras. Los pajarillos piando con alegría en torno al buitre moribundo, no se hubieran expresado de otro modo.

Piano, anunciando un buen día

Los que tienen acceso a las audiencias del rey Fernando, o a quienes las presencian, se preguntan muchas veces si “ha habido piano esta tarde”; en cierta ocasión uno de los lacayos respondió maliciosamente que sí, que había habido “un poquitín de *forte* piano”; la explicación nos la da el narrador inmediatamente y está en relación con la muy conocida volubilidad del rey antes las peticiones de sus cortesanos... y cortesanas (*Memorias de un cortesano...*, 311):

Los favoritos habían observado que cuando Su Majestad, al sentarse junto a la mesa de su despacho, movía volublemente los dedos sobre ella, como quien toca el piano, modulando al par entre dientes un sordo musiquero, estaba en excelente disposición para conceder lo que se le pedía. Por el contrario, cuando se rascaba la oreja o se pasaba la palma de la mano por la frente, era casi seguro que negaría la petición.

Ritmo de las ideas

Solita ha encontrado al fin a Salvador Monsalud en la casa del duque del Parque, para quien trabaja, y está en ese momento escribiendo un discurso que su jefe ha de pronunciar mañana en las Cortes. Mientras él se concentra en el asunto, ella se dedica a enredar con alguno de los cachivaches que había sobre la mesa (*7 de julio*, 806), lo que no deja de molestar a Monsalud, impidiéndole su tarea:

Solita cogía un libro para volverlo a colocar por el otro lado; levantaba un pedazo de plomo destinado a cortar plumas, y con él tocaba cadenciosamente sobre la mesa una especie de marcha; [...] ¡Extraña fuerza que hace describir a las manos acompasado vaivén, siguiendo el misterioso ritmo de las ideas!

Silencio, nocturno o no

Genara está muy abrumada ante la partida de Sevilla hacia Cádiz del Gobierno constitucional, y con él Canencia y su amado Monsalud (*Los cien mil hijos...*, 156):

Yo sentía en mis oídos un zumbido extraño, el zumbido del silencio nocturno que es como un eco de mares lejanos, y deshaciéndome esperaba.

Ahora es el narrador quien lo alude cuando describe a la bella Helena Cordero, nacida el mismo día de la batalla de Trafalgar (es decir, el 21 de octubre de 1805), chica muy guapa pero a la que le falta algo (*El terror de 1824*, 263):

Quizás faltaba a su rostro aquella movilidad de la fisonomía española, que es como el temblor de la luz jugando sobre la superficie del agua agitada; quizás le faltaba esa facultad de hablar en silencio, lenguaje admirable del cual son signos las pestañas, el iris negro que alumbra como una luz, la sombra de la cara, el modo de mover el cuello, la olvidada guedeja sobre la sien, el rumorcillo del pendiente que se mueve ensartado en la oreja.

Sinfonía (preludio)

Sor Teodora ha conocido a Servet al refugiarse éste en su convento, sabe que es inocente de la acusación de haberlo incendiado, y conoce a quien de verdad lo hizo, Pepet, para luego raptarla. Ahora se esfuerza en convencer a Armengol para que se haga pasar por Monsalud y se deje fusilar, prometiéndole que se encontrarán en el cielo. Cuando al fin Servet-Monsalud puede huir de nuevo, piensa en aquella extraña guerra y en que sus lúgubres peripecias habrían de continuar (*Un voluntario realista*, 626):

Claramente vio que aquella guerra no era más que el prólogo, o hablando musicalmente, la sinfonía de otra guerra mayor.

Sochantre, voz de

El sochantre es el canónigo o beneficiado que tiene a su cargo el canto llano (el canto gregoriano, para entendernos), es decir, que alterna con los niños cantorcitos y cantores del coro, que tienen a su cargo la polifonía. Suele ser descritos con voz gruesa y desapacible. El narrador galdosiano se la atribuye al obispo de León, uno de los que quieren, y consiguen con Fernando VII en la agonía, modificar en favor del infante don Carlos la pragmática sanción de 1830 (*Los apostólicos*, 853):

Se puso en pie y parecía que llegaba al techo. Su voz hueca de sochantre retumbaba en la cámara como voz de ultratumba.

Sonar, hacer algo sonado

Pipaón sigue haciendo la pelota a Salvador Monsalud para que los liberales le admitan en sus tertulias y así, cuando ganen, le pongan en algunos de los puestos de mando (*La segunda casaca*, 494):

Yo también tengo una verdadera pasión porque mejore la suerte de mi querida patria. Salvador, entre tú y yo hemos de hacer algo muy sonado.

Tambor, redoble de

El capitán Seudoquis está explicando a Salvador Monsalud, recién liberado de la prisión en que le tenían los facciosos, cómo las potencias europeas están pidiendo la liberación del rey a nuestros liberales constitucionalistas, aunque no sabía bien en qué términos (*Los cien mil hijos ...*, 34):

Pero sí sé que la contestación del Gobierno español ha sido retumbante y guerrera como un redoble de tambor.

Teclas, teclear, sonar la tecla

Don Felicísimo Carnicero, agente eclesiástico riquísimo, es un avaro y vive en casa vieja maltrecha y por ello sonora. En ella se reúne con lo más selecto de los absolutistas exaltados, es decir, próximos al infante don Carlos. La bella Genara anda por allí en sus búsquedas, pero no logra apenas nada (*Los apostólicos*, 774):

Aburrida dio algunos paseos por el corredor blanco en el cual los puntales interrumpían a cada instante la marcha, y los ladrillos del piso tecleaban bajo los pies.

En el café de San Sebastián Monsalud se encuentra con don Eugenio Aviraneta y el *ayacucho* capitán Rufete, y hablan de la cuestión sucesoria; el guipuzcoano es partidario de “*intentar la reconciliación de todos los que aborrecen la tiranía*”, Salvador le responde que le parece tan patriótico como imposible, y añade (*Un faccioso más...*, 910):

Conozco a mi país, conozco a mis paisanos, he pulsado teclas de conspiración en distintas épocas; sé el valor que tienen las ideas, insignificante junto al valor de las pasiones; sé muy bien que a los políticos de nuestra tierra les gobierna casi siempre la envidia, y que la mayoría de ellos tienen una idea, solo porque el vecino de enfrente tiene la idea contraria.

Tiple, voz atiplada

La voz aguda de tiple puede ser femenina pero también masculina en niños y en adultos castrados. En el siguiente caso es femenina, pues es la voz de la menor de las tres Porreños, Paulita, la ‘religiosa’ (*La Fontana de Oro*, 229):

–Es preciso perdonar –dijo doña Paulita con voz agridulce y atiplada, que parecía salir de lo profundo de un cepillo de iglesia.

Pero también la encontramos en un hombre, sin ser cantante profesional: cuando Lázaro ha resuelto abortar el golpe de mano que contra algunos liberales van a ejecutar los exaltados, golpe que él ha contribuido a planear porque es él quien ha descubierto su guarida, se encuentra en la calle con el pomposo barbero Calleja, quien se dirige a él (*La Fontana de Oro*, 430)

haciendo grandes aspavientos y dando al viento su atiplada voz, puso sus pesadas manos sobre los hombros del joven, y dijo [algo que ahora no viene al caso].

Don Miguel de Barahona anda por la calle en medio de la huelga revolucionaria de marzo de 1820 y se enfrenta con los amotinados, quienes, ante las palabras que les dirige, acabarán hiriéndole (*La segunda casaca*, 570):

Sois miserables y grotescos bufones que deshonoráis el suelo de la patria. Apartaos de mí, despreciables bailarines. ¿Creéis que una nación es el tabladillo de un teatro?... Inmundos tiples, no chilléis más en mi oído... Mi voz atruena.

Tono, posición tónica, o social posición de tono

Ya vimos una expresión parecida en la época de la Guerra de la Independencia, y ahora nos la ofrece otra vez el venerable maestro masón don José Campos tratando de convencer a Monsalud para que abandone a su sobrina Andrea (*El Grande Oriente*, 704):

Por mi parte, de algún tiempo a esta parte me desvelo porque tenga una posición tónica y como corresponde a sus méritos. Es tiempo ya de que tenga un padre vigilante y cariñoso.

Genara ha ido a una sesión de las Cortes en Sevilla, aunque en realidad anda buscando a su amado Monsalud; por fin le ha visto, pero antes de encontrarle ha de deshacerse del pesado marqués de Falfán, quien quiere llevarla en su coche hasta casa, ya suponemos para qué. Y se lo dice “empleando su relamido tono, que a mí me sonaba a esquilón rajado”. (*Los cien mil hijos...*, 133).

Trinar, trinos

Solita ha encontrado al fin a Monsalud, y éste le pregunta por su novio y su presumible casamiento. Tras muchos dimes y diretes, Salvador le aconseja a su ‘hermana’ que se case sin vacilar (*7 de julio*, 872): “La voz de Sola temblaba, y sus palabras salían, como el trino musical, en sílabas aperladas, cristalinas”.

Ahora está don Primitivo Cordero tratando de ordenar a la gente durante la batalla contra la Guardia Real sublevada, porque si bien animan a los liberales en realidad les estorban. Y le dice “a unas buenas mujeres que en grupo inmóvil como el de una roca contribuía a obstruir, con otras masas de hombres y chiquillos, la entrada de la calle de Milaneses” que hagan el favor de retirarse (*7 de julio*, 931):

Obediente en lo posible, la femenil pandilla se apretó contra sí misma, diciendo con parlero trinar de pájaros alborotados: –¡Viva la milicia nacional!

Además de utilizar el término para escenificar un enfado, como veremos en el siguiente apartado, el narrador galdosiano vuelve a él para constatar otras cuestiones. Por ejemplo, Monsalud anda ahora en charlas con Aviraneta y el *ayacucho* militar Rufete en el cuarto oscuro del café de San Sebastián, y sienten a los mozalbetes masones y carbonarios que suben al piso superior repicando recio y con más ganas de hacer bulla que de estudiar (*Un faccioso más...*, 913):

–Estos pajarillos cantores –dijo Monsalud riendo– vienen siempre delante de las tormentas políticas, anunciándolas con sus angelicales trinos.

Trombón

Cuando Pipaón, a requerimientos de Presentacioncita Rumblar y doña Salomé, está tratando de dar con el huido Gasparito Grijalva, entran “en un patio de esos que sirven de centro a una casa de tócame Roque”; y cuando menos lo esperan, oyen enorme gritería y algazara de fuera: es la propia policía que, ante una delación previa, también le está buscando; les esconde el portero de la finca en su propia casa (*Memorias de un cortesano...*, 285):

Esto no es un palacio; pero aquí estarán las señoras como en su casa... Pueden sentarse... hay silla y media... Mi cama es blanda y sobre ese trombón (porque yo soy músico)... sobre ese trombón, digo, puede sentarse una de las madamas.

Trompa repelente

Ya vimos un “trompa repugnante” en manos de Juan Nicasio Gallego, junto al “pastoril caramillo” de Meléndez entre los escritores que habían infectado el país –según la opinión, claro es, de los absolutistas enemigos de la libertad (*Memorias de un cortesano...*, 224). No es menos repelente la que el narrador tañe para recordar la terrible batalla que ante el Trocadero gaditano dieron las trompas francesas ayudando a los realistas españoles a conquistar el último reducto de los constitucionales o partidarios de un régimen que reconociera la Constitución de marras. Fue durante la noche del 30 al 31 de agosto de 1833 y había sido, nos dice, “más bien lo que los dramaturgos franceses llaman *Succés d'estime*, un éxito que no tiene envidiosos” (*Los cien mil hijos...*, 176):

Pero a la Restauración le convenía cacarearlo mucho, ciñendo a la inofensiva frente del duque [de Angulema] los laureles napoleónicos; y se tocó la trompa sobre este tema hasta reventar, resultando del entusiasmo oficial que no hubo en Francia calle ni plaza que no llevase el nombre de *Trocadero*, y hasta el famoso arco de la Estrella, en cuyas piedras se habían grabado los nombres de Austerlitz y Wagram, fue durante algún tiempo *Arco del Trocadero*.

Trompeta del Juicio Final

Tanto Lázaro como su tío el *Coletilla* están en casa de las Porreños descansando un poco. Lázaro se adormila, duerme ya profundamente, y su tío le grita para que se despierte (*La Fontana de Oro*, 294):

Y despertó dando un salto, aterrado y confuso, como debemos despertar el último día, cuando suene la trompeta del juicio.

Trompeta (de la historia) / Trompeteo, trompetear

Pipaón ha logrado formar parte de la tertulia del infante don Antonio, pero es en la de las Señoras de Porreño donde conoce al confesor del infante don Carlos, don Blas Ostolaza, a quien dedica amplios párrafos adulatorios. De voz campanuda y gruesa, como para decir grandes cosas (*Memorias de un cortesano...*, 231-232),

hoy [le] pago un piquillo nada más de la inmensa deuda de gratitud que con él tengo, sacándole a relucir en estas mis *Memorias*, aunque su fama no necesita tardías trompetas para sonar por todo el orbe.

El narrador nos ha contado el incendio del convento de San Salomó, el desalojo de las monjitas (excepto una, que murió de la impresión, y otra que no aparece) y pasa a otros personajes para proseguir el relato “allá donde suena la bronca trompeta de la historia anunciando los sucesos que se escriben en unos libros muy serios” (*Un voluntario realista*, 567).

El atroz apostólico Carlos Navarro ha sido apresado en Madrid, Monsalud, junto a Genara, Pipaón y otros, ha logrado liberarle; disfrazado de arriero, vuelve ahora hacia las provincias vascongadas y Navarra para seguir siendo útil a los suyos, pero ahora en plan guerrillero (*Un faccioso más...*, 969):

La disciplina había concluido para él. Sonaba en la historia la trompeta lúgubre de las guerrillas. El feroz soldado de las partidas la oía resonar en su alma solitaria y sombría, y marchaba sin saber adónde ni porqué. Sólo aquel eco podía despertar en su alma el amor a la vida, evocar la fe, o infundirle el ardor de un trabajo glorioso.

Veamos ahora a quiénes se aplica el derivado de trompetear. En la tertulia del infante don Antonio, precisamente Blas Ostolaza y Juan Pipaón eran de los más revoltosos (*Memorias de un cortesano...*, 235):

Señalábamos los que nos parecían buenos a carta cabal, los tibios o fililíes y los sospechosos a quienes precisaba quitar de en medio lo más pronto posible. Aquí era donde yo me lucía, porque se me ocurrían invenciones tan peregrinas para echar por tierra a cualquier señorón de los más trompeteados, sin hacer ruido ni ofenderle descubiertamente, que se embobaban oyéndome.

A Doña María Cristina, a quien los narradores galdosianos relacionarán tantas veces con la música, los buenos liberales la tachan de francmasona, de insurgente. Y no digo nada los absolutistas exaltados, es decir, los partidarios del infante don Carlos, cuando dio al fin al rey una hija, Isabelita..., y luego otra, María Fernanda. En todo caso, fue una reina muy “trompeteada; en el tercer aniversario de su viudez, o sea el 11 de diciembre de 1829, don Benigno Cordero da vacaciones a sus hijos, pues ha de ir a recibirla en Madrid (*Los apostólicos*, 634):

todos los buenos madrileños deben ir a batir palmas delante de ese astro que nos traen de Nápoles, de esa reina tan ponderada, tan trompeteada y puesta en los mismos cuernos de la luna, como si con ella nos vinieran acá mil dichas y tesoros...

No es el único personaje galdosiano ‘trompeteado’. El jesuita padre Gracián visita a muchas gentes madrileñas de todo tipo y linaje, y esta vez le ha tocado el turno a doña Nazaria, la ‘Pimentosa’, a quien insta como otras tantas veces a que se case con *Tablas*, el hombre con quien vive y regaña a todas horas. La mujer se disculpa así (*Un faccioso más...*, 949):

–Bueno, ya lo sé... ¡Caramba, qué trompeta de padre!... No soy sorda. Yo bien sé que Su Reverencia habla con razón.

Y por supuesto, el trompeteo también puede ser figurado, o comparativo. Don Felicísimo Carnicero está muy enfadado con Pipaón, recién casado con su nieta Micaelita, porque ha ido con noticias ‘apostólicas’ a la antecámara de la reina Cristina, y anda riñendo con todo el que se pone por delante (*Un faccioso más...*, 995):

El buen señor desahogaba su cólera sonándose, sonándose fuerte y repetidamente, y aquel furioso trompeteo resonaba en la casa como las cornetas de un llamamiento militar.

Refranes, dichos y frases proverbiales

Vamos ahora con los refranes relacionados con la música que Galdós vuelve a introducir en su mencionada novela y en los Episodios de esta época. Pero antes de enumerarlos, es conveniente saber lo que hace decir a uno de sus narradores cuando está describiendo la personalidad del duque del Parque, miembro ya del partido liberal exaltado; no era mal tipo (*7 de julio*, 814-815), pero...

pero entre las muchas debilidades que le trajo aquel loco afán de llegar al Gobierno, tenía la de querer ser orador, y el orador como el poeta ha de nacer, pese al refrán que dice lo contrario y que se equivoca como casi todos los refranes.

Aun así, equivocados o no, yo los he vuelto a recoger, y estos son los refranes o dichos proverbiales que he encontrado en estos relatos.

Cantar (en todos los corrales)

Estar en todas partes. Monsalud, a quien apodan como *Aristogitón*, asiste a una reunión de los masones (a quienes se ha definido como liberales comedidos) y pide que se libere al absolutista don Matías Vinuesa y sus seguidores, que están ahora en prisión por un intento de golpe de estado; ante la reacción negativa de uno de los asistentes, él le contesta (*El Grande Oriente*, 644):

–Hermano Arístides, o mejor, Pipaón, pues no puedo acostumbrarme a prescindir de los nombres verdaderos –dijo Salvador, sin perder ni un instante su serenidad–; tú que has cantado en todos los corrales y has venido aquí mandado por los absolutistas, para referirles lo que hacemos, debes callar, [etc.].

Cantar quién es

Decir, acusar; decir algo, o mejor, no decirlo. Genara ha visitado el piso de don Benigno Cordero, se ha colado en una de las habitaciones de arriba buscando algo que no encuentra, y está charlando con Solita y con el padre Alelí, quien le cuenta que “un emigrado, un terrible *democracio*” (“un perdis, un masón, un liberalote, un conspirador, un democracio, así les llamamos”) se ha colado en su

celda. Ella le pregunta cuál es su nombre, y él le responde que de ninguna manera cantará quién es, “aunque me ahorquen” (*Los apostólicos*, 695).

Cantar victoria

Alegrarse por algo. Nada más comenzar el último episodio de esta segunda serie, el narrador nos cuenta que el 16 de octubre de 1832 cayó del poder el aborrecido Calomarde, pero también que don Benigno Cordero, al saber la noticia, dio tan fuerte brinco que se rompió una pierna (*Un faccioso más...*, 865):

No sabemos, pues si batir palmas y cantar victoria o llorar a lágrima viva.

No cantar victoria todavía.

No cantarla antes de tiempo. Genara está contando a Pipaón cómo ha logrado saber la morada donde se refugia Salvador Monsalud en Madrid, pero va paso por paso y aún no ha llegado al final (*La segunda casaca*, 425):

–No cante usted victoria todavía, señor mío, que aún falta mucho por contar...

Otro gallo nos cantara

Las cosas no serían así, tendrían otras consecuencias muy distintas. Las turbas quieren asaltar la cárcel donde está Vinuesa, y asesinarle; y los grupos políticos que están por hacer justicia, pero no violenta, hablan y vuelven a hablar pero no hacen nada por impedirlo. Por ejemplo, uno de los *Comuneros* afirma (*El Grande Oriente*, 754-755):

–Si Riego estuviera en Madrid, otro gallo nos cantara, amigos –indicó Regato–. Yo de mí sé decir que si tuviera dos docenas, dos docenas nada más de buenos patriotas, intentaría cualquier sublimidad.

Ahora es el absolutista Romo quien está defendiendo ante Carlos Garrote, Francisco Chaperón y nuestro viejo conocido Pipaón a los voluntarios realistas, defensores del exterminio absoluto de quien no esté conforme (*El terror de 1824*, 343):

¡Ah! señores, si así se hiciera, otro gallo nos cantara. Pero no se hace.

Don Felicísimo Carnicero, el exaltado apostólico agente eclesiástico ha hecho algún negocio con el llamado ‘Miguel Servet’, es decir, con nuestro viejo conocido Salvador Monsalud, y éste está confesándole su postura política actual ante la deducción de su interlocutor, quien le ha dicho que “según eso es usted liberal” (*Los apostólicos*, 793-794):

Lo soy, sí señor; soy liberal en idea, y deploro que el país entero no lo sea. Si no estuvieran tan arraigadas aquí las rutinas, la ignorancia, y sobre todo la docilidad para dejarse gobernar, otro gallo nos cantara. El absolutismo sería imposible y no habría apostólicos más que en el Congo o en la Hotentocia.

En menos que canta un gallo

En muy poco tiempo. Primitivo Cordero está interrogando a Sarmiento en relación con el alférez de la Guardia Real Anatolio Gordón, y exaltado

furibundo, don Patricio no se cree de verdad que están haciendo caso a sus sesgados informes (7 de julio, 868):

–Ustedes,, ya se sabe –dijo don Patricio amostazado–, no creen en el peligro hasta que lo ven encima, no creen en el fuego hasta que se queman. Cuando vean que en menos que canta un gallo todo se lo come un perro, dirán: «¡Oh, qué tontos hemos sido!»

Poner el cascabel al gato

Ejecutar lo proyectado. Ante la intervención durísima de *Aristogitón* (es decir, Monsalud) en la asamblea de los masones, la mayoría quiere reprobarle, aunque hay algunos que, en secreto, afirman que están de acuerdo con él en el fondo, pero no en la forma ni en el cuándo ni el dónde. Uno de ellos, el cuarto que se dirige a él de manera reservada, le dice (*El Grande Oriente*, 649):

Por mi parte, acepto esa idea de no hacer caso del populacho; pero ¿quién le pone el cascabel al gato?

Dar más música

Insistir en los insultos. Don Patricio Sarmiento, maestro de escuela de los liberales exaltados, ve la multitud que va hacia Palacio y charla con Lucas, otro correligionario. Este le dice que estamos a 5 de febrero (de 1821), que el Narices (el rey) ha escrito al Ayuntamiento quejándose de los insultos, y que, “para que rabie más, hoy le van a dar más música”. A lo que Sarmiento dice (*El Grande Oriente*, 594):

–Aparte de que no me gusta que se hable del soberano con tan poco respeto, lo que has dicho, querido Lucas, me parece muy bien. Pues que no quiere música, désele más música. Si no, que cumpla sus deberes de rey constitucional, [etc.].

Eso es música

Es decir, esto no es verdad, esto no vale nada. Lázaro está tratando de convencer a uno de los liberales exaltados, quien le anuncia que el pueblo va a asaltar la cárcel para matar a los presos realistas, sobre los excesos que ya hubo en la revolución francesa: “Después de un Terror no puede venir sino una dictadura”. A lo que Pinilla responde: “Eso es música, amigo, música”. Y Lázaro responde. “Esa es la verdad” (*La Fontana de Oro*, 428).

Solita Gil de la Cuadra se ha presentado ante el absolutista Chaperón para tratar de salvar a don Benigno Cordero, a su hija y a su novio, y se auto inculpa: “El delincuente soy yo”, y “si ellos son inocentes, ¿por qué han de estar en la cárcel ocupando un puesto que me corresponde a mí?” (*El terror de 1824*, 316):

Música, música –dijo el funcionario haciendo sonar como castañuelas los dedos de la mano derecha–. Aquí no estamos para perder el tiempo en distingos. Hay mucho que hacer para resguardar trono y sociedad de los ataques de esa gentualla negra.

El rey Fernando ha muerto, la noticia se expande, y los partidarios del infante don Carlos se reúnen, se dan noticias, conspiran. Elías Orejón y el conde de

Negri vienen a casa de don Felicísimo Carnicero, y el conde refiere que algunos militares han jurado “defender la sucesión directa y el tronito de la titulada Isabel II. Tenemos monarquía de muñecas...” (*Un faccioso más...*, 1001):

–¡Patarata! –exclamó Orejón– todo eso es música, música. También se han reunido esta tarde muchos locos masones, con Aviraneta a la cabeza, y han deliberado... ¡Deliberado los postes! ¿cuándo se ha visto eso?... Señores, llegó el momento de la gran barrida.

Con la música a otra parte

Tener que abandonar la situación. El narrador, Pipaón, sigue enumerando los múltiples cambios ocurridos en la Corte madrileña desde 1815 a 1819; ya vimos los bailes de minueto en el misterio del Ejército. Ahora nos relata lo ocurrido en el de Hacienda: González Vallejo, Ibarra, López Araujo, y luego sobre todo el célebre don Martín Garay (*La segunda casaca*, 398):

Gozaba aquel señor de mucha fama, que aún conserva su nombre; pero todos los hombres de mi tiempo, desde el rey a los ministros y el clero hasta el último zascandil, se pusieron en contra suya, y tuvo que salir del ministerio y marcharse con la música y el sistema a otra parte.

Entre pitos y flautas

Don Benigno Cordero, antiguo constitucionalista, ha conseguido llegar a su casa sano y salvo pasando mil peligros, y se propone olvidar el pasado, aunque sin perjuicio de no caer en el peligro de convertirse ahora en todo lo contrario (*El terror de 1824*, 289):

–Desde hoy –dijo–, Benigno Cordero no es más que un comerciante de encajes. No adulará al absolutismo, no dirá una sola palabra en favor suyo; pero no, ya no tocará más el pito constitucional ni la flauta de la milicia.

Estar en misa (o en la procesión) y repicando

Es imposible hacer dos cosas a la vez. En el Epílogo a la edición ilustrada de las dos primeras series de sus Episodios, fechado en Madrid en noviembre de 1885, es el propio Galdós directamente, sin narradores de por medio, quien hace algunas interesantes consideraciones sobre su propia obra. Y empieza desdiciéndose de la promesa que había estampado en el prólogo, en el que ofrecía a los lectores “algunos desahogos sobre *la novela española contemporánea*”. Ahora recoge su palabra y se apoya en el conocido refrán para defender su postura (*Episodios nacionales, Segunda serie, II*, p. 1097):

Para cumplir lo prometido sería preciso que me saliese de las filas de la procesión y me pusiese a repicar. Hay escritores dichosos que desempeñan admirablemente este doble trabajo, y andan en la procesión y repican que se las pelan. Estos tienen el don maravilloso de practicar el arte y legislar sobre él, y son maestros en todo cuando cae debajo del fuero de la pluma.

Solfear de lo lindo

Golpear, castigar. Pipaón, Presentación Rumblar y Doña Salomé han salido una noche a prestar auxilio a no sabemos quién (parece que es Gasparito

Grajalva, que ha huido de la cárcel y anda huido. Se plantan delante de una casa (*Memorias de un cortesano...*, 282) y llaman:

Llamé a la puerta, no sin cierta zozobra de que algún bárbaro malsín apareciera y me solfeara de lo lindo.

En la aldehuela, más mal hay del que se suena

La situación es peor de lo que se cree. Pipaón va a ver al duque de Alagón, capitán de las guardias de la real persona, y conversa con él delante de su ayuda de cámara, el eminente Chamorro, y critican que los ministros están torciendo el ánimo del rey Fernando VII (*Memorias de un cortesano...*, 264):

Para imponer su voluntad, han comenzado por aconsejar al rey que vaya dejando a un lado las medidas de rigor. ¡Oh!, aquí hay algo. En la aldehuela, más mal hay del que se suena.

Lo que fuere, sonará

Conformidad ante una situación. Ante la intervención durísima de Aristogitón (es decir, Monsalud) en la asamblea de los masones, a quienes acusa de no ser capaces de reprobear con hechos la actitud provocativa del pueblo, la mayoría quiere reprobearle. Algunos de los asistentes, en secreto, afirman que están de acuerdo con él en el fondo, pero no en la forma ni en el cuándo ni el dónde.

Uno de ellos, el cuarto que se dirige a él de manera reservada, le espeta (*El Grande Oriente*, 649):

Dios nos tenga de su mano, Aristogitón, y lo que fuere sonará...

Cuando el río suena, agua lleva

Cuando lo dice todo el mundo, es que es verdad. Martínez de Villela pide a Lozano de Torres que saque de la cárcel de la Inquisición, donde la están torturando para que ‘cante’, a la madre de Salvador Monsalud, pues ella no es culpable de lo que haya hecho su hijo.

Y los absolutistas, todo el mundo, le acusan de connivencia con la masonería; el Marqués de*** se limita a decirlo en latín: *voz populi, vox caeli* (*La segunda casaca*, 413):

–Cuando el río suena, agua lleva –afirmó Lozano, que, por no saber latín, expresaba la misma idea en refrán español–.

Los que por aquí tocan el pandero

Los que mandan por aquí, La realista Genara escribe sus memorias y cuenta que está en Bayona en febrero de 1822, que el general Eguía está allí promoviendo el levantamiento de partidas realistas, pero que lo está haciendo muy mal y con total falta de ingenio. Se lo explica a don Víctor Sáez, residente en Madrid y confesor del rey (*Los cien mil hijos...*, 6):

Felicite usted a los francmasones, porque mientras la salvación de Su Majestad siga confiada a las manos que por aquí tocan el pandero, ellos están de enhorabuena.

Sin ton ni son

Sin sentido, sin orden, sin medida. El duque del Parque, liberal exaltado, ha leído el discurso que Salvador Monsalud le ha preparado para su intervención en el Congreso, y ambos lo están comentando y discutiendo. Monsalud le recomienda calma y serenidad ante un público tan diverso y afirma que con sus palabras “llamará la atención de la mayoría exaltada y de la minoría moderada”, es decir, de todo el mundo mundial (7 de julio, 819):

–Procure vucencia tener serenidad, y aprenda del general Riego. Eso sí que es hablar sin ton ni son; eso sí que es hablar perogrulladas huecas con apariencia de cosas graves.

Trinar

Enfadarse mucho. El trino también es utilizado por los narradores galdosianos como símbolo de enfado, de mucho enfado. Ahora es el absolutista Romo quien está defendiendo ante Carlos Garrote, Francisco Chaperón y nuestro viejo conocido Pipaón a los voluntarios realistas, defensores del exterminio absoluto de quienes no estén conformes, pero el Gobierno no lo está haciendo, está siendo muy blando (*El terror de 1824*, 343):

Y estamos trinando, sí, señor Chaperón, trinando porque usted no castiga como debiera castigar.

Cuando Pipaón se casa con Micaelita la mañana del 29 de septiembre de 1833, poco antes de la muerte del rey, van a visitar a don Felicísimo Carnicero a pedirle su bendición, pero este está enfadado, muy enfadado con Pipaón por los soplos infames que había llevado a la antecámara de la reina Cristina (*Un faccioso más...*, 994):

Estaba el buen señor trinando cuando llegaron los cónyuges, y ojalá que no hubieran llegado jamás, porque así como estalla un volcán, reventó la cólera de don Felicísimo, y no quedó dentro de su boca palabra mal sonante ni epíteto quemador.

Monsalud ha conseguido encontrar a su hermano Carlos Navarro, y le cuida en la casa del cura de Elizondo (estamos ya en julio de 1834); pero también van a alojarse allí Su Majestad don Carlos y dos de sus ayudantes, el aspirante a rey se duerme y reina el más completo silencio (*Un faccioso más...*, 1041):

Pero de repente sonó en las calles de Elizondo estrépito de caballería; llegaron muchos jinetes a la casa del párroco; se apearon y el jefe de ellos [se trata del mismísimo Zumalacárregui] entró en la casa sin pedir permiso, ni hacer caso del cura, que salió trinando y bufando a pedir cuentas de tan irreverentes ruidos.

Territorios para el arte

Territorios Doctorado

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 7, Año 2021 I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

La vocalidad del violín en el norte de Italia en torno a 1600

Raquel Masmano Llobregat
Profesora y concertista de violín histórico
Universidad Autónoma de México

Resumen. A través del presente trabajo de investigación deseo demostrar el fuerte vínculo existente entre la práctica vocal de la monodia acompañada y la primera música italiana para violín. Dado que los signos de articulación y ornamentación en esta música son escasos, considero que se deben buscar criterios históricos que respalden las decisiones más subjetivas en su interpretación. Por ello, me centro en el estudio de fuentes que describen la práctica vocal en torno a 1600, pero también en una fuente de 1620¹ en la que aparecen instrucciones dirigidas a instrumentistas de arco. Además, adjunto una relación de las articulaciones y ornamentaciones presentes en las ediciones impresas de las primeras obras escritas para violín específicamente. En última instancia, en base a la información previamente recopilada, comento una selección de obras del repertorio de violín de la primera mitad del *Seicento*, en los que analizo aquellos elementos y giros que son estrictamente vocales frente a los más puramente idiomáticos.

Palabras clave. Vocalidad, violin, *Seicento*, barroco, interpretación histórica, HIP, música antigua.

Abstract. Throughout the present research I intend to demonstrate the powerful link between the vocal practice in accompanied monody and the way Early Italian violin music ought to be interpreted. Due to the scarce amount of articulation and ornamentation in this music, I consider that historical criteria should be found in order to back up the subjective choices in its performance. According to this, I focus on reviewing sources that describe the vocal practice around 1600, but also contemporary sources in which we can find instructions addressed to bow instruments. Besides, a catalogue of articulations and

* Fecha de recepción: 19-12-2020/ Fecha de aceptación: 10-01-2021.

¹ ROGNONI, Francesco: *Selva di varii pasaggi parte seconda, ove si tratta dei pasaggi difficili, per gl'instrumenti del dar l'archata, portar della lingua, diminuir di grado in grado...* Filippo Lomazzo, Milan, 1620.

ornamentations present in early editions of printed violin music is attached. Last, I comment on a selection of violin music of the early Seventeenth Century, on which, based on the information previously gathered, I analyze those elements and drifts that are specifically vocal.

Keywords. Vocality, Violin, *Seicento*, Baroque, Historical Performance, HIP, Early Music.

Establecer cronológicamente los orígenes del violín en la historia de la música entraña cierto riesgo. La creación y difusión de un instrumento es un proceso complejo que se da a lo largo del tiempo y, a menudo, los indicios que podrían delimitar estos procesos no han sobrevivido. Sobre el comienzo de la historia del violín sabemos poco. El musicólogo y violinista David Boyden, en su enciclopédico estudio sobre los orígenes y práctica del violín, publicado en 1965, afirmaba que la primera fuente pictórica donde se representó un cordófono con las características organológicas de un violín era el fresco de la cúpula de la catedral de Saronno (Figura 1)², realizada en 1535³. Durante casi treinta años se tomó por cierto que, siendo esta la imagen más antigua de un violín, el instrumento debió haber aparecido por vez primera en el norte de Italia en torno a 1535. Sin embargo, Peter Holman revela en su libro *Four and Twenty Fiddlers*⁴ que existen dos representaciones iconográficas del violín previas a la citada por Boyden, también localizadas en el norte de Italia.

A reserva de que en el futuro encontremos testimonios iconográficos o escritos más tempranos que los hallados por Holman, se considera que el nacimiento del violín pudo haber acontecido durante la primera década del siglo XVI, en el norte de Italia. Desafortunadamente, “los violines más antiguos que se conservan datan del 1564”⁵, por lo que tampoco podemos apoyarnos en este tipo de evidencias para afirmar las hipótesis generadas a partir de las fuentes visuales. En cualquier caso, ya a mediados del siglo XVI el violín debe haber estado bien establecido: “En torno a 1550, el violín de cuatro cuerdas (el verdadero) debe haber sido parte común del panorama musical”⁶.

² Obra del escultor y pintor milanés Gaudenzio Ferrari (1471-1546).

³ Se trata de una banda angelical tocando diversos instrumentos, entre ellos algunos de los pertenecientes a la familia del violín.

⁴ publicado en 1993

⁵ DILWORTH, John: “The Violin and Bow-Origins and Development”, en *The Cambridge Companion to the Violin*, Ed. Robin Stowell. Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p. 5.

⁶ SADIE, Stanley. TYRRELL, John: “Violin” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.3. Macmillan, London, 2004, p. 825.



Figura 1. *La gloria de los Ángeles* en Santa Maria dei Miracoli, Saronno. Gaudenzio Ferrari

Peter Holman nos habla acerca del uso específico que se le daba al violín por aquel entonces. Durante el siglo XVI, tanto las *viellas* como los violines eran tocados por músicos profesionales, pero el violín, por su carácter vivaz, acabó por ser el instrumento favorito para la música de baile⁷. David Dodge Boyden (1910-1986), musicólogo y violinista especializado en organología e interpretación histórica, aporta datos interesantes sobre la reputación del instrumento en el siglo XVI:

En gran medida, la gente de buena reputación y los músicos en el siglo XVI concebían el violín como un instrumento de origen humilde, tocado principalmente por profesionales. En comparación, las viellas y los laúdes, ambos pertenecientes a una tradición más antigua y aristocrática, eran tocados no sólo por profesionales sino también por *amateurs* y caballeros que admiraban ardientemente estos instrumentos. Tocar la *viella* o especialmente el laúd era considerado una admisible e incluso deseable parte de la educación general de los bien nacidos. Así, estos instrumentos disfrutaban de gran consideración entre las personas de prestigio social, quienes, como *amateurs*, generalmente consideraban la música como un

⁷ Cf. HOLMAN, Peter: *Four and Twenty Fiddlers*, Oxford University Press, London, 1993.

pasatiempo encomiable, aunque no como una profesión apropiada. El violín no gozaba en absoluto de este prestigio social.⁸

No obstante, a pesar de esta información, desconocemos los detalles del uso específico que se le asignó al violín en sus primeros años. El violinista Robin Stowell aporta algo de luz al respecto. Nos indica que hasta el siglo XVII el violín se utilizaba en *consorts* –“reducidos ensambles instrumental para interpretar música anterior a 1700”⁹- para la música cortesana de baile y para doblar voces. Además, relaciona la utilización de la agrupación *consort* con el desarrollo de la música polifónica secular: “Se han postulado argumentos convincentes que unen la propagación del ‘principio de consort’ con el de la polifonía aplicada a la música secular”¹⁰.

Si bien durante el XVI los compositores utilizaban la polifonía como medio de expresión, en torno al año 1600, un nuevo tipo de música empezó a desbancar a la práctica precedente. Este cambio estético en el lenguaje musical es atribuido a la *Camerata Conde Fiorentina*. Se trataba de un grupo de humanistas, poetas, músicos e intelectuales que se reunían en torno a su patrón, el Conde de Vernio, Giovanni de Bardi (1534 –1612). Sus reuniones tuvieron lugar en el salón del Conde desde el año 1573 y tenían como objetivo discutir sobre las distintas tendencias artísticas y sobre el devenir del arte, especialmente de la música. Asistían a estas reuniones hombres tan importantes como Vincenzo Galilei (1520-1591), tañedor de laúd, compositor y teórico; el compositor, cantante e instrumentista Giulio Caccini (1551 –1618); el noble y músico amateur Piero Strozzi (1510 –1558) o Girolamo Mei (1519 – 1594), humanista, editor de textos griegos e historiador de la música griega. Fueron estas eminentes personalidades de su tiempo las que, convencidos de la idea propugnada por Doni de que la música debía imitar a los antiguos dramas griegos, idearon el nuevo estilo. La necesidad de esta reforma se basaba en la idea compartida por todos de que la música se había corrompido, ya que los excesos de la técnica polifónica hacían el texto ininteligible e interfería en el *affetto*. El nuevo canon implicaba que había que abandonar la antigua práctica polifónica, en pro de un estilo en el que la música estuviera al servicio de las palabras. Es así como surge lo que Monteverdi, en el prólogo de su *Libro V de Madrigales* (1605), denominó *Seconda Pratica*. Este término demarca la diferencia estilística entre la antigua práctica polifónica, *Prima*, y el nuevo estilo de melodía acompañada, *Seconda Pratica*.

En este extracto de una carta de Pietro de Bardi dirigida a Doni, se describe la *Camerata*: “Estos grandes sabios, además de recuperar la música de la antigüedad en la medida en que lo permitía una materia tan oscura,

⁸ BOYDEN, David D.: *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*, Oxford University Press, London, 1965, p. 4.

⁹ EDWARDS, W.: “Consort”, in *Grove Music Online*, 2001. Disponible en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781567592630.001.0001/omo-9781567592630-e-50000006322>. Consultado 4 de enero de 2021.

¹⁰ STOWELL, Robin: *Equipment “The early violin and viola: a practical guide*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, p. 23.

reconocieron que una de las principales aspiraciones de la academia era mejorar la música moderna y elevarla en algún grado del miserable estado al que había sido reducida¹¹. En otras cartas, como la que enviara Bardi a Caccini, se da detallada cuenta de las intenciones del grupo:

Esta mejora en la representación de las canciones monódicas ocurrió como consecuencia de que los músicos seguían los versos del poeta con respeto al ritmo y los acompañaban con el sonido de sus voces e instrumentos con tal destreza y dulzura, de manera que ninguna palabra del poema se perdía. Sólo pensaban en hacerse entender, a diferencia de lo que es habitual hoy en día, estropear el verso con *passagi* y otras costumbres impropias, que los músicos modernos llaman ornamentaciones del canto.¹²

Para Bukofzer (1910-1955), la creación de la monodia fue el primer caso de innovación estilística en el que la teoría precede la práctica¹³. El primer manifiesto de la reforma lo escribió Galilei en el 1581: *Dialogo della musica antica e della moderna*. Galilei expresa la necesidad de emular el arte musical de los griegos, superior a la práctica contemporánea del contrapunto, que oscurecía las palabras y evitaba la comunicación de las emociones¹⁴. No fue el único texto que proclamaba el nuevo estilo. En 1602, Caccini publicó su colección de monodias y canciones para voz sola y bajo continuo, con el nombre de *Le Nuove Musiche*. En el prefacio de esta obra¹⁵, Caccini explica la ornamentación y el bajo figurado, manuscrito considerado como una de las fuentes más importantes de la práctica interpretativa historicista de la música del *Seicento*. En este extracto, además de atribuirse, como anteriormente había hecho Galilei la creación del nuevo estilo, lo describe en estos términos:

[...] me vino la idea de introducir un tipo de música por la que se pueda casi hablar con la armonía. Utilizándose en ella (como ya he dicho anteriormente) un modo de noble libertad en el canto, cometiendo por consiguiente algunas faltas sobre una nota del bajo (salvo que me quiera servir de ella por el procedimiento habitual), con partes intermedias tocadas por los instrumentos, a fin de expresar algún afecto, no siendo buenos para ninguna otra cosa.¹⁶

Según Stowell, con la llegada de la *Seconda Pratica* en el siglo XVII, el violín mejoró su estatus: “Sobre el 1600, cambios del estilo musical y requerimientos más expresivos y solísticos de la época resultaron en el aumento de la estima

¹¹ DE BARDI, Pietro: “Letter to Giovanni Battista Doni”, en STRUNK, Oliver (Traducc. y ed.): *Source Readings in Music History*, Norton & Co., Nueva York, 1998, p. 16.

¹² PALISCA, Claude V.: *Discourse on how Tragedy should be Performed, The Florentine Camerata*, Yale University Press, New Heaven, 1989, p. 451.

¹³ BUKOFZER, Manfred F.: *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*, W.W. Norton & Company, inc., New York, 1947, p.26.

¹⁴ HERMAN, Robert H.: *Dialogo della musica antica et della moderna of Vincenzo Galilei: translation and commentary*. Tesis doctoral. Texas, 1973, p. 16.

¹⁵ CACCINI, Giulio: *Le nuove musiche*, Giorgio Marescotti, Florencia, 1602.

¹⁶ CACCINI, Giulio: *Le nuove musiche*, A-R Editions, Inc., Wisconsin, 2009, p. 3.

social y credibilidad artística del violín”¹⁷. El nuevo panorama musical tuvo una clara repercusión sobre el devenir del instrumento, que hasta entonces se encontraba en su estadio más primitivo. Cambió aspectos tan importantes como su papel en la nueva música, su desarrollo fisionómico y el desarrollo de una nueva literatura específica para el instrumento. Frente a la polifonía, que tendía a homogeneizar la escritura vocal e instrumental –y así muchas obras se cantaban o tocaban por casi cualquier combinación de voces e instrumentos–, con la aparición de la monodia acompañada se propició el desarrollo de la literatura específica para instrumentos como el violín. Así, Monteverdi no escribe ciñéndose a las tesituras, sino pensando en los personajes. Precisamente por este motivo, Monteverdi, en una carta dirigida a su libretista, Alessandro Striggio, se niega a escribir música para que canten los vientos y *amoretì*, dado que no son personas reales. Dice Monteverdi:

Además, he visto que los interlocutores son Vientos, Amorcillos, Cefirillos y Sirenas, y por tanto harán falta muchas sopranos. A lo cual se añade que los Vientos tienen que cantar, es decir, los Céfiros y los Boreales! ¿Cómo, querido señor, podré yo imitar el hablar de los Vientos, si no hablan?! ¿Y cómo podré, a través de ellos, mover los afectos? Conmovió Ariadna por ser mujer, y conmovió igualmente Orfeo, por ser hombre, y no viento ... La “Ariadna” me llevó a un justo lamento [el Lamento d'Arianna] y el Orfeo a una justa plegaria [el aria Possente Spirto, en la cual Orfeo ruega a Caronte que le deje traspasar las puertas del Infierno en busca de su amada] pero ésta [fábula, la de Le Nozze di Tetide, que le ha enviado Striggio para que le ponga música] no sé a qué fin [me podría mover].¹⁸

Con la *Seconda Pratica*, las tesituras vienen ahora impuestas por el carácter de los personajes y así, en la *L'incoronazione di Poppea*¹⁹, Nerón, que es un personaje inmaduro, es caracterizado con una voz muy aguda frente a Séneca, que es un filósofo cuya gravedad se refleja en su voz. En el *Orfeo*, Apolo tendrá la voz más grave que su hijo, Orfeo. De esta forma, la voz humana se hace todavía más inimitable. La reacción de los instrumentos es caracterizarse como personajes, ya que poseen la capacidad de expresar su propia personalidad a través de un idioma propio. Este es el estilo moderno al que hace referencia Dario Castello cuando, en 1629, titula su segundo libro de sonatas *Sonate concertate in stil moderno*.

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Claudio Monteverdi, Venezia, 9 Diciembre 1616 ad Alessandro Striggi, Mantova. *Oltre di ciò ho visto li interlocutori essere Venti, Amoretì, Zeffiretti e Sirene, e per conseguenza molti soprani faranno de bisogno; ie s'aggiunge di più che li Venti hanno a cantare, cioè li Zeffiri e li Boreali! i¿Come caro Signore, potrò io imitare il parlar de `Venti, se non parlano?! E come potrò io con il mezzo loro movere li affetti?Mosse l'Arianna per essere dona, e mosse parimente Orfeo per essere omo, e non vento. iLe armonie imittano loro medesime, e non con l'orazione, e li strepitti de' venti, e il bellar dele pecore, il nitrìre de' cavalli e va discorendo, ma non imitano il parlar de'venti che non si trova!*

¹⁹ Estrenada en Venecia en 1642.



Figura 2. Portada de *Sonate Concertate in stil moderno, per sonar nel Organo, overo Spinetta con diversi Instrumenti. A 2. è 3. Voci. Composto per Dario Castello. Publicado en Venecia 1629*

Son muchos los tratados que mencionan esta nueva necesidad de que los instrumentos imitaran el canto humano. En *Syntagma Musicum*, Michael Praetorius escribe que la labor del músico consiste en cantar con arte y encanto, como haría el buen orador, pronunciando correctamente y de manera que el oyente quede hechizado²⁰. Silvestro Ganassi, al comienzo de *La Fontegara*, advierte:

Debéis saber que (para tocar) todos los instrumentos... nos esforcaremos en conocer e imitar la voz humana²¹ y añade: “Al igual que el pintor imita los efectos de la naturaleza [...] el instrumento imitará la voz humana con la proporción de la respiración y la articulación de la lengua junto con la ayuda de los dedos, de lo cual yo respondo con mi experiencia.²²

En el nuevo estilo de la monodia acompañada, todos los instrumentos rivalizaban por desempeñar el papel principal: aquel que sustituía al canto. En muchos casos, era asignado al violín por su incomparable capacidad expresiva y de imitación de la voz humana. Son varios los tratados y libros especializados de distintas épocas los que confirman la idea de que el violín es el instrumento que mejor imita a la voz humana, ya que sus propiedades vocales superan a cualquier otro instrumento. Dicha idea también es expuesta por David Boyden:

“El tono y propiedades cantábiles del violín estaban entre sus rasgos más característicos, e hicieron del instrumento un formidable rival de la voz

²⁰ PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum*, Johannes Richter, Wittenberg, 1615.

²¹ GANASSI, Silvestro. *Opera Intitulata Fontegara, La qual insegna a sonare di flauto...* Silvestro Ganassi, Venecia, 1535.

²² *Ibid.*

humana”²³. Parece ser que este interés en que el instrumento imitara el canto humano seguía vigente un siglo más tarde. En su libro publicado en Geminiani, en *The Art of Playing on the Violin*, escribe: “El arte de tocar el violín consiste en dar al instrumento una sonoridad que de alguna manera rivalice con la más perfecta de las voces humanas.”²⁴

El auge del violín, desde la primera mitad del *Seicento*, el vasto y creciente número de obras escritas para él, se debe más bien a que era el único instrumento que conciliaba las habilidades de imitar la voz humana de la manera más expresiva y con una amplia gama de giros virtuosos. Como señala Harnoncourt, “el violín encarna como ningún otro instrumento musical, el espíritu del barroco”²⁵. No es una casualidad que desde Monteverdi la mayoría de compositores italianos fueran violinistas.

El motivo principal de la popularidad del instrumento tenía que ver con su versatilidad y capacidad para expresar *affetti*²⁶, objetivo principal de los compositores de la época. Los *affetti* son una imitación o estilización de las emociones. En ausencia de un texto poético, el afecto es una metáfora de una palabra o idea, y por ello su uso está ligado al nacimiento de la ópera. Athanasius Kircher describe ocho afectos: amor, tristeza, alegría y la exultación, la furia y la indignación, la conmiseración y las lágrimas, el miedo y la pena, la presunción y la audacia y la admiración. Para experimentar las emociones, la música instrumental, en estética claramente derivada de la música vocal, se inspira en las figuras melódicas que ilustran el texto que le acompaña. Las reglas de esta gramática de la retórica musical son descritas por los teóricos. Así, aparece toda una teoría de los afectos que crea una asociación entre música y emociones. La fórmula melódica ascendente describe emociones positivas y luminosas, mientras que una descendente confiere melancolía.

En 1602, en *Le Nuove Musiche*, Caccini escribe: el intérprete añadirá *passaggi, trilli, ornamenti*, para imitar el sentido de las palabras. Nicola Vicentino en 1555 escribía sobre los *affetti*: “[...] y qué efecto haría el orador que recitase una bella oración sin orden y acentuación, y pronunciación y muy velozmente, y lentamente, y diciéndola suavemente y fuerte: aquello no conmovería al auditorio. Lo mismo debe pasar en la música [...]”²⁷

²³ *Ibid.*, p. 125.

²⁴ GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, Travis and Emery Music Bookshop; London, 1751, Facsimile edición (24 enero 2009), p. 1.

²⁵ HARNONCOURT, Nikolaus: *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, Acantilado, Barcelona, 2006, p. 181.

²⁶ “Terminología prestada de la retórica, desde el siglo XVI, pero en especial durante los siglos XVII y XVIII... Los afectos eran pasiones o estados emocionales racionalizados”: BUELOW, G.: “Affects, theory of the”, in *Grove Music Online*, 2001. Consultado 4 Jan. 2021, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000253>.

²⁷ VICENTINO, Nicola: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Antonio Barre, Roma, 1555, p., 94.

Ottavio Durante, en sus *Arie devote*²⁸, expresa la necesidad de que el compositor adorne las palabras con música, procurando elegir los afectos que convengan para crear un efecto en el ánimo del oyente. Recomienda no utilizar *passaggi* cuando el *affetto* sea grave y doloroso. Giovanni Paolo Cima en sus *Concerti Ecclesiastici*²⁹ también disocia los *affetti* de los *passaggi*. Por su parte, Francesco Rognoni habla de una articulación con *affetti*, el *lireggiare affetuosso*, que consiste en pronunciar las notas dentro de la misma articulación.

La realización de *affetti* exige, en los instrumentos monódicos, el conocimiento de un léxico capaz de traducir la emoción. En el caso del violín se utiliza el arco, pero también tienen cabida aquí los ornamentos, disminuciones, golpes de arco diversos, variedades dinámicas.

Zacconi, en su tratado *Prattica di musica*³⁰, 1596 describe la capacidad de un mendigo de hablar con su violín en estos términos “parlare, esprimere, accenti, pliegamenti di voce”. A principios del *Seicento* van apareciendo obras en las que se utiliza la palabra *affetti*. El caso más destacado es el de Marini, que titula su opus *Affetti musicali*, adscribiendo así su obra a la práctica moderna. En *Affetti musicali* se usan trémolos, eccos, ligaduras, efectos que aumentan la posibilidad de representar las palabras. Es una obra política, con dedicatorias a personajes anticlericales y de ideas progresistas, escrita para un nuevo auditorio. De 1618 a 1655 hay 8 obras que tienen pasajes con el término *affetti*, que se encuentra a menudo en tempos lentos. Generalmente en pasajes cortos, seguidos de una sección ternaria rápida que se opone al carácter expresivo, dulce y apasionado. Su efecto es el de suspender el discurso musical, permitiendo gran libertad y expresividad gracias a la fluctuación de tempo. Suelen expresar dolor, sufrimiento, lamentación, como ocurría con el trémolo. El intérprete podrá incluir ornamentos, juegos de dinámicas y golpes de arco variados.

En la obra de Marini encontramos tres ejemplos: en el *Op. 2* (1618), *Op. 8* (1629) y *Op. 22* (1655). El primero de estos es el primer *affetto* encontrado en el repertorio violinístico. Por su parte, Castello solo cuenta con una sola sonata con *affetti*, la sonata III del Libro I, *Sonate Concertate* (Venecia, 1629). Se trata de una sola frase transportada a la dominante, en la que introduce nuevas características en la escritura que la hacen más próximas a la ejecución: valores rítmicos mixtos, ligadura de articulación. Hay menos contrastes entre esta sección *affetti* y las que lo rodean, pero ésta es en modo menor y la ternaria mayor y rápida. Bounamente también cuenta con un ejemplo de *affeti*, en la sonata IV del sexto libro de sonatas. Se trata de un motivo repetido cuatro veces, transportado cada vez.

²⁸ DURANTE, Ottavio: *Arie devote*, Simone Verovio, Roma, 1608.

²⁹ CIMA, Giovanni Paolo: *Concerti ecclesiastici a una, due, tre, quattro voci con doi a cinque, et uno a otto*, Fabio Anti Ed., Milán, 1610.

³⁰ ZACCONI, Ludovico: *Prattica di musica*. Bartolomeo Carampello, Venecia, 1596.

El siguiente extracto pertenece a uno de los monográficos más extensos sobre violín desde una perspectiva histórica, *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*, escrito por Boyden:

En suma, en las manos de un violinista habilidoso, el violín representa la dulzura del laúd, la suavidad de la *viella*, la majestuosidad del arpa, la fuerza de la trompeta, la vivacidad del flautín, la tristeza de la flauta, la cualidad patética del corneto; como si cada variedad, como en el gran armazón del órgano, fuera escuchado con maravilloso artificio.³¹

Más adelante, en la misma obra, Boyden también señala que fueron las características expresivas del violín, junto con “su variedad de tono y sus propiedades de articulación rítmica, las que le dieron su posición privilegiada en la música vocal desde el 1600”³². El auge de la literatura violinística y el desarrollo de la familia del violín, a partir de 1600, marcó el declive de otros instrumentos “Mientras el violín gradualmente dejó obsoletas a sus formas antepasadas (*rebec* y *lira da braccio*), las viellas perduraron durante un siglo y medio después de la aparición de violín, cuando las formas polifónicas cayeron en desuso.

Hacia 1550, el uso del violín se hace extensivo a los teatros y a las casas de la nobleza, donde amenizaba las veladas. Sin embargo, en general, su uso era muy restringido y escasa la demanda de intervenciones elaboradas por parte de los compositores. Estos se mencionan como los principales motivos por los que la técnica del instrumento apenas se desarrolló a lo largo de la centuria. El violín, como los demás instrumentos, “vivía bajo la abrumadora sombra de la dominante música vocal”³³. Sin embargo, con la llegada del siglo XVII, un nuevo escenario musical se impone: aparecen la ópera y las formas instrumentales, lo que supuso la necesaria ampliación en las exigencias del violín. Esta nueva música demandaba un estilo más expresivo e idiomático y el instrumento se orienta hacia la búsqueda de estas características.

2. Cambio en el uso del violín en 1600

Este cambio en el uso del instrumento se propició gracias a unas circunstancias muy especiales que se dieron en Italia a principios del 1600. El norte de Italia era un hervidero de actividades culturales, ya que en sus ciudades trabajaban codo a codo los mejores compositores, violinistas y lutieres.

En el norte de Italia las condiciones habían madurado para un gran avance que permitiera a los *luthiers*, instrumentistas y compositores desarrollar un lenguaje idiomático para el violín. La preeminencia de las escuelas de lutería en Cremona y Brescia, que había comenzado en el siglo dieciséis,

³¹ BOYDEN, David D.: “The new violin idiom. Violin music and its uses in different countries, 1600-50”, in *The History... Op. Cit.*, p. 121.

³² *Ibid.*, p. 124.

³³ BOYDEN, David D.: “The formative period. Violin music in the sixteenth century”, in *The History... Op. Cit.*, p.52.

continuó sus líneas tradicionales [...] y, al mismo tiempo, compositores e instrumentistas emanaban de allí y de ciudades vecinas para dar un fuerte impulso a las nuevas partituras de música para violín y a la técnica del instrumento.³⁴

En el norte de Italia se concentraban las ciudades clave en la vida musical europea del Siglo XVII. Venecia era uno de los principales centros de impresión, pero también de ópera. Florencia, Mantua y Ferrara albergaban las escuelas de canto más importantes, mientras Milán y Bologna eran los centros de las mejores escuelas de cuerda³⁵. La ciudad de Cremona, lugar de nacimiento de Monteverdi (1567-1643), lo fue de la saga de maestros *luthiers* Amati (1505-1740), en cuyos talleres se formó el también Antonio Stradivari (1644-1737). Otra afamada familia de *luthiers*, los Guarneri (1626-1739), en este caso tres generaciones, se pasearon por las calles de Cremona. Por su parte, Riccardo Rognoni (1550-1620) y su hijo Francesco, ambos violinistas y tratadistas, se afincaron en Milán. Venecia, ciudad que desde 1500 era considerada la capital europea de la imprenta, fue el lugar de origen de Dario Castello (c. 1590-c. 1658), compositor e instrumentista de viento. Biagio Marini (ca. 1587- 1663), el compositor de música para violín más importante de principios del siglo dieciséis, y Giovanni Battista Fontana (ca.1580/89- ca.1630), otro compositor referencia, nacieron en Brescia³⁶.

No pasó mucho tiempo hasta que los compositores italianos implementaran la nueva técnica compositiva de la monodia acompañada que la Camerata había difundido. Este nuevo estilo realzó la expresión y la emoción. Como dice Boyden respecto a la música vocal: “En la música vocal italiana el texto sugiere que se represente la emoción”³⁷. Este ideal compositivo se exportó también a la música instrumental, a medida que el género iba creciendo. Boyden añade: “En la música instrumental italiana [...] el modo expresivo de interpretarla añadía la carne y la sangre, y daba vida a la música”³⁸.

Para poder explicar cómo todos estos cambios repercutieron en la popularidad y en el uso del violín no podemos obviar la labor de Monteverdi (1567-1643). Su contribución, además de nueve libros de madrigales, obras sacras y otras, son sus óperas. En ellas, a partir de los experimentos de la *Camerata Fiorentina*, desarrolló poderosas formas de expresar y estructurar el drama musical. La más importante fue *L'Orfeo, favola in musica*³⁹ (1607), que tiene el honor de ser la

³⁴ BOYDEN, David D.: “Developing an idiomatic technique ... *Op. Cit.*, p.108.

³⁵ SADIE, Julie Anne: *Companion to Baroque Music*, Oxford University Press Inc., New York, 1998, p. 15.

³⁶ BOYDEN, David D.: “Developing an idiomatic technique ... *Op. Cit.*, p. 108.

³⁷ BOYDEN, David D.: “Tempo. Alterations of rhythm. ... *Op. Cit.*, p. 492.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Estrenada en la corte de Mantua como espectáculo de la temporada de Carnaval. La partitura de la ópera se publicó en Venecia en 1609, y su segunda edición apareció en 1615. Antes de la versión definitiva de 1607, hubo una primera en 1600 y una segunda en 1605. Cf. WHENHAM, J.: “Orfeo” (i), en *Grove Music Online*, 2002. Disponible en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781567592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005849>. Consultado 4 de enero de 2021.

más antigua en su género que todavía hoy se escenifique. Es precisamente en la primera ópera de la historia, *Orfeo*, donde encontramos un maravilloso ejemplo del nuevo uso que se le estaba dando al violín. En la partitura se alterna un uso del violín totalmente vocal, es decir, ligado a su antigua función de doblar y sustituir partes vocales, con un uso en partes *obbligato* y partes *independientes*, asignadas específicamente para él, en las que el compositor utiliza un lenguaje más violinístico y explota todos los giros virtuosos que otros instrumentos no podían realizar. Todo apunta a que la influencia de la ópera y de la manera de cantarla tuvo consecuencias muy significativas en el desarrollo de la escritura musical para violín. Como apunta Piotr Wilk:

El obstáculo más efectivo que privaba a los violinistas italianos de usar dobles cuerdas parece haber sido su deseo de igualar el arte de los mejores cantantes de ópera. Era precisamente por su excelente potencial para la expresión y la técnica, comparable con las cualidades de la voz humana, que el violín adquirió la posición indisputable del instrumento más popular en la Italia el siglo XVII.⁴⁰

Otro testimonio que apoya esta afirmación, aunque una centuria más tarde (1751), es el de Francesco Geminiani en *The Art of Playing on the Violin*, donde afirma que “El arte de tocar el violín consiste en dar al instrumento una sonoridad que de alguna manera rivalice con la más perfecta de las voces humanas”⁴¹. No obstante, no fue sólo en las óperas donde Monteverdi le otorgó un papel destacado al violín. El primero de los ejemplos es el madrigal *Or che’l ciel e la terra*, que se encuentra en el *Libro de Madrigales número VIII* (basado en un soneto de Petrarca). Massimo Ossi sostiene que en este madrigal el violín y la viola soprano reciben un tratamiento especial, ya que en el *tutti* final interactúan en contrapunto con la voz⁴².

Para ver cómo se materializó este gran cambio conceptual, tan sólo hay que comparar las intervenciones del violín en una partitura anterior a 1600 con otra posterior a dicha fecha. En este caso, compararemos la más temprana partitura conservada en la que aparece música para violín, el *Ballet comique de la reine* (1555) compuesta por Lambert de Beaulieu y Jacques Salmon (Ejemplo 1), con la *Sonata seconda para violín o Cornetto, Fagotto, Chitarrone, Violincino o simile atri Strumenti* compuesta en 1641 por Giovanni Battista Fontana (Ejemplo 2).

⁴⁰ WILK, Piotr: “Chordal Playing in the 17th-Century Violin Repertoire”, en *Musica Iagellonica* 2004, pp. 161-162.

⁴¹ Cf. GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin... Op. Cit.*

⁴² Cf. OSSI, Massimo: *Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica*, University of Chicago Press, Chicago, 2003, p. 143.



Ejemplo 1. *Ballet comique de la reine* (1555), de Lambert de Beaulieu y Jacques Salmon



Ejemplo 2. *Sonata seconda para violín o Cornetto, Fagotto, Chitarrone, Violincino o simile atri Strumenti*, de Giovanni Battista Fontana

Lo primero que llama la atención al comparar las dos obras es que mientras la música del Ballet es esencialmente rítmica y bailable por la presencia de figuras cortas e intervalos de cuarta, la sonata explora los aspectos líricos y cantábiles del instrumento. Además, abundan los grados conjuntos, los valores largos y sólo a partir del compás 10, encontramos una figuración contrastante rápida, pero que, al no contener intervalos amplios, confiere un carácter melismático al pasaje.

3. Práctica vocal-instrumental en el 1600: Caccini, Prólogo de *Le Nuove Musiche*

En el prólogo de *Le Nuove Musiche*, publicado en 1601, Caccini hace una relación de todos los ornamentos que son gráciles e imprescindibles para cantar bien⁴³. Habla de la necesidad de instaurar una forma de cantar que mueva los afectos del público, por lo que se esmera en describir las prácticas vocales que a su entender carecen de elegancia y aquellas otras que sirven el propósito contrario. Así, respecto a las notas y la manera de ser cantada, describe dos prácticas:

⁴³ CACCINI, Giulio. *Le nuove musiche... Op. Cit.*

Hay algunos, entonces, que en la entonación de la primera nota, entonan una tercera por debajo, y algunos otros entonan dicha primera nota, en su verdadera altura con un continuo crescendo, porque se dice que esta es la buena manera de colocar la voz con elegancia, comparado con los primeros (desde una tercera inferior), porque no hay regla general, puesto que en muchas consonancias no encaja la armonía. Incluso donde puede utilizarse, se ha convertido en este tiempo en un estilo tan ordinario que en lugar de tener elegancia (también porque algunos mantienen la tercera inferior durante demasiado tiempo, cuando debería ser cantada apenas) diría que sería bastante desagradable de escuchar, y que para principiantes particularmente se debería usar poco, y más como novedad, yo mismo elegiría en su lugar la segunda (manera) haciendo un crescendo en la nota.⁴⁴



Figura 3. Prólogo de *Le Nouve Musiche* (1602) de Giulio Caccini

De este modo, rechaza la costumbre de empezar a cantar por una tercera inferior de la nota real, no sólo porque a menudo interfiere en la armonía, sino por tratarse de una forma poco elegante. Ensalza la forma de cantar sencilla y con decrescendo en cada nota, ya que, como dice más adelante en su prólogo, el encanto viene dado por una manera más clara para el intelecto que, además, permite que todas las artes devengan en una. En lo sucesivo, Caccini escribe ejemplos musicales de lo que para él constituye la buena manera de cantar y describe la forma de interpretarlos, para que los cantantes puedan practicar. Comienza por describir la *esclamazione*.

⁴⁴ *Ibid.*



Ejemplo 3. *Le Nouve Musiche* (1602) de Giulio Caccini, p. 4 del Prólogo


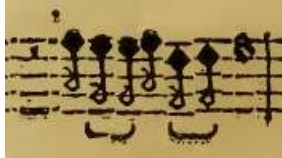

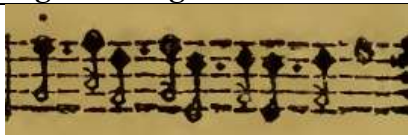


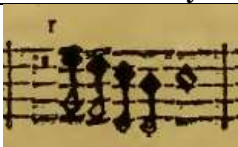
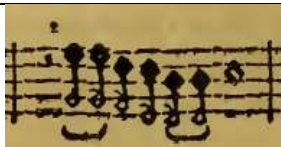
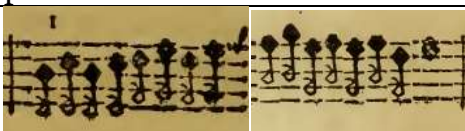
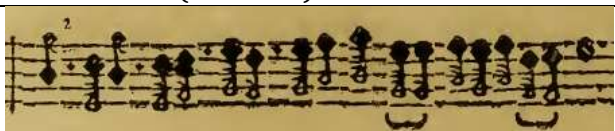
Caccini aconseja que se cante la primera blanca con punto con un decrescendo, para luego volver a aumentar el volumen en la negra que le sigue. Asegura que esto conferirá el espíritu adecuado a la *esclamazio*. Sin embargo, advierte que la siguiente blanca con punto, al contrario que la primera, ha de ser sostenida, ya que al seguirle una negra que desciende una sexta, no se trata de una *esclamazio*. Además, explica que hay dos tipos de *esclamazio*, una más afectiva que la otra, en función de la manera en la que se encuentren escritas, y sobre qué palabras actúen. Así mismo, subraya que se puede utilizar la *esclamazio* en general en todas las blancas y negras con punto a las que le sigan notas por grados conjuntos, siempre y cuando no se trate de música ariosa o canciones de baile.




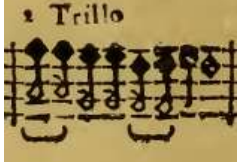



A continuación, se dedica a explicar cómo escribe y enseña él la realización del *trillo* y el *gruppo*, para que estos sean cantados con el mayor de los encantos. El trino ha de ser comenzado golpeando con la garganta desde la primera negra con la vocal “a” hasta la última breve, de manera similar que el grupo.



Ejemplo 4. *Le Nouve Musiche* (1602) de Giulio Caccini, p. 4 del Prólogo

Como advierte que hay dos maneras de realizar, no sólo el *trillo* y el *gruppo*, sino otros ornamentos que embellecen la noble manera de cantar, describe las dos maneras. La siguiente tabla muestra las dos realizaciones de los ornamentos, siendo la segunda columna la que recoge la versión que Caccini considera más apropiada.

 <p>Cadencia desde grado conjunto descendente con nota de paso y escapada</p>	 <p>Pares de grados conjuntos descendentes (o tercera) descendente, primera nota corta segunda larga.</p>
 <p>Cadencia desde misma nota. Baja a la dominante y regresa a do. Embellecida con escapadas.</p>	 <p>Escala de grados conjuntos descendentes con escapadas ascendentes. Primera nota punteada, segunda corta</p>
 <p>Giro sobre grados conjuntos de igual valor. Nota de paso descendente y escapada.</p>	 <p>Rítmico yámbico. Giro sobre grados conjuntos. Nota de paso descendente y escapada.</p>
 <p>Cascada descendente desde tercera superior con nota de paso descendente.</p>	 <p>Cascada de notas descendente. Apoyo rítmico (prolonga el valor) en la primera y última nota (sensible)</p>
 <p>Larga cascada ascendente desde la tercera inferior. Dos intentos de superar cada intervalo ascendente hasta llegar a la segunda superior de la nota cadencial. A partir de aquí descenso por escapadas para llegar a la nota cadencial.</p>	 <p>Las parejas de grados conjuntos ascendentes modificadas rítmicamente prolongando la primera de ellas.</p>

 <p>Trino (a). Cascada descendente desde una quinta superior. Se decelera el ritmo al llegar al grado conjunto superior de la nota cadencial. Esta nota anterior se repite.</p>	 <p>Se prolonga el valor de la primera y última nota de la cascada. Se mantiene la duración larga de la nota repetida antes de la nota final.</p>
 <p>Trino (b). Cascada descendente desde una tercera superior. La nota anterior a la cadencial se repite cuatro veces; la última de ellas con valor rítmico largo.</p>	 <p>De nuevo, como en el anterior caso de trino, se prolonga el valor de la primera y última nota de la cascada. También la duración larga de la penúltima nota.</p>
 <p>Insistencia sobre el unísono al que se le añade un floreio superior. El valor punteado lo recibe la nota real y el floreio el ritmo de semicorchea.</p>	
 <p>Cascata Scempia. Cascada descendente desde una quinta superior. Al llegar a la nota final se la bordea dos veces por semitono descendente. La primera nota tiene peso rítmico, las cuatro notas que le siguen son rápidas. Se descansa en la sensible igual que en la primera nota, marcando así la sexta menor descendente. Síncopa en la nota real seguida por el floreio</p>	 <p>Se prolonga más el valor rítmico en la primera nota y se reduce en las notas rápidas. La síncopa se mantiene.</p>





<p>inferior para llegar a la nota final de la cláusula.</p>	
 <p>Cascata doppia. En este caso la cascada cae una séptima antes de realizar el floreo sobre la sensible. Los valores rítmicos son semejantes a la Cascata Scempia.</p>	 <p>En este caso no se aumenta el valor de la primera nota pero se modifica el de las notas rápidas a semicorchas, salvo las dos anteriores a la nota más grave de la tirara, que son fusas. Se aumenta también el valor de esta nota, que es la que genera el intervalo de séptima con la primera nota.</p>
 <p>Cascata per ricorre il fiato. A diferencia de las anteriores, esta cascada empieza con una nota muy larga, a una quinta de la nota de final de cláusula. La segunda nota, con la que se inicia el movimiento descendente, está a un semitono ascendente de la primera, y al bajar por grados conjuntos desemboca en la sensible. A partir de aquí se repite la fórmula de síncopa cadencial que ya hemos visto en los casos anteriores.</p>	
 <p>Altra cascata simile. Mismo descenso melódico que la Cascata doppia pero con pausa después de la primera nota.</p>	

Tabla 1. Ornamentos vocales de Caccini.

En general, puede verse que siempre que hay dos notas de valores iguales por grados conjuntos ascendentes, Caccini prefiere que se realicen como *esclamazione*, esto es, convertir el ritmo en punteado y otorgarle a la nota que asciende el valor corto. Sin embargo, para aquellos grupos de dos notas que descienden por grados conjuntos o salto de tercera, propone lo contrario, que la primera tenga el valor breve y la segunda el punteado.

En el caso de los trinos, llama la atención que muestre dos tipos completamente distintos de *trillos*. Por un lado, su primer ejemplo en el libro, al que él llama *trillo*, se trata de una misma nota que sufre una disminución de valores rítmicos. Posteriormente, muestra las dos maneras de ejecutar ornamentaciones y llama *trillo* a movimientos cadenciales por grados conjuntos en corcheas. La primera realización que propone es la de mantener la rítmica de corcheas, mientras la segunda consiste en dividir las corcheas en dos semicorcheas con el mismo nombre y a veces unidas por una ligadura.

4. *Selva de varii passaggi*, Francesco Rognoni (análisis de ornamentos vocales/instrumentales)

En busca de indicaciones sobre la manera de interpretar la música instrumental del *Seicento*, procedo a revisar el tratado *Selva de varii passaggi*. El tratado, publicado en 1620 por Francesco Rognoni, es uno de los últimos libros en su categoría. La práctica de la disminución⁴⁵ había caído en desuso en pro del nuevo estilo de ornamentación, más adecuado para la monodia acompañada. Así, los pasajes de notas iguales, que habían constituido la base de la ornamentación hasta finales del siglo XVI, fueron desapareciendo y dieron paso a adornos de ritmos variados vinculados a un afecto. Evidentemente, esta nueva técnica de ornamentación nace a la par y en consonancia con la aparición de la monodia acompañada y la ópera. Esta fuente es, pues, testigo de este proceso de transformación del “uso moderno”.

Tanto Francesco como su padre, Riccardo, ambos grandes virtuosos, conocían el estilo moderno. Francesco, por su parte, pasó gran parte de su vida ejerciendo como director de la banda de instrumentos de la corte del gobernador ducal. Su trabajo siempre había consistido en formar instrumentistas y por ello hay que considerar *Selva de varii passaggi* como un libro didáctico, que cataloga los distintos ornamentos en uso, durante la primera mitad del siglo XVII. Antes de este libro, había publicado un método de violín titulado *Aggiunta del scolano* que desgraciadamente se encuentra perdido. Resulta de gran valor la información que se deriva de la lectura de los prólogos que encabezan cada uno de los dos volúmenes de la obra. El primero, “*il modo di cantar polito*” dirigido a cantantes, describiendo al detalle todos los nuevos ornamentos.

“[...] el arte de la *gorgia* no consiste tanto en la variación o en la diversidad de *passaggi*, como en una justa y determinada cantidad de figuras: a este respecto, la gran velocidad que se busca no deja discernir si lo que antes se ha tocado se repite o se vuelve a decir. Así, una pequeña cantidad de figuras se puede por modo de círculo o de corona volver a decir o copiar, porque el que escucha u oye, siente un encanto tan grande por el suave y veloz

⁴⁵ Término usado en el contexto de los ornamentos improvisados durante el Renacimiento y el Barroco para describir una figura melódica que sustituye una nota larga con notas de valor más corto. “Disminución” se asemeja al significado del término inglés “division”, el italiano “passaggio”, el español “glosa” y el francés “double”. (Traducción personal) GARDEN, G., & DONINGTON, R.: “Diminution”, in *Grove Music Online*, 2001. Disponible en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781567592630.001.0001/omo-9781561592630-e-50000042071> Consultado 4 de enero de 2021.

movimiento de la voz, así que, por su dulzura y velocidad, no recuerdan aquello que sin ser interrumpido se ha repetido. Y después, es mucho mejor sin comparación que uno haga una cosa a menudo y bien (generalmente en adornos y disminuciones⁴⁶) que, haciéndolos variados, hacerlos variadamente mal.⁴⁷

Sin embargo, con el cambio de siglo y el nacimiento de la ópera, en la música vocal se introdujo el cantar expresivo, se comenzaron a utilizar ritmos más extravagantes, así como gran variedad de ritmos punteados. Se comenzaron a utilizar trémolos y trinos de diferente tipo en las disminuciones, y ciertas fórmulas derivaron en ornamentos específicos con contenido afectivo propio. De esta evolución son testimonio *Selva de Varii passaggi* y el libro de disminuciones que el padre de Francesco, Riccardo Rognoni, había publicado en 1592: *Passaggi per poterse essercitare nel diminuire*. A pesar de que ambos libros tienen una estructura muy clara y un enfoque pedagógico, mientras el libro de Riccardo capta la esencia de la práctica de la glosa, cuando ésta había llegado a su apogeo, el tratado de su hijo es uno de los últimos en su género y es prueba de las modificaciones que el arte de glosar sufrió durante su declive, con la aparición de la *seconda pratica*, puesto que el estilo moderno buscaba conmovir al oyente y no meramente cosquillar su oído⁴⁸.



Es el tratado de glosas de Francesco Rognoni el que documenta la práctica de glosar a principios del siglo XVII. En la portada de su obra, Francesco ya anuncia que en la primera parte mostrará el modo de cantar pulido y con gracia, así como la manera de portar la voz acentuada, con trémolos, grupos, trinos, exclamaciones y pasajes de grados conjuntos, saltos de tercera, cuarta, quinta, sexta, octava y cadencias finales para todas las partes, con otros diversos ejemplos y motetes ornamentados.

Figura 4. Portada de *Selva de Varii Passaggi*, Francesco Rognoni, 1620

⁴⁶ El arte de efectuar disminuciones consistía en dividir las notas largas en notas más pequeñas, que suponen el mismo significado, en un fluir ininterrumpido de escalas y secuencias que conferían continuidad sin la necesidad de proporcionar contenido motivico o afectivo.

⁴⁷ ZACCONI, Lodovico: *Prattica di musica* {...}, Girolamo Polo, Venezia, 1596, primer libro, cap. 66, p. 75. (Traducción personal)

⁴⁸ ROGNONI, Riccardo: *Passaggi per potersere essercitare nel diminuire*, A. Forni, Bologna, [1594] 2001, Prólogo de Bruce Dickey.

Además, advierte que esto será útil también para que los instrumentistas puedan imitar la voz humana. En la tercera página del manuscrito, se encuentra su *Avvertimenti alli Benigni Lettori*, en el que hace una detallada descripción de cada uno de los ornamentos utilizados por los cantantes de la época y su correcta realización.



Figura 5. Avvertimenti allí Benigni Lettori, pág. 3 del primer vol. de Selva de Varii Passaggi, Francisco Rognoni, 1620

Resulta de vital interés este extracto, ya que nos permite hacernos una idea de cómo debían ejecutarse los ornamentos y, en consecuencia, cómo se esperaba que los instrumentistas los interpretaran también, en su intento de imitar a los cantantes. Dichas indicaciones son las siguientes:

1. El portar de la voz ha de ser con gracia, lo cuál se hace reforzando la voz sobre la primera nota poco a poco y después haciendo el trémolo sobre la negra.
2. El acento ha de ser más bien tarde, que lo contrario. El verdadero acento es el que se hace descendiendo, si bien hoy en día se usa todavía éste otro en el ascender, y de esta forma da gusto al oído, pero los buenos cantantes lo hacen con poca frecuencia, porque se hace tedioso.
3. El trémolo se hace a menudo, pero con gracia, y se debe prestar atención en no hacerlo como hacen algunos, sin terminación, que parecen cabras; por lo demás, el trémolo se hace sobre el valor del punto de cada una de las notas.
4. En lo que a mí respecta, el Gropo, para que esté escrito en esta manera, en la que así lo han escrito la mayor parte de los hombres valientes, y así todavía el trino; advertido cada uno que quiera aprender dicho trino o grupo, y golpear cada una de las notas con la garganta sobre la vocal a, hasta la última breve, o semibreve, como trino o grupo, se hace generalmente sobre la penúltima nota sobre la que se quiera cadenciar o acabar.
5. El comenzar por debajo de la nota, debe ser de tercera o de cuarta, para mi buen juicio, porque no siempre quedará bien empezar por la tercera,

sino a veces de cuarta, y esto está en la oreja del juicioso cantor para la disonancia que pueda nacer; este comienzo no es otro, sino un dar gracia a la voz en el principio de la nota.

6. La exclamación se hace en el descender disminuyendo poco a poco la primera nota, y después dando espíritu, y vivacidad a la nota que sigue con un tremolino.

7. Queriendo pasar de una nota a otra, es necesario conducir bien la nota con gracia, manteniendo bien la nota que une, dándole su tremolo con espíritu, y vivacidad, guardándose de no hacer dos quintas, o dos octavas, que podremos evitar, cerrando un poco más sobre la penúltima nota, y se debe rehuir tal encuentro, digo de nuevo, que se necesita cerrar siempre sobre la penúltima de la que se quiera hacer un *passaggi*, y en particular sobre el trillo, o Gruppo, para no dar de golpe a esta aspereza de la última, porque será de disgusto para los escuchantes.

8. El buen cantante cuidará de mantener su *passaggi* sobre las vocales, y no como hacen algunos, que ornamentando toman igual de fuerte las sílabas, como estas: gnu, gu, bí, ví, fi, tur, bar, bor, y otras parecidas, será necesario huirle, porque no se puede escuchar algo peor.

9. Son ciertos cantantes que a veces tienen un cierto modo de gorgear (a la manera de los moros) realizando el pasaje de un cierto modo completamente desagradable, cantando aaa, que paran, ríen, ellos se pueden asemejar a aquellos Etiopíos y Moros, cuenta el viaje de Venetia a Jerusalem; dice que tal gente, en los sacrificios cantaban de esta forma, que para reír mostraban cuantos dientes tenían en la boca, de aquí aprendemos que el gorgeo ha de venir del pecho, y no de la garganta.

10. Si bien se encuentra alguna vez en el ascender y descender por grado y *passaggi*, que no llegó a su lugar destinado, esto se ha hecho para abreviar la obra, porque habría sido muy voluminosa. Se entiende, sin embargo, que estudiando pasajes parecidos, se vaya a su disposición, y luego, al instrumento.⁴⁹

Estas breves indicaciones se completan con una tabla de ornamentos, donde su autor indica el nombre de cada uno de ellos y escribe su realización. Este documento constituye la primera tabla de ornamentos de la historia de la música.

4. 1. Ornamentos vocales/instrumentales en la obra de F. Rognoni

A continuación, muestro algunos extractos del prólogo de Bruce Dickey sobre *Passagi per potersere essercitare nel diminuire*⁵⁰, que nos ayudan a entender los términos técnicos de la época.

Tremolo: El concepto de trémolo viene de la tradición oral. Cualquier fluctuación regular de intensidad o altura la llaman trémolo. Aunque Michael Praetorius (1571-1621) describía el trémolo como un temblar irregular, Rognoni escribe un ejemplo del que puntualiza que suele hacerse sobre la duración de puntillo de la nota sobre la que se encuentra. Distingue entre *tremolo* y *trillo*, el segundo batido con la garganta. Parece que el

⁴⁹ ROGNONI, Francesco: Avvertimenti al benigni lettori, *Selva di varii passaggi* (primera parte), Filippo Lomazzo, Milán, 1620, p. s/n (Traducción personal)

⁵⁰ ROGNONI, Riccardo: *Passagi per potersere... Op. Cit.*

trémolo es regular, pero en la página 34 muestra muchas variantes rítmicas sobre el mismo.

Portar de la voce: crescendo progresivo en una nota larga con un pequeño trémolo.

Accento: escapada de grado conjunto (p. 27 análisis de Pulchra)

Gruppo: lo más recurrente en el cambio de siglo. F. Rognoni usa grupos de velocidad alta en vocales difíciles, pero usando la garganta

Esclamazione: dinámicas sobre notas punteadas lentas descendentes por grado conjunto o (4^a dism. Cres.) Rognoni añade trémolo al crescendo. El trémolo escrito ayuda a saber dónde va el crescendo.

Principiar sotto la nota (intonatio): también usado por Caccini y Bovicelli. Empieza una 3^a o 4^a por debajo y usar el punto para llegar a la primera nota. Casi obligatorio, aunque no esté escrito. Importante ejemplo de articulación para vientos. Imitar laringe humana. Más importante ejemplo sobre ligaduras.

En su segundo volumen, Rognoni da instrucciones a los instrumentistas sobre arcadas, golpes de lengua y articulación. A pesar de no ser un instrumentista de viento, debía conocer muy bien los tecnicismos de estos instrumentos gracias a su puesto en el ensamble instrumental de la corte. Sin embargo, la idea del método es desvelar los secretos del nuevo estilo vocal expresivo, y orientar a los instrumentistas para ponerlos en práctica. La sección *Instruttione per archeggiare o lireggiare gli instomenti d'arco*, dedicada al uso del arco y las ligaduras en los instrumentos de cuerda, es uno de los pocos documentos de la época que nos muestran cómo articular en los instrumentos de cuerda en el barroco temprano italiano. Haciendo mención del violín, nuestro autor escribe lo siguiente:

La viola de brazo, especialmente el violín, es un instrumento tosco y áspero en sí mismo, si no se mitiga y dulcifica con un arco suave. Esto es lo que deberían aprender aquellos que tienen una manera tosca de tocarlo sin pasar mucho arco y levantando el arco con tanta fuerza que hacen más ruido que sonido. Lo que todavía es peor, no ligan cuatro corcheas o semicorcheas iguales, sino que las tocan en arcadas distintas, saltando, de manera que parece que la viola devora las notas, sin permitir que se escuchen dentro de la misma arcada, pegada a la cuerda, como hacen los buenos intérpretes.⁵¹

⁵¹ ROGNONI, Riccardo: *Passagi per potersere... Op. Cit.*, p. 2. (Traducción personal)



Figura 6. Página 4 del primer volumen de Selva de Varii Passaggi, Francisco Rognoni, 1620

Como habíamos comentado anteriormente, a pesar de que el violín había aparecido en escena al menos un siglo atrás, todavía no se había ganado el favor popular, puesto que se prefería el sonido dulce y delicado de la viola de gamba. Rognoni describe una manera muy brusca de tocar el violín, pasando poco arco y levantándolo mucho, esto es, tocando de manera muy rítmica. Esta manera de tocar el violín aquí descrita probablemente sea la de los violinistas de taberna o *fiddlers*, los cuales, acostumbrados a tocar música para ser bailada y amenizar, seguramente estuvieran más ocupados en producir sonidos rítmicos y con proyección que en seguir la tradición de imitar la voz humana. Sin embargo, describe una forma cantábil de tocar el violín asociada a los buenos intérpretes, es decir, los que sí cantaban con su instrumento

Conclusiones

Las escasas indicaciones que aparecen en la música de principios del *Seicento* suponen un problema a ojos del intérprete moderno. Sin embargo, debemos

recordar que los músicos profesionales de la época conocían el estilo de esta música a la perfección, por lo tanto, solo se anotaba aquello que era particular o fuera del uso común. Además, el intérprete compartía responsabilidades con el compositor, asumiendo un papel activo, ornamentando y glosando donde lo consideraba pertinente. Por otra parte, la imprenta de caracteres móviles ofrecía opciones muy limitadas para anotar indicaciones más allá de la altura y duración del sonido; de hecho, son pocas las ocasiones en las que vemos *pianos* y *fortes* escritos. A pesar de toda esta problemática, gracias a los diferentes testimonios que aportan los tratados, he querido mostrar una noción del ideal estético de la época. Hoy sabemos que todos los instrumentos trataban de imitar las características de la voz humana y, por tanto, no solo imitaban sus cualidades, sino que también usaban ornamentos y disminuciones vocales.

A juzgar por las disminuciones instrumentales y la ornamentación escrita, este repertorio era técnicamente demandante para todos los instrumentos. No cabe duda de que la técnica de arco de los violinistas debía ser muy sofisticada, pues necesitaban manejar una amplia variedad de articulaciones y, lo que era más importante, debían dominar todo tipo de sutilezas en la forma y dirección de las notas, en concordancia con la práctica vocal contemporánea.

Todas estas circunstancias en torno a la composición e interpretación de la música del *Seicento* la convierten en un repertorio enigmático y atractivo. Como intérpretes interesados en rescatar, no solo este repertorio, sino su estética particular, debemos imbuirnos del espíritu y praxis propios de esta música para llegar a recrearla de la forma más sincera.

Bibliografía

- BOYDEN, David D.: *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music*, Oxford University Press, London, 1965.
- BUKOFZER, Manfred F.: *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*, W.W. Norton & Company, inc., New York, 1947.
- CACCINI, Giulio: *Le nuove musiche*, Giorgio Marescotti, Florencia, 1602.
- CACCINI, Giulio: *Le nuove musiche*, A-R Editions, Inc., Wisconsin, 2009.
- CIMA, Giovanni Paolo: *Concerti ecclesiastici a una, due, tre, quattro voci con doi a cinque, et uno a otto*, Fabio Anti Ed., Milán, 1610.
- DE BARDI, Pietro: "Letter to Giovanni Battista Doni", en STRUNK, Oliver (Traducc. y ed.): *Source Readings in Music History*, Norton & Co., Nueva York, 1998, p. 16.
- DILWORTH, John: "The Violin and Bow-Origins and Development", en *The Cambridge Companion to the Violin*, Ed. Robin Stowell. Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- DURANTE, Ottavio: *Arie devote*, Simone Verovio, Roma, 1608.
- EDWARDS, W.: "Consort", in *Grove Music Online*, 2001. Disponible en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781567592630.001.0001/omo-9781567592630-e-50000006322>
- GANASSI, Sylvestro. *Opera Intitulata Fontegara, La qual insegna a sonare di flauto...* Sylvestro Ganassi, Venecia, 1535.
- GEMINIANI, Francesco: *The Art of Playing on the Violin*, Travis and Emery Music Bookshop; London, 1751, Facsimile edición (24 enero 2009) Prólogo, p. 1.
- HARNONCOURT, Nikolaus: *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión de la música*, Acantilado, Barcelona, 2006.

- GARDEN, G., & DONINGTON, R.: "Diminution", in *Grove Music Online*, 2001. Disponible en: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781567592630.001.0001/omo-9781561592630-e-50000042071>
- HERMAN, Robert H.: *Dialogo della musica antica et della moderna of Vincenzo Galilei: translation and commentary*. Tesis doctoral. Texas, 1973.
- HOLMAN, Peter: *Four and Twenty Fiddlers*, Oxford University Press, London, 1993.
- LAX, Eva (ed.): *Lettere. Claudio Monteverdi*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1994.
- OSSI, Massimo: *Divining the Oracle: Monteverdi's Seconda Prattica*, University of Chicago Press, Chicago, 2003.
- PALISCA, Claude V.: *Discourse on how Tragedy should be Performed, The Florentine Camerata*, Yale University Press, New Heaven, 1989.
- PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum*, Johannes Richter, Wittenberg, 1615.
- ROGNONI, Francesco: *Selva di varii pasaggi parte seconda, ove si tratta dei pasaggi difficili, per gl'instromenti del dar l'archata, portar della lingua, diminuire di grado in grado...* Filippo Lomazzo, Milan, 1620
- ROGNONI, Riccardo: *Passagi per potersere essercitare nel diminuire*, A. Forni, Bologna, [1594] 2001, Prólogo de Bruce Dickey.
- SADIE, Julie Anne: *Companion to Baroque Music*, Oxford University Press Inc., New York, 1998.
- SADIE, Stanley. TYRRELL, John: "Violin", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.3. Macmillan, London, 2004.
- STOWELL, Robin: *Equipment "The early violin and viola: a practical guide*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
- VICENTINO, Nicola: *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*. Antonio Barre, Roma, 1555.
- WHENHAM, J.: "Orfeo" (i), en *Grove Music Online*, 2002. Disponible en <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781567592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005849>
- WILK, Piotr: "Chordal Playing in the 17th-Century Violin Repertoire", en *Musica Iagellonica*, 2004.
- ZACCONI, Ludovico: *Prattica di música*. Bartolomeo Carampello, Venecia, 1596.

Territorios para la educación

¿Quién educará a los educadores?¹

Por una pedagogía musical para el siglo XXI

Rosa Iniesta Masmano
Profesora de piano y análisis schenkeriano. Musicóloga
Universitat de València

¿Quién educará a los educadores? consiste en pensar que siempre existe, en distintas partes del planeta una minoría de educadores, animados por la fe en la necesidad de reformar el pensamiento y en regenerar la enseñanza. Son educadores que poseen un fuerte sentido de su misión.²

Resulta ciertamente desconcertante, en mi opinión, que todas las reformas educativas que se han llevado a cabo en España solo hayan sido puramente cosméticas o, lo que es peor, fuente de una sucesión interminable de fracasos escolares³. Las razones que esgrime el gobierno de la nación, para explicar los cambios constantes de ley, se fundamentan en las diversas ideologías de los

¹ MARX, Karl. Tesis sobre Feuerbach III (redactada por Engels): “La teoría materialista de que los hombres son producto de las circunstancias y de la educación, y de que, por tanto, los hombres modificados son producto de circunstancias distintas y de una educación modificada, olvida que son los hombres, precisamente, los que hacen que cambien las circunstancias y que el propio educador necesita ser educado. Conduce, pues, forzosamente, a la división de la sociedad en dos partes, una de las cuales está por encima de la sociedad (así, por ej., en Roberto Owen). La coincidencia de la modificación de las circunstancias y de la actividad humana sólo puede concebirse y entenderse racionalmente como práctica revolucionaria”. Citado en MORIN, Edgar, ROGER CIURANA, Emilio y MOTTA, Raúl Domingo: *Educación en la era planetaria. El pensamiento complejo como método de aprendizaje en el error y en la incertidumbre humana*, UNESCO, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002, p. 87.

² *Ibid.*, p. 87. Además, véase MORIN, Edgar: *El Método III. El conocimiento del conocimiento*, Cátedra, Madrid, 1988; *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Paidós, Barcelona, 2001; *La mente bien ordenada. Repensar la reforma. Reformar el pensamiento*, Seix Barral, 2003 y *Enseñar a Vivir*. Manifiesto para cambiar la educación, Nueva visión, Buenos Aires, 2015. (Descarga gratuita de estos y otros textos en Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, disponible en <https://multiversidadreal.edu.mx/>)

³ Entre los años 2009-2015 realicé cuatro proyectos de Innovación educativa contra el Fracaso escolar en el conservatorio profesional donde impartía clases: “¡Ábrete Sésamo!” (Requena, 2006-2007), “Organizaciones musicales emocionalmente inteligentes” (Utiel 2012-2013), “Música y Emociones a través del cuento” (Utiel, 2013-2014), “Hablar y cantar” (València, 2014-2015) y “Organizaciones musicales emocionalmente inteligentes” (revisado y corregido) (Torrent, 2015-2016). Tres de estos proyectos fueron subvencionados por la Conselleria d’educació. “Hablar y cantar” fue un proyecto altamente satisfactorio que desarrollé en mi aula de la asignatura de Conjunto (Piano).

diferentes partidos políticos que han estado al frente. Cada uno ha querido imprimir su sello y llevar a su terreno de creencias algo tan importante como es la educación, en función de criterios de todo tipo, menos verdaderamente educacionales⁴.

No obstante, la esencia de todas las leyes, no solo en nuestro país sino en gran parte del mundo, ha sido y es la misma: desciende directamente de la necesidad, en la Era Industrial de crear individuos iguales, con las competencias necesarias para hacer el trabajo que, en su mayor parte, ahora hacen las máquinas. Además, se sustentan en una filosofía determinista, superada a finales del siglo XIX-principios del XX a partir de los descubrimientos científicos⁵. Así, este tipo de educación desfasada, con un procedimiento general basado en la memorización de contenidos, ninguna consideración a la diversidad humana y una revocada noción de orden, sufre una fragmentación de los saberes y sitúa en un lugar jerárquicamente superior la noción de “evaluación”⁶ como meta sublime, cuando debería ser un diagnóstico que nos ayudara a conocer el estado de un alumno⁷. Sin embargo, lo importante aquí es el resultado, el error se penaliza, se igualan las capacidades de todos, sin considerar los diversos talentos que posee cada individuo y la creatividad se ahoga⁸. No existe la diversidad: todos los individuos son educados igual, como si sus talentos fueran los mismos y canalizaran sus emociones del mismo modo; en los centros se agrupan los alumnos por edades o necesidades internas del centro y obedecen a una señal acústica que anuncia la hora del descanso o el término del mismo.

En los conservatorios tenemos el privilegio de contar con una materia absolutamente imprescindible en las enseñanzas musicales en cualquier nivel: el instrumento musical. Las clases se desarrollan durante una hora con la única presencia en el aula del alumno y el profesor, a modo de clase particular. Esto le parece muy caro a la administración, pero nadie ha podido inventar otro proceso de enseñanza/aprendizaje de un instrumento musical que sustituya al vigente. En realidad, la diversidad se cuele en las aulas de instrumento, en las que cada estudiante elige el suyo y el profesor atiende al alumno sin dejar de considerar su talento para abordarlo, sus otros talentos, su edad, su constitución

⁴ 1) LGE (UCD) 1970-1980, 2) LOECE (UCD) 1980-1985, 3) LODE (PSOE) 1985-1990, 4) LOGSE (PSOE) 1990- 1995, 5) LOPOEG (PSOE) 1995-2006, 6) LOCE (PP) 2002, 7) LOE (PSOE) 2006, 8) LOMCE (PP) 2013, 9) LOMLOE (PSOE) 2019. En la actualidad, estamos esperando la denominada Ley Celaá (PSOE).

⁵ “Las ciencias nos han hecho adquirir muchas certidumbres, pero también, en el curso del siglo xx, nos han revelado innumerables dominios de incertidumbres. La enseñanza debería comportar una enseñanza de las incertidumbres que aparecieron en las ciencias físicas (microfísica, termodinámica, cosmología), en las ciencias de la evolución biológica y en las ciencias históricas”: MORIN, E.: *Enseñar a vivir... Op. Cit.*, p. 31.

⁶ “[...] parte del problema, en mi opinión, es que la cultura educativa dominante no se ha enfocado ni en enseñar o aprender, sino en evaluar”: ROBINSON, Ken: *Cómo escapar del valle de la muerte de la educación*. Conferencia TED, 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wX78iKhInsc>

⁷ Véase *ibíd.*

⁸ Véase ROBINSON, Sir Ken: *Las escuelas matan la creatividad*. Conferencia TED. Disponible en https://www.ted.com/talks/sir_ken_robinson_do_schools_kill_creativity?language=es ;

física en función del instrumento y numerosos detalles exclusivos de cada alumno que hagan progresar el aprendizaje.

El resto de materias teóricas y prácticas que tiene este mismo alumnado tan diverso deberían funcionar para que se formara más allá del instrumento, pero también para despertar la curiosidad de otras formas de dedicarse a la música que no sea la interpretación: composición, musicología, dirección de orquesta y coros o pedagogía. Lamentablemente, al igual que en las enseñanzas generales se le va restando importancia a la educación en las artes, las humanidades y el deporte, en los conservatorios van perdiendo fuerza y horas de clase asignaturas como Armonía, Historia de la Música o Estética.

En España, en la década de 1990, el cambio de ley del llamado Plan 66 a la LOGSE parecía esperanzador sobre el papel, pero los docentes de los conservatorios no recibimos ninguna formación previa para el cambio. Nadie nos proporcionó ningún enfoque para seguir una “nueva” pedagogía ni construir una didáctica que preparara al alumnado de conservatorio para enfrentarse al siglo XXI, en lugar de hacerlo para el XIX. La enseñanza general corrió más o menos la misma suerte, aunque tuvieron acceso a cierta información, que si bien podía ser válida para ellos, no lo era para el aprendizaje profesional de la música. El funcionamiento administrativo de las enseñanzas artísticas se equiparó al de los institutos de secundaria, sin tener en cuenta que el proceso de enseñanza/aprendizaje de un instrumento musical tiene particularidades que todavía no han sido abordadas con seriedad ni verdadera efectividad⁹.

De este modo, la larga transición sigue acumulando, salvo felices excepciones, un revoltijo de experiencias que tratan de acomodar a lo nuevo lo viejo y no deja de empeorar la situación: profesores¹⁰ buscando cómo salvarse del hundimiento a través del esfuerzo solitario, de su creatividad y autodidactismo, con una ayuda muy escasa o sin ningún interés por parte de la administración, equipos directivos y cuerpos docentes convertidos en burócratas tecnológicos, exámenes sin cesar y lo peor: un enorme descenso en la calidad de la enseñanza que, en el caso de la general, recayó principalmente en las artes y las humanidades. Esto, obviamente, afectó en gran medida a los conservatorios de música, pues no podemos olvidar que el mismo alumnado de las enseñanzas generales es el que acude después al conservatorio con su instrumento.

La alternativa a esta forma obsoleta de “enseñar”¹¹ ha centrado su atención en las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación) como elemento único de innovación educativa hasta hace no más de diez años, cuando irrumpe

⁹ Abordé este tema con mayor profundidad en INIESTA MASMANO, Rosa: “La enseñanza educacional de la Música”, en *Itamar. Revista de investigación musical. Territorios para el arte*, N. 4, Años 2011-2018), Universitat de València, 2018, pp. 439-457.

¹⁰ A partir de ahora, entiéndase los dos géneros.

¹¹ Sin duda, la invención de la escuela bajo el modelo descrito fue todo un éxito en la Era industrial, pero después de dos siglos, el mundo ha cambiado y este modelo ha quedado obsoleto.

en el ámbito escolar la denominada Inteligencia Emocional¹². Sin embargo, mientras las TIC son una herramienta para obtener y transmitir información¹³, hace falta saber usar no solamente el ordenador y los programas que se utilicen, sino sobre todo la información que obtenemos y pensar cómo puede ser útil, no para la burocracia, sino para la enseñanza. Si la segunda mitad del siglo XX inauguró la “era de la información”, el XXI ha abierto la “era del tratamiento de la información y la gestión de la comunicación”. Los profesores hemos tenido acceso a cierto nivel de formación en el campo de las TIC, pero no ha sido así en el ámbito de la inteligencia emocional, mucho más complejo que el informático, al tratar la condición humana. Además, lo emocional es mucho más difícil en su praxis que en su teoría y obliga a profundas reflexiones, replanteamientos, preguntas sobre uno mismo, sobre el conocimiento, su forma, su textura, su anatomía y la manera en que podemos llevar con éxito un proceso de enseñanza/aprendizaje de la música en el ámbito profesional y en el ciclo superior, equivalente al ámbito universitario que también necesita una importante revolución. En definitiva, es necesario:

Cuestionar, reflexionar, volver a interrogar lo que hasta el momento en educación se ha considerado como *conocimiento*, implica observar de qué modo o cómo se conoce en las aulas escolares y qué tipo de conocimiento es el que allí se está analizando o construyendo. Equivale a cuestionar si, efectivamente, el sistema educativo es coadyuvante en la construcción de conocimientos o saber si estos no son más que informaciones acerca de conocimientos ya construidos, los cuales llegan a las aulas solo como informaciones inconexas, parciales, intencionalmente seleccionadas para cumplir objetivos escolares previamente programados.¹⁴

Como Kin Robinson señala en sus conferencias¹⁵, las investigaciones presentan unos resultados en Estados Unidos que reflejan lo económicamente beneficioso que es para las cuentas de un gobierno dejar “niños rezagados” y mantener o elevar la tasa de “fracaso escolar”, expresión horrorosa y falsa que culpabiliza a los alumnos del fracaso, cuando lo que fracasa, en realidad, es el sistema. Por otro lado, nada tiene que ver la “desescolarización” en las enseñanzas generales con el abandono de los estudios profesionales de música, cuando un alumno se decide por profesionalizarse en otro campo. En ese caso, resulta una gran riqueza emocional y cultural la que posee el alumno que abandona, pero a la

¹² Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Música/Cuento: un Sistema Emocional en clave de bucle retroactivo”, en *Revista Internacional de Sistemas*, n. 19, Universitat de València, València, 2014, pp. 47-61.

¹³ Sugata Mitra, como veremos enseguida, lo ha demostrado de forma excelente.

¹⁴ ÁLVAREZ NIETO, Ma Guadalupe: “El conocimiento del conocimiento: la obra de Edgar Morin y la problemática de la educación mexicana”, en *IE Revista de investigación educativa de la REDIECH*, vol. 7, núm. 13, Red de Investigadores Educativos Chihuahua, A.C. México, 2016, pp. 06-20. Disponible en:

<https://www.redalyc.org/jatsRepo/5216/521655237002/html/index.html>

¹⁵ Véase ROBINSON, Sir Ken: ¡A iniciar la revolución del aprendizaje! Conferencia TED 2010. Disponible en

https://www.ted.com/talks/sir_ken_robinson_bring_on_the_learning_revolution?language=es

administración suele resultarle un gasto inútil. En resumen, educar bien es caro. De este modo, se suma el interés económico al ideario político como verdaderas razones para no cambiar la esencia o el funcionamiento de base del sistema educativo. Además, el creador del método SOLE (Self Organized Learning Environments / Entornos de Aprendizaje Autoorganizados), Sugata Mitra¹⁶, profesor de la Universidad de Newcastle (Reino Unido), a pesar de que ganó el TED Prize de un millón de dólares, en 2013¹⁷, y de que su método se sigue en más de cincuenta países (también en España¹⁸), nos informa de que,

Con la excepción de los países escandinavos, que tienen la habilidad de cambiar, la mayoría de gobiernos, especialmente aquellos que tuvieron grandes imperios como Reino Unido o India, no saben cómo avanzar y son incapaces de cambiar. Los burócratas entienden lo que propongo, pero me han llegado a decir que mientras ellos vivan, el cambio de paradigma no se producirá. Los libros de texto son una industria que mueve millones de euros; es imposible retirarlos. Su máxima es mantener las cosas como están para conservar su trabajo.¹⁹

Según Robinson, hay tres principios sobre los cuales la vida humana prospera y que se contradicen con la cultura educativa que permanece en la actualidad, y que sufrimos alumnos y profesores: *diversidad humana, curiosidad y creatividad*. El primero incide en que *los seres humanos somos de forma natural diferentes y diversos*. Sin embargo, la educación actual “no está basada en la diversidad, sino en la conformidad. Se exhorta a las escuelas a averiguar qué son capaces de hacer los niños en un espectro muy limitado de logros”²⁰. Considera buena pero no suficiente la formación en ciencias y matemáticas. Sin embargo, la educación debería darle la misma importancia a las artes y las humanidades, sin olvidar la educación física:

Los niños prosperan mejor con un amplio plan de estudios que celebra sus diferentes talentos, no solo una pequeña porción de ellos. Y, por cierto, las artes no solo son importantes porque mejoran las calificaciones en matemáticas. Son importantes porque llegan a rincones del interior de los niños, que de otra manera quedan intactos.²¹

El segundo principio que para Robinson determina la prosperidad de la humanidad es la *curiosidad*. Como ya Plutarco proponía, y muchos otros pedagogos han expresado después, Robinson piensa que *la mente de un alumno*

¹⁶ Véase MITRA, Sugata: La gran pregunta. Entrevista. 2012. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=E-2UQ926pgo> ;

¹⁷ MITRA, Sugata: Construyendo una escuela en la nube. Conferencia TED 2013. Disponible en: https://www.ted.com/talks/sugata_mitra_build_a_school_in_the_cloud/transcript?awesm=on.ted.com_9QY4&language=es

¹⁸ SOLE Spain. Origami for chance. Disponible en: <https://origamiforchange.org/services/art-yoga/>

¹⁹ TORRES MENÁRQUEZ, Ana: “Sugata Mitra: “Los exámenes ya no sirven, son una amenaza””, en *El País*, sec. Formación, 2016. Disponible en

https://elpais.com/economia/2016/09/18/actualidad/1474226496_636542.html

²⁰ ROBINSON, Ken: *Cómo escapar del valle de la muerte de la educación*. ... *Op. Cit.*

²¹ *Ibíd.*

no es una caja que hay llenar sino un fuego que prender. Está de acuerdo con Mitra en que los niños aprenden sin mucha ayuda y solo cuando están motivados, cuando se ha encendido la chispa de la curiosidad²². “La curiosidad es el motor del éxito”²³. En cuanto a los docentes, Robinson considera que ninguna escuela es mejor que sus maestros, que son el alma del éxito en las escuelas y nos recuerda que enseñar es una profesión creativa: “La enseñanza, propiamente concebida, no es un sistema de transmisión. [...] lo que también hace un buen maestro es guiar, estimular, provocar, involucrar. [...] la educación se trata del aprendizaje: si no hay aprendizaje, no hay educación. [...] El papel de un docente es facilitar el aprendizaje. Eso es todo”²⁴.

En lugar de fomentar la imaginación y la *creatividad*, tercer principio fundamental de Robinson para que prospere la educación, vivimos una rutina del cumplimiento. Sin embargo, la creatividad es inherente al ser humano. “La evolución es creadora, como decía Bergson, o, más bien, la creatividad es el motor de la evolución”²⁵, dice Morin. Creamos nuestra vida y nos podemos permitir re-crearla, cada individuo es diferente de todos los demás; la humanidad es única y diversa al mismo tiempo y también lo son las creatividades. La imaginación es una de las grandes riquezas del ser humano; la creatividad debería potenciarse en todo proceso de enseñanza/aprendizaje, pero obviamente, todavía más en las enseñanzas artísticas profesionales.

Mitra, que aboga por una “educación mínimamente invasiva”, declara: “Hoy el mundo funciona de otra manera y tenemos que sustituir el miedo por el placer de aprender [...]. Los exámenes ya no sirven [...] los estudiantes ya no necesitan aprender con la amenaza y el miedo como una constante”²⁶. Con la evidencia científica que aporta la neurociencia, su método educativo SOLE propone espacios autoorganizados de aprendizaje colaborativo, laboratorios que han ido creándose en todo el mundo, conectados mediante Internet. Mitra y sus colaboradores han demostrado que la tecnología puede aprenderse de forma autodidacta y, bien orientados por un profesor-guía, que interviene lo mínimo imprescindible, también puede darse el aprendizaje de esta forma sobre cualquiera de los campos de conocimiento: “el aprendizaje de los niños es exponencial, siempre suben de nivel, o mejora su inglés, entre otros muchos aspectos”²⁷. En cuanto a los profesores, también pone el acento en su necesaria transformación:

Su trabajo no tiene que ser enseñar, sino dejar que los niños aprendan. Tienen que quitar el foco de ellos mismos, perder el protagonismo. Su

²² Véase MITRA, Sugata: El agujero en la pared. Conferencia. 2013. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ovHMI5eRjzQ>; ¿Puede un grupo de niños con acceso a Internet aprender solos? Conferencia, 2018. Disponible en

<https://www.youtube.com/watch?v=tcK2qCOHfVw>

²³ ROBINSON, Ken: *Cómo escapar del valle de la muerte de la educación... Op. Cit.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ MORIN, E.: *Enseñar a Vivir... Op. Cit.*, pp. 109-110.

²⁶ TORRES MENÁRQUEZ, Ana: “Sugata Mitra: “Los exámenes ya no sirven... Op. Cit.

²⁷ *Ibid.*

función es plantear las preguntas adecuadas, incluso si no conocen la respuesta. Ahí es donde se produce el aprendizaje. No tienen que decir a sus alumnos “yo tengo la respuesta”, sino “esto es lo que habéis encontrado”.²⁸

Mitra fue consciente desde el principio de que lo fundamental es buscar preguntas y que las respuestas encontradas conduzcan a otras preguntas, iteración producida por la curiosidad innata. Así mismo, Mitra quiso que en su método educativo debía existir de forma permanente la mayor fuerza emocional que hace posible el aprendizaje: la *motivación*. Para conseguirlo, los niños pueden conectar por Skype con llamadas a “Las abuelas de la nube”, sabias voluntarias imprescindibles para fomentar la motivación en los niños. Naturalmente, las abuelas han ampliado su espacio en la nube con voluntarios que se han ido incorporando poco a poco.

Todos estamos invitados a crear un SOLE. Necesitamos un número de veinte o treinta personas, que se agruparán en conjuntos de cuatro o cinco, en función de los ordenadores que haya en el espacio físico. Es importante que no haya más de un ordenador por grupo de cuatro o cinco personas para asegurarse un proceso colaborativo. Un monitor dirige la sesión. En la primera, se plantea “La gran pregunta”. Se da un tiempo de búsqueda de información, debate y organización de las respuestas encontradas por un grupo pequeño, para terminar con una puesta en común de todas las informaciones obtenidas. Generalmente, en esta última parte del trabajo de investigación, surgen nuevas preguntas más que respuestas, lo que permite extender el proceso.

Para la gran pregunta que titula nuestro artículo y que contiene nuestro exergo «¿Quién educará a los educadores?», Morin tiene una propuesta muy cercana a las habilidades de auto organización del conocimiento demostradas por Mitra:

Creo que, para ser portadora de un verdadero cambio de paradigma, la reforma debe ser pensada no solo en el nivel universitario sino ya en el nivel de la enseñanza primaria. La dificultad radica en educar a los educadores; es el gran problema que planteaba Marx en una de sus famosas tesis sobre Feuerbach. Hay una respuesta: que ellos se autoeduquen con la ayuda de los educados.

Si el interés y la pasión (Eros) se despiertan entre una buena cantidad de docentes de filosofía, historia, sociología, ellos mismos podrán amplificar su cultura y establecer lazos orgánicos para enseñanzas comunes con docentes de otras disciplinas.²⁹

Los tres investigadores de la educación reunidos en este artículo, Robinson, Mitra y Morin³⁰, forman un conjunto que emula el bucle moriniano diversidad/unidad, que pasó a denominarse por el último, en su paradigma de la complejidad, *Unitas*

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ MORIN, E.: *Enseñar a vivir... Op. Cit.*, p. 90.

³⁰ No existen solamente en las referencias ofrecidas en este artículo. Cada uno cuenta con numerosos trabajos escritos –libros, artículos-, conferencias subtítuladas en varios idiomas y una serie de entrevistas que pueden ser obtenidas de forma gratuita en sus correspondientes páginas Web y, en general, en Internet.

Multiplex: “La *Unitas Multiplex* reúne en lo *uno* diversidad, relatividad, alteridad, incertidumbres, ambigüedades, dualidades, escisiones, antagonismos³¹. Cada uno procede de una cultura diferente (Reino Unido, India y Francia), son personas fácilmente distinguibles por su apariencia física y seguramente en sus habilidades emocionales e intelectuales. Sin embargo, en su diversidad, han sentido el mismo impulso, la misma necesidad de reformar la enseñanza y han aportado una visión en la que quizá varía de alguna forma su *logos*, pero han encontrado el mismo problema y la misma solución, conforme han ido creando su camino. Es importante señalar que los tres proceden del sistema educativo “obsoleto” y que, a pesar de ello, han logrado el éxito en la vida, lo que nos llevará a una reflexión final.

Los tres pensadores tienen en común haber tomado conciencia de la necesidad de un cambio de paradigma educativo y los pilares fundamentales en los que debe sostenerse: *la diversidad humana, la curiosidad y la creatividad*. La puerta está abierta para que todo aquel que lo desee busque (o no) la manera de llevar a cabo su propia revolución de la enseñanza. Quizá sean objeto de alguna crítica ácida, pues son más los que prefieren huir de los conflictos que supone enfrentarse a lo desconocido, que los que pueden o quieren transformar sus creencias al enfrentarse con lo establecido, con lo conocido. Morin expuso una gran idea en uno de sus primeros libros, que aborda la necesidad de conocerse a sí mismo y a los demás. No es una novedad, pero sí una necesidad mal o nada atendida:

Habría que poder enseñar la comprensión desde la escuela primaria y proseguir a través de la secundaria hasta la universidad. Es por eso que, en *Les sept savoirs nécessaires para l'éducation du futur*, propuse que en toda universidad se consagrara una cátedra a la comprensión humana. Integraría en ella el aporte de las diversas ciencias humanas, tomaría lecciones de comprensión humana de la literatura, de la poesía, del cine. Desarrollaría en cada uno la conciencia de los *imprintings* (marcas culturales indelebles sufridas en la infancia y la adolescencia), ya que solo esa conciencia permite ensayar y franquearse. Engendraría la conciencia de las derivaciones que permitiría a cada uno resistir a la corriente y escapar de ella. Ofrecería la conciencia de los paradigmas que permitiría alzarse a un metapunto de vista. Mostraría que esa conciencia requiere autoexamen y autocrítica, aportaría entonces la conciencia de la necesidad, a la vez mental y moral, de la autocrítica, y favorecería la ética en cada uno y en todos.³²

En el año de 1999, se crea en Hermosillo, Sonora (México) una institución de educación superior configurada a través del pensamiento complejo de Morin: “Multiversidad Mundo Real Edgar Morin”³³. Su directriz principal es abordar la comprensión humana y el conocimiento del conocimiento, desde una perspectiva compleja: “la transdisciplinariedad, la trascendencia de la construcción de un conocimiento pertinente, el puente necesario hacia la sabiduría y el derrumbamiento abrupto de los compartimentos estancos de la

³¹ Véase MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 173.

³² MORIN, E.: *Enseñar a vivir... Op. Cit.*, pp. 63-34. Véase también MORIN, E.: *Los siete saberes... Op. Cit.*

³³ Disponible en: <https://multiversidadreal.edu.mx/>

legislación disciplinar”³⁴. Este centro superior se instala en un campus virtual y semipresencial, en el que se ofertan Maestrías y Doctorado, diplomados, cursos, talleres, conferencias.

El modelo educativo de la Multiversidad es el resultado de un intenso trabajo, debates y análisis cruzados entre numerosos modelos de países distintos y queda enmarcado dentro de la perspectiva de la complejidad. Fue desarrollado en casi dos años de investigación, mediante encuentros entre los miembros del Consejo Científico Académico de la Multiversidad y Edgar Morin. La coordinación estuvo a cargo del Dr. Carlos Delgado de la Universidad de la Habana bajo la supervisión directa y personal de Edgar Morin.³⁵

La formación es transversal: interactúan varias disciplinas fundamentales y existen convenios de colaboración con universidades de México, Colombia, Ecuador y Bolivia, en especial, para el último tramo de los estudios universitarios. La oferta de estudios para todos los países del mundo es la sigue:

Doctorado en Pensamiento Complejo
Maestría en Pensamiento Complejo
Maestría en PC | Ciencias Humanas y Sociales
Maestría en PC | Ciencias de la Educación
Especialidad Pensamiento Complejo
Diplomado Pensadores del Sur
Curso Transformación Educativa
Curso Obra Edgar Morin | Sin Costo

Robinson, Mitra y Morin no olvidan el papel del educador, que ya no distribuye conocimientos establecidos, sino que funciona como un director de orquesta, que puede y debe guiar en su aula la revolución pedagógica del conocimiento y del pensamiento:

Una vez que el tema de una tarea o de una interrogación oral se ha fijado, es responsabilidad del alumno buscar en Internet, los libros, las revistas y todos los documentos útiles en materia de la tarea o de la interrogación y presentar su saber al docente. Y es ahora este, verdadero director de orquesta, el responsable de corregir, comentar, apreciar el aporte del alumno, para llegar, en el diálogo con sus alumnos, a una verdadera síntesis reflexiva del tema en cuestión.³⁶

Para Morin *conocimiento del conocimiento y comprensión* son términos clave. El *conocimiento del conocimiento* permite rastrear los errores de la comunidad educativa, educadores y educandos. La *comprensión* “permitirá rastrear, reconocer y superar muchos errores en unos y otros y será un precioso viático

³⁴ *Ibíd.*

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ MORIN, E.: *Enseñar a vivir... Op. Cit.*, p. 136

para los futuros adultos. [...] La comprensión es madre de la benevolencia. [Y] de lo que debe constituir la virtud maestra de toda la vida en sociedad: el reconocimiento de la humanidad plena y de la dignidad plena del otro”³⁷.

Una breve reflexión

Dice Morin que “se avanza a partir de una pasión creadora” y que “toda innovación transformadora es primero una desviación. [...] La desviación se difunde, volviéndose una tendencia y, después, una fuerza histórica”³⁸. Podemos relacionar el contenido de esta cita con la noción, también de Morin, de *desviación*. El ser humano *desviante*³⁹ es aquel que se aparta de lo establecido y busca encontrar nuevas preguntas, adecuadas, pertinentes, y nuevas propuestas que revolucionen para mejorar una organización determinada. Entonces, Robinson y Mitra encajan con la definición moriniana y pueden ser consideradas personas desviantes, pues aunque son producto de la enseñanza tradicional, han sabido generar otras ideas y encontrar una revolución educativa posible, que podrían extenderse a los conservatorios de música.

Particularmente, no dudo de lo deslumbrante de sus ideas, de lo beneficioso que sería transformar el modelo educativo industrial y “aprender a vivir”. Comparto todas las ideas que he escrito. Sin embargo, como advierten los tres investigadores, la respuesta ofrecida por ellos a la pregunta que he retomado como título suscita nuevas preguntas. Si ahora nuestros genios entusiastas de la revolución de la enseñanza son considerados como *desviantes*, ¿qué ocurriría si, como dice Morin, estas ideas se convirtieran en tendencia y, después, en una fuerza histórica? ¿Será útil para los individuos de ese momento tan lejano e incierto? ¿Cómo será el mundo entonces? ¿Surgirán nuevos desviantes? ¿Cómo será la música? ¿Cómo se educará a los músicos? ¿Se les educará más allá de la especialización?

Por otro lado, en las últimas décadas la universidad ha creado nuevas titulaciones, en función de la demanda laboral que ha surgido tras el auge de las telecomunicaciones, de los cambios en la industria, en la política, en la consideración de desarrollar la inteligencia emocional en las empresas y de todos aquellos cambios que han surgido del denominado progreso, como las ciencias del medio ambiente y la bioética, por señalar algunos ejemplos⁴⁰. Así,

³⁷ *Ibid.*, p. 137.

³⁸ *Ibid.*, p. 135.

³⁹ Véase MORIN, E.: *El Método V. La humanidad de la Humanidad. La identidad humana*, Cátedra, Madrid, 2003.

⁴⁰ “Desde los años cincuenta se despliega una revolución científica y tecnológica que ha modificado las relaciones entre las ciencias, las tecnologías y la vida cotidiana de las personas. De relaciones bastante independientes entre ellas, se cambió primero hacia una relación que parecía subordinar completamente la tecnología a la ciencia y la vida cotidiana a ambas. El desarrollo ulterior de los acontecimientos mostró las potencialidades de la tecnología como generadora de nuevos conocimientos. Muchos retos a la ciencia vinieron de la tecnología y los lazos entre ambas se hicieron más fuertes. En bucles sucesivos, la una alimentó a la otra, mientras su influencia y resultados se vertieron sobre la vida cotidiana transformada radicalmente en sus instrumentos, medios y quehaceres”: MORIN, E. y DELGADO DÍAZ, C.J.:

se ha ido demandando una serie de nuevas profesiones, de nuevas carreras con formaciones muy concretas. La especialización ha ido separando los saberes en compartimentos estancos, cerrados, dirigidos cada vez más a una hiperespecialización, antagonista de una revolución de la enseñanza de carácter comunicador, integrador, abierto y transdisciplinar. ¿Es posible que se esté dando al mismo tiempo una revolución y una contrarrevolución? ¿Será esa la realidad?

Para Jean-Jaques Rousseau “enseñar es enseñar a vivir”⁴¹ y toda existencia encuentra incertidumbres que conllevan crisis personales o colectivas. Entonces, es necesario enseñar a “afrontar problemas vitales como los del error, la ilusión, la parcialidad, la comprensión humana, incertidumbres que encuentra toda existencia”⁴², sea musical o no. Para Morin, debemos enseñar a vivir en la incertidumbre. Las predicciones no valen ni siquiera para el determinismo:

Vivir es afrontar sin cesar la incertidumbre, incluso en la única certeza que es nuestra muerte, de la que, sin embargo, no conocemos la fecha. No sabemos dónde y cuándo seremos felices o desdichados, no sabemos qué enfermedades sufriremos, no conocemos nuestras felicidades e infortunios por adelantado. Además, hemos entrado en una gran época de incertidumbres sobre nuestros futuros, el de nuestras familias, el de nuestra sociedad, el de la humanidad mundializada.⁴³

Reinventar la educación. *Abriendo caminos a la metamorfosis de la humanidad*, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, Sonora (México), 2014, p. 18.

⁴¹ Citado por MORIN, E.: *Enseñar a vivir... Op. Cit.*, p.

⁴² MORIN, E.: *Enseñar a vivir... Op. Cit.*, p. 9.

⁴³ *Ibid.*, p. 21. “Las ciencias nos han hecho adquirir muchas certidumbres, pero también, en el curso del siglo xx, nos han revelado innumerables dominios de incertidumbres. La enseñanza debería comportar una enseñanza de las incertidumbres que aparecieron en las ciencias físicas (microfísica, termodinámica, cosmología), en las ciencias de la evolución biológica y en las ciencias históricas): *Ibid.*, p. 31.

Territorios para la creación

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE
Nº 7, Año 2021. I.S.S.N.: 2386-8260
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

Performing arts and mediation technology in the period of lockdown

Giusy Caruso

IPEM – Institute of Psychoacoustic and Electronic Music
University of Ghent

Abstract. Advancements in digital technologies have become novel ways to enrich communication, expression, and transmission of arts knowledge. Technology is increasingly implemented in the performance space, as a source of inspiration for artists. Especially in this period of lockdown, mediation technology has turned out to be an essential tool for different aspects of social life, as in performing arts. With venues, schools and artistic activities closed, performers, students and spectators have been obliged to keep connecting in remote conditions.

This article wants to retrace the aesthetic impact of mediation technology in performing arts during this period of lockdown by focusing on the aspects that induced advancements of strategies for the transmission of performing arts. The goal is to illustrate the potentialities as well as the challenges of the art-technology encounter by underlining the transformation of the interaction with and perception of the performance space in remote conditions and in distance learning. The implementation of digital technologies is contributing to the evolution of the performing arts sector by facilitating futuristic approaches.

Keywords. Performing arts, Technology, Performance Space, Interaction-Perception, Distance learning.

Resumen. Los avances en las tecnologías digitales se han convertido en formas novedosas de enriquecer la comunicación, expresión y transmisión del conocimiento artístico. La tecnología se implementa cada vez más en el espacio escénico, como fuente de inspiración para los artistas. Especialmente en este período de encierro, la tecnología de la mediación se ha convertido en una herramienta esencial para diferentes aspectos de la vida social, como en las artes escénicas. Con recintos, escuelas y actividades artísticas cerradas, los artistas, estudiantes y espectadores se han visto obligados a seguir conectándose en condiciones remotas.

Este artículo quiere volver sobre el impacto estético de la tecnología de mediación en las artes escénicas durante este período de bloqueo, centrándose en los aspectos que indujeron los avances de las estrategias para la transmisión de las artes escénicas. El objetivo es ilustrar las potencialidades, así como los desafíos del encuentro arte-tecnología, subrayando la transformación de la interacción y la percepción del espacio escénico en condiciones remotas y en el aprendizaje a distancia. La implementación de tecnologías digitales está

contribuyendo a la evolución del sector de las artes escénicas al facilitar enfoques futuristas.

Palabras clave. Artes escénicas, Tecnología, Espacio de actuación, Interacción-Percepción, Educación a distancia.

1. Introduction

The digital revolution is boosting innovations across our contemporary culture contributing to the social transformation and leading towards new ways of thinking and placing artistic practice. Especially in this period of social distancing due to the COVID19 outbreak, the main challenge for artists and performers has been to reformulate their performative strategies to work and dialogue through the virtual space of digital networks (Carel et al. 2020). These restrictions also implied activities of distance learning. Therefore, human-machine mediation became a challenge especially in relation to the difficulties of managing physical contacts in arts practicing and learning. The timeless and empty virtual context of the wireless condition brought bodies to lie in an ambiguous absence/presence relation (Pitozzi 2011), where communication is possible with the mediation of a screen. This challenge induced performers to reformulate their expression and interaction, especially in playing, dancing or acting in ensemble at a distance, from different locations, via an Internet connection. Performing in a virtual environment mediated by technology turned to be, in this way, a new territory of experimentation.

What has been the impact of confinement and virtual communication mediated by technology on the artistic and learning process of performing arts?

How does distance learning change the traditional approach of the offline/local lesson in terms of physical interaction and transmission of artistic knowledge?

Can this challenge become an opportunity to potentiate performing arts practice and learning in the digital environment?

On the basis of these questions, this paper wants to retrace some aspects that characterized performing arts during the recent lockdown. The goal is to reflect on how performing arts changed in distant conditions in terms of corporality interaction, presence/absence of bodies and use of technology.

This article will focus on the fields of physical experience and transmission of knowledge in performing arts during this recent lockdown to address and explore the following aspects:

- performance space and mediation technology
- distance learning

First, the concepts of performance space will be explored in relation to mediation technology and distance learning. Second, the possible creative role of technological interaction in performing arts will be examined.

Imagining future scenarios that will necessitate reiterating social distancing, new approaches, systematic methods and competences on the application of technology in the performing arts creation and transmission of arts knowledge need to be envisaged.

2. Performance space and mediation technology

Performances usually take place on stage in theatres or concert halls with the physical presence of an audience. The space where a performance is executed implies different modalities of perception both by the performers, who are the “actors”, and by the spectators, who are the receivers. From this double perspective, the performance space concerns three different dimensions (Bourgeau, 2006; Jensenius, 2007):

- 1) an objective dimension, i.e. the physical space in which a performance takes place (e.g. a practice room, a concert hall, a theatre, etc.);
- 2) a subjective dimension, i.e. the physical condition by which the lived experience of a performer is defined within the physical space;
- 3) a social dimension, i.e. the interactive space that entails the relationship between performers and audience.

To give a practical example, in case of a concert, performers have to adapt their playing an instrument in view of the intended sound result they want to reproduce in a specific room acoustics, which is the physical (objective) performance space. While playing, they have to interpret a score or improvise by shaping their lived emotions and feelings in relation to a performance space, which becomes a subjective space where to interact (see the concept of spatiality of sensations or spatiality of situations by Merleau Ponty 1962). Furthermore, the performer's subjective approach is biased by the prevailing cultural conventions, which are also related to the empathic responses of the audience in a performance space. This entails a social dimension. Therefore, the way to live in and interact with a performance space is characterized by conventions and cultural practices. This defines a social frame that determines the identity of a performance space, the nature and purpose of behaviours, and how they should be interpreted (Goffman, 1974). This social frame encompasses a symbolic status of the performance based on an implicit agreement and codified relationship between performers and audience.

Nowadays, performances is a *live* event that includes, furthermore, mass reproduction practices related to the entertainment industry and media. In the language of media, the adjective *live* indicates forms of entertainment that take place in real-time in a performance space. Qualifications such as *live* broadcasting and *live* recording are assigned in contexts that report different ways of communicative *authenticity* compared to the "retransmission" of data. An example, remaining in the musical field, is the live recording of a disc or a

CD that can occur during a live concert in performance spaces like theatres or concert halls, always in front of a real audience. However, the production of audio-video recordings is often reworked in studios before being released. Therefore, they are pre-processed, fixed and retransmitted upon request. Differently, television broadcasts or today's online streaming, are named also *live* when sounds or images are captured and retransmitted without any work of editing respect to all the manipulations made in the "production studio" or "post-production" in function of the circulation and final use of a recording.

This means that other than theatres and concert halls, other *performance spaces* should be considered like recording or television studios, which are places duly equipped by cutting-edge and specialized devices and technical tools. Performance recordings allow "the reproducibility" of an artwork and this opens a big discussion regarding the authenticity of each performance unique style (what the philosopher Walter Benjamin calls *aura*, see Benjamin 1936). However, while Benjamin considers the idea of reproducibility in art as a homologation and, consequently, a possible cause of *aura* demolition, conversely, the "reproducibility" done by modern technology contributes to the foundation of a social (re)construction of the artistic *aura*. Technology permits, indeed, the archiving, transmission and dissemination of an audio-video tradition that could not exist otherwise. This stimulates, at a social level, a reflexive awareness of the expressive and aesthetic qualities of a performance (Heinich, 1983). The Belgian choreographer and dancer Anne Teresa De Keersmaeker years ago has also envisaged in her essay *A Choreographer's Score* (2012) the potentialities of technology and creative methods of documentation in performing arts.

In this period of social distancing, where venues and artistic activities have been closed, the transmission of arts in remote conditions, especially online, has been necessary. This challenge actually opens new possible ways of performance production and fruition, even with questions regarding the physicality in the virtual performance space and the social frame of communication:
To what extent can physicality in performing arts be efficiently expressed in virtual environments with respect to the conventional practicing?

Which are the potentialities and limitations of physical presence in the virtual performance space?

Mediation technology, which is assuming a crucial role both in society and in performing arts, especially in this period of social distancing, becomes a necessary means to continue art creation and transmission. Performing artists, who are used to enact (Varela et al. 1991) and interact (Leman 2016, Noe 2005) with their bodies and others' in a real performance space have to adjust their gestural involvement in the new dimension of a virtual performance space. This provokes difficulties in keeping an empathic connection with a real audience, who was not allow being in presence but mediated by a screen. Consequently, both performers and audience lose the feeling to be part of a group in a common real performance space.

The contemporary modality of live broadcastings, thus, challenges the actions of performers in the real as well as in the virtual dimension of the performance space and the associated social frame. This new virtual dimension of the performance space requires unconventional approaches that can be in dissonance with the conventional space and frame. Consequently, when the performance space is new, and the social frame is unfamiliar, the question is how a new performance space-frame will emerge, and what it implies in terms of involvement from the part of the performers and the audience.

Even if digital technology helps to keep virtually open theatres and halls without real audience in presence, the virtual interaction, brought to experience the disembodied dimension of the online world. The fruition and performance in a virtual performance space has been causing what Lucy Lippard and John Chandler called “The Dematerialization of Arts” (1967- 1968). Performing arts is being perceived all the more as an immaterial world through a dematerialized mediation of a screen (Monda 2019), rather than a tangible and physical product in a real performance space. Performers have had to adjust their practice and communication to this disembodied condition of social distancing.

This situation implies an effort to verbalize body language to be expressed via mediation technology. However, the dichotomy absence/presence of bodies performing in a virtual environment turned out to be a new territory of creative experimentation (Di Bernardi 2018), documentation (Bleeker & Maaïke 2017) and knowledge archiving and transmission.

Studies on interactive technologies in virtual or augmented reality (A-V R) are becoming tools to support and enhance interaction and creativity in artistic practice (Miller 2019). By exploiting cutting-edge technology, performing artists are all the more stimulated to renovate their traditional approach and achieve new performative actions and expressions (Sutil 2015). Already over the past thirty years, many scientific and artistic experimentation on choreutic and music practice have been drawn to study the multimodality of human communication in digital performance (Fernandes 2016). This is the case of *Choreographic Cognition: Researching on Dance*, funded by the Australian Research Council and directed by the neuroscientists Shirley McKechnie and Robin Grove who studied for about ten years (1999- 2008) the creative processes of the choreographers Anna Smith and Michelle Heaven through the application of digital technologies (Grove, Stevens, McKechnie 2005).

Spurred even more by this period of lockdown, mediation technology is changing, therefore, the way of living and perceiving the performance space that is becoming a virtual container where bodies live new modalities of interaction.

3. Distance learning in performing arts

Mediation technology is becoming an issue that also involves teaching performing arts. The implementation of video conferencing as a teaching methodology during this lockdown brought organizational changes and

adjustment that challenge traditional pedagogy and everyday artistic practices, principally based on an interactive and mirroring professor-student relation in presence. However, video conferencing was not completely a new modality and experience. Concerning instrumental distance learning, for instance, north European institutions like the Royal Danish Academy of Music (RDAM) have already launched in 2009, a project featuring advanced technological equipment, in which instrumental teaching takes place in a video conference environment in collaboration with the Manhattan School of Music in New York. The aim was to develop a sustainable teaching practice at RDM that provided excellent competence in distance instrumental learning (Nissi 2011). Marrow et al. (2002) argue that video conferencing scaffolds students' reflexivity and ability to solve problems. These studies are also linked to European researches based on the implementation of technology in art education (see "Technology Enhanced Learning of Musical Instrument Performance" in Waddell & Williamson 2019) and to monitor dance expression (see "EnTimeMENT-ENTrainment & synchronization at multiple TIME scales in the MENTAL foundations of expressive gesture).

In the perspective of eventual repeated lockdowns, awareness on how to combine traditional and distance teaching, called *blended learning* (Siemens et al. 2015), is becoming an issue to be also improved in the performing arts sector.

The main problem to solve was the latency of the transmission of sounds and video between different performers in different locations over the Internet. After a few months research, useful software and platforms were developed.

The most efficient appears the *LoLa Project* (<https://lola.conts.it/>), which is a low latency, high quality audio/video transmission system for network musical performances and interaction. This software was developed by Conservatorio di Musica "Giuseppe Tartini" in Trieste (Italy) in collaboration with GARR, the Italian Research and Academic Network. This project aims to enable real time musical performances, physically located in remote sites, connected by advanced network services, like the ones provided by the NRENs and GEANT and other International backbones.

Other possibilities of performing arts interaction online were platforms like *JamKazam* (<https://jamkazam.com/>). This connection helps musicians to play together live and in-sync over the Internet with high quality audio and video. The only limit is some difficulties in downloading the JamKazam setting up.

Another platform for distance learning conceived during the pandemic period was *mclassrooms* (<https://www.mclassrooms.com/>). It is very easy to use because it does not require downloading software or apps and it guarantees maximum security in the processing of personal data. This platform was already used successfully for the online masterclasses of Conservatories, Academies and Music Schools like Accademia Chigiana in Siena, the Accademia di Musica of Pinerolo in Turin, the Conservatorio "Canepa" in Sassari, the Festival "Dino

Ciani" in Cortina d'Ampezzo and the European Music Institute in Vienna. However, this is a paid platform, which offers a sound quality far superior to common video conferencing connections. The possibility to have student listeners, who can attend lessons virtually, and to perform virtual concerts, is up to 1,500 spectators. An electronic logbook, with automatic tracking of lesson hours and related video archive is also included.

This experience of lockdown brought mastering and elaborating such a new software, which require, however, conceiving new methods and strategies for distance learning in performing arts. Studies and researches are now monitoring the effects of distance learning during this lockdown concerning the prolonged use of technology, for example, that caused some problems on the level of attention, motivation, anxiety for both professors and students. Distance/blended learning is nonetheless a necessary system to be abreast with the time and build advanced approaches in performing arts education.

4. Future perspectives

Performing arts is living a moment of re-construction of new rules and strategies to overcome the restriction caused by social distancing. In response to the new life condition, in which there can be repeated lockdowns, performing artists (professionals, students and professors) have to deal with this challenge of being involved in a virtual performance space and in distance learning. Nonetheless, most of the performers are still scared about this process of digital implementation mainly because they are not confident enough in practicing and interacting with technology. By the way, in today's global pandemic period, where tactile connections should remain as virtually as possible mediated by technology, there is a tangible lack of research on immersive and interactive art fruition at a distance (Middelow 2020). Artistic researches on interactive technology and digital artistic forms of broadcasting are all the more needed to potentiate the evolution of performance practice (LaViola 2013).

On the one side, there is the issue to reconnect artists and spectators in remote condition via digital immersive and interactive virtual scene (Dietz, 2016; Hödl et al., 2020). On the other side, perspectives to augment the involvement of the audience in participatory actions within the performance space have been also experimented (see for instance Brunn The voice of the audience, 2018).

Concerning music performance, for instance, cutting-edge technologies, like the motion capture with infrared cameras, are introduced nowadays as a biofeedback-based tool to analyse performative gestures translated from a real performance space to a virtual performance space (Caruso et al. 2016; Caruso 2019). This was developed among the paradigm of technology-enhanced mirror (Caruso et al. 2021; Caruso & Nijs 2021, Caruso 2018) to obtain the mirroring visualisation of the performer's body in action as an avatar. Future steps will be to investigate the use of VR technology as a performative-based tool to augment

performance perception by an audience in remote condition, which is currently an experimentation carried on by the author of the article¹.



Concerning distance learning in performing arts, systematic methods, which help to interact and practice mediated by a screen, should be also developed. The major limit consists of the high level of technological equipment required to make a broadcasting or to work with new software and platforms. Many students, but also many professors, do not always have good wireless connections, microphones or cameras and are not used to manage digital technology during their practice. They need to master, for example, how to capture their performance gestures in a good angulation in the performance space and to produce a good reproduction of sound. For this reason, experimenting with technology in artistic practice should be seen as a way to potentiate documentation, analysis and reflection if digital devices are used as “augmented mirrors” (Caruso et al. 2021). In this way, mediation technology is an opportunity to potentiate self-reflection and self-evaluation (Caruso 2019, 2018; Leman 2007). This approach can refresh the traditional teaching in performing arts, where students are mostly induced to passively repeat their professors’ suggestions. To evaluate their performance and adjust their posture or gestures, performers are commonly used to look into a mirror. However, a

¹ See *AvatarPianoProject* (2020) in collaboration with LWT3-Milano <https://www.youtube.com/watch?v=SoaKJUPq36Q> and *PianoPhase for two pianists in VR* in collaboration with IPEM-University of Ghent, presented during ARS-ELECTRONICA-FESTIVAL-2020-online edition <https://www.youtube.com/watch?v=DwoIOeYb-eo>

simple mirror can capture only an elusive moment of a performance; conversely, cutting-edge software for the audio/video/motion recording can provide a concrete feedback that can stimulate students and professionals to an aware self-reflection and self-analysis. In this way, mediation technology, approached in creative modality, can be seen as an “augmented mirror” that can stimulate the process of eliciting artistic practice and growing artistic identity. The paradigm proposed as “technology-enhanced mirror” (Caruso et al 2021) constitutes nowadays a new frontier that can bring students to augment self-reflection, self-analysis self-gestural perception and improve body awareness (Gallagher 2005) and corporeal expressivity also in distance learning.

From this perspective, the impact of the lockdown in performing arts spurs to explore creative potentialities of technology in performing arts practice and distance learning. Future technological developments will continue to affect and inspire innovation in performing arts and besides the classical approach, artist-researchers are all the more stimulated to exploit new digital tools to achieve new actions and expressions also in the perspectives of performing in virtual scenes.

The documentation and reflection on artistic practice in the pandemic period is contributing to achieving pioneering performative paradigms useful for the generative processes of studies on interactive and immersive multimedia performance. With the hope to return to a normal life condition, the tendency should be to augment the perception and fruition of performing arts mediated by technology and induce participatory actions that bring performers and audience to share the real as well as the virtual performance space.

5. Conclusion

This article presents the aesthetic impact and challenges of mediation technology in performing arts, especially in regards to this period of lockdown. By referring to recent studies and innovative performative strategies, the perspective proposed wants to encourage renewing tomorrow's performing and learning arts by a creative use of mediation technology.

The bridge between arts and technology is nowadays opening, indeed, new points of discussion on both performance space and distance learning. This double challenge induces to consider the need to investigate and develop innovative strategies in the performing arts sector. The main problems concerning distance performance fruition and learning consists of the absence of a real interaction between bodies in the virtual performance space over the Internet (Slater 1997). This issue was amplified by the problem of latency in video and sound transmission for performers in different location. The performance space is now redefined by the virtual-digital revolution we are living through, where technological tools are effective means, which helps performing artists to continue practicing, experimenting and transmitting knowledge. The re-established rules of living and working in a virtual performance space will be the real target to keep alive the arts sector.

What will happen after this period of social distancing and digital hyperconnection, when performers and spectators will share again the common space of theatres and concert halls, is under research and studies. Nonetheless, the merger of virtual, augmented and interactive technology, which has been revolutionizing our life, is inducing pioneering performative paradigms on the role of human-machine interaction that will define new horizons in tomorrow's performing arts research.

Bibliography

- BOURGEAU, Antoine: *L'audience de la musique hindoustani*, *Ethnographiques.org*, 11, 2006. <http://www.ethnographiques.org>. (Accessed on 06/02/2008)
- BENJAMIN, Walter: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. *Arte e società di massa* (1936), Einaudi, Torino, 1991.
- BLEEKER, Maaïke: "What if this were an archive? Abstraction, enactment and human implicatedness", Transmission in motion in *The Technologizing of Dance*, ed. Maaïke Bleeker, Abingdon, Routledge, 2017, pp. 199-214.
- CAREL, Havi et al.: "Reflecting on experience of social distancing", in *Perspectives| The art of medicine*, 2020. [https://doi.org/10.1016/S0140-6736\(20\)31485-9](https://doi.org/10.1016/S0140-6736(20)31485-9)
- CARUSO, Giusy et al.: "When Arts and Science meet: Digital Technology in Artistic Research", in *Journal of Music Technology and Education* (in submission).
- CARUSO, Giusy; NIJS, Luc: "My avatar and me": technology-enhanced mirror in monitoring music performance practice", in R. Hepworth-Sawyer, J. Paterson, & R. Toulson: *Innovation in Music. Future Opportunities*, Routledge, 2021, pp. 355-369.
- CARUSO, Giusy: "Nuove frontiere per la metodologia di ricerca sull'esecuzione musicale: il connubio tra arte e scienza", in *ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE* No 5, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España), 2019, pp. 69-84.
- CARUSO, Giusy: *Mirroring the intentionality and gesture of a piano performance: an interpretation of 72 Etudes Karnatiques pour piano*, [PhD Dissertation], Ghent University Press, 2018.
- CARUSO, Giusy et al.: «Gestures in contemporary music performance: a method to assist the performer's artistic process», in *Contemporary Music Review*, Volume 35 (4-5): Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music, 2016, pp. 402-422.
- DIETZ, Steve: "Collecting New-Media Art: Just Like Anything Else, Only Different", in *New Collecting: Exhibiting and Audiences after New Media Art Beryl Graham* (eds), Taylor & Francis Group, 2016.
- DE KEERSMAEKER, Anne Teresa; CVEJIĆ, Bojana: *A Choreographer's Score: Fase, Rosas Danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*, Brussels, Rosas & Mercatorfonds, 2012.
- DI BERNARDI, Vito: "Corpi e visioni nell'era digitale", in *Immaginare la danza. Corpi e visioni nell'era digitale*, eds. Vito Di Bernardi; Letizia Gioia Monda, Bologna, Massimiliano Piretti, 2018, pp. 5-16.
- FERNANDES, Carla: *Multimodality and Performance*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- GALLAGHER, Shauri: *How the Body Shapes the Mind*, New York: Oxford, University Press, 2005.
- GOFFMAN, Erving: "The frame", in C. Counsell & L. Wolf (Eds.): *Performance analysis: An introductory coursebook*, New York: Routledge, 1974, pp. 24-30.
- GROVE, Robin et al.: *Thinking in Four Dimensions. Creativity and Cognition in Contemporary Dance*, Melbourne, Melbourne University Press, 2005.
- HEINICH, Nathalie: "L'aura de Walter Benjamin", in *Notes sur L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 49, 1983, pp. 107-109.
- JENSENIUS, Alexander R.: *Action - sound: Developing methods and tools to study music-related body movement* [PhD thesis]. Department of Musicology, University of Oslo, Norway, 2007.

- HÖLD, Okivier et al.: "Large-scale audience participation in live music using smartphones", in *Journal of New Music Research*, 49:2, 2020, pp. 192-207.
- LAVIOLA, Joseph L.: "3D Gestural Interaction: The State of the Field", in *ISRN Artificial Intelligence*, 2013, pp.1-18.
- LEMAN, Marc: *The expressive moment: How interaction (with music) shapes human empowerment*, MA: MIT Press, Cambridge, 2016.
- LEMAN, Marc: *Embodied music cognition and mediation technology*, Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
- LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John: "The Dematerialization of Art", in *Art International*, 12:2, 1968, pp. 31-36.
- MERLEAU PONTY, Maurice: *Phenomenology of Perception*, London, UK, New York, NY: Routledge & Kegan Paul, 1962.
- MARROW, Carol E. et al.: "Clinical supervision using video-conferencing technology: a reflective account", in *Journal of Nursing Management* 10, 2002, pp. 275-282.
- MIDGELOW, Vida L.: *Doing Arts Research in a Pandemic*, London: The Culture Capital Exchange, 2020.
- MILLER, Arthur: *The Artist in the Machine: The World of AI-powered Creativity*, MIT Press, 2019.
- MONDA, Letizia G.: "Luci ed ombre sull'uso del digitale nella danza. Dal Festival Più Che Danza! una riflessione sulle reti sociali e le app per condividere i processi creativi coreografici", *SigMa - Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo*, 3, 2019, pp. 958-981.
- NOE, Alva: *Action in perception*, MIT press, Cambridge, Mass, 2005.
- NISSI, Outi: *Presentation of the Vi-r-Music project at Distance Learning Conference*, RDAMAUGUST, 2011. <http://virmusicfinalreport.blogspot.com/p/elearning.html>
- PITOZZI, Enrico: "The Perception is a Prism: body, presence, and technologies", in *Brazilian Journal on Presence Studies*, Porto Alegre, Vol. 4, N. 2, 2014, pp. 174- 204.
- SLATER, Mel; WILBUR, Sylvia: "A framework for immersive virtual environments (FIVE): Speculations on the role of presence in virtual environments", in *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, 6, 1997, pp. 603-616.
- SUTIL SALAZAR N.: *Motion and Representation: The Language of Human Movement*, Cambridge, MA: MIT Press, 2015.
- SIEMENS, George et al.: *Preparing for the Digital University: a review of the history and current state of distance, blended, and online learning*, Athabasca University, 2015. Retrieved from <http://linkresearchlab.org/PreparingDigitalUniversity.pdf>
- VARELA, Francisco et al.: *The Embodied Mind*, MIT Press, Cambridge, MA, 1991.
- WADDELL, George; WILLIAMON, Aaron: "Technology Use and Attitudes in Music Learning", in *Frontiers in ICT*, vol. 6, 2019, pp. 1-14.

Sitography

- BRUUN Peter *The voice of the audience*, 2018.
<https://vimeo.com/299906779>
<https://www.cphstage.dk/en/performance/the-voice-of-the-audience-2/>
<https://jamkazam.com/>
<https://lola.conts.it/>
<https://www.mfclassrooms.com/>

Palabras de un amigo de Piazzolla

Saúl Cosentino
Compositor de tangos
Fundación el Sonido y el Tiempo Internacional
saulcosentino.com

Mi madre tocaba muy bien el piano así que siempre tuve música en mi casa y desde que tenía unos 10 o 12 años ya instintivamente me gustaba componer. Cuando yo tenía 15 años mi padre me regaló un acordeón a piano que me encantaba tocar, y además me ayudaba mucho para componer canciones.

Después que terminé el colegio secundario intenté estudiar abogacía e ingeniería pero no me atraían nada. Decidí entonces empezar a estudiar Armonía, y al mismo tiempo empecé a tocar el acordeón en un quinteto que había formado un cantante italiano llamado Giuliano Verna. A Giuliano le tocaba hacer el servicio militar en Italia y se podía salvar de hacerlo si estaba 7 años fuera del país, así que decidió venirse a vivir 7 años en la Argentina. En ese quinteto nos hicimos muy amigos con Miguel Carbone, que era el pianista. Un día Miguel me invita a su casa porque quería que yo escuche un disco LP que había comprado su hermano. Ese disco se llamaba "Sinfonía de tango", y lo había grabado Astor Piazzolla en Francia con una orquesta de cuerdas, arpa, piano y él mismo en el bandoneón, tocando todas composiciones de él. ¡Era maravilloso! Quedé totalmente impactado ya que se diferenciaba notablemente del tango tradicional al que nos tenían acostumbrados las grandes orquestas de tango de Buenos Aires, que por aquel entonces se llamaban orquestas típicas.

Me puse a componer influenciado por lo que había escuchado en ese disco. Un día terminé de componer algo que me pareció que estaba bastante bien y se lo mostré a mi Maestro de Armonía. A él le gustó mucho y me dijo que se lo deberíamos mostrar a Piazzolla. ¡Para mí era como un sueño! Mi Maestro combinó la entrevista y lo fui a ver a Piazzolla, que estaba tocando con su grupo en una radio, ya que en esa época las radios tenían orquestas en vivo y con público. Cuando terminó el programa la gente se retiró y cuando vi que Piazzolla se retiraba me acerqué y me presenté. Me hizo sentar al piano, y él se sentó a dos metros de mí. Cuando terminé de tocar me preguntó si tenía algo más así que toqué otro tema. Cuando terminé me dio su tarjeta y me dijo que lo llamara para ir a su casa, pero que llevara las partituras. Cuando fui a su casa él empezó a tocar las partituras y cada tanto dejaba de tocar y corregía. Me corrigió todas las que llevé, me explicaba por qué necesitaban esas correcciones, y me instó a que me pusiera a estudiar Composición y Orquestación. A partir de ahí yo seguí manteniendo una relación con él, y lo iba a ver cada vez que me enteraba que estaba tocando en algún lugar.

Por esa época se me había despertado la vocación por la aviación, así que me puse a hacer el curso de Piloto y conseguí mi licencia de Piloto Comercial en 1960. De 1960 a 1964 volé un avión ejecutivo bimotor, y en 1964, después de aprobar un examen bastante difícil ingresé como piloto de Aerolíneas Argentinas, y comencé a volar el viejo Douglas DC-3, un avión bimotor para 28 pasajeros. En 1966 comencé a volar el Avro 748, un avión inglés turbo-hélice para 42 pasajeros que había adquirido la empresa.

Y cuento esto porque a pesar de mis vuelos nunca dejé de componer, tal es así que en 1970 compongo un tema que me gustó mucho. Decidí que debía mostrárselo a Piazzolla. Lo llamé, y me dijo que vaya a su casa.



Imagen 1. Astor Piazzolla y Saúl Cosentino,
en el Aeropuerto Internacional de Buenos Aires

Fuimos con mi mujer, le di la partitura y toqué el tema en el piano. Cuando terminé me dijo algo así como "esto está fenómeno y no te tengo que corregir nada". Yo le había puesto el título "Reina" porque mi mujer era azafata y había sido elegida Reina de las Azafatas, pero cuando nos estábamos yendo Astor me dice "pero ese título no va, tenés que cambiarle el título" así que poco después lo titulé "Tango barroco". ¡Yo sentí que ese día me había recibido de compositor!

Astor Piazzolla no era muy conocido todavía, pero yo ya sabía que era un "fuera serie", por eso decidí componer un tema con ese título. Fue mi única composición en la que yo lo primero que escribí en la partitura fue el título, y después me puse a tratar de componer algo a la altura de ese título. Mientras lo

componía llegué a un punto en que no sabía cómo continuar. ¿Qué hice? Lo llamé a Piazzolla, fui a su casa y después que toqué lo que tenía compuesto me dijo, sin ninguna duda, que tenía que seguir con una melodía en Mi menor. Así lo hice y quedó perfecto, y en la tapa de la partitura editada por una editorial de música pusieron una foto donde estoy con mi mujer y Piazzolla.

Por esa época la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires lo contrata a Piazzolla para que vaya a dar conciertos en muchas provincias de Argentina. Yo ya estaba volando como Comandante de los Boeing 737 haciendo vuelos de cabotaje, así que Astor me llamaba y por ejemplo me decía "el 17 vamos a Tucumán". Si yo no tenía asignado ese vuelo averiguaba quién era el Comandante y le pedía cambiar el vuelo y le explicaba por qué. Nunca tuve problemas, todos me cambiaban su vuelo, y de esa manera llevé a Piazzolla y sus músicos a diferentes provincias. Piazzolla en ese entonces tenía su "Conjunto 9". Eran 9 músicos y nadie llamaba al grupo por su nombre, todos le decían "el noneto". En el primer vuelo, el cellista del noneto que era José Bragato, lo vio a Piazzolla charlando conmigo y quiso saber cómo Piazzolla conocía a un Comandante de Aerolíneas, y Piazzolla le dijo que yo componía música y de ahí nuestra relación. José Bragato a partir de ahí me ayudó muchísimo con mis composiciones y le estuve siempre muy agradecido. Falleció a los 101 años. Como durante esos vuelos yo los invitaba a todos a la cabina de comando, nació una gran amistad con muchos de los músicos que integraban el noneto, especialmente con José Bragato, con el guitarrista Oscar López Ruiz, con el segundo violín Hugo Baralis, y muy especialmente con el pianista Osvaldo Tarantino, con quien unos años después compusimos juntos 10 tangos que para mí son buenísimos.



Imagen 2. José Bragato cumple 100 años, junto a Saúl Cosentino y sus esposas

En 1977, Piazzolla estaba viviendo en París. Ese año viajamos a Europa con mi mujer y de los cinco días que estuvimos en París Astor nos invitó dos noches a cenar en su casa con él y su mujer.

Mientras tanto estudié 6 años de Composición y Orquestación, y después que terminé mis estudios me puse a hacer los arreglos para un sexteto imaginario. Cuando terminé los dos primeros temas convoqué a los músicos que yo había imaginado y grabamos mis dos primeros arreglos. Esto fue alrededor de 1980. Yo estaba haciendo vuelos internacionales desde 1975, y por eso no me animé a tocar el piano en esas grabaciones con esos fantásticos músicos profesionales, que eran Fernando Suarez Paz en violín, Daniel Binelli en bandoneón, Enrique "Zurdo" Roizner en batería, Adalberto Cevasco en bajo eléctrico, Ricardo Lew en guitarra eléctrica. En el piano tocaron algunos temas Pablo Ziegler, otros temas Osvaldo Tarantino y otros temas Mario Marzán. Cuando terminamos de grabar le pregunto a los músicos cuánto les debía y nadie me quiso cobrar, y además me instaron a que siga haciendo arreglos que ellos me los grababan. Grabamos 8 temas que salieron en un LP de RCA Victor en 1983, titulado justamente "Fuera de serie". Mi segundo LP titulado "Nueva propuesta" fue en la CBS Columbia en 1985, siempre con composiciones y arreglos míos, y además tuve que ser yo el pianista por pedido de los mismos músicos. Mi tercer LP apareció en Polygram en 1990, titulado "Los cielos más altos".

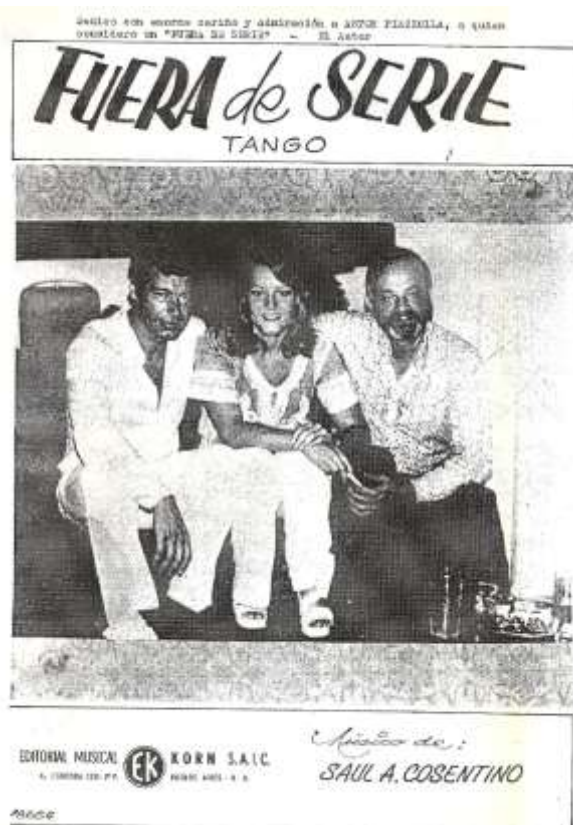


Imagen 3. Portada con dedicatoria de la partitura "Fuera de serie".
Piazzolla junto al matrimonio Cosentino

En 1987, nos fuimos con mi mujer a Francia para ver el estreno de la operita de Piazzolla "María de Buenos Aires" y ahí tuve la oportunidad de charlar un rato con Piazzolla, que quería saber cómo me estaba yendo con mi música. En agosto de 1990, Piazzolla tiene un derrame cerebral estando en Europa. Lo trasladan a Buenos Aires y tuve oportunidad de ir a visitarlo. Estaba en silla de ruedas porque no podía caminar, no podía mover uno de sus brazos y no reconocía a nadie ni reconoció a ninguno de los que íbamos a visitarlo. Falleció en julio de 1992. Después del fallecimiento le dediqué un tema muy sentido que titulé "A la memoria de Astor".

En Diciembre de 1990 me jubilo y dejo de volar después de haber volado profesionalmente 30 años.

A partir de ahí me dedico solamente a la música y ya he lanzado alrededor de 20 CDs, o sea discos compactos.

Tengo un CD de Canciones infantiles, de tangos míos cantados por muy buenos cantantes, un CD de mis tangos cantados por Carlos Rossi, otro CD con mis tangos cantados por Raúl Lavié, 2 CDs de tangos míos tocados en piano a 4 manos por mí y un excelente pianista como era Juan Carlos Zunini fallecido en 2010, un CD de baladas, un CD de violín y piano, otro de violoncello y piano, un CD de piezas para piano, otro CD de temas míos de jazz, un par de CDs tocando yo mis propias composiciones, etc.

En 1998 estrenan en Polonia el concierto para Guitarra y Orquesta Sinfónica "Argentina" que compuse con el guitarrista Mario Andreola. Tuve el enorme placer de que los mejores letristas de Argentina hayan puesto letras a mis tangos y canciones. Por suerte a través de los años también he recibido un montón de premios y distinciones, y he ganado algunos concursos de música. Han editado mi música en editoriales de Argentina, de Alemania, de Francia y de Italia. Por Internet he visto muchos intérpretes que tocan composiciones mías, especialmente de Europa y de Rusia. En España, hay un dúo de percusión que se llama Tulam Dúo que también ha grabado música mía, y en Santander hay un dúo de pianistas buenísimos que tocan mis composiciones para piano a 4 manos. Ellos son Javier Laboreo y Rosa Goitia.

Actualmente, sigo siempre disfrutando de la maravillosa música, que llena mi vida.

Microformas

Mi solitario vuelo (Microrrelato)

Rosa Iniesta Masmano
Musicóloga
Univesitat de València

He vivido tanto la soledad, que quizá conozca todas aquellas del poeta. Me he embriagado con el perfume de los pensamientos que no se convierten en voz, he vagado por lo sinuoso de un íntimo sueño y por el placer de sentirme a mí misma tal y como me reconozco. Estreché fuertes lazos con el silencio y con una nota suspendida en algún lugar de un espacio iluminado tenuemente, apenas. Siempre en movimiento, mi imaginación transita por caminos insospechados, que recorren cansados mis pies o apenas rozando el suelo.

Siendo niña, me invadía la alegría de repente, sin motivo aparente ni razón que la sustentase. La gente se extrañaba ante mi risa espontánea, feliz, y algunos sucumbieron después, cuando se tornaba pícaro mueca. En esa ligera sonrisa que aún conservo, puede leerse, si se quiere, una tristeza oculta a la torpe mirada de los otros, pero eso a mí no me interesa. Con el paso de la vida, mi espontánea felicidad ha quedado oculta dentro de mi soledad. No lo entendieron, no lo entienden, pero eso a mí tampoco me interesa.

Soledad estremecedora, llena de cachivaches viejos y destartados, sirves como cobijo a la maravilla interior que supone tu estar. Ebria del extravío de mi ser, eres espejo de mí misma y de mi hacer diario, de mi soñar, de mi despertar, de mi vivir sin límites ni retorno, de mi morir inevitable cuando se apaguen las luces.

Cuando mi alma libre desencarne, atravesaré las dimensiones en mi solitario vuelo. Ya sin dolor, a la espera de tu encuentro, anestesiada por la felicidad de mi enorme amor eterno, borracha de ti, cuando vuelva a descansar de nuevo sobre tu pecho.

La mariposa efímera (Microcuento)

Érase una vez un ser tan pequeñito, que apenas empezaba a ser. Se percibió a sí mismo con el despertar de sus sentidos: el dulce aroma y el delicioso sabor de su sustento, los sonidos de su discreto caminar y el aire convertido en liviana brisa que abrazaba su cuerpo. Un día descubrió que era y se preguntó si era bello.

Había escuchado hablar de la belleza. Preso de un gran ímpetu interior, deseó poseerla con todas sus fuerzas. Pensó que su lugar en el mundo solo era posible si todos sus sentidos la percibían, si lograba convertirse en un ser hermoso, el más bello de todos.

Con paciencia y esmero, el ser que apenas empezaba a ser construyó una especie de burbuja con hilos de fina seda y quedó encerrado dentro. Estaba convencido de que el aislamiento le sumiría en un profundo letargo, del que despertaría transformado en sublime belleza. Sin embargo, en los sueños de su sueño, una voz se deslizaba en su instinto y le inquietaba continuamente.

- Estás en plena transformación.
- ¿Seré bello?
- No. Serás bella.
- ¿Mucho?
- La más hermosa, pero tiene un precio.
- ¡No importa! Te daré lo que pidas.

En un amanecer luminoso, la burbuja se abrió y comenzó a desplegar sus alas la mariposa más hermosa que cualquier fantasía pudiera imaginar. El ser que ya era voló feliz entre miles de colores perfumados. Las simetrías perfectas de su cuerpo exhibían dibujos maravillosamente bellos.

Los rayos de un sol brillante iluminaban sus formas entre las flores que, embriagadas de hermosura, despedían un perfume imposible. Las magnolias se mecían en una reverencia entre la danza insospechadamente breve de aquella mariposa de una belleza nunca vista. Descansaba un momento sobre un pétalo para levantar enseguida el vuelo y lucir su esplendor.

- Recuerda que la belleza es efímera.
- ¡No importa! ¡Soy tan feliz!

Y en un suave y lento abandono, la mariposa encerró sus alas en una sonrisa invisible. Había sido, había sido belleza y aceptó feliz cerrar sus ojos para siempre en un nuevo amanecer.

Territorios para el debate

OVERTURE
Love
Love is a Pink Cake or Queering Chopin
in Times of Homophobia

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

Abstract. An introduction to the three essays included in this section. The article highlights the right to know whether Chopin was gay and contextualizes this inquiry in a very long and pervasive historiographical tradition, essentially two-hundred years long, dedicated to examine Chopin sexual orientation, on the one hand, and on the other the more recent tradition of *queering* western classical music composers. The main point is not to demonstrate categorically that Chopin was “gay” (a relative, modern identity marker in any case) but rather to highlight the discourses that have presented him as unequivocally heterosexual.

Keywords. Fryderyk Chopin, George Sand, queer studies, queering of western composers, homophobia, populism / populist politics.

Resumen. Una introducción a los tres ensayos incluidos en esta sección. El artículo destaca el derecho a saber si Chopin era gay y contextualiza esta investigación en una tradición historiográfica muy larga y persistente, esencialmente de doscientos años de duración, dedicada a examinar la orientación sexual de Chopin, por un lado, y por otro la tradición más reciente de *queering* compositores de música clásica occidental. La idea central no es demostrar categóricamente que Chopin era “gay” (un marcador de identidad relativo y moderno en cualquier caso) sino más bien resaltar los discursos que lo han presentado como inequívocamente heterosexual.

Palabras clave. Fryderyk Chopin, George Sand, estudios *queer*, *queering* de compositores clásicos, homofobia, populismo, políticas populistas.

***Chopin some say loved George Sand,
He tried but once to hold her hand,
For once was enough; this lesson he learned
If your girl smokes cigars you're apt to be burned***
—Andy + Corkie, 1952



The ditty above, mistakes and all, comes from *Love is a Pink Cake* an illustrated book by Andy Warhol and the writer Ralph Thomas Ward (“Corkie”). It is supposed to have been Warhol’s first published book and includes a series of scenes of ill-fated love affairs from world history, including Anthony and Cleopatra, Orpheus and Euridice, Othello and Desdemona, and many more¹. The presence of Chopin and Sand in this collection of twenty-five bound lithographs does not come as a surprise. It is, indeed, one of the most fabled relationships in western culture; one that it is described, as I just did using a different word, as “the stuff of legend” by the Maison

George Sand in Nohant². “The stuff of legend”, of course, could mean, that it is an invention or “legend” with no historical basis or that, factual or not, it has been discussed so much that it has created its own reality.

In 1952, the baffling aspects of this relationship did not go unnoticed by “Andy + Corkie”, a duo of extremely perceptive artists. As such, in that relationship, they immediately discerned the “stuff of legend,” undoubtedly beyond historical veracity, something perhaps amusing. The lithograph collection, according to a Warhol scholar, is “a series of commentaries on love starting with a humorous meeting of George Sand and Frédéric Chopin in which Chopin tries to grab her hand, but in it she holds a cigar that can burn him”³. Another Warhol expert adds that “Ward’s

¹ Published originally in 1952, there have been several editions considered collectors’ items. For a recent, trade edition see, WARHOL, Andy; WARD, Ralph Thomas: *Love is a Pink Cake*, Taschen, Colonia, 2017.

² See,

http://www.maison-george-sand.fr/content/download/112627/1252919/version/274/file/docvisite_fichier_maison.de.George.Sand_angl_INTERNET.pdf. It reads: “The relationship between George Sand and Frédéric Chopin whom she loved and encouraged for nine years is now the stuff of legend”. See also Weber commentary in his essay included here.

³ LENIG, Stuart: *The Many Lives of Andy Warhol*, Rowman & Littlefield, Lanham, MD, 2021, p. 53.

rhyming couplets play on notorious love affairs and erotic incompatibilities. For example, of George Sand's relationship with Chopin and the rumors of her lesbian affair with Marie Dorval". In 1952, Warhol and Ward had had, also, an affair marked by "erotic incompatibilities", possibly like Sand and Chopin, and the lithographs were slices of their own autobiographical experience⁴.

The Chopin-Sand relationship is relevant here because it illustrates in an iconic way, perhaps standing for larger issues, how Chopin's sexuality has been a matter of debate for almost two centuries. When last November 2020, Moritz Weber made public through two radio programs, an article, and several press statements some of his findings regarding Chopin's homosexuality, the reaction was enormous and far-reaching⁵. There were articles in the most important news outlets in the world, including *The Guardian*, CNN, *Le Figaro*, *El Público*, and *Die Welt*, and the online underworld vibrated intensely—and probably still does. Some people were surprised; others were outraged. Many scholars shrugged their shoulders and mentioned that some of the facts had been known for some time. Even those who claimed not to be troubled by the news, reacted, responded, and contributed opinions adamantly. Everyone seemed to care.

To be sure, one of the main reasons for the strong reaction was the recent wave of homophobia in Poland, where, of course, Chopin is a national hero, and his name is commemorated in innumerable places, including the Warsaw airport as well as many streets and squares. The creation in Poland of horrendous "gay-free zones" outraged many people and human rights institutions including the European Council, which issued a strong condemnation of the homophobic measures⁶. Recently, homophobia has not only been very virulent in Poland, but beyond it. It is rampant everywhere packaged, one could say, in the world-wide populist movements that reveal a manifest discontent, among many voters, with democracy itself, a concern attested in recent 2020 USA elections and the current rise of far-right parties in Europe⁷.

Weber's radio podcasts and essays were not only well-timed. They were also part of a long history of attempts to decipher Chopin's sexuality that goes back almost two centuries, with numerous debates and controversies. Of course, there has always

⁴ MULRONEY, Lucy: *Andy Warhol, Publisher*, University of Chicago Press, Chicago, 2018, pp. 9-10.

⁵ <https://www.srf.ch/audio/passage/chopins-maenner-1-2?id=11862829> & <https://www.srf.ch/audio/passage/chopins-maenner-2-2?id=11865057> Originally in German, later re-issued in English.

⁶ See https://www.coe.int/en/web/commissioner/-/poland-should-stop-the-stigmatisation-of-lgbti-people?fbclid=IwAR3uRoA-u574tlQGXXaUM796n1oSzyJ_yhBLW3x-JgwUMln868yxMzsfYto

⁷ Poland ranks very low in terms of LGBTI+ rights. See <https://www.rainbow-europe.org/country-ranking#>

been a position, which I will call “formalist”, that poses that an artist’s private life, including his sexual orientation, does not affect the work or its reception. This is often mentioned when referring to Chopin’s sexuality⁸. Whether or not Chopin’s sexuality is relevant is one matter, but it is undeniable that the issue refuses to go away and musicians, listeners, and scholars have been genuinely interested in the questions around Chopin’s sexual orientation for almost two hundred years. And true: some of this curiosity has had aberrant results.

Think of the Potocka controversy. In the 1940s, Paulina Czernicka falsely claimed to own the letters belonging to her ancestor Delfina Potocka, written to her friend Chopin. The letters were not only graphic, but also pornographic—as they were also anti-Semitic. The forger was tried and sentenced in a court of law and, being mentally unstable, she apparently committed suicide in 1949. Nevertheless, the legend persisted, and it was even the subject of a very popular movie in the early aughts that, doubtlessly, has shaped many viewers’ ideas about Chopin’s heterosexuality⁹. Czernicka’s apocryphal Chopin letters have been discredited for a long time now, but just the fact that someone took the time to “invent” these letters is indicative of the issue at hand: Chopin’s sexuality is important to many people—heterosexual people especially¹⁰. As one commentator wrote in 1960: “should the letters prove to be authentic, they would help to dispel the lingering myth about Chopin’s alleged effeminacy and would give us a better insight into his private and artistic life”¹¹.

The articles in this collection are also part of a more recent tradition—that of the *queering* of composers of the sacrosanct western concert (or classical) repertoire. In the last two decades of the twentieth century, gender and sexuality issues came to the forefront of musicological and cultural studies. Since the pioneer 1994 book *Queering the Pitch*, discussion of queer issues, as they came to be known, and related questions have become more and more frequent¹². Whereas the “formalists” might argue that sexual orientation is a private matter, a large segment of society and the academic world demands *the right to know*. If queerness has been invisible

⁸ The “formalist” controversy has had many reincarnations including that by Saint-Beuve and Proust. As is well-known, French critic Charles Sainte-Beuve (1804-69) argued that biographical information is relevant to understand an artist’s work. Marcel Proust (1871-1922) advocated the autonomy of the artwork from its creator and context. See for example, SAINTE-BEUVE, Charles Augustin: *Portraits littéraires*, 1 Didier, Paris, 1844 and PROUST, Marcel: *Contre Sainte-Beuve: suivi de Nouveaux mélanges*, Gallimard, Paris, 1954.

⁹ It is available on YouTube: *The Strange Case of Delphina Potocka*
<https://www.youtube.com/watch?v=ROoIkCVjt4o>

¹⁰ HELMAN-BEDNARCZYK, Zofia: “The New Edition of Chopin’s Correspondence”, in *Musicology Today* 13/1 (Dec. 2016), pp. 4–20.

¹¹ See a review of *Chopin: Listy do Delfiny* by Mateusz Gliński. Jerzy GOŁOS, *The Polish Review*, 19/1, 1974, p. 103.

¹² BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C.: *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*, 2nd ed., Routledge, New York, 2006/org., 1994.

for a long time, this is simply no longer acceptable. In Chopin's particular case, what really matters is the same that mattered in 1994 when the volume was first published: "It is for our authors less interesting to assert that Handel or Schubert was 'gay' than to reveal the homophobia, as well as the pathetically limited terms, of a scholarly inquiry terrified that either might have been, or to examine and attempt to revalue models of musical difference that these composers represent and to which we can relate"¹³.

So, "formalists" might have a point: like Handel and Schubert before, it matters less whether Chopin was actually gay than to "reveal the homophobia" involved in brushing the question aside. The historiography of the cases of Handel and Schubert, as discussed in *Queering the Pitch*, are, as a matter of fact, very similar to that of Chopin. The evidence to demonstrate their homosexuality is real, but to many scholars it is insufficient. On the other hand, the perverse strategies to show that they were heterosexual, no matter how thin the evidence is, are pervasive and, perhaps, the "stuff of legend". In the longest essay of this collection, Weber, not only presents a lot of evidence for a gay Chopin, but he also shows a myriad of stratagems to falsify the records including mistranslations and the disappearance of documents. So, Weber not only shows that Chopin was gay, but also that he has been heterosexualized.

Of course, queer, gay, homosexual, sodomite, Uranian, inverted and other terms that refer to one's sexual orientation are historically bound. To be "gay" or claim a "queer" identity in 2021 is different from the early 1800s, when Chopin lived. The idea that one *is* gay has become prevalent in liberal democracies, but in different cultures and in other times, people who engaged in same-sex relationships (sexual or not), found and still find ways to perform gayness without *being* gay, without considering it their identity.

Nevertheless, a "gay" Chopin surely can make a lot of people uncomfortable: "formalists," homophobes, and especially populist politicians. And conversely, a Chopin totally dissociated of his queerness is useful to many. Consider Thierry Baudet, the Dutch extreme-right politician and pianist, who professes his love to Chopin and his music, and appears on TV playing the epic *Ballade No. 3* in a highly curated image of a conservative young man, which is completed by the fact that, apparently, he detests 80's disco music, an explicitly gay soundtrack to many¹⁴. To be sure, a "formalist", heterosexual Chopin is much more conducive to his political aims than the passionate young homosexual composer that transpires from his let-

¹³ *Queering the pitch*, "Preface to the First Edition", p. x.

¹⁴ N. A., "On the Chopin Block: Thierry Baudet, a populist prodigy, blows up the party he created", in *The Economist*, December 3, 2020.

ters. We know that with art there is always the mystery posed by the fact that, as George Steiner puts it, “the humanities do not humanize”¹⁵, and echo perhaps of Adorno’s sentence asserting that “to write poetry after Auschwitz is barbaric”¹⁶. A heterosexual or even an asexual Chopin is very convenient to conservative political movements. To dissociate Chopin from his possible queerness is also dangerous. Steiner famously warned that “Gieseeking’s lustrous cycle of Debussy’s piano music took place within hearing of the trains bound for Dachau (...). One can play and sing Schubert in the evening and torture in the morning”¹⁷. And one can play an aseptic, formalist Chopin on TV and espouse extreme-right policies.

The idea of this collection, just to finish, emerged right after the gigantic repercussion of Weber’s radio programs. Energized by that response, both positive and negative, which in my view showed how unavoidably political Chopin’s music is, I approached about two dozen Chopin scholars and well as a few queer studies scholars and I requested a possible contribution. A few writers declined my invitation due to lack of time (the deadline *Itamar* gave us was indeed very tight, but at the same time I believed it was very important to continue the conversation that Weber’s radio programs had generated immediately, without delay). Thus, I approached quite a few Polish writers, but no one ever responded, perhaps because of lack of interest or perhaps, I feared, out of fear. I hope this collection will make a contribution, albeit small, to dispel some of the anxieties—political or aesthetic—that Chopin’s sexual orientation apparently have been generating for almost two centuries. Chopin’s love affairs seem to be a “pink cake”. As a Warhol exegete affirms: “Why the term “love is a pink cake? Perhaps, because in Warhol’s eyes love is luscious, attractive, tasty, and a wonderful surprise”¹⁸. Chopin’s love affairs are also a wonderful surprise that needs to be discussed.

The articles following this introductory remarks or **Overture** are organized as follows. First, we present **Act I**, the longest, “Chopins Männer”, that expands considerably Weber’s research presented in his 2020 radio programs. The focus of his essay is a thorough examination of Chopin’s letters, some of its translations, and

¹⁵ STEINER, George: “The Muses’ Farewell”, in *Salmagundi*, 135/36, 2002, p. 151.

¹⁶ W. ADORNO, Theodor: *Prismen. Gesammelte Schriften*, vol. 10a, Suhrkamp, Frankfurt, p. 30. The full excerpt, which is often misquoted, reads: “Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben”.

¹⁷ STEINER, p. 150.

¹⁸ LENIG, Stuart: *The Many Lives of Andy Warhol*, Rowman & Littlefield, Lanham, MD, 2021, p. 53.

more specifically the mistranslations, with special emphasis on the use of the masculine and feminine pronouns in the translations; and the inconsistencies in references such as footnotes, as well as the fact that some documents that could help elucidate Chopin's sexual orientation, such as letters to or from male friends, have been destroyed or disappeared.

This essay is followed by an **Entr'acte** focusing on the Polish film *Pragnienie Miłości*. Joan Estrany, a music critic who, having lived in Poland, is familiar with the country's language and culture, highlights the fact that the film focuses on Chopin's relationship with Sand's children, one with Maurice, full of tension and perhaps artistic rivalry, and another with Solange of clear heterosexual attraction. Estrany, a "formalist" at heart, asserts that Chopin's sexuality should not be an issue in the appreciation of his art. However, some will interpret this film and Estrany's evaluation of it as another instance of Chopin's heterosexualization since there is no real evidence of Chopin's attraction to Solange.

Taking as a starting point Jeffrey Kallberg's pioneer work, F. Javier Albo, in **Act II**, explores the feminine universe of Chopin's music¹⁹. His works have been described often in terms that allude to their femininity or even effeminacy. Beyond that, it is women through the teaching of the piano, the salons and drawing rooms, and their realm of taste-making and influences the main transmitters of Chopin's aesthetics. Beyond the composer's sexual orientation, there is no doubt that Chopin has been perceived as a feminine composer. His dedication to small forms and genres, his oeuvre mostly dedicated to the piano, an instrument played by women, mostly, and his whimsical, non-sonata, non-Germanic forms make him the center of women's universe.

This collection of essays presents some editorial challenges. To begin with, the essays are written in English, Spanish, and German. All essays have abstracts in English and Spanish, the main languages of *Itamar*. For the German text, we have respected the standard academic writing style. Polish names occasionally have different spellings and we have respected as much as possible the authors' decisions.

¹⁹ KALLBERG, Jeffrey: *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1998.

AKT I / ACTO I / CT I
Männer / Hombres / Men

Chopins Männer / Los hombres de Chopin / Chopin's Men¹

Moritz Weber
Pianista, titulado en pedagogía de las artes y redactor
de la Schweizer Radio und Fernsehen (SRF)
M.A. Art Education, ist Musikredaktor bei Schweizer Radio und Fernsehen
(SRF) und Pianist
Pianist Moritz Weber holds a M.A. in Art Education and is a reporter at the
Schweizer Radio und Fernsehen (SRF)

Zusammenfassung. Meine journalistische Recherche «Chopins Männer» (2020) fokussierte das Privat- und Liebesleben des polnisch-französischen Komponisten Frédéric Chopin. Sie basiert neben jüngerer Sekundärliteratur hauptsächlich auf Chopins Korrespondenz, von welcher ein Grossteil in mehreren Editionen veröffentlicht vorliegt; in den Originalsprachen Polnisch und Französisch sowie übersetzt in diverse andere Sprachen.

Die Recherche ergab, dass es in den berücksichtigten Übersetzungen von Chopins Korrespondenz Unregelmässigkeiten gibt. Beispielsweise wurden originale polnische männliche Pronomina in weibliche Pronomina der Zielsprache übersetzt, oder Behauptungen in vielen Fussnoten der Herausgebenden nicht durch Querverweise oder Quellenangaben belegt. Dies beeinträchtigte die Chopin-Biografik während Jahrzehnten.

Als ein weiteres zentrales Ergebnis der Recherche stellte sich heraus, dass für angebliche kurze Affären Chopins mit Frauen keine belastbaren Belege überliefert sind. Demgegenüber machte die Recherche und deren weltweites Echo auf Chopins zahlreiche Liebeserklärungen an verschiedene Männer aufmerksam und auf die homoerotischen Partien in seiner Korrespondenz.

Schlüsselwörter. Chopin, Briefe, Homosexualität, Biografik, Pronomina, Unregelmässigkeiten, Übersetzungen, Tytus Woyciechowski, Jan Matuszyński, Antoni Wodziński, Julian Fontana, Wojciech Grzymała; Astolphe de Custine.

Resumen. Este ensayo se centra en la vida privada y amorosa del compositor polaco-francés Frédéric Chopin. Además de la bibliografía secundaria reciente,

¹ Mit speziellem Dank an Dr. Doris Lanz und Dr. Michelle Ziegler. *Dziękuję* Bibliothèque Polonaise de Paris i Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. My special thanks to Dr. Doris Lanz und Dr. Michelle Ziegler. *Dziękuję* Bibliothèque Polonaise de Paris i Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Gracias especiales a la Dras. Doris Lanz y Michelle Ziegler. *Dziękuję* Bibliothèque Polonaise de Paris i Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

como algunas biografías, el texto se basa principalmente en un análisis de la correspondencia de Chopin, una parte importante de la cual ha sido publicada en muchas ediciones y traducida del polaco o el francés a varios idiomas.

Mi investigación muestra que muchas de estas ediciones traducidas contienen irregularidades, como pronombres masculinos polacos originales que han sido traducidos como pronombres femeninos, o notas a pie de página que carecen de referencias. Esto ha obstaculizado una biografía completa de Chopin durante décadas.

Esta investigación amplía mi investigación anterior sobre la homosexualidad de Chopin (2020), que tuvo repercusiones mundiales y atrajo interés a cerca de las numerosas declaraciones de amor de Chopin a varios hombres y a las partes homoeróticas en su correspondencia.

Palabras clave. Chopin, correspondencia, homosexualidad, biografía, pronombres, inconsistencias, traducción, Tytus Woyciechowski, Jan Matuszyński, Antoni Wodziński, Julian Fontana, Wojciech Grzymała; Astolphe de Custine.

Abstract. This paper focuses on the private and love life of the Polish-French composer Frédéric Chopin. In addition to recent secondary literature, such as biographies, it is mainly based on Chopin's correspondence, a major part of which has been published in many editions and translated from Polish or French into various languages.

The research shows that many of these translated editions contain inconsistencies, such as original Polish male pronouns that have been translated as female pronouns, or purporting footnotes that lack references. This has hindered a comprehensive biography of Chopin for decades.

This research expands my previous examinations of Chopin's homosexuality (2020), which had a worldwide response and drew attention to Chopin's numerous declarations of love to various men and to the homoerotic parts in his correspondence.

Keywords. Chopin, correspondence, homosexuality, biography, pronouns, inconsistencies, translation, Tytus Woyciechowski, Jan Matuszyński, Antoni Wodziński, Julian Fontana, Wojciech Grzymała; Astolphe de Custine.

Einleitung

In mehreren Publikationen wurde bereits seit den 1990er-Jahren darauf hingewiesen, dass der polnisch-französische Komponist Frédéric Chopin intensive und auch homoerotische Beziehungen zu Männern pflegte, und dass er seine Gefühle für und Liebeserklärungen an Männer in seinen Briefen

festhielt². Dennoch verharrte der Fokus der Chopin-Forschung und -Biografie hinsichtlich Chopins Privatleben, ähnlich wie bei anderen prominenten Kulturschaffenden³, bislang hauptsächlich auf dessen Kontakten zu Frauen.

Meine breite und monatelange journalistische Recherche «Chopins Männer», basierend auf der überlieferten Korrespondenz des Komponisten, wie auch auf den jüngsten Chopin-Biografien sowie weiterer Sekundärliteratur, bestätigte diese Diskrepanz. Die Publikation dieser Recherche in Form zweier einstündiger, gleichnamiger Audio-Features und eines Online-Artikels Mitte November 2020⁴ vermittelte einem breiten, weltweiten Publikum diverse bislang weitgehend vernachlässigte Briefstellen aus Chopins Feder. Als Resultat der Recherche zeigte sich ausserdem, dass die angeblichen aber dennoch vielzitierten «Affären» Chopins mit Frauen durch keine stichhaltigen Beweise belegt sind.

Viele Dokumente Chopins (Briefe von ihm, an ihn, weitere Primärquellen) gelten seit Jahrzehnten als verschollen, wobei trotzdem noch ein paar hundert Briefe überliefert sind. Der Zugang zu den noch vorhandenen Autografen und Faksimilia ist teilweise umständlich, und ein vollständiger Katalog liegt bislang nicht vor. Scans von nur rund drei Dutzend Briefautografen – fast ausschliesslich aus Chopins Jahren in Paris – sind digitalisiert verfügbar⁵, und Transkriptionen eines Grossteils von Chopins überlieferter Korrespondenz wurden in den letzten Jahren in den Originalsprachen (Polnisch oder Französisch) online publiziert⁶.

Einen Überblick über viele der sehr zahlreichen Publikationen über Chopins Leben, über sein Umfeld und seine Musik bietet ein «Research-Guide»; dessen Herausgebende folgen gemäss eigener Aussage der Forschungs-Haltung des renommierten, einflussreichen und finanziell von der Europäischen Union unterstützten⁷ Nationalen Instituts Fryderyk Chopin (NIFC)⁸. Das NIFC brachte unter anderem die erwähnte Online-Edition von Chopins Korrespondenz voran,

² LARIVIERE, *Homosexuels célèbres*, 1997, Eintrag «Chopin», S. 99f.; PIZA, «Vida sexual de Chopin», 2010; RUGGIERI, *L'impossible amour*, 2010, S. 80; BAUR, *Sehnsucht*, 2009, S. 536.

³ TOMASIK, *Homobiografie*, 2014.

⁴ WEBER, «Chopins Männer», 2020; WEBER, «Chopin war schwul – und niemand sollte davon erfahren», 2020.

⁵ Gescannte Autografe von einigen Briefen Chopins, digitale Bibliothek Polona.pl [Zugriff bei sämtlichen Links, falls nicht anders vermerkt, 28.2.2021]. Diverse weitere Autografe sind vorhanden und wurden für die neuste polnische Briefedition ausgewertet (vgl. HELMAN-BEDNARCZYK, «The New Edition», 2016, S. 12).

⁶ Online-Briefedition des Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (NIFC) [englisch «The Fryderyk Chopin Institute»]: <https://chopin.nifc.pl/en/chopin/listy>.

⁷ European Funds und EU European Regional Development Fund, vgl. Pressemitteilung NIFC, 'Heritage of Polish Music' digitization project.

⁸ SMIALEK and TROCHIMCZYK, *Chopin Research and Information Guide*, 2015; Maja Trochimczyk, E-Mail an Moritz Weber, 18.7.2020: «NIFC is the 'authoritative' source - National Fryderyk Chopin Institute. So if they write it, it is established as a fact by now. We had 200 years of obsessing about Chopin to get things right. Maja».

inklusive ziemlich zuverlässiger Suchfunktionen (Schlagworte, Adressaten, Datum etc.).

Für die erwähnten Audio-Features «Chopins Männer», den Online-Artikel wie auch für diesen Essay wurden mehrere Briefeditionen in unterschiedlichen Sprachen (siehe Literaturverzeichnis) untersucht und diverse Sekundärliteratur ausgewertet, mit Fokus auf Chopins Privatleben. Zentral waren dabei die genannte Online-Edition des NIFC, die bislang in vielen Aspekten bei weitem detaillierteste aber noch nicht abgeschlossene Ausgabe von Zofia Helman et al. (ab 2009, inkl. zahlreicher Faksimila), die neuste englische Edition von David Frick (2016), die insgesamt umfassendste, französische Ausgabe von Bronislas Sydow aus den 1950er-Jahren (bzw. deren erweiterte Zweitausgabe von 1981) sowie eine noch ältere deutsche Edition von Bernard Scharlitt (1911).

Dieser Essay enthält ein paar der in den Features präsentierten Liebeserklärungen Chopins an Tytus Woyciechowski und andere Männer, und er wirft ausserdem einen detaillierteren kritischen Blick auf die angeblichen «Affären» Chopins zu Frauen. Des Weiteren zeigt er einige Reaktionen, welche die Publikation der Features «Chopins Männer» weltweit auslöste.

Liebeserklärungen an Tytus Woyciechowski

Es ist auffällig, wie ungewöhnlich offen und direkt Chopin Zeit seines Lebens in Briefen an ausgesuchte Männer seine innersten Gefühle mitteilte, und wie an diese auch unzählige schriftliche Liebeserklärungen verschickte. Teilweise beschrieb er gar exklusive Gefühle für Männer, insbesondere in seinen leidenschaftlichen Briefen an Tytus Woyciechowski.

Wie die meisten der engsten Freunde Chopins, so war auch Tytus Woyciechowski musikbegeistert, und auch er wohnte zeitweise im angesehenen und teuren Studentenwohnheim für junge Männer, welches die Eltern Chopins im Czapski-Palast in Warschau führten. Die Familie Chopin bewohnte ab 1827 selbst eine Wohnung in diesem Gebäude⁹. Frédéric Chopin widmete Woyciechowski die Variationen über «Là ci darem la mano» op. 2¹⁰, und er schrieb beispielsweise an den rund ein Jahr älteren Tytus¹¹:

Mein liebstes Leben! Du hast mir nie so gefehlt wie jetzt; ich habe niemanden, dem ich mich anvertrauen kann, ich habe Dich nicht. — Ein Blick von Dir nach jedem Konzert wäre mir mehr als alles Lob von Journalisten [...] Ich schicke Dir [mein Portrait], sobald ich kann, Du willst es haben, also wirst Du es haben, aber niemand ausser Dir wird mein Portrait haben — nur noch eine weitere Person könnte es haben, — aber niemals vor Dir, denn Du bist mir am liebsten. Deinen Brief hat niemand außer mir gelesen. Wie immer, so auch jetzt, trage ich Deine Briefe bei mir. Wie wohl wird es mir tun, — wenn ich im Mai jenseits der Mauern der Stadt

⁹ *Mikołaj Chopin* (Piotr Mysłakowski, Andrzej Sikorski), Webseite des NIFC.

¹⁰ In CHOPIN, *Werke für Klavier und Orchester*, op. 2, op. 13, op. 14, op. 22, 2002.

¹¹ Diverse weitere Beispiele in der Originalsprache Polnisch mit deutschen bzw. englischen Overvoices im zweiteiligen Feature «Chopins Männer» bzw. «Chopin's Men» (WEBER 2020).

spaziere und an meine näherkommende Reise denke, Deinen Brief hervorzuholen und sicherzugehen, dass Du mich liebst, und zumindest auf die Hand und Schrift dessen zu schauen, den ich nur lieben kann! [...] denn ich habe nur Dich.¹²

Ich spüre eine Erleichterung in meiner unerträglichen Sehnsucht, wenn ich einen Brief von Dir erhalte; genau das habe ich heute gebraucht [...] vielleicht bin ich nach dem Schreiben eines Briefes ruhiger, denn Du weißt, wie angenehm es ist, Dir zu schreiben. [...] ich träume oft von Dir. [...] ich bitte Dich, liebe mich.¹³

es freut mich, dass in meinem Herzen ein Geheimnis begraben ist, dass in mir das Ende von dem ist, dessen Anfang bei Dir liegt. Freue Du Dich, dass Du in mir einen Abgrund hast, in den Du ohne Bedenken alles werfen kannst, — wie zu Deinem zweiten Ich — denn Dein Geist liegt schon lange dort am Boden.¹⁴

Gib mir einen Kuss, liebster Geliebter, — ich bin davon überzeugt, dass Du mich noch liebst, und ich habe immer Angst vor Dir, wie vor meinem Tyrann — ich weiß nicht, warum, aber ich habe Angst vor Dir. Bei Gott, dass Du nur die Macht über mich hast, Du und... niemand sonst. — vielleicht ist das der letzte Brief, den ich Dir schreibe — bis zum Tode Dein.¹⁵



Abb. 1: Tytus Woyciechowski (1808-1879)
um 1875. Fotografie.
Unknown Artist. Public Domain

¹² Frédéric Chopin, Brief an Tytus Woyciechowski, 27.3.1830 (HELMAN et al., *Korespondencja Chopina*, 2009, Band I, S. 336–340).

Wenn nicht anders vermerkt: Deutsche Übersetzung von einer - an besonders umstrittenen Stellen zwei - professionellen, Übersetzungsfirmen (toptranslation.com, tolingo.com), nach dem 4-Augen-Prinzip gemäss Qualitätsnorm ISO 17100, im Auftrag von SRF (September 2020), das Resultat zusätzlich kontrolliert von zwei weiteren polnischen Muttersprachlern.

Das Briefdatum ist jeweils verknüpft mit dem Hyperlink zur Transkription des polnischen Originals auf der Webseite des Nationalen Instituts Fryderyk Chopin in Warschau (NIFC), falls der Brief dort vorhanden ist.

¹³ Chopin, Brief an Woyciechowski, 17.4.1830 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 358f.).

¹⁴ Chopin, Brief an Woyciechowski, 31.8.1830 (ebenda, S. 387).

¹⁵ Chopin, Brief an Woyciechowski, 5.10.1830 (ebenda, S. 411).

Mittlerweile werden solche Partien von diversen Chopin-Forschenden und -Biograf*innen als Liebeserklärungen¹⁶ erkannt, oder zumindest als «leidenschaftlich»¹⁷, «ausgesprochen sinnlich»¹⁸ oder «offen erotisch»¹⁹ beschrieben.

Ich gehe mich waschen, küsse mich jetzt nicht, denn ich habe mich noch nicht gewaschen. — Du? Auch wenn ich mich mit byzantinischen Ölen einreiben würde, würdest Du mich nicht küssen, wenn ich Dich nicht auf magnetische Art dazu zwingen würde. Es gibt irgendeine Kraft in der Natur. Heute wirst Du träumen, dass Du mich küsst! Ich muss es Dir für den scheusslichen Traum, den Du mir heute Nacht gebracht hast, zurückgeben.²⁰

Jene Armbrust! — Wie romantisch! Ich erinnere mich an diese Armbrust, was hast Du mich mit ihr gequält, — für alle Sünden.²¹
Ich erwarte Dein Kommen [...] drücke Dich herzlich direkt auf die Lippen, erlaubst Du es?²²

Tytus Woyciechowski erbte als junger Mann das Landgut seiner Familie in Poturzyn im Südosten Polens, zog nach Abschluss seines Jurastudiums im Frühjahr 1829 dorthin und baute sich erfolgreich eine Existenz als wegweisender Landwirt auf²³. Die 22 Briefe von Frédéric Chopin an ihn sind seitenlang, und aus der Zeit zwischen Herbst 1829 und Chopins Ausreise im November 1830 sind von ihm ausschliesslich Briefe an Woyciechowski überliefert. Er offenbarte ihm darin nicht nur seine innersten Gefühle, sondern beschrieb ihm auch die damalige Kulturszene in Warschau und später diejenige in Paris. Er berichtete Tytus etwa von Opern- und Konzertaufführungen, von Musiker*innen, die er hörte und traf, und gab ihm zu verstehen, wie wichtig ihm dessen Meinung zu seinen musikalischen Werken war.

denn Du glaubst nicht, wie sehr Du bei nahezu jeder meiner Taten in meinen Gedanken bist. Ich weiß nicht, ob es deshalb ist, weil ich bei Dir gelernt habe, zu fühlen, aber wenn ich etwas schreibe, würde ich sehr gerne wissen, ob es Dir gefällt. Und es scheint mir, dass mein zweites Konzert in e-Moll [op. 11] für mich so lange keinen Wert haben wird, bis Du es gehört hast. [...] ich liebe nur Dich.²⁴

Mein teuerstes Leben! Ich wurde wieder lebendig, als ich Deinen Brief erhielt. [...] Ich habe Rossini, Cherubini [...] und auch Kalkbrenner getroffen. Du wirst nicht glauben, wie neugierig ich auf Herz, Liszt und

¹⁶ So beispielsweise BAUR 2009, S. 536: «Chopins Liebeserklärungen an Tytus».

¹⁷ FRICK, *Chopin's Polish Letters*, 2016, S. 16, Vorwort von Jeffrey KALLBERG: «passionate missives».

¹⁸ ZAMOYSKI, *Poet am Piano*, 2010, S. 70.

¹⁹ WALKER, *Life and Times*, 2018, Kapitel «Konstancja Gładkowska: The Distant Beloved», Absatz II, Position 2720, 20 %: «frankly erotic».

²⁰ Chopin, Brief an Woyciechowski, 4.9.1830 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 392).

²¹ Chopin, Brief an Woyciechowski, 21.8.1830 (ebenda, S. 377).

²² Chopin, Brief an Woyciechowski, 12.9.1829 (HELMAN et al, Band I, S. 303).

²³ *Tytus Woyciechowski*, Webseite des NIFC.

²⁴ Chopin, Brief an Woyciechowski, 10.4.1830 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 350f.).

Hiller usw. war, aber das sind Nullen gegen Kalkbrenner. Ich gebe zu, ich spielte auch wie Herz, aber ich würde gerne wie Kalkbrenner spielen. [...] Schreibe mir, um Gottes Willen — oder komm' zu mir, bis zum Tode Deiner, und vielleicht bald F. Chopin.
[...] ich würde Dich nur manchmal wollen, denn ich werde fast wahnsinnig vor Sehnsucht, besonders wenn es regnet.²⁵

Chopin verliess Polen Anfang November 1830 für immer – gemeinsam mit Tytus Woyciechowski. Die beiden reisten mit der Kutsche via Breslau nach Wien. Chopin berichtete seiner Familie von dieser offenbar unbeschwerten gemeinsamen Zeit mit Tytus²⁶, und umso verzweifelter äusserte er kurz darauf in Briefen heftigen Trennungsschmerz, unmittelbar nach der durch den Novemberaufstand 1830 in Warschau ausgelösten, plötzlichen Rückreise von Tytus. Dieser engagierte sich in der Unabhängigkeitsbewegung und fuhr zurück nach Polen, um unter anderem mit weiteren engen Freunden Chopins an der Front gegen die russische Herrschaft zu kämpfen. Für seinen Einsatz wurde Woyciechowski später mit dem höchsten polnischen Militärverdienstorden, dem Goldenen Kreuz der Virtuti Militari ausgezeichnet²⁷.

Auch Jan Matuszyński war Teil dieser Unabhängigkeitsbewegung, er kümmerte sich unter anderem als Arzt für die Versorgung von Verwundeten des Aufstandes und wurde später ebenfalls mit diesem Orden ausgezeichnet²⁸. An ihn schreibt Chopin im Dezember 1830, kurz nach Tytus' Rückreise nach Polen:

und Du, gerade weil Du meine Verhältnisse kennst, gib zu, dass nach Tytus' Abfahrt mir zu viel aufs Mal über dem Kopf zusammengebrochen ist. Alle Mittagessen, Abende, Konzerte, Tänze, ich habe sie satt, sie langweilen mich; — es ist mir hier so traurig, still, dunkel — eigentlich mag ich das, aber nicht auf so schreckliche Art.²⁹

Chopin blieb auch in seinen Jahren in Paris und bis kurz vor seinem Tod mit Tytus Woyciechowski in Briefkontakt.

Es ist meine Schuld, dass ich krank bin, denn ich wäre sonst irgendwo nach Belgien zu Dir gefahren.
Vielleicht kannst Du auch hierher kommen. Ich bin nicht egoistisch genug, um Dich für mich alleine zu wollen; da ich schwach bin, hättest Du einige Stunden Langeweile und Enttäuschung, gemischt mit einigen Stunden Freude und gutmütiger Erinnerungen; ich wollte jedoch, dass die Zeit, die wir zusammen verbringen, nur eine Zeit vollsten Glückes wäre. Dein für immer Fryderyk.³⁰

²⁵ Chopin, Brief an Woyciechowski, 12.12.1831 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 90, 94).

²⁶ Frédéric Chopin, Brief an seine Familie, 9.11.1830 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 424f.).

²⁷ *Tytus Woyciechowski*, Webseite des NIFC; MYŚLAKOWSKI and SIKORSKI, *The Origins*, 2010, S. 267f.

²⁸ *Jan Matuszyński* (Andrzej SIKORSKI), Webseite des NIFC.

²⁹ Frédéric Chopin, Brief an Jan Matuszyński, 26.12.1830 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 461).

³⁰ Chopin, Brief an Woyciechowski, 12.9.1849 (Frick 2016, S. 493).

Unterschiedliche Interpretationen, «Mental Twist»

Von den meisten Forschenden wurden solche Zeilen in der Korrespondenz Chopins bisher vernachlässigt oder umgedeutet – ob bewusst oder unbewusst sei dahingestellt. Der Musikwissenschaftler und Liszt-Spezialist Alan Walker resümiert in seiner in mancher Hinsicht angesehenen und detailreichen³¹ Chopin-Biografie (*A Life and Times*, 2018) etwa, es wäre angemessener gewesen, wenn Chopin solche Zeilen einer bestimmten jungen Frau geschrieben hätte³². Diese heteronormative Haltung vertraten und vertreten bis heute auch andere³³.

Walker geht allerdings noch weiter: Die diversen Liebeserklärungen und teils erotischen Partien, eindeutig adressiert an Tytus Woyciechowski, diagnostiziert er gar als Folge einer «psychologischen Verwirrung» oder einer «geistigen Verdrehung» des Komponisten Frédéric Chopin³⁴.

Es ist fraglich, ob solche Zeilen ebenso kritisch hinterfragt und interpretiert würden, wenn Chopin sie tatsächlich an eine Frau gerichtet hätte – was er in den überlieferten Schriften nie getan hat.

«Frühromantischer Sprachgebrauch»

Frédéric Chopin wies in einem Brief an Tytus Woyciechowski darauf hin, dass er seine Grussworte an ihn sehr bewusst wählte.

Ich umarme Dich herzlich, so schreiben sie gewöhnlich am Ende von Briefen, aber sie wissen nicht, was sie schreiben – glaub mir jedoch, dass ich weiß, was ich geschrieben habe, weil ich Dich liebe wie Ch.³⁵

Trotzdem halten viele Forschenden und Biografen fest, dass Chopins explizite und teilweise erotische Liebeserklärungen bloss einem während der Frühromantik unter gebildeten Menschen gepflegten polnischen Sprach- oder Schreibstil geschuldet seien³⁶. In den 1960er-Jahren wurde gar noch

³¹ DA FONSECA-WOLLHEIM, «An Ingenious Frédéric Chopin», 2018.

³² WALKER 2018, Kapitel «Konstancja Gładkowska», Absatz II, Position 2710, 20%: «These are sentiments that should more properly have been addressed to Konstancja, but were instead directed toward Tytus».

³³ BAUR 2009, S. 39: «Seine Briefe an die Freunde sind so zärtlich, dass ein unvoreingenommener Leser meinen könnte, es handle sich um die ersten Liebesbriefe an ein Mädchen»; ZAMOYSKI 2010, S. 66: «Dem Klavier vertraue ich an, was ich so oft Dir sagen möchte», schrieb er Tytus – und was er Konstancja gerne sagen würde, hätte er hinzufügen können».

³⁴ WALKER 2018, Kapitel «Konstancja Gładkowska», Absatz II, Position 2693, 20%: «Chopin lapsed into a state of psychological confusion, and he began to divert some of his innermost thoughts of love and even of sexual desire away from his ‚distant beloved‘ and transfer them onto his best friend. [...] In the event, he turned not to Konstancja, perhaps fearing rejection, but to Tytus. This mental twist has given rise to a number of conjectures, including the notion that Chopin was experiencing some latent homosexual feelings brought to the surface as his unrequited love for Konstancja intensified».

³⁵ Chopin, Brief an Woyciechowski, 20.10.1829 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 317).

³⁶ Beispielsweise Aleksander LASKOWSKI (Pressesprecher NIFC), November 2020: «Es gab verschiedene, sehr eigentlich erotisch klingende Sprachweisen in der polnischen Sprache

ausdrücklich davor gewarnt, Chopins Worte wörtlich zu nehmen³⁷, und bis heute merken viele an, dass entweder das Küssen unter Männern im damaligen Polen durchaus üblich gewesen sei (ob auch Küsse auf den Mund wird nicht näher ausgeführt) ³⁸, oder dass der Zeitgeist jener Jahre extreme Gefühlsäusserungen begünstigte und «wahrscheinlich» auch Chopins Briefen zugrunde liege³⁹.

Dieser Ansicht sind allerdings längst nicht alle polnischen Muttersprachler*innen⁴⁰. Um diese These solide zu untermauern, wäre eine wohl mehrjährige, gründliche, wissenschaftlich-objektive Untersuchung von diversen Korrespondenzen zwischen Männern der damaligen Zeit erforderlich, welche gezielt und detailliert die Gepflogenheiten in unterschiedlichen Milieus untersucht, belegt, und sie mit Chopins Korrespondenz vergleicht. Eine solche Sekundär-Studie hätte den Rahmen dieser Recherche jedoch gesprengt.

Eine stichprobenartige Überprüfung dieses Arguments anhand der Korrespondenz von einem von Chopins Zeitgenossen und Bekannten, dem polnischen Nationaldichter Adam Mickiewicz, zeigt allerdings bereits, dass dieser an Männer keinerlei vergleichbare innige Liebeserklärungen, Küsse auf die Lippen oder erotische Gedanken versandte⁴¹. Chopins Formulierungen überflügeln sogar die Herzlichkeit und das Feuer in Briefen eines weiteren polnischen Nationalbarden, Zygmunt Krasiński⁴², und bei weitem auch den Tonfall in freundschaftlicher Korrespondenz zwischen anderen jungen Kollegen in westlicheren Teilen Europas zu jener Zeit⁴³.

Bemerkenswert ist ausserdem, dass hinsichtlich des Schreibstils Chopins oft widersprüchlich argumentiert wird: Einerseits heiss es, dieser entspreche der

zwischen jungen, gut gebildeten Leuten. Wenn man diese Briefe auf Polnisch – wenn man das Original liest, klingt das ein bisschen anders.» (WEBER, «Chopins Männer» 2020, Audio, Teil 1, 13:20-13:40).

³⁷ HEDLEY, *Chopin*, 1950, S. 29.

³⁸ BAUR 2009, S. 82.

³⁹ ZAMOYSKI 2010, S. 71.

⁴⁰ DEBOWSKA 2020: «Zachód ekscytuje się, że Chopin był gejem. Może i był, ale to żadne odkrycie», «Każdy, kto choć raz czytał listy Fryderyka Chopina do Tytusa Woyciechowskiego, przyjaciela z młodości, wie, że jest w nich sporo fragmentów sugerujących homoseksualną fascynację 19-letniego kompozytora, delikatnego chłopca o nieco dziewczęcej urodzie, dwa lata starszym kolegą - męskim i muskularnym.»; AMBROZIAK 2020.

⁴¹ MICKIEWICZ, *Korespondencja*, 1875.

⁴² Um nur ein Beispiel zu nennen: Zygmunt Krasiński, Brief an Stanisław Małachowski [1798-1883, Sohn von Jan Nepomucen Małachowski], 3.4.1846 (ŁAKOCIŃSKI, *Listy Zygmunta Krasińskiego*, 1885, S. 99f.): «Dusza moja listy twe pije jak ognistą wódkę». Übersetzung [Moritz Weber]: «Meine Seele trinkt Deine Briefe wie feurigen Wodka». [Krasiński und Małachowski waren sehr eng befreundet, siehe 1. Absatz des Vorworts der Edition, S. IIIf.: «Dopiero wspólny pobyt w Rzymie, podczas zimy z 1838 na 1839, zbliżył ich do siebie i dał początek tej ścisłej zażyłości i przyjaźni, która przetrwała do grobu. Pomimo bowiem różnicy wieku, zawodu, temperamentu, łączyły obydwojli liczne i silne ogniwa»].

⁴³ SAFRANSKI, *Goethe & Schiller*, 2011, z.B. Kapitel «Briefe aus dem Jahr 1805». Schiller, Brief an Goethe, 22.2.1805: «Möge es sich täglich und stündlich mit Ihnen bessern und mit mir auch, daß wir uns bald mit Freuden wieder sehen S.».

damaligen, frühromantischen Stilistik, und sei allgemein in gewissen Milieus so üblich gewesen – «simple Floskeln ohne konkrete Bedeutung». Andererseits wird aber bisweilen trotzdem auch umgehend und beschwichtigend festgehalten, Chopins Ausdrücke seien zum Teil «etwas exaltiert», «etwas dramatisch», «rührselig», «selbstmitleidig», oder eine «Mischung aus kindischer Affektiertheit und verschämter Erotik»⁴⁴.

Es wurde nach der Publikation der Recherche auch auf einen Brief Chopins aus dem Jahr 1832 verwiesen⁴⁵, welchen er an seinen Schwager Józef Kalasanty Jędrzejewicz (den Ehemann von Chopins ältester Schwester Ludwika) geschrieben haben soll. Chopin verwendete darin tatsächlich ähnlich liebevolle und leidenschaftliche Worte wie in seinen Briefen an Tytus Woyciechowski. Es ist jedoch keineswegs eindeutig, dass der Inhalt dieses Briefes tatsächlich für Jędrzejewicz bestimmt war. Von Chopin an ihn ist kein weiterer Brief überliefert (abgesehen von einem stilistisch ganz anderen Brief, welcher an Kalasanty und Ludwika gemeinsam adressiert ist)⁴⁶, und Jędrzejewicz hatte offenbar sowohl zu Chopin, zu seiner eigenen Gemahlin Ludwika, und überhaupt zur ganzen Familie Chopin kein gutes Verhältnis⁴⁷. Das Faksimile dieses Briefes zeigt ganz unabhängig davon auch eindeutig, dass Chopin auf der Rückseite einen Auftrag zur unbedingten Weiterleitung dieses Schriftstücks an eine bei Ludwika zu erfragende Person festhielt⁴⁸. Somit könnte dieser stilistisch und inhaltlich den Briefen an Woyciechowski ähnelnde Brief ebenfalls indirekt für diesen bestimmt gewesen sein, zumal Chopin in seiner Zeit in Paris auch anderweitig indirekt via seine Familie mit Tytus Woyciechowski korrespondierte⁴⁹.

Hindernisse in der Forschungsarbeit

Ein Grossteil der überlieferten Korrespondenz Frédéric Chopins ist zwar längst in diversen Sprachen veröffentlicht, jedoch kann selbst das Nationale Institut Fryderyk Chopin in Warschau bis heute noch keine vollständige Liste der Chopinschen Korrespondenz liefern, in welcher sämtliche Briefe – auch die indirekt erwähnten, als verschollen geltenden – katalogisiert wären, inklusive der verfügbaren Spezifika wie Format, Material, Lagerungsort, Datum des Verschwindens etc.

⁴⁴ ZAMOYSKI 2010, S. 70f.

⁴⁵ SZWARCMAN, «Dwuznaczne listy Chopina», 2020.

⁴⁶ Chopin, Brief an Ludwika und Józef Kalasanty Jędrzejewicz, 1.8.1845 (FRICK 2016, S. 377-382).

⁴⁷ MYŚLAKOWSKI and SIKORSKI 2010, S. 183–185.

⁴⁸ Chopin, Brief an Kalasanty Jędrzejewicz, 10.9.1832 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 186-189 [inkl. Faksimile]): «Oddać do rąk panny Ludwiki C[hopinówny], która zapewne domyśli się, komu wręczyć. W każdym przypadku dowiedzieć się o nim u pani C[hopinowej].». Übersetzung durch C. RYMAROWICZ (KOBYLAŃSKA, *Chopin Briefe*, 1983, S. 142): «Zu Händen Fräulein Ludwika C(hopin)., die sicherlich erraten wird, wem auszuhändigen. Auf jeden Fall über ihn Erkundigung einziehen bei Frau C(hopin)».

⁴⁹ Chopin, Brief an Julian Fontana, 8.8.1839 (Frick 2016, S. 310): «Woyciechowski do mnie pisał, żebym oratorium komponował. W liście do rodziców odpisałem».

Ausserdem weisen diverse der überlieferten Briefe und Schriften Chopins Spuren von teils rigoroser Bearbeitung auf, was sich unter anderem in diversen Faksimilia zeigt: So markieren beispielsweise in einem der Briefe an Jan Matuszyński grobe Kreuze jene Stellen, wo Chopin persönlicher wird. In den losen Blättern des Chopin zugeschriebenem sogenannten «Albums» bzw. «Stuttgarter Tagebuchs» wurden gar ganze Wörter und Zeilen unkenntlich gemacht⁵⁰, wie auch in Briefen aus England an Wojciech Grzymała⁵¹. Von wem diese Bearbeitungen stammen, und wo und wann sie ausgeführt wurden, dies liesse sich allein mit einer forensischen Untersuchung der Autografe eruieren, von welchen allerdings, wie erwähnt, viele als verschollen gelten. Solche profunden Analysen liegen bislang aber ebenfalls nicht vor.

Auffälligerweise gelten ausgerechnet all jene Briefe als verschollen, welche Chopin von Tytus Woyciechowski erhalten hatte und von welchen er manche gemäss seiner oben zitierten eigenen Aussage mindestens zeitweise bei sich trug. Von diesen Briefen sind zudem auch keinerlei Abschriften verfügbar. Dies ist bedauerlich, denn gerade sie könnten wertvolle weitere Hinweise auf Chopins Verhältnisse mit Männern liefern, wie man indirekt aus Chopins Reaktionen erkennen kann.

Liebster Tytus Deinen letzten Brief, in dem Du sagst, ich solle Dich küssen, habe ich erhalten.⁵²

Woyciechowski hat mir geschrieben, dass ich ein Oratorium komponieren soll. Im Brief an die Eltern habe ich ihm zurückgeschrieben, warum er eine Zuckerfabrik gründet, und kein Kloster für Kamaldulenser- oder Dominikanerinnen. Der herzensgute Tytus hat noch Vorstellungen aus dem Lyzeum, was nicht stört, da ich ihn wie im Lyzeum liebe. Er hat einen Sohn, einen zweiten. Er soll heißen wie ich. Er tut mir leid.⁵³

Auch alle Briefe, die er von seinen anderen Intimfreunden erhalten hat, liegen nicht transkribiert vor und gelten ebenfalls als verschollen. Einzig Briefe des Marquis' Astolphe de Custine an Chopin sind transkribiert überliefert, sowie eine einzige Notiz von Wojciech Grzymała. «Mein Lieber. Ich warte angezogen auf Dich, bereit, dass Du mich rufst. Albert»⁵⁴.

Alle anderen Briefe von Chopins Männern dürften sich bei Frédéric Chopin selbst befunden haben, er war ja der Adressat. Und er war bemüht, gewisse Briefe sicher aufzubewahren, beauftrage sogar später in Paris seinen Mitbewohner Julian Fontana ausdrücklich, diese in einem Möbelstück gut

⁵⁰ HELMAN et al. 2009, Band I, S. 463, S. 527–533.

⁵¹ SCHARLITT, *Chopins gesammelte Briefe*, 1911, S. 295f.; SYDOW, *Correspondance de Chopin*, 1981, Band III, S. 384, 397f.; FRICK 2016, S. 461.

⁵² Chopin, Brief an Woyciechowski, 14.11.1829 (HELMAN et al., 2009, Band I, S. 323).

⁵³ Chopin, Brief an Julian Fontana, 8.8.1839. Hervorhebungen im Original.

⁵⁴ Wojciech Grzymała, Brief an Frédéric Chopin, 1.1.1844: «Mój drogi. Ja na Ciebie czekam ubrany, gotów na Twoje zawołanie. Albert.» (SYDOW 1981, Band III, S. 186).

verschlossen zu halten⁵⁵. Offenbar brachte Chopins älteste Schwester Ludwika nach seinem Tod nicht nur sein in Cognac konserviertes Herz von Paris nach Warschau, wo es seither eingemauert in einer Säule der katholischen Heilig-Kreuz-Basilika ruht, sondern auch Memorabilia und Briefe. Es heisst, dies seien Briefe von George Sand gewesen, welche Sand später über Umwege wieder zurückerhielt und dann verbrannt haben soll. Allerdings ist trotzdem Korrespondenz zwischen Chopin und Sand überliefert⁵⁶.

Die Briefe von Chopin an Tytus Woyciechowski dürften sich auf dessen Hof in Poturzyn befunden haben, dieser wurde aber offenbar um 1900 verkauft und fast alle Gebäude des Anwesens fielen schliesslich in den 1940er-Jahren ebenfalls den Flammen zum Opfer⁵⁷.

Mängel in Übersetzungen und Briefeditionen

Seit Frédéric Chopins frühem Tod, er starb am 17. Oktober 1849 an den Folgen von Tuberkulose, war seine wertvolle und aussagekräftige Korrespondenz offensichtlich einer teils rücksichtlosen Willkür der Herausgebenden ausgesetzt. So entdeckte etwa Bernard Scharlitt in seiner ziemlich genauen aber noch unvollständigen Briefedition, dass bereits einer der ersten Chopin-Biografen, ein Freund der Familie Chopin, Maurycy Karasowski, vieles weggelassen, entstellt, falsch übersetzt oder teils gänzlich gefälscht hatte⁵⁸. Insbesondere betroffen von derartigen Verstümmelungen waren Chopins Briefe an Tytus Woyciechowski, in welchen Karasowski beispielsweise diverse Liebeserklärungen einfach wegliess⁵⁹. Auch jüngere Briefausgaben weisen auf diese Problematik hin, auch wenn sie selbst Mängel aufweisen⁶⁰.

Erst in den letzten Jahrzehnten wurde einer breiteren Öffentlichkeit bekannt, dass keineswegs nur mit Schriften von Frédéric Chopin so verfahren wurde, sondern auch mit Werken oder Nachlässen anderer berühmter Kulturschaffender wie etwa Michelangelo⁶¹, Shakespeare⁶² oder Pjotr Iljitsch Tschaikowski⁶³.

⁵⁵ Chopin, Brief an Fontana, 12.3.1839 (HELMAN et al. 2009, Band II/2, S. 816–819 [inkl. Faksimile]): «Co z moimi papierami? Listy zostawisz w biurku, a nuty do Jasia albo do siebie. W stoliku, co w przedpokoju, także są listy; trzeba, żebyś zamknął go dobrze».

⁵⁶ MYSŁAKOWSKI and SIKORSKI 2010, S. 183.

⁵⁷ Poturzyn, Webseite des NIFC.

⁵⁸ SCHARLITT 1911, S. 1–3; HELMAN-BEDNARCZYK 2016, S. 5.

⁵⁹ KARASOWSKI, *Leben und Briefe*, 1878, diverse Stellen, beispielsweise S. 101.

⁶⁰ FRICK 2016, S. 15, Vorwort von Jeffrey KALLBERG.

⁶¹ SYMONDS, *Michelangelo Buonarroti*, 1893, Kapitel XII, Absätze II, IV, XI; LARIVIÈRE 1997, Eintrag «Michelangelo», S. 246f.

⁶² ZANOTTI, *Classici dell'omosessualità*, 2006, Kapitel «Il paese al di là dello specchio», Absatz «La tradizione della diversità»: «normalizzazioni' forzate. La più eclatante delle quali (abbiamo già trovato questo procedimento, ma come esempio di autocensura) fu la sostituzione dei pronomi maschili con pronomi femminili. A questa normalizzazione furono per esempio sottoposti sia i sonetti di Michelangelo dedicati a Tommaso Cavalieri sia quelli di Shakespeare dedicati a un misterioso fair youth («bel giovane»)»; ebenda, Kapitel IV «Magie del travestimento», Unterkapitel «Oscar Wilde»; LARIVIÈRE 1997, Eintrag «Shakespeare», S. 309:

Die Recherche «Chopins Männer» und ihr zugrunde liegende professionelle Neuübersetzungen diverser einschlägiger Briefstellen aus Frédéric Chopins Korrespondenz, welche Schweizer Radio und Fernsehen (SRF) im Herbst 2020 bei zertifizierten Übersetzungsfirmen in Auftrag gegeben hatte, zeigen, dass alle im Rahmen der Recherche untersuchten Übersetzungen (siehe Literaturverzeichnis) der polnischen Originale Chopins in diverse Sprachen ähnliche Unregelmässigkeiten aufweisen. Dies trifft selbst auf die jüngste (nach dem aktuellen Forschungsstand ebenfalls unvollständige)⁶⁴ englische Ausgabe des emeritierten Professors David Frick (University of California, Berkeley. Departement slawische Sprachen und Literatur), 2016 herausgegeben vom NIFC, zu.

Als gravierendste und folgenreichste Mängel müssen einige der Stellen genannt werden, an welchen von Chopin niedergeschriebene, polnische, männliche Pronomina in weibliche Pronomina der Zielsprache übersetzt wurden.

mam mój ideał, któremu wiernie, nie mówiąc z nim już pół roku, służę, który mi się śni, na którego pamiątkę stało adagio od mojego koncertu, który mi inspirował tego walczyka dziś rano, co ci posyłam.⁶⁵

[ich habe] mein Ideal, dem ich treu, bereits ein halbes Jahr nicht mit **ihm** gesprochen habend, diene, von dem ich träume, zu dessen Erinnerung das Adagio aus meinem Konzert entstand, das mir heute Morgen diesen Walzer inspiriert hat, den ich dir schicke.⁶⁶

[I] have my ideal, whom I faithfully serve, not having spoken to **her** for half a year now, about whom I dream, with thoughts of whom the Adagio from my Concerto [Op. 21] came to be, who this morning inspired the little waltz [WN 20] that I am sending you.⁶⁷

An dieser vielzitierten Briefstelle ist zu beachten, dass das polnische Wort *ideał* (Ideal) ein Maskulinum ist. Dementsprechend sollten orthografisch alle sich darauf beziehenden polnischen Relativpronomina in den angehängten Relativsätzen männlich sein (któremu, który, którego). Das Personalpronomen *nim* ist hingegen unabhängiger vom Geschlecht der Vokabel *ideał*. Die Form des Verbs *inspirować* (inspirieren) gegen Ende dieses langen Satzes ist ebenfalls eindeutig männlich, *inspirował*, die weibliche Form wäre *inspirowała*.

«Jusqu'au XIXe siècle les éditeurs censureront l'homosexualité des Sonnets en prétendant qu'ils ont été écrits pour une femme».

⁶³ KOSTALEVSKY, *Tchaikovsky Papers*, 2018, Kapitel 3 «Letters by Pyotr Ilyich Tchaikovsky», Position 2165, 40%; KATZENSTEIN, «Schwule Kunst?», 2020.

⁶⁴ Chopin, Brief an Teresa Wodzińska, 23.9.1836 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 601–606 [inkl. Faksimile]); fehlt in allen anderen bei dieser Recherche berücksichtigten Brief-Editionen (siehe Literaturverzeichnis).

⁶⁵ Chopin, Brief an Woyciechowski, 3.10.1829 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 306), Hervorhebungen im Original.

⁶⁶ Chopin, Brief an Woyciechowski, 3.10.1829. Die zusätzliche Hervorhebung (fett) durch Moritz Weber.

⁶⁷ Chopin, Brief an Woyciechowski, 3.10.1829. Übersetzung: FRICK 2016, S. 138. Die zusätzliche Hervorhebung (fett) durch Moritz Weber.

David Frick folgte jedoch offenbar der verbreiteten aber unbelegten Vermutung, Chopin meine hier mit *ideal* eine Frau (siehe unten, Absatz «Fussnoten»). Er übersetzte das polnische, männliche Personalpronomen *nim* (Instrumentalis: *mit ihm*) inmitten dieses verschachtelten Satzes mit dem englischen, weiblichen *her* (was im polnischen Instrumentalis *nią* entsprechen würde). Nach der Publikation der Recherche «Chopins Männer» räumte Frick aber gegenüber der britischen Tageszeitung «The Guardian» ein, dass Chopin mit seinem Ideal auch Tytus Woyciechowski gemeint haben könnte⁶⁸.

Ältere Briefausgaben sind an dieser Stelle präziser und übersetzten beispielsweise korrekt auf Deutsch mit *ihm*⁶⁹ oder auf Französisch mit *lui*⁷⁰ (wobei hier, im französischen Dativ, das männliche wie das weibliche Pronomen identisch *lui* lautet).

David Frick und auch andere Übersetzende gingen aber teilweise noch weiter, indem sie etwa mehrere weibliche Pronomina hinzufügten⁷¹, auch an anderen Stellen männliche in weibliche Pronomina umwandelten oder gar die Person änderten.

Ale nie tylko dla mego anioła pokoju, bo jak go kocham, [...] Czy nie chorowano? — Przypuściłbym łatwo coś podobnego na takim czułym stworzeniu. [...] Uspokój, powiedz, że póki sił starczy..., że do śmierci..., że po śmierci jeszcze mój popiół będzie się słał pod nogi.⁷²

Aber nicht nur wegen meines Friedens-Engels, denn, wie liebe ich **ihn**, [...] Ist **man** nicht erkrankt? — Ich würde bei einem feinfühligem Geschöpf leicht so etwas annehmen. [...] Beruhige **Dich**, sag, dass, solange die Kräfte

⁶⁸ OLTERMANN und WALKER, «Chopin's interest in men», 2020: «When contacted about the specific translation of the 1829 letter, the translator David Frick told the Guardian it was possible that Chopin was referring to Woyciechowski».

⁶⁹ SCHARLITT 1911, S. 59; KOBYLAŃSKA 1983, S. 67.

⁷⁰ SYDOW 1981, Band I, S. 132.

⁷¹ Chopin, Brief an Woyciechowski, 21.8.1830 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 377); KOBYLAŃSKA 1983, S. 84: «die Arbaletta [Armbrust], deretwegen Du mich so geplagt hast, – für alle meine Sünden»; FRICK 2016, S. 165: «that crossbow, with which you really wore me out – for all my sins.»;

Chopin, Brief an Woyciechowski, 31.8.1830 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 387); FRICK 2016, S. 171: «I'll write you caressing words again in a week» anstatt «ich werde Dich in einer Woche wieder lieblosen.»;

Chopin, Blatt aus dem «Album», 16.9.1831 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 528, 531 [inkl. Faksimile: zahlreiche Bearbeitungsspuren im Autograf sichtbar]); FRICK 2016, 232f. [die vom Übersetzer hinzugefügten weiblichen Pronomina sind hier durchgestrichen]: «~~She does, she doesn't, she does, she doesn't, she doesn't, she does~~ [wörtlich übersetzt durch Moritz Weber: «Yes, no, yes, no, no, yes»], hand to hand ... all fall down! Does ~~she~~ love me? Does ~~she~~ love me for sure? Let ~~her~~ do what ~~she~~ wants.»;

Chopin, Brief an Woyciechowski, 25.12.1831 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 130); FRICK 2016, S. 258: «divinity with a rose in ~~her~~ black hair enraptured me».

⁷² Frédéric Chopin, Brief an Jan Matuszyński, 26./29.12.1830 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 461f.), Hervorhebung im Original.

da sind..., bis zum Tode..., dass nach dem Tode meine Asche **unter die Füße** gestreut wird.⁷³

But not only on account of my angel of peace, for as I love **her**, [...] Has **she** not been ill? I would easily assume something of the sort from such a sensitive creature. [...] Reassure **her**, tell **her** that so long as I have strength..., that unto death..., that after death my ashes will yet be spread under **her** feet.⁷⁴

ce n'est pas seulement à cause de mon ange de sérénité, car, vrai comme je l'aime, [...] **N'a-t-on** pas été malade? Je supposerais facilement quelque chose de ce genre de la part d'un être si sensible. [...] Tranquillise-**la**, dis-**lui** qu'quasi longtemps qu'il me restera des forces... que jusqu'à la mort... que même après la mort, mes cendres se déposeront sous **ses** pieds.⁷⁵

Doch wahrlich nicht nur um meines Friedensengels willen! Denn bei meiner Liebe zu **ihm**: [...] War **man** nicht etwa krank? Bei einem so gefühlvollen Geschöpfe würde ich es leicht annehmen. [...] Beruhige **sie**, sage ihr, daß so lange meine Kräfte hinreichen, daß ich bis zum Tode... daß ich noch nach meinem Tode meine Asche unter **ihre** Füße streuen werde.⁷⁶

Aber nicht nur um meines Friedensengels willen, denn so wie ich **ihn** liebe, [...] War **man** nicht krank? Bei einem so empfindsamen Geschöpf würde ich leicht etwas Derartiges annehmen. [...] Beruhige, sag, solange meine Kräfte reichen, bis zum Tode..., selbst nach dem Tode würde meine Asche sich zu **ihren** Füßen betten.⁷⁷

Dieser Brief von Chopin an Jan Matuszyński, geschrieben um die Weihnachtstage 1830, weist die genannten Bearbeitungsspuren auf: In einem Schwarz-Weiss-Faksimile der ersten Seite sind grobe Kreuze zu sehen, welche nicht zu Chopins fein säuberlicher Schreibweise passen. Die restlichen Seiten sind nicht als Faksimile erhalten, das Autograf gilt als verschollen⁷⁸.

Über diesen seitenlangen Brief verstreut verwendete Chopin an persönlicheren Stellen auch drei weibliche Pronomina, ohne jedoch in deren Umfeld eine weibliche Person namentlich oder eindeutig zu identifizieren, oder überhaupt je in seiner Korrespondenz eine innige Liebe zu einer Frau beschrieben zu haben, auf welche sich die betreffenden drei weiblichen Pronomina beziehen könnten⁷⁹. Es ist also fraglich, ob Chopin dort tatsächlich eine Frau meinte,

⁷³ Chopin, Brief an Matuszyński, 26./29.12.1830. Zusätzliche Hervorhebungen (fett) durch Moritz Weber.

⁷⁴ Chopin, Brief an Matuszyński, 26./29.12.1830. Übersetzung durch FRICK 2016, S. 211f., zusätzliche Hervorhebungen (fett) durch Moritz Weber.

⁷⁵ Chopin, Brief an Matuszyński, 26./29.12.1830. Übersetzung durch B. Sydow (SYDOW 1981, Band I, S. 237–239).

⁷⁶ Chopin, Brief an Matuszyński, 26./29.12.1830. Übersetzung durch B. Scharlitt (SCHARLITT 1911, S. 119f.).

⁷⁷ Chopin, Brief an Matuszyński, 26./29.12.1830. Übersetzung durch C. Rymarowicz (KOBYLAŃSKA 1983, S. 109f.).

⁷⁸ Chopin, Brief an Matuszyński, 26./29.12.1830 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 461–466).

⁷⁹ Chopin, Brief an Matuszyński, 26./29.12.1830 (ebenda, S. 461, 462, 465), Hervorhebung im Original: «Mój Boże, i ona, i siostry choć szarpianymi mogą się przysłużyć», «gdyby przypadkiem w cudze ręce wpadło, jej sławie szkodzić by mogło», «Daj buzi, ja Ciebie chyba razem z życiem, z Rodzicami, chyba razem z nią kochać przestanę».

zumal es abgesehen von den vereinzelt in diesem und zwei weiteren, kurz darauf ebenfalls an Matuszyński adressierten Briefen, in der übrigen Korrespondenz keine vergleichbaren Stellen gibt.

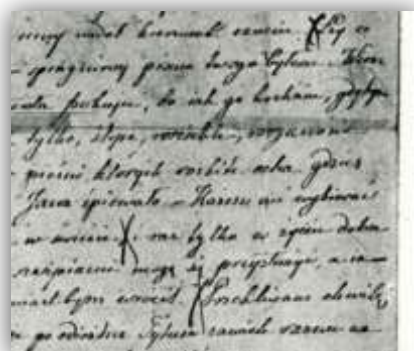


Abb. 2: Faksimile der 1. Seite des Briefes von Chopin an Jan Matuszyński, Weihnachtstag 1830. Abgedruckt in L. Binental, «Chopin w 120-tą rocznicę urodzin», Warschau: Łazarski, 1930

Geht man naheliegenderweise davon aus, dass Chopin sich auch hier auf die von ihm selbst bis zu diesem Zeitpunkt so oft beschriebene Liebe zu Tytus Woyciechowski bezog, wäre es durchaus denkbar, dass er aus Selbstzensur absichtlich drei weibliche Pronomina in diesen Brief einstreute, um das Geschlecht der betreffenden Person zu verschleiern; beispielsweise wegen der von ihm ebenda selbst formulierten Befürchtung, dass Briefe von Unbefugten gelesen werden könnten⁸⁰. Diese Verschleierungstechnik würde auch zu den in diesem und anderen Briefen vom Jahreswechsel 1830/1831 verwendeten, im polnischen Original unpersönlichen oder nicht näher bestimmten Verbformen passen, wie etwa «chorowano».

Chopin wäre eine solch simple Selbstzensur durchaus zuzutrauen, denn bereits als 14-Jähriger war er bestens vertraut gewesen mit den Praktiken der damaligen Zensur und gar sprachlich gewandt genug, um sich darüber zu mokieren: mittels seiner familienintern «herausgegebenen» und verschickten, doppelseitig gelayouteten Ferienberichte «Kuryer Szafarski»⁸¹.

⁸⁰ Chopin, Brief an Matuszyński, 26./29.12.1830, 1.1.1831 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 462, 475): «ale ludzie! – gdyby przypadkiem w cudze ręce wpadło, jej sławie szkodzić by mogło, więc lepiej Ty bądź moim tłumaczem, mów za mnie, et j'en conviendrai.», «Jakże oddasz? Nie przesyłaj. Ostrożnie. Moi rodzice! Może by źle myślano. A dalibóg, to szczerść».

⁸¹ Chopin, Brief bzw. Ferienbericht aus Szafarnia «Kuryer Szafarski», z.B. 3.9.1824 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 96–99 [inkl. Faksimile]), Hervorhebung im Original: «Wiadomości Zagraniczne. – Dnia 2 m. r. b. w Białkowie wszczęła się między psem a kotem o kawałek na drodze leżącego mięsa zacięta bitwa. Obydwaj mężę z nieustraszonym walczyli umysłem; zapach mięsa wzbudzał męstwo, a apetyt zazdrość wzajemną; długo męźnie się ścierali; długo los nierozstrzygnięty strachem przejmował widzów [...] Wolno posłać. Cenzor L. D.» L. D. steht für Ludwika Dziewanowska, die Schwester von Dominik Dziewanowski, einem von Chopins Jugendfreunden; Chopin verbrachte die Sommerferien 1824 und 1825 auf dem Anwesen der

Ein solches vorsichtiges Vorgehen wäre auch nicht sonderlich ungewöhnlich in einem Jahrhundert, in welchem offen gelebte Homosexualität ein Tabu war. Auch andere berühmte Homosexuelle sahen sich gezwungen, ihre wahren Gefühle und Sehnsüchte mit dieser Art der Selbstzensur zu tarnen, etwa Pjotr Iljitsch Tschaikowski⁸² oder Maria Konopnicka⁸³. Noch bis heute werden ähnliche und weitreichendere Formen der Tarnung angewandt, mitten in Europa⁸⁴.

Da die Unterschiede zwischen den männlichen und weiblichen polnischen Pronomina an den betreffenden Stellen und in den betreffenden Kontexten minimal sind, wäre es auch denkbar, dass diese drei Pronomina nachträglich und mit gezielten Eingriffen von fremder Hand verändert wurden. Das Faksimile zeigt ohnehin Bearbeitungsspuren. Aus einem männlichen *on* liesse sich mit wenig Aufwand ein weibliches *ona* machen (analog die beiden dazugehörigen Verbformen), aus einem männlichen *nim* ein weibliches *nią*, oder – etwas anspruchsvoller – aus einem männlichen *jego* ein weibliches *jej*.

Die Rede ist hier von insgesamt sieben Pronomina in drei Briefen an Jan Matuszyński, deren Autografe als verschollen gelten: dem mehrere Seiten langen Brief vom Weihnachtstag 1830 (drei Pronomina) und den zwei kurzen Briefen von Anfang Januar 1831 mit zusätzlich einem⁸⁵ beziehungsweise drei Pronomina (nur hier inkl. drei passender weiblicher Verb- und Adjektiv-Endungen)⁸⁶. Verteilt auf die sieben losen Blättern des tagebuchartigen, sogenannten «Albums» vom Frühling (Wien) und Herbst 1831 (Stuttgart) – letztere werden auch «Stuttgarter Tagebuch» genannt – finden sich ausserdem vier weibliche Pronomina⁸⁷, wobei Chopin in deren Kontext ebenfalls keine weibliche Person namentlich identifiziert. Auch auf diesen Blättern sticht indes

Dziewanowskis in Szafarnia (WALKER 2018, Kapitel «Exploring Poland: Holidays in Szafarnia, 1824–1825», Absatz III, Position 1330, 10%).

⁸² KOSTALEVSKY 2018, «Notes», Endnoten zu Kapitel 3 (Nr. 215), Position 5255, 88%: «The ‚young girl‘ is actually a young boy; Tchaikovsky customarily used female names to disguise the gender of his homosexual partners. This one is called ‚Louise‘».

⁸³ TOMASIK 2014, Kapitel 1 «Pod Maską Matki Polki», Absatz «Pietrek z powycieranymi łokciami»: «Konopnicka nazywała ją ‚Pietrek‘ lub ‚Pietrek z powycieranymi łokciami‘. W liście do dzieci, opisując tłum, który ją nieomal stratował, kiedy schodziła ze statku, zaznacza: ‚Pietrek, błąd i mężny, nic się nie bał, tylko mnie bronił‘».

⁸⁴ BORER et al., *Vorbild und Vorurteil*, 2020, Position 335, 9%: «In Deutschland ist bei schwulen Sportlern sogar das Führen von heterosexuellen Scheinehen belegt, um Zweifel auszuräumen».

⁸⁵ Chopin, Brief an Matuszyński, 1.1.1831 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 475): «Tyś w wojsku! Ona, czy w Radomiu? Kopaliście wały?»

⁸⁶ Chopin, Brief an Matuszyński, erste Hälfte Januar 1831 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 478) [die Online-Edition bietet von diesem Brief zwei Versionen]: «Może ona zadrwi, może zażartuje!», «Jej to samo powiedz, jeżeli będzie drwiła. – Jeżeli zaś nie, to jej powiedz, żeby była spokojna, że się wszędzie nudzę».

⁸⁷ Chopin, Fragment aus seinem Album, April 1831, Wien (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 526f. [inkl. Faksimile]): «Jej obraz przed moimi oczyma [nad tym poprawka: ami] – zdaje mi się, że jej nie kocham, a przecież z głowy nie wychodzi.»; Chopin, Fragment aus seinem Album, 16.9.1831, Stuttgart (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 528, 531 [inkl. Faksimile]): «Ona tylko udawała.» «Co się z nią dzieje? Gdzie jest? – Biedna!»

vor allem der mehrmals in dramatischem Kontext genannte Vorname von Tytus Woyciechowski heraus⁸⁸.

Diese «Album»-Blätter zeigen zudem noch deutlich rigorosere Bearbeitungsspuren als der Brief der Weihnachtstage 1830, was deutlich in den Facsimila zu sehen ist. Hier wurden einzelne Buchstaben und Wörter ganz offensichtlich überarbeitet sowie ganze Wörter und Zeilen unkenntlich gemacht⁸⁹. Auch hier liesse sich nur mit einer forensischen Untersuchung der Autografe Klarheit schaffen.

Es gibt aber auch noch andere Unregelmässigkeiten in diversen Chopin-Übersetzungen: Eine kecker Spitzname, den Chopin für Julian Fontana verwendete, «moja Julisia»⁹⁰, wurde in den 1950er-Jahren noch mit «ma petite Juliette»⁹¹ auf Französisch übersetzt, 2016 auf Englisch dann mit dem männlichen «my Julisio»⁹². Andernorts wurde Chopins eigentümliche Interpunktion nicht genau beachtet und damit die Aussage bzw. der Ausdruck der betreffenden Stellen subtil verändert⁹³. Dies dürfte gerade bei einem in seiner Musik – und analog dazu auch in vielen seiner Schriften – so ausgesprochen formbewussten Geist wie Chopin problematisch sein.

Diese Mängel in den Übersetzungen wie der daraus resultierende Verlust an Zuverlässigkeit bilden ein grosses Hindernis für jedwede nicht-polnischsprachige Chopin-Forschung. Denn, nicht nur, aber besonders jene Forschenden, welche nicht genügend Polnisch verstehen oder lesen können, sind auf objektives, verlässliches Quellenmaterial angewiesen. Je näher bei einer Primärquelle jedoch Fehler auftreten (wie etwa in einer Übersetzung einer originalen Handschrift), desto folgenreicher können sie sich auf die Forschung und deren Ergebnisse auswirken und sich vervielfachen. So verwendet etwa Alan Walker in seiner Chopin-Biografie ein falsch übersetztes, «verweiblichtes» Zitat in einer Kapitelüberschrift⁹⁴.

Fussnoten mit unbelegter Aussage

Problematisch in der Chopin-Forschung sind ausserdem die vielen Fussnoten mit unbelegten Aussagen, welche sich über fast zwei Jahrhunderte und bis heute in Briefausgaben und Biografien gehalten haben. Erstaunlich ist dies wenn man bedenkt, wie kritisch und akribisch demgegenüber heutzutage etwa

⁸⁸ Chopin, Fragment aus seinem Album, 16.9.1831, Stuttgart (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 526, 529-531 [inkl. Faksimilia]): «Trup także nie wie nic o ojcu, o matce, o siostrach, o Tytusie!», «O Tytusie – Tytusie!»

⁸⁹ HELMAN et al. 2009, Band I, S. 527–533.

⁹⁰ OLIFERKO, *Fontana and Chopin*, 2013, S. 20.

⁹¹ SYDOW 1981, Band II, S. 366.

⁹² Chopin, Brief an Julian Fontana, 3.10.1839 (FRICK 2016, S. 319).

⁹³ Z.B. Chopins, Brief an Fontana, Juli 1837 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 665-667 [inkl. Faksimile]): «– Ogromne rzeczy!! – Wielkie urnały! –»; Transkription ebenda: «– Ogromne rzeczy!! – Wielkie urnały. –»; FRICK 2016, S. 273: «Huge things!! – Great urinals».

⁹⁴ WALKER 2018, Kapitel «Konstancja Gładkowska», Absatz II, Position 2640, 20%, weibliches Personalpronomen in der Kapitelüberschrift: «I have already found my ideal, whom I have served faithfully for six months, though without saying a word to her».

Akzidentien, Spielanweisungen und Anmerkungen in Autografen und älterem Notenmaterial überprüft bzw. hinterfragt werden bei der Erarbeitung von neuen Partituren. So heisst es beispielsweise von Scharlitt (1911), über Sydow, Kobylańska, Helman bis Frick (2016) in einer Fussnote an der genannten Briefstelle mit dem *ideal*, dass Chopin sich dort auf seine Kommilitonin, die Gesangsstudentin Konstancja Gładkowska, beziehe. Chopin weise mit dem Wort Ideal auf sie hin und erwähne sie dort zum ersten Mal⁹⁵ – Querverweise oder Quellenangaben werden dazu allerdings nicht genannt. Und Chopin selbst schrieb in diesem Brief auch nichts, was auf Konstancja Gładkowska hinweisen würde, er erwähnte sie auch nicht namentlich. Allein die Fussnote nennt ihren Namen, Chopin selbst erwähnte sie erst einen guten Monat später zum allerersten Mal in einem Brief – übrigens eher unvorteilhaft in einer Randbemerkung, in einem einzigen Nebensatz im Postskriptum⁹⁶. Und auch in der weiteren Korrespondenz kommt Gładkowska nur am Rande vor, Chopin beschreibt gegenüber Tytus hauptsächlich, wie sie singt und intoniert⁹⁷. Bereits diese eine Fussnote hat also jahrzehntelang die Chopin-Forschung vorgespurt, ja weggeleitet vom eigentlichen Inhalt dieses und anderer Briefe. Es finden sich auch in der weiteren Korrespondenz diverse ähnliche und noch deutlich ausuferndere Behauptungen in Fussnoten und Anmerkungen, insbesondere in der Sydow-Edition⁹⁸.

Weitere Männer in Chopins Leben

Frédéric Chopin schrieb nicht nur an Tytus Woyciechowski aussergewöhnlich liebevolle und leidenschaftliche Briefe, sondern auch an andere Männer: etwa an Jan Matuszyński, Jan Białobłocki, Antoni Wodziński, Julian Fontana oder Wojciech Grzymała. Es sind von Chopin insgesamt über 160 Briefe und kurze Notizen an diese Adressaten überliefert.

• Jan Matuszyński

Wie Tytus, so wohnte auch der Hobby-Flötist Jan Matuszyński (Kosename Jasiu) während seines Medizinstudiums im Studentenwohnheim der Chopins in Warschau. In einem Brief bezeichnete Chopin ihn gar als Ideal.

⁹⁵ SCHARLITT 1911, S. 59; SYDOW 1981, Band I, S. 132; KOBYLAŃSKA 1983, S. 67, 375; HELMAN et al. 2009, Band I, S. 310; FRICK 2016, S. 138; noch kein solcher Verweis bei KARASOWSKI 1878, S. 99f., auch nicht in OPIEŃSKI, *Chopin's Letters*, 1931, S. 69.

⁹⁶ Chopin, Brief an Woyciechowski, 14.11.1829 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 324): «a Panna Gładkowska z zawiązanym okiem.»; Übersetzung durch Moritz Weber: «und Fräulein Gładkowska mit verbundenem Auge».

⁹⁷ Chopin, Brief an Woyciechowski, 21.8.1830 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 377 sowie FRICK 2016, S. 166).

⁹⁸ SYDOW 1981, z.B. Band I, S. 188, 199: «Chopin, épris – on le sait – de la cantatrice Constance Gładkowska», «Frappé par un regard de Constance Gładkowska»; vgl. auch Hinweis zu Wodzińska in HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 591.



Abb. 3: Jan Matuszyński (1808–1842) um 1840.
UA. PD.

Lieber, geliebter Jasiu, ich kann nicht mehr machen, als Dich herzlich zu umarmen. [...] In Warschau [...] werde ich es mündlich beenden, lieber Jasiu. [...] Wie ich mich danach sehne, Dich zu sehen! Ich würde mich aufopfern 2 Wochen nicht zu spielen, um Dich jetzt in Wirklichkeit zu sehen, denn täglich sehe ich Dich als Ideal. Zeige diesen Brief nicht herum. Denn ich schäme mich dafür.⁹⁹

«Verzeih, Jasiu, dass ich Dir so klage, aber es scheint mir, dass ich um die Hälfte leichter bin, — dass ich ruhiger bin — mit Dir habe ich immer meine Gefühle geteilt. — [...] Ich hatte die Lust, alle Vorbeigehenden zu greifen und zu küssen, und in meiner Seele war es so wie noch nie, denn das war der erste Brief von Dir! [...] Umarme von mir alle lieben Freunde. Gib einen Kuss, ich glaube, ich werde Dich erst zusammen mit dem Leben, mit den Eltern, zusammen mit ihr aufhören zu lieben.¹⁰⁰

Deine oder Tytus' Stimme würden mich zu mir kommen lassen aus diesem leblosen Erstarrungszustand. Leben, sterben, heute kommt mir alles gleichgültig vor, ich habe keinen Brief von Dir! [...] Schreibe mir. Jasiu! Wann werden wir uns unterhalten! Ich liebe Dich, und liebe Du mich.¹⁰¹

Im Jahr 1834 zog Matuszyński zu Chopin nach Paris und wohnte mehr als zwei Jahre mit ihm zusammen in einer Wohnung an der Chaussée-d'Antin Nr. 5¹⁰². Jan schrieb von dort, Chopin sei «alles» für ihn.

Ich kann Dir nicht sagen, wie glücklich wir waren uns wiederzusehen, nach fünf Jahren der Trennung! Er ist gross und kräftig geworden, ich erkannte ihn kaum. [...] er unterrichtet viel, [...] hat viel komponiert und seine Stücke sind sehr gefragt. Ich wohne mit ihm an der Chaussée-d'Antin Nr. 5. Diese Strasse ist etwas weit von der medizinischen Fakultät und den Spitälern, aber ich habe gute Gründe bei ihm zu bleiben — er ist alles für mich. Wir

⁹⁹ Frédéric Chopin, Brief an Jan Matuszyński, 1.9.1825 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 120).

¹⁰⁰ Frédéric Chopin, Brief an Jan Matuszyński, 26./29.12.1830 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 461, 462, 465), Hervorhebung im Original.

¹⁰¹ Chopin, Brief an Matuszyński, erste Hälfte Januar 1831 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 478).

¹⁰² WALKER 2018, Kapitel «Maria Wodzińska: ‚My Misfortune‘», Absatz VII, Position 4830, 36%.

verbringen die Abende im Theater oder sind zu Besuch, es sei denn wir bleiben ruhig zu Hause um uns zu amüsieren.¹⁰³

Solche Zeilen wie auch der bereits erwähnte Brief vom Weihnachtstag 1830 deuten darauf hin, dass Matuszyński nicht wie so oft beschrieben bloss in der Funktion des Hausarztes für den oft kränklichen Chopin während zweier Jahre mit dem Komponisten zusammenwohnte, sondern dass deren Beziehung deutlich tiefgründiger war.

• Julian Fontana

Bemerkenswert in Chopins intensivem und ebenfalls aussergewöhnlich persönlichen Briefwechsel mit Julian Fontana sind die sehr privaten Beobachtungen, Gedanken und Geheimnisse¹⁰⁴, die er mit diesem seinem ebenfalls langjährigen Mitbewohner, Pianistenkollegen, Intimfreund¹⁰⁵ oder Liebhaber teilte. Fontanas Rolle wurde bislang jedoch meist auf die eines Kopisten oder Gehilfen reduziert dargestellt – ähnlich marginalisierend gingen Biograf*innen auch mit gleichgeschlechtlichen Lebensgefährt*innen von anderen Kulturschaffenden um¹⁰⁶.

Chopin wählte auch an Fontana liebevollste Grussworte wie «Mein Leben», «Mein Liebster» oder «Julisia» (die verkleinernde Koseform des weiblichen Namens «Julianna»¹⁰⁷, vergleichbar mit «Juliannchen» auf Deutsch). Auch für

¹⁰³ Jan Matuszyński, Brief an seinen Schwager, Brieffragment von 1834 (SYDOW 1981, Band II, S. 13of.), Übersetzung aus dem Französischen durch Moritz Weber.

¹⁰⁴ Julian Fontana, Brief an den polnischen Dichter und gemeinsamen Freund Stanisław Egbert Koźmian, 3.7.1837 (OLIFERKO 2013, S. 44), Übersetzung durch J. Comber: «On Saturday 8th inst. guess who is leaving here for London? Before I tell you, I must warn you that this is also a secret, which you must keep more carefully, and I shall begin by requesting that you chatter about it to absolutely no one. Chopin is departing. He will be staying in London for a week or 10 days at the most. Since he is going solely to see the city and wishes to see no one, he is doing it in the utmost secrecy, and I would ask you once again to keep it entirely to yourself. [...] I write to you about it only because I have spoken to him about you and assured him that he would find in you an excellent guide and advisor and a pleasant companion. You will surely not decline the mission I entrust to you – you will find him to be a splendid fellow, a man of superior notions in everything; moreover, one of our, and also of Europe's celebrities, and for that I can assure you that you will not be bored with him».

¹⁰⁵ Julian Fontana, Brief an Stanisław Egbert Koźmian, 7.2.1861 (OLIFERKO 2013, S. 183): «You know that I spent my early youth with Chopin in Warsaw, was educated with him, and in Paris furthered that training over many years of intimacy».

¹⁰⁶ TOMASIK 2014, Einleitung «Wstęp. Hipokryzja szacunku»: «a brązownictwo jest wciąż podstawowym sposobem mówienia o wybitnych jednostkach. Dzieje się tak nie tylko w szkole, ale także w popularnym przekazie medialnym, a nawet w opracowaniach akademickich. Wciąż niezwykle chętnie wykorzystuje się zgrabną formułę „szacunku dla prywatności”, która służy do tabuizowania niewygodnych tematów. Życie prywatne jest zawsze przycięte do odpowiedniego wzoru albo – jeśli przyciąć się nie da – całkowicie przemilczane.», «Są książki poświęcone życiu i twórczości Marii Konopnickiej, gdzie nie pojawia się w ogóle nazwisko Marii Dulębianki, z którą poetka przeżyła wspólnie ponad dwadzieścia lat».

¹⁰⁷ OLIFERKO 2013, S. 20.

sich selber verwendete Chopin übrigens vereinzelt die weibliche Form oder den Spitznamen «Fräulein er»¹⁰⁸.

Wie mit Jan Matuszyński, so lebte Chopin in Paris auch mit Julian Fontana während mindestens zweier Jahre (zeitweise 1832 sowie 1836-1838) zusammen in einer Wohnung an der Chaussée-d'Antin (Nr. 38) und wohl zeitweise auch 1841 in der Rue Tronchet (Nr. 5)¹⁰⁹. Er schickte Julian Fontana neben diversen verlegerischen Aufträgen auch Anweisungen zu Wohnungssuche und Innendekorationen, und unter anderem folgenden Bericht von seinem Inkognito¹¹⁰ - Besuch in London sowie ein derb-scurriles Gedankenspiel. Ausserdem weihte er ihn in seine Träume ein.

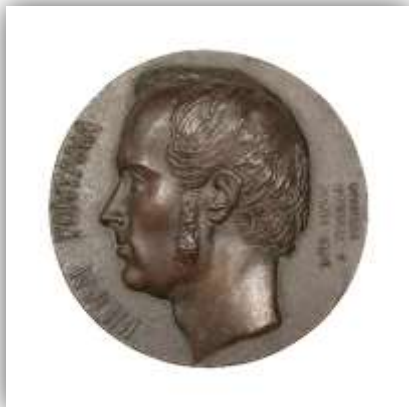


Abb. 4: Julian Fontana (1810-1869) um 1843.
Bronzemedaille (155mm) von W. Oleszczyński, Paris.
Copyright Société Historique et Littéraire Polonaise /
Bibliothèque Polonaise de Paris

Mein Leben, Danke für Koźmian, — ohne ihn gäbe es kein London für mich. — Danke für die Briefe — ohne sie würde ich weiter seufzen — aber mögen alle Teufel Dich in den hiesigen Schlamm ziehen, der Dir trocken zu sein schien. — Grau ist der Schlamm! [...] jetzt sage ich Dir nur, dass es mich würdig amüsiert. Du kannst Jasiu sagen, dass man sich hier mit vorsichtiger Leichtigkeit amüsieren kann — wenn man nur kurz hier ist. —

¹⁰⁸ Chopin schrieb in drei Briefen an Teresa Wodzińska – je nach Edition – unterschiedliche Versionen: 23.9.1836 «Mademoazel il»; 1.11.1836 «Madmoazel il»; 18.6.1837 «Madmozel il» [polnisiertes Französisch für «Mademoiselle il»]; vgl. SCHARLITT 1911, S. 164, 166; SYDOW 1981, Band II, S. 207, 224; FRICK 2016, S. 268, 272; HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 601, 609, 615, 618, 621 [inkl. Faksimila], 660; hier schlagen die Herausgebenden vor, mit diesem Spitznamen sei die jüngste Tochter der Wodzińskis gemeint, diese hiess ebenfalls Teresa; Ausserdem: Selbstnennung mit einem Verb in weiblicher Form, 25.6.1849, Hervorhebung im Original: «jak żebym była przy nadziei», vgl. Frick 2016, S. 15, 482; Chopin, Brief an Fontana, 2.3.1839 (HELMAN et al. 2009, Band II/2, S. 804-807 [inkl. Faksimile]), Hervorhebung im Original: «ciepło się trzymam i wyglądam jak panna.» Übersetzung Moritz Weber «ich halte mich warm und sehe aus wie ein Fräulein».

¹⁰⁹ OLIFERKO 2013, S. 19; WALKER 2018, Kapitel «Maria Wodzińska», Absatz VII, Position 4845, 36%; DE LUPPÉ, *Astolphe de Custine*, 1957, S. 220: «Ignace [Gurowski] va 5, rue Tronchet, dans l'appartement de Chopin, qu'il prête au pianiste polonais Julien [sic] Fontana».

¹¹⁰ Stanisław Egbert Koźmian, Brief an seinen Bruder, zitiert nach WALKER 2018, Kapitel «An English Interlude, July 1837», Position 5090, 38%: «Chopin has been here for two weeks incognito. He knows no one and does not wish to know anyone, except me. I spend the whole day with him and sometimes even the whole night, as yesterday. [...] This is why I must postpone till later the rest of my story, because of the pleasure I get from the company, the playing and the conversation of my ‚seraph’».

Riesige Dinger!! – Grandiose Urinale! – Wo es trotzdem keinen Platz hat um zu pinkeln. – [...] was für ein Reichtum, was für eine Pracht [...] alles ist aussergewöhnlich – und alles dasselbe, alles gebildet, alles gewaschen und trotzdem schwarz wie ein edler A....!!! Ich küsse Dich ins Gesicht. F. Ch. Koźmian ergänzt, dass hier die Ärsche zu den Schildern ausgestreckt sind!!! Gelobt sei jetzt London.¹¹¹

Falls [Ignàz] Mòscheles schon in Paris ist, lass ihm einen Einlauf machen aus Oratorien von Neukomm, gewürzt mit [Berlioz' Benvenuto] Cellini und einem Konzert von Döhler. Er wird dann sicher in die Garderobe gehen und irgendeinen Valentin machen. Ein wilder Gedanke, aber Du musst zugeben, auch originell! Serviere Jasiu zum Frühstück Sphinx-Schnurrbärte und Papageien-Nieren in Tomatensauce, bestreut mit mikroskopisch kleinen Eiern. Und Du selbst nimm ein Bad in einem Walfisch-Aufguss um Dich von all meinen Kommissionen zu erholen.¹¹²

Ich habe einmal geträumt, dass ich im Spital gestorben bin, und dieser Gedanke hat sich in meinem Kopf festgesetzt. Wenn Du länger lebst als ich, dann wirst Du also wissen, ob man an Träume glauben muss; vor einigen Jahren habe ich einmal etwas anderes geträumt, aber es ist nicht in Erfüllung gegangen. [...] Schicke mir bald einen Brief von zuhause und liebe den alten Mann. Ch.¹¹³

Julian Fontanas Antworten an Chopin gelten leider ebenfalls als verschollen, aber Briefe Fontanas an andere Männer sind erhalten geblieben (einige sind als Scans relativ einfach zugänglich¹¹⁴, eine kleine Auswahl and Transkriptionen bietet der knappe Band von Magdalena Oliferko). Fontana beschrieb in diesen Briefen unter anderem seine eigenen, teils sehr heftigen Gefühle gegenüber Chopin¹¹⁵.

• **Antoni Wodziński**

Ein zentrales Thema in der gelegentlichen Korrespondenz zwischen Frédéric Chopin und der mit ihm seit seiner Kindheit bekannten Familie Wodziński war nicht wie so oft behauptet eine der Töchter, sondern der eine Sohn der Wodzińskis, Antoni Wodziński. Dieser war unter anderem im Herbst 1835 zeitweise täglich mit Chopin in Paris unterwegs oder bei ihm zuhause.

Ma chère Maman, ich bin seit drei Tagen in Paris. Gleich zu Beginn traf ich Frédéric im Hotel, er hatte dort nach mir gefragt. Wir verbrachten den ganzen Abend zusammen. Mama, Du hattest Recht, er hat sich nicht verändert, er ist nur hübscher geworden. Wir sehen uns jeden Tag, und selbst jetzt schreibe ich diesen Brief bei ihm, und unterbreche manchmal, um ihm beim Spielen zuzuhören... [...] Gleich am ersten Abend war ich mit

¹¹¹ Chopin, Brief an Fontana, Juli 1837 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 665-667 [inkl. Faksimile]; FRICK 2016, S. 273), Hervorhebungen und Interpunktion im Original.

¹¹² Chopin, Brief an Fontana, 29.9.1839 (FRICK 2016, S. 314), Hervorhebungen und Interpunktion im Original.

¹¹³ Chopin, Brief an Fontana, 9.8.1841 (ebenda, S. 331f.).

¹¹⁴ Biblioteka Naukowa PAU i PAN w Krakowie.

¹¹⁵ OLIFERKO 2013, S. 21–23, 90–98.

Frédéric in der Oper!¹¹⁶

Antonis Mutter, Teresa Wodzińska, und seine kleine Schwester Maria machten sich in ihren gemeinsamen Briefen an Chopin vor allem Sorgen um Antoni, welcher Mitte der 1830er-Jahre in den Spanischen Bürgerkrieg zog. Ausserdem ging es in diesen Briefen um Chopins Umfeld (Mutter Wodzińska erbat etwa Autogramme von berühmten Pariser Persönlichkeiten)¹¹⁷ sowie um den kräftezehrenden Lebenswandel des krankheitsanfälligen Komponisten. Die Wodzińskis empfahlen dem mondänen und modebewussten¹¹⁸ Chopin daher, er solle seine Füße warm halten, Wollsocken tragen und früher zu Bett gehen¹¹⁹.

Sogar der Vater Chopins hatte im fernen Warschau erfahren, dass sein Sohn gerne und viele Salons besuchte, und auch er sorgte sich zunehmend um die Gesundheit von Frédéric. Dass dieser zu der Zeit (1834-1836) zusammen mit Jan Matuszyński in einer Wohnung lebte, beruhigte ihn aber¹²⁰.

Frédéric Chopin war Mitte der 1830er-Jahre der postalische Vermittler zwischen Antoni und dessen Familie. Antoni schickte Briefe indirekt über Chopin an seine Familie und umgekehrt¹²¹. Und Chopin schrieb ihm auch selbst.



Abb. 5: Antoni Wodziński (1812-1847).
Zeichnung. UA. PD (Quelle NIFC,
Artikel «Antoni Wodziński»)

Du mein liebes Leben! Du bist verwundet — weit von uns — und ich kann Dir in diesem Augenblick nichts zukommen lassen... die Deinen denken und denken nur an Dich... Gott, werde nur gesund, und komm zurück. Die

¹¹⁶ Antoni Wodziński, Brief an Teresa Wodzińska, Brieffragment vom 1.10.1835 (SYDOW 1981, Band II, S. 155–157).

¹¹⁷ Teresa Wodzińska, Brief an Chopin, 28.2.1835 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 427).

¹¹⁸ Zu Chopins Modebewusstsein und Stil vgl. diverse Briefe an Fontana, z.B. 3.10.1839 (FRICK 2016, S. 318).

¹¹⁹ Teresa Wodzińska, Briefe an Chopin, 14.9.1836, 2.10.1836 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, 595–621 [inkl. Facsimila]; SYDOW 1981, Band II, S. 199–203) «abyś wełniane nosił pończochy».

¹²⁰ Mikołaj (Nicolas) Chopin, Brief an Frédéric Chopin und Jan Matuszyński, 9.1.1836 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 524-527; SYDOW 1981, Band II, S. 165–170).

¹²¹ SYDOW 1981, Band II, S. 172f., 199–207, 215f.

Tageszeitungen sagen, dass Eure Legion vollkommen [zerstört] ist. Gehe nicht zum spanischen Militär... [Sag], dass Dein Blut für etwas Besseres geeignet ist... Tytus hat mir geschrieben, dass ich mich mit ihm irgendwo in Deutschland treffen soll. [...] Ich denke mehr an Dich als Du Dir vorstellen kannst, und ich liebe Dich wie immer. F. C. Glaube mir, dass ich an Dich denke wie an Tytus... [Auf dem Rand] Ich fahre vielleicht ein paar Tage zu George Sand, aber Dein Geld wird sich nicht verspäten, weil ich Jasiu für diese drei Tage Anweisungen da lasse.¹²²

• Wojciech (Albert) Grzymała

Wie interessant und untersuchenswert Chopins Beziehung zu dem etwas älteren Diplomaten und Bankier Wojciech (auch genannt Albert) Grzymała wäre, zeigt sich bei einem Blick in Faksimilia der Briefe, welche Chopin und George Sand ihm «gemeinsam» von George Sands Landsitz in Nohant schrieben. Chopin schrieb seinem Landsmann Grzymała auf Polnisch, George Sand im selben Brief auf Französisch.¹²³ Chopin konnte also verstehen, was Sand an Grzymała schrieb, aber es ist fraglich, ob sie die polnische Worte Chopins verstehen konnte. Interessant ist diese Dreiecks-Konstellation auch deshalb, weil Grzymała sich nach Chopins Tod sehr negativ über Sand und deren Einfluss auf den Komponisten äusserte (siehe unten).

Chopin schrieb auch an Grzymała zahlreiche liebevolle Nachrichten und Briefe: Er begrüßte ihn mit «Teuerster Schatz»¹²⁴ oder «Mein teures Leben»¹²⁵, bald schlug er ihm vor, sich in der Nacht zu treffen, bald schrieb er, dass er ihn wie eine Boa umarme¹²⁶. «Ich bitte Dich, liebe mich unbedingt»¹²⁷.



Abb. 6: Wojciech Grzymała (1793-1871) um 1832, Paris.
UA. PD (Quelle NIFC, Artikel «Wojciech Grzymała»)

Während seiner Monate in England und

¹²² Frédéric Chopin, Brief an Antoni Wodziński, 1.6.1837 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 657).

¹²³ Chopin und George Sand, Briefe an Grzymała, 11./12./15. bzw. 16.4.1839 (HELMAN et al. 2009, Band II/2, S. 849–867).

¹²⁴ Chopin, Brief an Grzymała, 5.2.1847 (FRICK 2016, S. 402).

¹²⁵ Chopin, Brief an Grzymała, 28.11.1845 (ebenda, S. 383).

¹²⁶ Chopin, Briefe an Grzymała, 28.7.1839, 30.8.1844 (ebenda, S. 275, 361), Hervorhebungen im Original: «Ściskam Cię jak boa», «Jak ciebie zobaczyć? – [...] blisko Ciebie będę, może w nocy wpadnę – albo jutro rano.».

¹²⁷ Chopin und Sand, Brief an Grzymała, 20.9.1839: «Proszę Cię, kochaj mnie koniecznie.» Übersetzung durch Moritz Weber. Vgl. auch SYDOW 1981, Band II, S. 352; FRICK 2016, S. 311.

Schottland im Jahr 1848 war Grzymała der bei weitem häufigste Briefadressat Chopins. Auch mehrere dieser Briefe wurden jedoch so stark bearbeitet, dass ohne forensische Untersuchungen der Autografe der tatsächliche Inhalt einiger der wohl besonders interessanten Partien nur ansatzweise nachvollzogen werden kann.

Mein liebstes Leben. [...] Das Wetter hat sich geändert, es ist hässlich draussen, und ich bin wütend und traurig, und die Leute langweilen mich mit ihrer Überfürsorge. Ich kann nicht atmen, und ich kann nicht arbeiten. Ich fühle mich einsam, einsam, einsam, obwohl umgeben von [die nächsten 7 Zeilen sind vollkommen durchgestrichen, so dass sie nicht entziffert werden können; Anm. d. Hrsg.] Warum soll ich Dich mit meinen Jeremiaden langweilen! Du hast selbst Probleme bis zu den Ohren.¹²⁸

Und Wojciech Grzymała schrieb kurz nach Chopins Tod an Auguste Léo:

«Es ist ein weiterer seiner Streiche, mich hier brav zurückzulassen, während der viel jüngere Chopin, die Blume und der Duft meines Herzens, diesem [Herzen] entrissen worden ist».¹²⁹

• Astolphe de Custine

Einer von Chopins glühendsten Verehrern in Paris war der offen homosexuell lebende Marquis Astolphe de Custine. Er vergötterte Chopins Kunst und dessen Persönlichkeit, wie seine ergebnen Briefe an den Komponisten zeigen. Chopin weilte mehrmals in Custines «Château du Belvédère» in Saint-Gratien bei Paris, wo der Marquis während Jahren mit zwei Männern in einer «Ménage à trois» lebte¹³⁰.

«man versichert mir, dass Sie wieder nach [Enghien] kommen, und ich hoffe, dass Sie mich nicht beleidigen, indem Sie ein Zimmer anderswo als bei mir nehmen. Sie können ebenso gut von Saint-Gratien zum Baden gehen wie von Enghien, und ich werde Sie jeden Morgen in die Bäder fahren lassen; es ist nur eine Viertelstunde von mir aus. Ich habe Ihnen ausserdem tausend Sachen über London zu erzählen, die Ihnen, wie ich glaube, angenehm sein werden. Wir sind fast ganz alleine und Sie hätten alle Freiheit. Sie wissen ja, wie sehr ich mich immer freue, Sie zu sehen. Ignace kommt dazu, um Sie zu überzeugen. Und ich versichere Ihnen nochmals volle Diskretion, denn ich will vor allem, dass Sie sich bei mir wohl fühlen. Empfangen Sie, Monsieur, die Versicherung meiner aufrichtigen Gefühle, A de Custine».¹³¹

¹²⁸ Frédéric Chopin, Brief an Wojciech Grzymała, 4.9.1848 (FRICK 2016, S. 461).

¹²⁹ Wojciech Grzymała, Brief an Auguste Léo, 8./9.11.1849 (SYDOW 1981, Band III, S. 453) «C'est encore un de ses tours que de me laisser ici bon quand Chopin beaucoup moins âgé, la fleur et le parfum de mon cœur, en a été arraché.». Übersetzung durch Moritz Weber.

¹³⁰ Mit Edward Sainte-Barbe und Ignacy Gurowski (ROBB, *Strangers*, 2003/2016, Kapitel 4 «Outings», Position 1429, 26%; MUHLSTEIN, *Taste for Freedom*, 1999, S. 260–263; DE LUPPE 1957, S. 164–169).

¹³¹ Astolphe de Custine, Brief an Chopin, 18.6.1836 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 585; SYDOW 1981, Band II, S. 192f.). Übersetzung durch Moritz Weber.

Custine war Reiseschriftsteller, und seine privaten Aktivitäten waren Stadtgespräch. Wie diverse Homosexuelle – bis heute –¹³², so heiratete auch er eine Frau und zeugte mit ihr Anfang der 1820er-Jahre einen Sohn. Nach der frühen Tod beider lebte er seine Homosexualität offen aus. Eines Nachts wurde Custine vor den Toren von Paris von einer Gruppe Soldaten brutal zusammengeschlagen, weil er offenbar mit einem der Soldaten ein Rendez-vous geplant hatte¹³³.



Abb. 7: Marquis Astolphe de Custine (1790-1857)
UA. PD.

Auch die genannten Männer Chopins waren übrigens verheiratet: Tytus Woyciechowski etwa hatte mit seiner Frau vier Kinder (ein Sohn sollte Fryderyk heissen)¹³⁴, Jan Matuszyński ging Ende 1838 eine kurze und zermürbende Ehe ein und starb bereits 1842 an Tuberkulose¹³⁵, und Julian Fontana soll nach seiner Emigration nach Amerika eine Kubanerin geheiratet haben, schliesslich beging er 1869 Suizid¹³⁶.

Frédéric Chopin war ein gern gesehener Gast im Château des Marquis de Custine in Saint-Gratien, er war mehrmals für ein paar Tage dort und spielte auch in Custines Salon¹³⁷, wo viele andere berühmte Künstler*innen der damaligen Zeit verkehrten: Eugène Delacroix, Honoré de Balzac, Victor Hugo

¹³² HERKOMMER et al., «Sexual identity», 2018: «Every 10th homosexual man had engaged in sexual activity with a woman (ie, vaginal sex) in the past 3 months. [...] we found that three-quarters of them never had sexual experience with a man. Furthermore, most of these men were married and have children. Hence, a considerable proportion of homosexual men will probably never live out their sexual identity but live a heterosexual life.»; vgl. Vitae von Oscar Wilde, Siegfried Wagner, Vladimir Horowitz (BAUR und SINGER, *Der Klavierschüler*, 2019); Elton John; vgl. diverse Beispiele in TOMASIK 2014; BORER et al. 2020, Position 335, 9%.

¹³³ ROBB 2003/2016, Kapitel 4 «Outings», Position 1378, 25%.

¹³⁴ Chopin, Brief an Julian Fontana, 8.8.1839: «Ma syna, drugi. Będzie się nazywał jak ja. Żal mi go».

¹³⁵ BAUR 2009, S. 376.

¹³⁶ OLIFERKO 2013, S. 24–27, 33; WALKER 2018, Kapitel «Growing Fame», Absatz XI, Position 7295, 55%.

¹³⁷ WALKER 2018, Kapitel «Maria Wodzińska», Absatz IX, Position 4960, 37%; Kapitel «An English Interlude», Absatz I, Position 5050, 38%; SYDOW 1981, Band III, S. 15.

etc. Custine nannte Chopin in einem Brief eine «flatterhafte Sylphe»¹³⁸, und er gewährte ihm abgesehen von diversen Einladungen auch exklusiven Zugang zu seinem Château. Chopin nutzte diese Erlaubnis¹³⁹.

Sie sind die einzige Person, der ich die Befugnis erteile, wann immer sie will und ohne mich vorher zu benachrichtigen, nach Saint-Gratien zu kommen.¹⁴⁰

Ignace sagt mir, lieber Chopinet, dass Sie nicht heute Sonntag kommen können, aber dass Sie Mittwoch kommen. Sie wissen, dass Sie der Einzige sind, der spontan hierher kommen kann, wissend, hier immer Vergnügen zu bereiten; ein für alle Mal, fragen Sie also nie ob Sie kommen können und kommen Sie wann es Ihnen gut erscheint.¹⁴¹

Custine scheint Chopin gut verstanden zu haben. Er sorgte sich um dessen physische und psychische Verfassung.

Sie sind krank; Sie könnten es noch ernsthafter werden. Sie sind am Limit des Seelenleids und der körperlichen Schmerzen: Wenn die Leiden des Herzens zu Krankheiten werden, dann sind wir verloren; das will ich Ihnen ersparen. [...] ich will, dass dies Gefühle bleiben und nicht zu physischen Leiden werden. Man muss leben, wenn man wie Sie eine Quelle des Lebens und der Poesie besitzt; verlieren Sie diesen Schatz nicht und gehen Sie nicht leichtfertig mit dem lieben Gott um, indem Sie seine wertvollsten Gaben verschmähen. [...] weil Gott selbst wird Ihnen die ungenutzte Zeit nicht freiwillig zurück geben.¹⁴²

Wie intensiv Chopins Beziehung zu Astolphe de Custine (und zu dessen Liebhaber Ignacy Gurowski) wirklich war, wurde bis heute ebenfalls kaum erforscht. Zu dieser wie zu allen Männerbeziehungen Chopins müssten mehr Primärquellen gesucht, gefunden und objektiv ausgewertet werden. Diese Männer spielten offensichtlich alle eminent wichtige Rollen in Chopins Leben – und abgesehen davon leisteten beispielsweise Woyciechowski, Matuszyński und Grzymała auch für die Geschichte Polens höchst verdienstvolle Einsätze.¹⁴³ Allein schon die Anzahl der Briefe, welche er an diese Männer schrieb, verweist auf deren wichtige Bedeutung für Chopin, und ihr Inhalt spricht für sich. Auch weitere Beziehungen Chopins zu Männern wären vor diesem Hintergrund

¹³⁸ Astolphe de Custine, Brief an Chopin, 16.12.1839 (SYDOW 1981, Band II, S. 377): «sylphe inconstant». Übersetzung durch Moritz Weber.

¹³⁹ DE LUPPÉ 1957, S. 185.

¹⁴⁰ de Custine, Brief an Chopin, 30.6.1836 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 588; SYDOW 1981, Band II, S. 193). Übersetzung durch Moritz Weber.

¹⁴¹ de Custine, Brief an Chopin, 1.7.1838 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 732), Hervorhebung im Original. Übersetzung durch Moritz Weber.

¹⁴² de Custine, Brief an Chopin, 21.3.1837 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 651f.; SYDOW 1981, Band II, S. 220f.), Hervorhebung im Original. Übersetzung durch Moritz Weber.

¹⁴³ Sie wurden alle mit dem Militärverdienstorden Virtuti Militari ausgezeichnet, siehe weiter oben und *Wojciech Grzymała*, Webseite des NIFC. Woyciechowski war ausserdem ein Landwirtschafts-Pionier, der die Fruchtfolge einführte und eine der ersten Zuckerfabriken Polens baute (vgl. *Tytus Woyciechowski*, Webseite des NIFC).

sicherlich weiter und neu zu untersuchen, etwa diejenigen zu Jan Białobłocki, Dominik (Domuś) Dziewanowski und zum Cellisten Auguste Franchomme¹⁴⁴.

Sagenumwobene Kontakte und Beziehung zu Frauen

Der Deckel der versteckten Gefühle («pokrywka skrytych uczuć»)

Frédéric Chopin gab in seiner Korrespondenz mehrmals Hinweise auf seinen Umgang mit Frauen.

[Ich werde gleich Fräulein Moriolka [Alexandrine de Moriollés] besuchen] – Du weißt, dass das meine Liebeleien sind, zu denen ich mich sehr gerne bekenne, man muss diszipliniert sein und den Deckel der versteckten Gefühle schonen.¹⁴⁵

Die Moriolka würde mich heute nicht sehen wollen, [...] und ich gebe zu, dass ich oftmals den Grund für meine Traurigkeit auf sie werfe, und so denke ich, dass die Menschen das glauben, und ich bin nach außen hin ruhig.¹⁴⁶

Manche Kontakte zu Frauen beschrieb Chopin als einen Deckmantel, mit welchem er seine geheimen Gefühle verhüllte. Dass er Teile seiner Identität vor der Öffentlichkeit verbarg, beobachtete auch sein Umfeld¹⁴⁷, und dass er ausserdem auf die Gunst von Verehrerinnen nur vorgeblich einging oder aber abweisend reagierte, wurde ebenfalls von seinem näheren Umfeld beobachtet, etwa von Marie d'Agoult¹⁴⁸ oder George Sand¹⁴⁹.

¹⁴⁴ Vgl. Chopin, Briefe an Jan Białobłocki, z.B. 27.7.1825 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 110) «ze ne prandre pa de pry, kar le lawman le pren. – Jak będę u Ciebie, to Ci wytłumaczę ową zagadkę; ... es posibl, ką don ę pry a ę lawman?... Długo by mi się trzeba eksplikować, nimbym Ci mógł w liście to odgadnąć, przeciwnie, jedno słówko ustne da Ci poznać finesę tego wyrażenia. [...] Daj buzi; kocham Cię.»;

Chopin, Briefe an Auguste Franchomme, z.B. 14.9.1833 (SYDOW 1981, Band II, S. 96f.): «Je suis arrivé très commodément (excepté une petite épisode désagréable causée par un monsieur excessivement odorifère qui allait jusqu'à Chartres – il m'a surpris la nuit). [...] Côteau! oh Côteau! – Dis mon enfant, à toute la maison de Coteau, que je n'oublierai jamais mon séjour en Touraine – que tant de bonté laisse une reconnaissance éternelle.» ; 30.8.1846 (SYDOW 1981, Band III, S. 238f.): «Eug. Delacroix [...] est le plus admirable artiste possible – j'ai passé des moments délicieux avec lui. Il adore Mozart – sait tous ses opéras par coeur. Décidément je ne fais aujourd'hui que de pâtés. Pardonne-les moi. Au revoir, cher ami. Je t'aime toujours – et pense tous les jours à toi.» Vgl. auch *Dominik Dziewanowski*, Webseite des NIFC.

¹⁴⁵ Chopin, Brief an Woyciechowski, 15.5.1830 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 364).

¹⁴⁶ Chopin, Brief an Woyciechowski, 4.9.1830 (ebenda, S. 392).

¹⁴⁷ LISZT, *Chopin*, 1851, Kapitel 1, Position 245, 7%; Julian Fontana, Brief an Stanisław Egbert Koźmian, 6.6.1851 (OLIFERKO 2013, S. 149) Übersetzung durch J. Cumber: «I would have as much to say about the man as about the artist. And when his [Chopin's] profound diplomacy, allied to his extraordinary wit, concealed from the world what was not a secret to me, who lived with him for almost thirty years in confidence; on raising the veil, I would show him not entirely as general opinion wishes to have him».

¹⁴⁸ SYDOW 1981, Band III, S. 37; KILDEA 2019, Kapitel 7 «Paris, 1841», Absatz 1: «D'Agoult's letters repeated [...] that he resembled an oyster sprinkled with sugar».

Keine schriftlichen oder andere belastbaren Beweise für angebliche Affären mit Frauen

Für die angeblichen aber umso öfter und immer umfangreicher umschriebenen «Affären» Frédéric Chopins zu seiner Studienkollegin Konstancja Gładkowska oder zu der sehr jungen Maria Wodzińska sind keinerlei belastbaren Beweise und auch kein einziger Brief von Chopin an die beiden überliefert. Auch die Publikation der Recherche «Chopins Männer» brachte keine neuen Quellen oder Belege zutage¹⁵⁰.

Trotzdem, und entgegen Chopins expliziten Zeilen wie den obgenannten gegenüber Männern, wurden in Biografien und ähnlichen Publikationen über Chopins Leben bislang fast ausschliesslich jene Briefstellen fokussiert, aus dem Kontext herausgelöst und zitiert, in welchen Chopin Frauen oder Mädchen erwähnt. Man witterte dort bereits hinter nüchternen Berichten Liebesaffären¹⁵¹. Viele Forschende werteten wenige knappe und Äusserliches

¹⁴⁹ SAND, *Histoire de ma vie*, 1855, 4. Teil, Kapitel 7, 94%, Position 6680, 94%: «Il aimait passionnément trois femmes dans la même soirée de fête, et s'en allait tout seul, ne songeant à aucune d'elles, les laissant toutes trois convaincues de l'avoir exclusivement charmé. [...] La jeune Parisienne lui faisait bon accueil, et tout allait au mieux, lorsqu'un jour qu'il entra chez elle avec un autre musicien plus célèbre à Paris».

¹⁵⁰ A. LASKOWSKI (Pressesprecher NIFC), November 2020: «An Konstancja Gładkowska haben wir eigentlich nichts. Mit Wodzińska – bin ich nicht sicher – schaue ich mal – an Maria haben wir nichts.» (WEBER, «Chopins Männer» 2020, Audio, Teil 2, 10:30-10:45).

¹⁵¹ Chopin, Brief an Woyciechowski, 5.6.1830. (HELMAN 2009, Band I, S. 371-373); (Kobyłańska 1983, S. 81-84) Übersetzung durch C. Rymarowicz: «[Fräulein Sonntag], die mir gestern selbst mit ihrem reizenden Mündchen gesagt hat, sie fahre auf Einladung des allermächtigsten preußischen Königs nach Fischbach. Du glaubst nicht, wieviel Freude ich beim näheren Kennenlernen, das heißt im Zimmer auf dem Kanapee, denn Du weißt ja, daß wir uns auf nichts weiter einlassen, mit diesem Sendboten Gottes hatte, denn so nennen einige hiesige Enthusiasten sie zu Recht. – Jedoch während dieses ihren einwöchigen Aufenthaltes bei uns habe ich meine Bekanntschaft nicht sehr nutzen können, weil ich sah, wie müde sie immer war von den seltsam-langweiligen Besuchen der Kastellane, Senatoren, Wojewoden, Generäle und Adjutanten, die nur deshalb dort saßen, um ihr in die Augen zu schauen und über Wetter zu reden. Sie empfängt sie alle sehr höflich, weil sie so gut von Herzen ist, daß sie nicht unhöflich sein könnte [...] Ich hätte sie kein einziges Mal aufgesucht, aber sie verlangte, mich wegen eines Gesanges zu sehen, den Radziwiłł für sie arrangiert und mir zum Abschreiben aufgetragen hatte. [...] Ich bin zufrieden, daß sie nach dem heutigen Konzert abreist, denn dann bin ich eine Sorge los [...] Fräulein Sonntag ist nicht schön, aber im höchsten Grade hübsch. Sie bezaubert alle mit ihrer Stimme, die nicht sehr groß ist [...] Ich war auch einmal bei ihr, da traf ich Soliwa mit seinen Fräuleins an, – sie sangen in meiner Gegenwart das Duett von ihm [...] Fräulein Sonntag sagte ihnen, ihre Stimmen seien überschrien [...] und sie bat die Fräuleins, sie doch öfter zu besuchen, dann würde sie ihnen nach Möglichkeit ihre Methoden zeigen. [...] Im Morgengewand ist sie millionenmal hübscher und angenehmer als im Galakleid am Abend, obwohl jene, die sie früh nicht gesehen haben, von ihr entzückt sind. [...] Sie war bei Hofe auf jener berühmten musikalischen Soirée [...] Die Leute wunderten sich, warum ich nicht dagewesen bin, aber ich wundere mich nicht. [...] [ich] fragte, ob sie uns diese Szene [aus Othello] nicht im Kostüm singen möchte (denn sie soll außerdem eine vortreffliche Schauspielerin sein), sie erwiderte mir, [...] das Spiel auf der Bühne strapaziere sie und sie habe sich vorgenommen, so selten wie möglich in Rollen aufzutreten. – Komm nur, ruh Dich nach den nächtlichen Mühen im Schoße der Freundschaft aus. Fräulein Sonntag wird Dir vorsingen, auf diese Weise wirst Du neue Kraft für Deine Beschäftigung finden. Wie schade, daß ich mich

beschreibende Sätze Chopins als Zeichen grösster Bewunderung und Zuneigung für Frauen, oder gar als Hinweise auf eine grosse aber unglückliche Liebe, wie im Fall von Chopins Kommilitonin Gładkowska¹⁵². Solches wurde von den allermeisten Chopin-Biograf*innen über die Jahrzehnte immer weiter ausgebaut und teils durch nichts belegte, frei erfundene Episoden erweitert¹⁵³.

Es wird gar seit fast zweihundert Jahren behauptet, der in Paris lebende Chopin habe 1836 um die Hand eines zu der Zeit mit ihrer Familie in Dresden weilendes 16-jährigen Mädchens angehalten. In Fussnoten von Briefausgaben ist ohne Belege oder Querverweise zu lesen, er habe die Schwester des oben vorgestellten Antoni Wodziński, Maria Wodzińska, «heimlich» heiraten wollen oder sei tatsächlich mit ihr vermählt gewesen¹⁵⁴. Es sind allerdings auch hierzu keinerlei Beweise oder überprüfbare Dokumente überliefert, und in Chopins Korrespondenz ist nirgends von einer solchen angeblichen Verlobung oder geplanten Hochzeit die Rede. An diverse renommierte Biograf*innen wurden im Rahmen dieser Recherche diesbezüglich und bezüglich Chopins Beziehungen zu Männern wiederholt Fragen per E-Mail geschickt. Die meisten ignorierten

nicht selbst statt des Briefes schicken kann. Du würdest mich vielleicht nicht haben wollen, aber ich will Dich und warte mit rasiertem Schnurrbart. F. Chopin [...] Schade, daß nirgends mehr Platz zum Schreiben ist, denn ich habe keine Lust [...] mich von Dir loszureißen, – Du liebst mich auch?» [Die letzten Zeilen dieses Ausschnitts sind an den Adressaten dieses Briefes, Tytus Woyciechowski, gerichtet]. ZAMOYSKI 2010, S. 67, interpretiert: «Zu dieser Tageszeit traf er sie natürlich en déshabillé an, und es dauerte nicht lange, bis er sich in sie verliebte».

¹⁵² Chopin, Brief an Woyciechowski, 12.10.1830 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 416; KOBYLAŃSKA 1983, S. 93f.) «Soliwa dirigierte wegen seiner Arie mit Chor, die Fräulein Wolkow, blau gekleidet wie ein Engelchen, hübsch vorgetragen hatte; [...] er dirigierte dann die Arie Fräulein Gładkowskas, die wunderhübsch gekleidet war, in Weiss und mit Rosen im Haar, was ihr gut zu Gesicht stand.» ZAMOYSKI 2010, S. 74, interpretiert: «Konstancja sang ihre Arie so schön wie noch nie etwas zuvor und sah dabei äusserst verführerisch aus».

¹⁵³ ZAMOYSKI 2010, z.B. S. 74f., S. 151: «Irgendwann im Laufe der vergangenen Wochen hatte Chopin ihr gegenüber endlich seine wahren Gefühle angedeutet, und offenbar war ihre Reaktion darauf positiv gewesen. Ringe wurden getauscht»; «obwohl ihre Briefe recht naiv und unverbindlich klingen, etwas zu viele Bitten um Noten, Romane oder ein Klavier von Pleyel enthalten, [...] besteht kein Zweifel daran, dass sie die feste Absicht hatte, seine Frau zu werden.»; BAUR 2009, z.B. S. 59f., 82f., 93.

¹⁵⁴ KARLOWICZ 1904, S. 127, Fussnote des Herausgebers: «Il résulte avec clarté de ce qui précède que, quelques jours avant de quitter Dresde, Chopin au 'crépuscule' fit sa déclaration à Marie et fut accepté d'elle, avec l'autorisation de sa mère. On voit que Mme Wodzinska [sic] prévoyait une résistance de la part de son époux, mais elle comptait sur ses forces pour la vaincre; c'est pourquoi elle demande le secret. La réalisation de ce projet de mariage, selon elle, dépendra uniquement de la santé de Frédéric.»; SCHARLITT 1911, S. 19; Opiński 1931, S. 176, Fussnote des Herausgebers: «Karłowicz suggests that this may refer to his having become engaged to Panna Marja [sic] at dusk»; SYDOW 1981, Band II, S. 198, Fussnote des Herausgebers: «La veille de son départ, au crépuscule, à 'l'heure grise', il avoua à la jeune fille qu'il l'aimait et lui demanda si elle consentirait à devenir sa femme. Marie lui répondit 'oui'»; vgl. auch FRICK 2016, S. 16, 268; HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 591, 596; vgl. auch der Artikel «Fryderyk Chopin» in «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» (MGG) von Jean-Jacques Eigeldinger: «Im Sommer 1836 verlobte sich Chopin heimlich mit Maria Wodzińska; aus der Korrespondenz mit der Familie Wodziński geht jedoch hervor, dass er im darauffolgenden Jahr abgewiesen wurde».

jedoch die Interviewanfragen von SRF, und andere konnten auch keine weiteren Quellen oder Belege liefern.

Frédéric Chopin kannte die ganze Familie Wodziński bereits in seiner Jugendzeit in Polen. Er traf sie im September 1835 für ein paar Tage in Dresden wieder, auf seiner Durchreise nach Leipzig zu Robert Schumann¹⁵⁵. Fast ein Jahr später, im August 1836, verbrachte er gleichzeitig und im selben Hotel wie Mutter Wodzińska¹⁵⁶ und zwei ihrer drei Töchter einen vierwöchigen Kuraufenthalt in Marienbad. Zwei Freunde von Chopin waren zu der Zeit ebenfalls dort¹⁵⁷, wie auch Astolphe de Custine mit seinem damaligen polnischen Liebhaber, dem jungen Aristokraten Ignacy Gurowski¹⁵⁸.

Chopin, Custine, Gurowski und die Wodzińskis reisten Ende August alle nach Dresden, Chopin logierte dort im Hotel «Stadt Berlin» und fuhr dann weiter nach Leipzig um Robert Schumann erneut zu treffen¹⁵⁹. Es gebe Augenzeugen, und auch Familienmitglieder hätten berichtet, wie er im September 1836 Maria habe heiraten wollen, hält das NIFC fest¹⁶⁰. Anderswo heisst es, einige Polen seien überzeugt gewesen, dass er sich in sie verliebt hatte¹⁶¹. Verwiesen wird dann auf eine einzige, wenig aussagekräftige und kaum verwertbare vage Vermutung, aus zweiter Hand zitiert von Chopins Schwester in einem unvollständig überlieferten Brief vom Vorjahr¹⁶². Als Hinweis auf die angebliche

¹⁵⁵ SCHUMANN, *Tagebücher*, 1971, S. 473: «Chopin war in der Nacht zum 27. September 1835 für einen Tag auf der Durchreise von Karlsbad kommend in Leipzig abgestiegen».

¹⁵⁶ *Teresa Wodzińska*, Webseite des NIFC.

¹⁵⁷ Leo Skórzewski und Ignacy Turcki (PROCHÁZKA, *Chopin und Böhmen*, 1968, S. 173, 176); vgl. Chopin, Brief an Teresa Wodzińska, 23.9.1836 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 601-609 [inkl. Faksimile]).

¹⁵⁸ ZAMOYSKI 2010, S. 149; DE LUPPE 1957, S. 186.

¹⁵⁹ WALKER 2018, Kapitel «Epilogue», Absatz VI, Position 10550, 79%; PROCHÁZKA 1968, S. 181–183; Robert Schumann, Brief an Chopin, 8.9.1836 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 590-593 [inkl. Faksimile]); Schumann, Brief an Henryk Dorn, 14.9.1836: «Eben als ich vorgestern Ihren Brief erhalte und antworten will, wer tritt herein? Chopin! Das war grosse Freude. Einen schönen Tag lebten wir, den ich gestern noch nachfeierte... Von Chopin habe ich eine neue Ballade (g-moll). Sie scheint mir sein genialischstes (nicht genialstes) Werk; auch sagte ich es ihm, dass es mir das Liebste unter allem sei. Nach einer langen Pause Nachdenken sagte er mit grossem Nachdruck: – ‚Das ist mir lieb, auch mir ist es mein Liebstes‘. Ausserdem spielte er mir eine Menge neuer Etüden, Nottornos, Mazurken – alles unvergleichlich».

¹⁶⁰ A. LASKOWSKI (Pressesprecher NIFC), November 2020: «Wir wissen das von der Familie und auch viele Leute, die eigentlich Augenzeuge waren, wie er sich mit Wodzińska verheiratet wollte, schrieben darüber. Solche Beweise können wir haben.» (WEBER, «Chopins Männer» 2020, Audio, Teil 2, 10:10-10:30); [genauere Quellenhinweise wurden nicht angegeben].

¹⁶¹ ZAMOYSKI 2010, S. 141.

¹⁶² Ludwika Jędrzejewicz, Brief an Chopin, Brieffragment vom 15.12.1835 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 511; SYDOW 1981, Band II, S. 163f.) «Lindowej [...] odpowiedziała mi: ‚Oui, si certaines personnes y sont. O, Marie uchwyciła jego serduszko; mais vous, Madame, et moi qui l'avons connu...‘ i znów rekapitulacja tego, co za każdym jej widzeniem opowiada nam: o koncercie, o Chodkiewiczzu; ‚mon Dieu, il mangeait des épinards quand je l'ai fait appeler; mes pauvres chevaux attendaient et il ne venait pas... ce qu'aussi Mme W. l'accaparait, comme elle pouvait, elle le faisait asséoir toujours entre elle et Marie; cette jeune personne qui est extrêmement bien, le gênait...‘ [das Ende fehlt]».

Verlobung wird gerne auch eine ominöse «szara godzina» (graue Stunde) zitiert, welche Mutter Wodzińska einmal erwähnt¹⁶³.

Abgesehen von der Absenz von schriftlichen Belegen und solchen ziemlich unplausiblen bzw. inkonsistenten Deutungen schien Maria Wodzińska Frédéric Chopin gar nicht richtig zu kennen. Sie wusste beispielsweise nicht – oder er liess sie nicht wissen – wie sehr er es liebte, Briefe von gewissen Männern zu lesen oder an diese zu schreiben, und dass er manche dieser Briefe wie oben erwähnt gar zeitweise bei sich trug¹⁶⁴.

Um eine heterosexuelle Beziehung Chopins mit einer Frau als belegt anzusehen und auf Dutzenden Seiten auszuführen¹⁶⁵, genügte also während der letzten 170 Jahre bereits die Beschreibung des einmaligen gemeinsamen Sitzens auf einem Kanapee oder des Sitzens am selben Tisch¹⁶⁶. Um hingegen eine homosexuelle Beziehung Chopins zu Tytus Woyciechowski oder anderen Männern auch nur in Betracht zu ziehen, oder erstere, für Chopin in vielerlei Hinsicht offensichtlich zentrale Beziehung näher zu untersuchen, adäquat zu beschreiben oder anzuerkennen, dafür waren bislang für die meisten Biograf*innen die diversen leidenschaftlichen Partien, Küsse direkt auf den Mund oder ein mit byzantinischen Ölen eingeriebener Chopinscher Körper keine ausreichenden Hinweise.

Die Schleife und das Briefpaket Wie wichtig für Frédéric Chopin der Austausch und die Korrespondenz mit Tytus Woyciechowski gewesen sein muss, beschrieb er mehrmals in seinen Briefen. Wie auch, dass er Tytus' Briefe sorgsam aufbewahrte.

¹⁶³ Teresa Wodzińska (Dresden), Brief an Chopin (Paris), 14.9.1836 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 595), Hervorhebungen im Original. Übersetzung durch Moritz Weber: «der Zahn, den ich mir nach Deiner Abreise entfernen lassen habe und dadurch sehr gelitten habe. Ich kann es nicht verkraften, dass Du am Samstag abgefahren bist; an dem Tag, als ich litt, konnte ich mich nicht genug der grauen Stunde annehmen, wir haben kurz darüber gesprochen. Der folgende Tag wäre länger gewesen. (...) Denke nicht, dass ich zurücknehmen würde, was ich gesagt habe, nein; aber es musste ein Weg eingeschlagen werden, dem man folgen soll. Bislang werde ich Dich nur um Schweigen bitten; verhalte Dich gesund, alles hängt davon ab. [Mein Sohn] Kazio kam am Sonntag. Wie anders er mir scheint, seit er gegangen ist. Wenn die Luft in Tschechien mit Opium erfüllt ist, hat es dort sicher Gift-Wasserschierlinge (*Digitalis*). Was für eine Perspektive für Maria! Wer weiss, wie sie in einem Jahr sein wird. Ich lasse Józefa hier mit Frau Mallet, und im Frühling komme ich alleine zurück und gehe in einen Kurort. Das ist mein Projekt, und Gott gebe, dass es verwirklicht wird.»; Leicht anders übersetzt in SYDOW 1981, Band II, S. 197f.; die herkömmliche Interpretation dieses Ausschnitts siehe Fussnote 154.

¹⁶⁴ Maria Wodzińska (Dresden), Brief an Chopin (Paris), 26.9.1835 (HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 485) «Quoique vous n'aimez ni à recevoir, ni écrire des lettres, je veux pourtant profiter du départ de Mr Cichowski pour vous donner des nouvelles de Dresde depuis vous. Je vais donc encore vous nudzić (ale już nie graniem)».

¹⁶⁵ WALKER 2018, Kapitel «Konstancja Gładkowska», Kapitel «Maria Wodzińska».

¹⁶⁶ KOBYLAŃSKA 1983, S. 81–84; SYDOW 1981, Band II, S. 163f.



Abb. 8: Schleife, Umschlag mit Aufschrift "Moja bieda". Fotografie. UA. Alamy Images

Deinen Brief hat niemand außer mir gelesen. Wie immer, so auch jetzt, trage ich Deine Briefe bei mir.¹⁶⁷

Deine Briefe bewahre ich auf wie eine Schleife einer Geliebten. Ich habe eine Schleife; schreib' mir, ich werde Dich in einer Woche wieder lieblosen. Dein für immer.¹⁶⁸

Deine Briefe sind in meinem Herzen und in der Schleife.¹⁶⁹

Nach Chopins Tod 1849 wurde offenbar eine rosafarbene Schleife gefunden («*wstążka*»), die um einen Umschlag mit der Aufschrift «*Moja bieda*» (Meine Not) gebunden war. Es gibt mehrere Fotos (schwarz-weiß und farbig), die aus unterschiedlichen Perspektiven einen verwitterten, beschrifteten Umschlag zeigen, um welchen eine Schleife gebunden ist. Der fotografierte Umschlag wie die Schleife gelten allerdings gemäss dem NIFC seit 1939 als verschollen, deren genaue Masse sind unbekannt, wie auch der Ort ihres Verschwindens. Zudem sind auf den verschiedenen Fotos einige Unterschiede an dem darauf abgebildeten Objekt zu sehen¹⁷⁰.

Da Chopin mehrmals eine Schleife im Zusammenhang mit der Aufbewahrung von Tytus Woyciechowskis Briefen erwähnt ist es naheliegend anzunehmen, dass er auch tatsächlich dessen Briefe in einer bzw. dieser Schleife aufbewahrt hat. Wie gesagt gelten aber sowohl Umschlag und Schleife wie auch sämtliche Briefe von Woyciechowski als verschollen.

¹⁶⁷ Chopin, Brief an Woyciechowski, 27.3.1830 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 338).

¹⁶⁸ Chopin, Brief an Woyciechowski, 31.8.1830 (ebenda, S. 387).

¹⁶⁹ Chopin, Brief an Woyciechowski, 18.9.1830 (ebenda, S. 399).

¹⁷⁰ HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 699, Schwarz-Weiss-Fotografie. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (The Fryderyk Chopin Institute), «*Moja bieda*», 2016, Farbfotografie. Auf dem in der Schwarz-Weiss-Fotografie abgebildeten Umschlag sind kleine Flecken zu sehen, welche auf der Farbfotografie fehlen (z.B. schräg rechts über dem «i», sowie unter dem «a» von «*bieda*»). Auf der Farbfotografie hat der Umschlag an der unteren Kante einen Riss, der Umschlag wirkt insgesamt breiter, und die Schleife ist auf der rechten Seite um den Umschlag gebunden, anstatt wie auf der Schwarz-Weiss-Fotografie auf der linken Seite. Weitere Fotos auf privaten Blogs zeigen eine zerfledderte Attrappe eines solchen Umschlags, «*Atrapa*».

Trotzdem ist man bisher auch hier davon ausgegangen, Briefe von Mutter Wodziński, welche sie sporadisch, teilweise im Abstand von mehreren Monaten an Chopin geschickt hat, und die ihnen meist beigelegten, «gestelzten»¹⁷¹, «naiven und unverbindlichen»¹⁷² fünf kurzen Postskripta oder Briefchen von deren Tochter Maria hätten sich in jenem verschollenen aber fotografierten Umschlag mit der Schleife befunden. Auch dies kann selbstverständlich weder überprüft noch belegt werden. Chopin erwähnt im Zusammenhang mit der Wodziński-Korrespondenz allerdings nie deren Aufbewahrung, eine Schleife oder einen Umschlag, er bezeichnet hingegen diese Familie (Antoni ausgenommen) später gar als «verwerfliche, wilde Barbaren»¹⁷³.

Erstaunlich ist ausserdem, dass der Umschlag, die Schleife und die Briefe von Tytus Woyciechowski als verschollen gelten, aber die angeblich im Umschlag enthalten gewesenen Briefe von Mutter und Tochter Wodzińska erhalten geblieben, sorgfältig transkribiert und teils als Faksimile gedruckt worden sind¹⁷⁴.

Die Potocka-Falsifikate

Ein weiteres Kuriosum in Bezug auf Chopins Kontakte zu Frauen ist die Legende um eine angebliche Affäre Chopins mit der polnischen Adligen Delfina Potocka. Eine Polin, die sich als Enkelin Potockas ausgab, behauptete Ende der 1930er-Jahre, sie besäße Briefmaterial, welches diese Affäre belegen würde. Nachdem sie schliesslich Jahre später erst die Publikation dieser Schriftstücke ankündigte, konnte sie sie plötzlich nicht mehr finden. Jahrzehnte später tauchten dann tatsächlich die genannten Schriftstücke auf, wurden aber umgehend als plumpe, zusammengeklitterte Fälschungen entlarvt. Dennoch «belästigte» auch diese Bizarrerie zwei Generationen von Chopin-Biograf*innen und wurde 1999 gar verfilmt¹⁷⁵.

Zur Legende gewordene Beziehung zu George Sand

Die Forschung ist sich heute weitgehend einig, dass Frédéric Chopin und die Schriftstellerin George Sand eine sehr unkonventionelle Beziehung zueinander hatten – eine, welche sich nicht mit den langläufigen Vorstellungen einer Liebesbeziehung deckt¹⁷⁶. Die zur Besichtigung offenstehende, berühmte «Maison George Sand» in Nohant hält dies in der offiziellen Ausstellungs-

¹⁷¹ BAUR 2009, S. 197.

¹⁷² ZAMOYSKI 2010, S. 151.

¹⁷³ Chopin, Brief an Fontana, 11.9.1841 (SYDOW 1981, Band III, S. 73f.): «że jego familia to niegodziwi, dzicy, barbarzyńcy!»; «to że wiesz, jak Antka kocham»; «że ponieważ ja z Antkiem od dzieciństwa intymie więc i... [einige durgestrichene Wörter und Punkte]».

¹⁷⁴ HELMAN et al. 2009, Band II/1, S. 485f., 26.9.1835, aus Dresden; ebenda, S. 599, 611, Postskripta 15.9.1836/2.10.1836, aus Dresden; ebenda, S.643f., S.696f. [inkl. Faksimile], Postskriptum bzw. Beibriefchen 25.1.1837 bzw. 25.11.1837, aus Służewo.

¹⁷⁵ WALKER 2018, Kapitel «Epilogue», Absatz V, Position 10475, 79%; BAUR 2009, S. 537f.

¹⁷⁶ DA FONSECA-WOLLHEIM 2018: «Much of the time the two artists were like ships passing in the night». Vgl. auch WALKER 2018, Kapitel «At Nohant, 1839», Absatz II, Position 6500, 49%.

Publikation in diversen Sprachen ausdrücklich fest, unter anderem auf Deutsch, Englisch und Polnisch.

Die Beziehung George Sands zu Frédéric Chopin, den sie neun Jahre lang geliebt und protegiert hat, gehört heute in das Reich der Legenden.¹⁷⁷

Auch Frédéric Chopins und George Sand eigenhändige Schriften legen diesen Schluss nahe und zeichnen ein ganz anderes Bild als jenes romantisch-verklärte, welches lange heraufbeschworen wurde: das eines begnadeten Künstlers und einer einfühlsamen und ob seiner Musik dahinschmelzenden Schriftstellerin, welche sich eines Winters gemeinsam auf einer Art «Honeymoon» unter Palmen auf einer balearischen Insel vergnügten und als Paar zurückkehrten¹⁷⁸.

Ihren Berichten über Chopin räumte Sand etwa in ihrer ausladenden Autobiografie einen verschwindend kleinen Teil ein, sie schrieb zudem dort und auch in ihrer Korrespondenz mehrmals explizit von «amitié» oder «amour chaste et maternelle»¹⁷⁹. Auch in ihrem berühmt gewordenen Reisebericht kommt Chopin eher am Rande vor¹⁸⁰.

Chopin selbst äusserte sich sehr negativ, als er George Sand im Jahr 1836 an einer Soirée bei Marie d'Agoult kennenlernte¹⁸¹.

Ich habe eine grosse Berühmtheit kennengelernt: Frau Dudevant, bekannt unter dem Namen George Sand; aber ihr Gesicht ist unangenehm und hat mir gar nicht gefallen. Sie hat sogar etwas das mich abstösst.¹⁸²

Franz Liszt schrieb, dass Chopin vor ihrer Direktheit graute und dass dieser ihr auswich¹⁸³. George Sand bemühte sich zwar um Chopin, war aber dennoch nicht ausschliesslich begeistert, da er sie «verschmähte» und sich «enthielt». Sie könne sich – vielleicht auch wegen ihrer anderen noch laufenden Beziehungen¹⁸⁴ – ohnehin nicht festlegen, wie sie ausdrücklich und ausführlich

¹⁷⁷ Webseite «Maison George Sand».

¹⁷⁸ FRICK 2016, S. 16, Vorwort von Jeffrey KALLBERG: «Chopin's fabled liaison with George Sand [...] Chopin and Sand returned there [Paris] as a couple.»; ZAMOYSKI 2010, Kapitel «Vor allem die Liebe» und «Eheleben».

¹⁷⁹ SAND 1855, 4. Teil, Kapitel 7, Position 6767, 95%, z.B. «L'amitié de Chopin n'avait jamais été un refuge pour moi dans la tristesse.»; SYDOW 1981, Band III, S. 280: «celui que j'aime d'un amour absolument chaste et maternel».

¹⁸⁰ SAND, *Un hiver à Majorque*, 1841.

¹⁸¹ WALKER 2018, Kapitel «Enter George Sand», Absatz, Position 5695, 42%.

¹⁸² Chopin, Brief an seine Familie, Herbst 1836 (SYDOW 1981, Band II, S. 208; FRICK 2016, S. 267). Fehlt in den genannten polnischen Brief-Editionen. Übersetzung der etwas ausführlicheren Sydow-Version durch Moritz Weber.

¹⁸³ LISZT 1851, Kapitel 7 «Lélia», Position 2698, 82%: «Chopin semblait redouter cette femme au-dessus des autres femmes qui, comme une prêtresse de Delphes, disait tant de choses que les autres ne savaient pas dire. Il évita, il retarda sa rencontre. Mme Sand ignora et, par une simplicité charmante qui fut un de ses plus nobles attraits, ne devina pas cette crainte de sylphe».

¹⁸⁴ SAND 1855, 3. Teil, Kapitel 32, Position 2857, 40%: «J'étais liée depuis un an avec M^{me} Dorval».

an den wie erwähnt ebenfalls mit dem Komponisten eng befreundeten Wojciech Grzymała schrieb¹⁸⁵.

Die freigeistige Sand trug auch aus praktischen Gründen und entgegen der damaligen Konventionen oft Männerkleider wie Hosen, Krawatte und Hut, und rauchte ausserdem gerne Zigarren oder Zigaretten¹⁸⁶. Sie bezeichnete Chopin bereits ab diesem Zeitpunkt verniedlichend als «notre enfant» (unser Kind), «notre pauvre cher enfant» (unser armes liebes Kind)¹⁸⁷, «notre petit» (unser Kleiner)¹⁸⁸, und herablassend als «le petit Chip Chip»¹⁸⁹ oder später gar als «unausstehlichen Kranken»¹⁹⁰, und sie rätselte, ob Chopin vielleicht liiert sei und sie deshalb zurückweise¹⁹¹.



Abb. 9: George Sand alias Aurore Dupin (1804-1876).
Zeichnung von E. Delacroix. Alamy Images

¹⁸⁵ George Sand, Brief an Wojciech Grzymała, 16.5.1838 (SYDOW 1981, Band II, S. 238-250), Hervorhebungen im Original: «Ainsi je ne puis pas me fixer à Paris à cause de la maladie de Maurice, etc..., etc... Puis il y a un être excellent, *parfait* sous le rapport du cœur et de l'honneur, que je ne quitterai jamais parce que c'est le seul homme qui, étant avec moi depuis près d'un an, ne m'ait pas une seule fois, *une seule minute*, fait souffrir par sa faute. [...] S'il [Chopin] venait mettre son existence entre mes mains, je serais bien effrayée, car en ayant accepté une autre, je ne pourrais lui tenir lieu de ce qu'il aurait quitté pour moi. Je crois que notre amour ne peut durer que dans les conditions où il est né, c'est-à-dire que de temps en temps [...] Et puisque je vous dis tout, je veux vous dire qu'une seule chose en lui m'a déplu, c'est qu'il avait eu lui-même de mauvaises raisons pour s'abstenir. Jusque là, je trouvais beau qu'il s'abstînt par respect pour moi [...] Mais chez vous, au moment de nous quitter, et comme il voulait surmonter une dernière tentation, il m'a dit deux ou trois paroles qui n'ont pas répondu à mes idées. Il semble faire *fi*, à la manière des dévots, des grossièretés *humaines* et rougir des tentations qu'il avait eues, et craindre de souiller notre amour par un transport de plus. Cette manière d'envisager le dernier embrassement de l'amour m'a toujours répugné».

¹⁸⁶ SAND 1855, 3. Teil, Kapitel 26, Position 1168, 16%; 4. Teil, Kapitel 4, Position 5480, 77%.

¹⁸⁷ SYDOW 1981, Band III, S. 142.

¹⁸⁸ SYDOW 1981, Band II, S. 238f.

¹⁸⁹ SYDOW 1981, Band III, S. 44: «Une grande, grandissime nouvelle, c'est que le petit Chip Chip va donner un grrrrrand [sic] concert. Ses amis le lui ont tant fourré dans la tête qu'il s'est laissé persuader».

¹⁹⁰ SAND 1855, 4. Teil, Kapitel 6, Position 6263, 88%: «Le pauvre grand artiste était un malade détestable».

¹⁹¹ George Sand, Brief an Wojciech Grzymała, 16.5.1838 (SYDOW 1981, Band II, S. 243), Hervorhebungen im Original: «Il serait possible qu'il n'aimât plus du tout *l'amie d'enfance* et qu'il eût une répugnance réelle pour un lien à contracter, mais que le sentiment du devoir, l'honneur d'une famille, que sais-je? [...] sauvez-le des arrêts trop sévères de sa conscience, sauvez-le de sa propre vertu, empêchez-le à tout prix de s'immoler, car dans ces sortes de choses (s'il s'agit d'un mariage ou de ces unions qui, sans avoir la même publicité, ont la même force d'engagement et la même durée), dans ces sortes de choses, dis-je, le sacrifice de celui qui donne son avenir n'est pas en raison de ce qu'il a reçu dans le passé».

1838 plante George Sand die berühmt gewordene Winterreise ins milde und damals für Europäer noch exotische Mallorca.¹⁹² Der Hauptgrund dafür waren die rheumatischen Beschwerden ihres Sohnes Maurice, sie hoffte ihn mittels des milden mediterranen Klimas vor körperlichen Schmerzen zu bewahren¹⁹³. Ihre Tochter Solange fuhr ebenfalls mit – auch sie trug gerne Männerkleider, was bei den Mallorquinern gar nicht gut ankam¹⁹⁴, und Sand lud ausserdem Chopin ein mitzukommen und zahlte vorerst¹⁹⁵. Die lange von Biograf*innen verklärt als romantische Reise dargestellten Monate auf der Baleareninsel gerieten allerdings zum Fiasko: Chopins Gesundheitszustand verschlechterte sich zusehends als die Regenzeit einsetzte, und der Aufenthalt wurde deshalb für ihn gar kritisch¹⁹⁶.



Abb. 10: Kloster von Valldemossa (Innenansicht), Mallorca. Fotografie, 2008. Moritz Weber

Trotz aller Naturschönheiten und architektonischen Sehenswürdigkeiten der Insel, welche Chopin und Sand beschrieben,¹⁹⁷ sei schliesslich der Aufenthalt im Kloster Valldemossa für ihn eine Marter gewesen und für sie eine Pein¹⁹⁸.

¹⁹² SAND 1841, 3. Teil, Absatz III.

¹⁹³ SAND 1855, 4. Teil, Kapitel 6, Position 6220, 88%: «En 1838, dès que Maurice m'eut été définitivement confié, je me décidai à chercher pour lui un hiver plus doux que le nôtre. J'espérais le préserver ainsi du retour des rhumatismes cruels de l'année précédente. Je voulais trouver, en même temps, un lieu tranquille où je pusse le faire travailler un peu ainsi que sa sœur, et travailler moi-même sans excès».

¹⁹⁴ SAND 1841, 3. Teil, Absatz III.

¹⁹⁵ WALKER 2018, Kapitel «A Winter in Majorca», Absatz IV, Position 6275, 47%.

¹⁹⁶ WALKER 2018, Kapitel «A Winter in Majorca», Absatz II, Position 6125, 46%; Sand an Carlotta Marliani, Brief vom 15.2.1839 (SYDOW 1981, Band II, S. 295–297); Chopin, z.B. Brief an Fontana, 3.12.1838 (HELMAN et al. 2009, Band II/2, S. 762–767 [inkl. Faksimile]).

¹⁹⁷ Chopin, Brief an Fontana, 8.11.1838 (HELMAN et al. 2009, Band II/2, S. 748–752 [inkl. Faksimile]): «Jestem w Palmie, między palmami, cedrami, kaktusami, oliwkami, pomarańczami, cytrynami, aloesami, figami, granatami itd. Co tylko Jardin des Plantes ma w swoich piecach. Niebo jak turkus, morze jak lazur, góry jak szmaragd, powietrze jak w niebie».

¹⁹⁸ SAND 1855, 4. Teil, Kapitel 6, Position 6263, 88%; Position 6334, 89%: «Notre existence eût été fort agréable dans cette solitude romantique, en dépit de la sauvagerie du pays et de la chiperie des habitants, si ce triste spectacle des souffrances de notre compagnon et de certains jours d'inquiétude sérieuse pour sa vie ne m'eussent ôté forcément tout le plaisir et tout le bénéfice du



Abb. 11: Préludes op. 28 (grösstenteils komponiert in Mallorca), Nr. 18, f-Moll. Fotografie eines Faksimiles, 2008. Moritz Weber

Zurück in Frankreich verbrachte Chopin jeweils Sommermonate der Jahre 1839 und 1841-1846¹⁹⁹ auf George Sands grosszügigem Landsitz in Nohant, der genannten «Maison George Sand». Auch andere berühmte Künstler der damaligen Zeit waren dort regelmässig zu Gast und blieben teils ebenfalls während mehrerer Monate: Etwa Marie d'Agoult, Franz Liszt, Honoré de Balzac oder Eugène Delacroix. Sands Gemächer waren durch einen Flur von denjenigen ihrer Gäste getrennt²⁰⁰, und sie bezeichnete auch Chopin als ihren Gast²⁰¹.

In Paris sahen sich Chopin und Sand zwar häufig, bewohnten aber nie eine gemeinsame Wohnung²⁰². Im Gegensatz dazu hatte Chopin in den 1830er-Jahren, wie erwähnt, während jeweils mindestens zweier Jahre zusammen mit Jan Matuszyński und anschliessend mit Julian Fontana in einer Wohnung in der Chaussée-d'Antin zusammengelebt.

Die eigenartige Verbindung Sand-Chopin wurde von deren Umfeld kritisch beobachtet.²⁰³ Und, wie George Sand in ihrer Autobiografie schrieb, war Chopin auch während dieser Zeit noch eingenommen von Erinnerungen an eine frühere Liebe in Polen und vom Traum eines Ideals²⁰⁴.

voyage. Le pauvre grand artiste était un malade détestable.»; «Notre séjour à la Chartreuse de Valdemosa fut donc un supplice pour lui et un tourment pour moi».

¹⁹⁹ HELMAN-BEDNARCZYK 2016, S. 9.

²⁰⁰ Webseite «Maison George Sand».

²⁰¹ SAND 1855, 4. Teil, Kapitel 6, Position 6218, 88%: «Je parle de Frédéric Chopin, qui fut l'hôte des huit dernières années de ma vie de retraite à Nohant sous la monarchie».

²⁰² WALKER 2018, Kapitel «At Nohant», Absatz IV, Position 6617, 50%; Kapitel «The Death of Mikołaj Chopin», Absatz VIII, Position 7990, 60%. KOBYLAŃSKA 1983, S. 176, 181, 419.

²⁰³ SYDOW 1981, Band III, S. 41 (Zitat Franz Liszt): «Les Sand-Chopin sont absurdes»; ebenda, S. 442; DE LUPPÉ 1957, S. 202f.

²⁰⁴ SAND 1855, 4. Teil, Kapitel 7, Position 6515, 92%; Position 6693, 94%: «Il m'entretenait d'un amour romanesque qu'il avait eu en Pologne, de doux entraînements qu'il avait subis ensuite à

Gemäss der jüngsten Forschung trennten sich 1846²⁰⁵ Chopins und Sands Wege ganz. George Sand zog ein bitteres Fazit, bezeichnete Chopin etwa als «kranke Seele», schrieb von der «sinnlosen Anbindung, die er für mich empfindet», dass sie sieben Jahre wie eine «Jungfrau» gelebt hätte, und dass sie «schneller gealtert» und desillusioniert sei²⁰⁶.

Der Adressat dieses Briefes, der gemeinsame Freund der beiden, Wojciech Grzymała, beschrieb die Beziehung zwischen Chopin und Sand später ähnlich negativ.

wenn er nicht das Pech gehabt hätte George Sand zu kennen, die seine ganze Existenz vergiftet hat, hätte er so lange leben können wie Cherubini.²⁰⁷

Die paar Notizen, welche Chopin an George Sand sandte, sind eher berichterstattender Natur. Ausserdem sind zwei ziemlich kurze Briefe vom Dezember 1844 von ihm an sie überliefert, allerdings finden sich auch dort keine vergleichbaren schriftlichen Liebeserklärungen, Leidenschaften oder erotische Andeutungen, wie diejenigen, welche seine Briefe an Tytus Wojciechowski prägen²⁰⁸.

Aus alledem lässt sich schliessen, dass George Sand und Frédéric Chopin zwar eine teils sicherlich inspirierende Künstlerfreundschaft führten, die aber auch in der Art einer Zweckgemeinschaft funktionierte. Chopin konnte davon profitieren, indem er etwa in Nohant eine so kostengünstige wie idyllische, ruhige Arbeitsatmosphäre vorfand, wo er sich auf seine Kompositionen konzentrieren konnte. Ausserdem war er durch gemeinsames Auftreten mit George Sand wohl weniger im Fokus von Klatsch und Tratsch, worunter er

Paris et qu'il y pouvait retrouver [...] Il y était dévoré par un rêve d'idéal que ne combattait aucune tolérance de philosophie ou de miséricorde à l'usage de ce monde. Il ne voulait jamais transiger avec la nature humaine. Il n'acceptait rien de la réalité. C'était là son vice et sa vertu, sa grandeur et sa misère».

²⁰⁵ HELMAN-BEDNARCZYK 2016, S. 9: «In 1846 he and Sand split up».

²⁰⁶ George Sand, Brief an Wojciech Grzymała, 1.6.1847 (SYDOW 1981, Band III, S. 278–280): «je ne sais aucun moyen de calmer et de ramener une âme malade, qui s'irrite des efforts qu'on fait pour la guérir. Le mal qui ronge ce pauvre être au moral et au physique me tue depuis longtemps [...] Il y a sept ans que je vis comme une vierge avec lui et les autres, je me suis vieillie avant l'âge et même sans effort ni sacrifice, tant j'étais lasse de passions et désillusionnée sans remède. [...] Vois quelle situation est la mienne dans cette amitié funeste où je me suis faite son esclave [...] Je suis arrivée au martyre; mais le ciel est inexorable contre moi, comme si j'avais de grands crimes à expier, car au milieu de tous ces efforts et de ces sacrifices, celui que j'aime d'un amour absolument chaste et maternel, se meurt victime de l'attachement insensé qu'il me porte».

²⁰⁷ Wojciech Grzymała, Brief an Auguste Léo, 17.10.1849 (SYDOW 1981, Band III, S. 442): «s'il n'avait pas eu le malheur de connaître G. S., qui a empoisonnée toute son existence [sic] il aurait pu vivre l'âge de Cherubini.»; [Luigi Cherubini, 1760–1842]. Übersetzung durch Moritz Weber.

²⁰⁸ Chopin, Briefe an George Sand, 23.9.1844 (SYDOW 1981, Band III, S. 173, 182): «Je n'oublierai aucune commission. Je vais chez la princesse Czart. avec Grzym. – Embrassez vos chers fanfi de ma part.»; Chopin, Brief an Sand, 2.12.1844: «Votre toujours plus vieux que jamais, et beaucoup, extrêmement, incroyablement vieux. Ch. Et puis voilà! À vos enfants. Fran-chomme a passé la matinée avec moi. Il est bien bon pour moi. Il se met à vos pieds».

ohnehin litt²⁰⁹. Wieder drängt sich das Bild eines Deckmantels seiner versteckten Gefühle auf.

Einfluss auf Chopins Musik

Frédéric Chopin beschrieb in seinen Briefen, dass die Nähe zu gewissen Männern oder Gedanken an jene Musik inspirierten:

Selten gelingt mir eine Idee wie jene, die mir manchmal morgens einfach auf Deinem Pantalon unter die Finger gekommen sind!²¹⁰
wenn ich könnte, würde ich alle Töne erklingen lassen, die ein wahnsinniges, gereiztes Gefühl bei mir ausgelöst hat, um zumindest zum Teil diese Lieder zu erraten, deren zerschlagene Echos noch irgendwo entlang der Donau irren, – was das Heer von Jan gesungen hat.²¹¹

In einem Brief an Tytus Woyciechowski beschrieb Chopin noch expliziter, wie diese Beziehung in seine Musik einfluss – dass Gedanken oder Unausgesprochenes an Tytus zu Musik wurden. «Dem Klavier vertraue ich das an, was ich Dir oft sagen würde»²¹².

Ein in seiner Deutlichkeit bemerkenswertes Bekenntnis. Chopin legte diesem Brief ausserdem einen neu komponierten Walzer bei, den Walzer in Des-Dur op. 70 Nr. 3. Er gab Tytus, und dank der Überlieferung dieses Briefes auch der Nachwelt, Hinweise zur Interpretation dieses Klavierstücks.

denn, vielleicht zum Unglück, habe ich schon mein Ideal, dem ich treu, bereits ein halbes Jahr nicht mit ihm gesprochen habend, diene, von dem ich träume, zu dessen Erinnerung das Adagio aus meinem Konzert entstand, das mir heute Morgen diesen Walzer inspiriert hat, den ich Dir schicke. Achte auf die mit einem + bezeichnete Stelle. Davon weiss niemand ausser Dir. Wie süss wäre es für mich, ihn Dir vorzuspielen, teuerster Tytus. Im Trio soll die Bassmelodie bis zum oberen Es im Violin[schlüssel] im 5-ten Takt dominieren, was ich Dir nicht zu schreiben brauchte, weil Du es fühlst. [...] Verzeih, dass ich Dir den Walzer geschickt habe, [...] aber, bei Gott, ich wollte Dir damit eine Freude machen, denn ich liebe Dich wahnsinnig.²¹³

Chopins direkte Verkettung seines Ideals mit diesen zwei Werken lässt darauf schliessen, dass der gedankliche Hintergrund des langsamen Satzes des

²⁰⁹ Chopin, Brief an Fontana, 24.8.1841: «że Antkowi mój biuścik dałeś [...] że jeżeli go Antoś do Pozn. wziął, to tam będą kakety nowe, a ja już ich za wiele mam.»; vgl. auch FRICK 2016, S. 335.

²¹⁰ Chopin, Brief an Woyciechowski, 27.12.1828 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 259).

²¹¹ Chopin, Brief an Jan Matuszyński, 26./29.12.1830 (ebenda, S. 461).

²¹² Chopin, Brief an Woyciechowski, 3.10.1829 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 308).

²¹³ Chopin, Brief an Woyciechowski, 3.10.1829 (ebenda, S. 306, 309), Hervorhebungen im Original. Mit «Adagio» ist hier der langsame Satz des Klavierkonzerts in f-Moll gemeint, welcher eigentlich mit der Tempobezeichnung «Larghetto» überschrieben ist. Irreführend kann auch sein, dass das als zweites Klavierkonzert mit der Opuszahl 21 publizierte Werk eigentlich das früher entstandene der beiden Klavierkonzerte Chopins ist, komponiert 1829–1830 (das Klavierkonzert in e-Moll op. 11 schrieb Chopin kurz danach im Jahr 1830); vgl. CHOPIN, *Klavierkonzert f-Moll*, 2010, Vorwort, S. IV–VI.

Klavierkonzerts in f-Moll op. 21 – welchen Chopin offenbar besonders liebte²¹⁴ – mit der Inspirationsquelle des Walzers identisch ist. Dass Chopin Tytus Woyciechowski mit dem Walzer eine Freude machen wollte, weil er ihn «wahnsinnig» liebte, den Walzer exklusiv an ihn schickte (dieser Walzer wurde erst posthum publiziert)²¹⁵, und ihm mit der markierten Stelle gar noch einen exklusiven Hinweis zur Interpretation gab, lässt kaum einen anderen Schluss zu, als dass er den Walzer für Tytus komponiert hatte. Diese Exklusivität, wie auch der sehnliche Wunsch, seinem teuersten Tytus den Walzer vorzuspielen, untermauert die Schlussfolgerung, dass mit dem von Chopin an dieser Stelle genannten Ideal niemand anderes als Tytus Woyciechowski gemeint ist.



Abb. 12: Frédéric Chopin, Walzer op. 70,3 (Ausschnitt).
Deutsche Erstausgabe, Hrsg. Julian Fontana. Berlin:
Schlesinger, 1855. PD.

Tytus Woyciechowski Da Woyciechowski wie oben erwähnt im Frühling 1829 Warschau verliess und auf sein Landgut in Poturzyn zog²¹⁶, passt auch Chopins Aussage im Nebensatz, dass er bereits ein halbes Jahr nicht mehr mit seinem Ideal gesprochen habe. Geschrieben haben Chopin und Tytus sich in diesem halben Jahr offenbar auch kaum: Es ist nur ein einziger Brief überliefert, verschickt drei Wochen vor demjenigen mit dem Ideal²¹⁷. Miteinander zu sprechen war in dieser Zeit aufgrund der Distanz nicht möglich, zudem war Chopin war in jenem Sommer auch auf Konzertreise, spielte etwa am 11. August 1829 im Wiener Kärntnertortheater seine Tytus gewidmeten Variationen über «Là ci darem la mano»²¹⁸.

²¹⁴ LISZT 1851, Kapitel, 1 «Caractère général des oeuvres de Chopin», Position 209, 6%, Hervorhebung im Original: «Nous citerons *l'Adagio* du second *Concerto*, pour lequel il avait une prédilection marquée et qu'il se plaisait à redire fréquemment».

²¹⁵ CHOPIN, *Walzer*, 2007, S. 134f. Das Autogram des Walzers op. 70,3 gilt als verschollen.

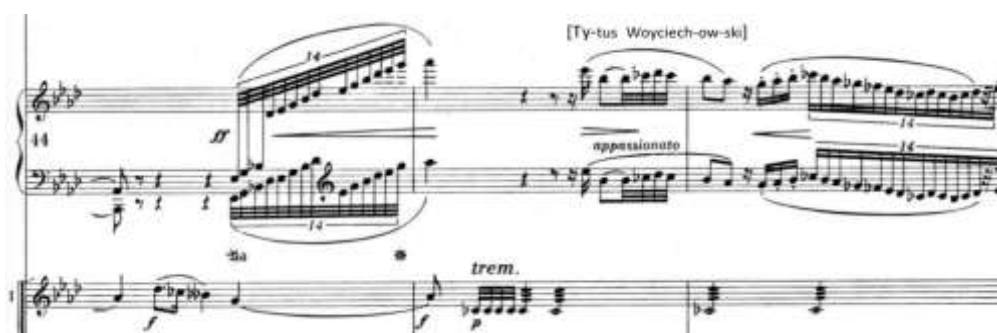
²¹⁶ *Tytus Woyciechowski*, Webseite des NIFC.

²¹⁷ Chopin, Brief an Woyciechowski, 12.9.1829 (HELMAN et al. 2009, Band I, S. 301-303).

²¹⁸ WALKER 2018, Kapitel «First Trips Abroad», Absatz VII, Position 2460, 18%.

Die Frage steht im Raum, ob es weitere Einflüsse von Chopins Liebesgefühlen auf seine Musik gibt. Man könnte spekulieren, ob ein in der Musik versteckter Hinweis im erwähnten langsamen Satz des f-Moll-Klavierkonzerts zu finden sein könnte, im Eröffnungsmotiv des leidenschaftlichen, rezitativartigen Mittelteils. Über Streichertremoli deklamiert das Klavier «*appassionato*» dieses Motiv, welches als sprachmelodische Vertonung des Namens von Tytus Woyciechowski gehört werden kann: zuerst die rhythmische Pointierung in Verbindung mit einem fallenden Intervall (eine Akzentuierung wie bei der Aussprache des Namens «Tytus»), dann der anschliessende, leicht geschwungene und in zwei Achteln mündende Abschluss des Motivs. Länge und Form des Motivs würden zu den Silben und zur Prosodie des Namens passen, es ähnelt als Ganzes dem Klang des ausgesprochenen Namens von Tytus Woyciechowski.

Abb. 13: Frédéric Chopin, Klavierkonzert f-Moll op. 21, Mittelteil des 2. Satzes, Takt 45f., gesteigert Takt 50f. Hrsg. K. Sikorski, Warschau: 1960. PD. Text von [Moritz Weber].



Ferner ist es naheliegend anzunehmen, dass wie für so viele Künstler*innen auch für Chopin die Kunst eine Art Ventil war, um seine Gefühle, Freuden, Sorgen und Schmerzen auszudrücken. Seine komplizierten Lebensumstände, die Ruhelosigkeit seines Doppellebens, welches er und auch sein Umfeld wiederholt beschrieben haben, sowie die damit verbundenen Anstrengungen und Ängste, sie dürften in die Tiefe seiner Musik einen Ausdruck gefunden haben. Da Klaviermusik keinerlei Worte enthält und Chopin fast ausschliesslich Klaviermusik komponiert hat, konnte er in seiner Kunst seine Gefühle ganz ungehemmt ausdrücken²¹⁹.

Man kann sich fragen, wie viele weitere Musikstücke von Beziehungen Chopins zu Männern inspiriert sind. Eine Betrachtung seiner einzigen Kompositionen mit Text (Polnische Lieder op. 74) bietet sich an, etwa Nr. 8 und 9 («Śliczny chłopiec», Text von B. Zaleski; «Melodia» (1847), Z. Kasiński)²²⁰. Eine

²¹⁹ Vgl. ähnliche Untersuchung – unter anderen Vorzeichen – in KALLBERG, *Chopin at the Boundaries*, 1996, z.B. S. 62–86: Absatz «Between Androgyny and Hermaphroditism».

²²⁰ CHOPIN, *Zbiór śpiewów Polskich*, 1859, S. 25-27; 28-30 [in der deutschen Ausgabe (Peters, 2002) ist der Titel mit «Mein Geliebter» übersetzt]: «Wzniosły, smukły i młody, O! nie lada urody. Śliczny chłopiec, czego chcesz? Czarny wąsik, biała płeć! Niech się spóźni godzinę, To mi

detaillierte Untersuchung versteckter homoerotischer Botschaften – wie sie etwa für Werke von Franz Schubert vorliegt²²¹ – dürfte bei Chopin wegen der Wortlosigkeit seiner Musik äusserst anspruchsvoll sein. Jedoch eröffnet sich auch hier aufgrund der genannten Erkenntnisse ein weites Forschungsfeld.

Rezeption der journalistischen Recherche

Die Veröffentlichung der SRF-Recherche «Chopins Männer» Mitte November 2020 löste ein weltweites ²²² Medienecho aus. Zahllose Zeitungs- und Onlineartikel (teilweise auf Titelseiten), Radio-Sendungen sowie Fernsehbeiträge wurden darüber publiziert. Auch in sozialen Medien wie «Twitter» wurden Chopins Privatleben, einschlägige Briefzitate, seine Beziehungen zu Männern und auch die aktuelle, LGBTQ-Menschen bedrängende Situation in Polen²²³ thematisch aufgenommen und angeregt diskutiert²²⁴.

Die Reaktionen waren grossmehrheitlich positiv, teils kritische Voten bzw. vereinzelte scharfe Zurückweisungen wurden etwa in Polen publiziert. Ein bemerkenswert ambivalenter Artikel erschien in der als liberal geltenden «Gazeta Wyborcza»: Die Autorin stellte darin einerseits fest, dass Chopins Gefühle und Beziehungen zu Männern sowie deren Überlieferung in Chopins Korrespondenz längst bekannt, quasi ein Dauerbrenner unter polnischen Studierenden und damit nichts Neues seien. Im gleichen Artikel wurde allerdings auch an unbelegten Legenden von Chopins angeblichen Frauenaffären festgehalten, und die genannten Mängel in Übersetzungen von Chopins Korrespondenz konnten nicht nachvollzogen werden²²⁵.

Die polnische, investigative Onlinepublikation «OKO.press» bestätigte ebenfalls, dass gewisse Erkenntnisse der Recherche nichts Neues seien, und sie nannte darüber hinaus diverse weitere homosexuelle polnische Kulturschaffende, deren homobiografische Seite von Biograf*innen absichtlich übergangen oder marginalisiert wurde und deshalb lange unbekannt geblieben war, inklusive deren offensichtlicher Einfluss auf die Kunst²²⁶.

tęskno, aż ginę. [...] Ledwie mrugnie oczyma, Radość całą mnie ima. [...] Każde słówko co powie Lgnie mi w sercu i w głowie. [...] Gdy płasamy we dwoje, Patrzą na nas ócz roje. [...] On powiedział mi przecie, Żem mu wszystkim na świecie!»; «Z gór, gdzie dźwigali strasznych krzyżów brzemię, Widzieli z dala obiecaną ziemię! Widzieli światło niebieskich promieni, Ku którym w dole ciągnęło ich plemię – A sami do tych nie wejdą przestrzeni! Do godów życia nigdy nie zasięda I nawet może – zapomnieni będą!»

²²¹ Zu versteckten, homoerotischen Botschaften vgl. Schwandt, «Unaussprechlich, unbegriffen», 1997; DÜRHAMMER, *Geheime Botschaften*, 2006; zur Diskussion stehen z.B. die Schubert-Lieder «*Uranien's Flucht*» D554 oder «*Jägers Liebeslied*» D 909.

²²² PICHETA, «Was Chopin gay?», 2020; Schwab, «Presseschau zur Recherche», 2020.

²²³ GROßMANN, «Was es heisst, in Polen zur LGBTQ-Gemeinde zu gehören», 2020.

²²⁴ Eine einfache Suche mit Schlagworten wie «Chopin» und «gej», «gay» oder «homosexual» führt zu diversen Tweets. Ausserdem z.B.:

<https://twitter.com/lutzuru/status/1332825007379148800>.

²²⁵ DEBOWSKA, 2020.

²²⁶ AMBROZIAK, «Polska jest mistrzem w przemilczaniu swojej historii», 2020.

Der Pressesprecher des Nationalen Chopin Instituts in Warschau (NIFC) hat schliesslich im Februar 2021 in Aussicht gestellt, künftig auch Literaturwissenschaftler*innen sowie Queer-Studies-Spezialist*innen in die künftige Forschung mit einzubeziehen²²⁷.

Schlussfolgerung

Die Recherche «Chopins Männer» legte offen, dass wichtige Aspekte von und zentrale Personen in Chopins Biografie bis anhin marginal dargestellt, bis zur Unkenntlichkeit verdreht oder ganz weggelassen wurden, und dass sein Nachlass auch heute noch nicht systematisch und ausgewogen aufgearbeitet ist. Zudem finden sich in allen für die Recherche hinzugezogenen Übersetzungen Mängel, sowie zwischen den einzelnen Übersetzungen auch eklatante Divergenzen, was eine präzise, unvoreingenommene Forschungsarbeit und Biografie zusätzlich erschwert.

Es sollte auch im Interesse der internationalen Forschungsgemeinschaft liegen, nach mehr Primärquellen zu Chopin nahestehenden Männern zu suchen, alle vorliegenden Quellen für die Nachwelt optimal zu sichern und zugänglich zu machen und damit stabile Grundlagen für eine moderne, transparente, unabhängige und internationale Forschung zu erarbeiten. Dies würde zu einem besseren Verständnis aller Facetten dieser schillernden Persönlichkeit beitragen und damit letztlich auch zu einem besseren Verständnis seiner Kunst. Es erstaunt nicht, dass auf der bisherigen Chopin-Forschungsgrundlage in gewissen Bereichen Mythen und Sagen begünstigt wurden und offensichtliche, belegte Fakten in den Hintergrund gerieten.

Die Recherche «Chopins Männer» ergab einerseits, dass es in Frédéric Chopins Korrespondenz zahlreiche explizite Hinweise auf homoerotische Beziehungen zu Männern gibt. Andererseits hat sich bestätigt, dass für die angeblichen «Affären» Chopins zu Frauen keine belastbaren Beweise überliefert sind, und dass auch die Verklärung seiner «Beziehung» zu George Sand zu einer romantischen Liebesbeziehung in das Reich der Legenden gehört. Die überlieferte Korrespondenz und bereits die Ergebnisse der journalistischen Recherche «Chopins Männer» lassen folglich darauf schliessen, dass Frédéric Chopin Männer liebte.

Literaturverzeichnis

AMBROZIAK, Anton: «Chopin wychodzi z szafy? Polska jest mistrzem w przemilczaniu swojej historii.», in *OKO.press*, Dezember 2020.
BAUR, Eva Gesine: *Chopin oder die Sehnsucht*, C. H. Beck, München, 2009.

²²⁷ A. LASKOWSKI (Pressesprecher NIFC): «jetzt, glaube ich, brauchen wir nicht nur die Musikwissenschaftler, aber vielleicht auch Literaturwissenschaftler. Dazu sollten wir gute Queer-Studies-Spezialisten auch bringen, dann könnten sie was Neues sagen.» (SALATHÉ 2021, «Chopin. Briefe an seinen Geliebten», 20:00-20:18).

- BAUR, Eva Gesine; SINGER, Lea: *Der Klavierschüler*, Kampa Verlag, Zürich, 2019.
- BORER, Jeannine; RUFLI, Corinne; MEIER, Marianne; HOFMANN, Monika; DEGEN, Seraina: *Vorbild und Vorurteil. Lesbische Spitzensportlerinnen erzählen (E-Book)*, Hier und Jetzt, Zürich, 2020.
- CHOPIN, Frédéric: *Klavierkonzert f-Moll, op. 21*. Herausgeber: John Rink. London / Frankfurt am Main / Leipzig / Edition Peters, New York (Reihe: The Complete Chopin), 2010.
- _____*Walzer*. Herausgeber: Christophe Grabowski. London / Frankfurt am Main / Leipzig / Edition Peters, New York (Reihe: The Complete Chopin), 2007.
- _____*Werke für Klavier und Orchester, op. 2, op. 13, op. 14, op. 22*. Herausgeber: Herrmann Scholtz. London / Frankfurt am Main / Leipzig / Edition Peters, New York, 2002.
- _____*Zbiór śpiewów Polskich (für Sopran oder Tenor und Klavier), op. 74*. Herausgeber: Julian Fontana. Warschau: Gustaw Gebethner i Spółka, 1859.
- DA FONSECA-WOLLHEIM, Corinna: «An Ingenious Frédéric Chopin.», in *New York Times*, 19. November 2018.
- DE LUPPE, Albert: *Astolphe de Custine*, Société des bibliophiles français & Editions du Rocher, Paris / Monaco, 1957.
- DEBOWSKA, Anna S: «Zachód ekscytuje się, że Chopin był gejem. Może i był, ale to żadne odkrycie.», in *Gazeta Wyborcza*, 25. November 2020.
- DÜRHAMMER, Ilija: *Geheime Botschaften. Homoerotische Subkulturen im Schubert-Kreis, bei Hugo von Hofmannsthal und Thomas Bernhard*, Böhlau, Wien, 2006.
- FRICK, David: *Chopin's Polish Letters*, Translated by David Frick, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warschau, 2016.
- GROßMANN, Viktoria: «Was es heißt, in Polen zur LGBTQ-Gemeinde zu gehören.», in *Süddeutsche Zeitung*, 10. Oktober 2020.
- HEDLEY, Arthur: *Chopin*, Büchergilde Gutenberg, Zürich, 1950.
- HELMAN, Zofia; SKOWRON, Zbigniew; WRÓBLEWSKA-STRAUS, Hanna (Hrsg.): *Korespondencja Fryderyka Chopina*. III Bde. (Band III in Vorbereitung), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warschau, 2009ff.
- HELMAN-BEDNARCZYK, Zofia: «The New Edition of Chopin's Correspondence.», in *Musicology Today* 13, Heft 1 (Dezember 2016): 3–20.
- HERKOMMER, Kathleen; GOETHE, Veronika E.; ANGERER, Hannes; DINKEL, Andreas: *Concordance and Discordance of Sexual Identity, Sexual Experience, and Current Sexual Behavior in 45-Year-Old Men. Results From the German Male Sex-Study*. Studie, Sexual Medicine, Technische Universität München (TUM), Elsevier, Amsterdam, 2018.
- KALLBERG, Jeffrey: *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre*, Harvard University Press, Cambridge / London, 1996.
- KARASOWSKI, Maurycy: *Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe*, G. Schirmer, New York, 1878.
- KARŁOWICZ, Mieczysław (Hrsg.): *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin*, Traduit par Laure Disière, H. Welter, Paris / Leipzig, 1904.
- KATZENSTEIN, Gabriel: «Schwule Kunst? – So etwas gibt es in der Schweiz nicht!», in *Neue Zürcher Zeitung (NZZ)*, 20. September 2020.
- KILDEA, Paul: *Chopin's Piano. A Journey through Romanticism (E-Book)*, Penguin Books, London, 2019.
- KOBYLAŃSKA, Krystyna (Hrsg.): *Fryderyk Chopin. Briefe*. Übersetzung: Caesar Rymarowicz. Henschelverlag, Berlin, 1983.
- KOSTALEVSKY, Marina: *The Tchaikovsky Papers. Unlocking the Family Archive*, Yale University Press, New Haven / London, 2018.
- ŁAKOCIŃSKI, Josephus (Hrsg.): *Listy Zygmunta Krasińskiego do Stanisława Małachowskiego*, Czas Fr. Kluczycki & Comp., Krakau, 1885.
- LARIVIERE, Michel: *Homosexuels et bisexuels célèbres*, Delétraz Editions, Paris, 1997.
- LISZT, Franz: *Frédéric Chopin (E-Book, Éditions L@Liseuse, Oktober 2017)*, La France musicale, Paris, 1851.
- MICKIEWICZ, Adam: *Korespondencja Adama Mickiewicza*. 4 Bde. Księgarnia Luxemburska, Paris, 1875.

- MUHLSTEIN, Anka: *A Taste for Freedom. The Life of Astolphe de Custine*, Helen Marx Books, New York, 1999.
- MYŚLAKOWSKI, Piotr; SIKORSKI, Andrzej: *Fryderyk Chopin. The Origins*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warschau, 2010.
- Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (The Fryderyk Chopin Institute). «Moja bieda' [My trouble'] – packet of letters.» *Facebook*, 18.5.2016.
- OLIFERKO, Magdalena: *Fontana and Chopin in letters*. Translated by John Comber, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warschau, 2013.
- OLTERMANN, Philip; WALKER, Shaun: «Chopin's interest in men airbrushed from history, programme claims.» in *The Guardian*, 25. November 2020, S. 33.
- OPIEŃSKI, Henryk (Ed.): *Chopin's Letters*, Translated by E. L. Voynich, Alfred A. Knopf, Inc., New York, 1931.
- PICHETA, Rob: «Was Chopin gay? The awkward question in one of the EU's worst countries for LGBTQ rights», japanisch «シヨパンは同性愛者だった?» *CNN World*. Atlanta, 29. November 2020.
- PIZÀ, Antoni: «La vida sexual de Chopin.» in *Itamar. Revista de investigación musical: Territorios para el arte*, número 3 (2010), pp. 346–356.
- PROCHÁZKA, Jaroslav: *Chopin und Böhmen*, Hans Gaertner, Übersetzung. Artia, Prag, 1968.
- ROBB, Graham: *Strangers. Homosexual Love in the Nineteenth Century*, Picador, London, 2003/2016.
- RUGGIERI, Éve: *Chopin. L'impossible amour*, Éditions Michel Lafon, Neuilly-sur-Seine, 2010.
- SAFRANSKI, Rüdiger: *Goethe & Schiller. Der Briefwechsel. Eine Auswahl*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 2011.
- SALATHÉ, Nicole: «Chopin. Briefe an seinen Geliebten.» *Kulturplatz*. Video-Beitrag. Basel: Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), 10. Februar 2021.
- SAND, George: *Historie de ma vie. Livre III (Vol. 10-13) (E-Book)*, Victor Lecou, Paris, 1855. Hard Press, Reprint, 2016.
- _____. *Un hiver à Majorque*, Revue des Deux Mondes, Paris, 1841.
- SCHARLITT, Bernard: *Friedrich Chopins gesammelte Briefe*, Bernard Scharlitt, Übersetzung. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1911.
- SCHUMANN, Robert: *Tagebücher*, Georg Eismann, Herausgeber, 3 Bde. Bd. 1: 1827–1838. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1971.
- SCHWAB, Mara: *Presseschau zur SRF-Recherche. Der schwule Chopin geht um die Welt. Schweizer Radio und Fernsehen (SRF)*, 8. Dezember 2020.
- SCHWANDT, Christoph: «Unaussprechlich, unbegriffen». Indizien und Argumente aus Leben und Werk für die wahrscheinliche Homosexualität des Franz Peter Schubert», in *Musikkonzepte 97/98 – Franz Schubert. Todesmusik*, Heinz-Klaus Metzger, Rainer Riehn, Herausgeber. edition text + kritik, München, 1997. S. 112–194.
- SMIALEK, William; TROCHIMCZYK, Maja: *Frédéric Chopin. A Research and Information Guide*, Routledge, New York, 2015.
- SYDOW, Bronislas Édouard (Éd.): *Correspondance de Frédéric Chopin*. Traduit par Bronislas Édouard Sydow. III vols. Éditions Richard Masse, Paris, 1981.
- SYMONDS, John Addington: *The Life of Michelangelo Buonarroti (E-Book)*, John C. Nimmo, London, 1893.
- SZWARCMAŃ, Dorota: «Dwuznaczne listy Chopina.» in *Polityka*, 19. Dezember 2020.
- TOMASIK, Krzysztof: *Homobiografia. Wydanie drugie, poprawione i poszerzone (E-Book)*, Krytyka Polityczna, Warschau, 2014.
- WALKER, Alan: *Fryderyk Chopin. A Life and Times (E-Book)*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2018.
- WEBER, Moritz: *Chopin war schwul – und niemand sollte davon erfahren. Schweizer Radio und Fernsehen (SRF)*, 16. November 2020.
- _____. *Chopin was Homosexual – and Nobody should Know*, Translated by Daniel Dubach. Schweizer Radio und Fernsehen (SRF), Basel, Dezember 22, 2020.
- _____. «Chopins Männer». *Passage*. Feature (Audio), Teil 1, (1810-1830), Teil 2 (1831-1849). Redakt. Moritz Weber. *Schweizer Radio und Fernsehen (SRF)*, 13. November 2020.

_____ «Chopin's Men». *Passage*. Feature (Audio), Part 1 (1810-1830), Part 2 (1831-1849). Translated by Daniel Dubach. Comp. Moritz Weber. *Schweizer Radio und Fernsehen (SRF)*, Dezember 22, 2020.

ZAMOYSKI, Adam: *Chopin. Der Poet am Piano*, Nathalie Lemmens, Übersetzung. Edition Elke Heidenreich bei C. Bertelsmann, München, 2010.

ZANOTTI, Paolo: *Classici dell'omosessualità. L'avventurosa storia di un'utopia (E-Book)*, BUR (Biblioteca Universale Rizzoli), Milano, 2006.

ENTREACTO / ENTR'ACTE

Un film / A Film

Chopin y los Sand, amor a cuatro bandas. Aproximación a la esfera privada de Fryderyk Chopin a partir de la película *Pragnienie Miłości*

Joan Estrany

Crítico musical, titulado en periodismo y filología alemana

Resumen. Dos siglos después, la leyenda Chopin-Sand sigue agrandando el imaginario colectivo con variopintas lecturas, a cual más novelesca, donde la veracidad histórica, no digamos la musical, se supedita a menudo a lo literario. El tan manido y belicoso romance entre el compositor polaco y la novelista francesa tiende al reduccionismo y obvia una realidad nada desdeñable: Fryderyk Chopin conoce a George Sand siendo esta madre de dos hijos. Circunstancia esta que aconseja reformular determinados estereotipos románticos.

No pasa por alto este detalle la película biográfica de Jerzy Antczak *Pragnienie Miłości /Deseo de amor* (2002) y lo convierte en uno de sus ejes narrativos. La relación entre el pianista y los Sand –George, Maurice y Solange– se prolonga por espacio de 15 años y, según plantea el largometraje, la presencia del pianista no pasará inadvertida entre los descendientes de la protectora y amante. La vida privada de Chopin y sus apetencias o abstinencias sexuales no se abordan abiertamente, pero el film sí invita a reflexionar sobre su esfera privada a propósito del viaje a Mallorca y de las estancias en Nohant. Nada que deje entrever la homosexualidad del músico, pero, ciertamente, nada que lo descarte.

Palabras clave. Fryderyk Chopin, George Sand, Jerzy Antczak, Maurice Sand, Solange Sand, sexualidad, *Pragnienie Miłości /Deseo de amor*

Abstract. Two centuries later, the legend Chopin-Sand continues to supply the collective imaginary with vague readings, where historical truthfulness, let alone musical truth, is often contingent on the literary. The much discussed and bellicose romance between the Polish composer and the French novelist, George Sand, tends to some reductionism and evades an obvious reality: Fryderyk Chopin meets George Sand when she was already the mother of two children. This circumstance suggests reformulating certain romantic stereotypes. Jerzy Antczak's biographical film *Pragnienie Miłości (Chopin: Desire for Love, 2002)* does not overlook this detail and makes it one of its narrative axes. The relationship between the pianist and the Sands (George, Maurice, and Solange) lasted 15 years and, according to the feature film, the presence of the pianist did not go unnoticed by the children of Chopin's protector and lover, Sand. Chopin's private life and sexual appetites or abstinences are not openly addressed, but the film does invite reflection on his private sphere about the trip to Mallorca and

the stays in Nohant. Nothing suggests the musician's homosexuality, but certainly nothing rules it out.

Keywords. Fryderyk Chopin, George Sand, Jerzy Antczak, Maurice Sand, Solange Sand, sexuality, *Pragnienie Miłości / Chopin: Desire for Love*.

Comentario preliminar

A mi modesto entender resulta del todo irrelevante corroborar si Fryderyk Chopin (1810-1849) era homo, hétero o bisexual. No veo en que debiera alterar una u otra condición la recepción de su música, sean cuales sean sus preferencias, quimeras, fantasías, abstinencias o fetichismos sexuales. Lo que sí despierta un relativo interés es su aparente aurea asexuada, que parecen habernos legado dos siglos del mito Chopin. Conforme pasa el tiempo, desgajar el mito de la persona de carne y hueso deviene en una tarea cada vez más difícil y temeraria. He aquí otro vano intento.

Tanto se fabula a menudo en torno a las vidas de genios, que es fácil perder de vista el ser humano en beneficio de la leyenda. No obstante, parece que los atributos de enfermizo, maniático y susceptible, que suelen caracterizar a nuestro biografiado tendrían cierta razón de ser y base argumental. *Pragnienie Miłości (Deseo de amar)*, una de las últimas películas que glosa su figura, no desvela ni desmiente ninguna latente homosexualidad. Esboza, eso sí, un ego ciertamente inflamado y antojoso, rallante, por momentos con el ego pueril, no exento tampoco de momentos de humanidad y de euforia.

Se podrá aducir que una película biográfica no es una fuente consistente para determinadas disquisiciones. Soy plenamente consciente de que en una producción cinematográfica entran en juego otros muchos factores que van más allá del historicismo y de la rigurosa fidelidad a los hechos. El film objeto de análisis, no obstante, bien merece tenerse en cuenta por la atención concedida a los detalles de la relación del compositor, no tanto con George Sand, como con la familia Sand.

Nada nuevo descubrimos al ponderar la influencia que algunas reconstrucciones filmicas operan (consciente o inconscientemente) en el imaginario colectivo en torno a algunos personajes célebres. Nunca se insistirá lo suficiente a la hora de vindicar el poder de la imagen ante las mil palabras, ya no digamos del cine. Tom Hulce y su *Amadeus*, Kirk Douglas y su *Loco del pelo rojo* o, más recientemente, Nicole Kidman y su Virginia Wolf de *Las Horas* o Rami Malek, en su particular *Bohemian Rhapsody*, han ejercido sin pretenderlo, o quizás sí, una influencia nada desdeñable en la percepción de dichas celebridades entre audiencias extemporáneas. No sin cierta razón se dice que los actores dan vida a sus personajes, expresión más literal que literaria, a veces. Especialmente si estos llevan muertos mucho tiempo. Puede que también sea el caso del actor Piotr

Adamczyk, quien encarna el personaje de Chopin en esta producción polaca de principios de siglo, que ahora mismo me dispongo a glosar y desglosar.

Chopin, pragnienie miłości (2002)

El film que nos atañe *Chopin, pragnienie miłości* (2002) está dirigido por el realizador polaco Jerzy Antczak y sus 123 minutos de metraje constituyen la culminación de casi 25 años de continuos esbozos y revisiones de guión y seis de recaudación de fondos. No en vano el realizador se propuso rodar preferentemente en escenarios reales: Varsovia, París y Valldemossa (Mallorca), en lo que no deja de ser una superproducción de época. El elenco también cuenta con actores de primer nivel en los roles principales: Piotr Adameczyk (Fryderyk Chopin), Danuta Stenka (George Sand) Adam Woronowicz, (Maurice Sand) Bożena Stachura (Solange Sand) y Andrzej Zieliński (Albert Grzymała). Si a ello le sumamos la supervisión musical del excepcional pianista Janusz Olejniczak podemos afirmar que el largometraje tiene unos mimbres artísticos más que consistentes y nada invita a sospechar que carezca de ellos la asesoría histórica.

Con todo, no estamos ante un film biográfico *sensu stricto* sobre Chopin, antes bien ante la tempestuosa y siempre controvertida relación amor-dependencia del músico y la novelista francesa George Sand. En adelante me referiré a los elementos o pasajes de la película que aluden directa o indirectamente a la faceta más íntima de Fryderyk Chopin, la sexual, la afectiva y la sentimental.

París 1831-1838, George Sand

La llegada a París de Chopin, huyendo, como otros tantos varsovianos del yugo zarista, tiene lugar a finales de 1830. El film arranca con el *casus belli* que precipitará la salida del ya entonces reputado pianista y compositor de su Varsovia natal. Las políticas represoras y la autonomía intervenida en la Polonia post napoleónica persuaden al músico en su determinación de huir a París. Su padre, natural de la Lorraine, terminará de disipar sus últimas reservas. Chopin abandona el hogar familiar a la par que la patria, dejando atrás a sus amados padres y sus tres hermanas, razón de sobra para pensar que su primera toma de contacto con la capital francesa no debió ser un camino de rosas.

Por aquellas fechas París no sólo era la ciudad de las luces. El cólera y los altercados revolucionarios parecen estar diezmando el extrarradio parisino a juzgar por las escenas iniciales. Un motivo más para que el pianista, proverbial era su miedo a la muerte, protegiera sus preciadas manos los 365 días del año engasadas en guantes.

Cuando en 1836 Amantine Aurore Lucile Dupin, George Sand a la postre, traba conocimiento con Fryderyk Chopin, por mediación de Franz Liszt *nota bene*, la escritora cuenta 34 años, mientras que el pianista 28. El film nos presenta a la futura mecenas del compositor polaco enfrascada en pleno litigio judicial contra su marido y en los nada conciliadores trámites del divorcio. Con dos hijos, e infinidad de atribuidos romances, fundados e infundados, Madame Sand, escritora, aristócrata y bohemia no dejará indiferente a la sociedad parisina. El nuevo, enésimo, escándalo está servido. No será el último.

En aquellas fechas, la boda programada entre Fryderyk y la pintora y aristócrata Maria Wodzińska, también en el exilio, se ve truncada por la desaprobación del padre de ella. Apenas una breve conversación entre Grzymała, diplomático y amigo del pianista, y Sand, durante un receso concertístico, nos pone al corriente de ese contratiempo. Impase que será aprovechado sibilinamente por la novelista para ganarse, con denuedo, la simpatía del intérprete, no sin que el compositor le dé calabazas en repetidas ocasiones.

Ciertamente, no parece que el pianista sienta de entrada especial afección por la controvertida novelista. Sand, fiel a sus dejes masculinos, es la seductora aquí y quien cortejará al compositor. Solo la perseverancia terminará dando fruto y el pianista acabará sucumbiendo al atractivo bohemio- aristocrático de la ya por entonces célebre escritora y, quién sabe, si movido también por su posición acomodada. En los salones parisinos el rumor corre como la pólvora.

La cinta de Antczak sugiere que con el discurrir de los meses Chopin va sintiendo una mayor atracción hacia Aurora. El concubinato Chopin-Sand no formalizó su estatus quizás porque la suya fue una relación de antojos, de idas y venidas, de te necesito-te desecho, por ambas partes seguramente. Podemos fácilmente vaticinar un presumible choque de egos. No hay boda, pero sí, luna de miel o *luna de hiel*, según se mire. Eso sí, una luna de miel con dos acompañantes más, los dos hijos de Sand: Maurice (nacido en 1823) y Solange (1828). Cuando en otoño de 1838 los cuatro llegan a Mallorca, Maurice, 13 años más joven que Fryderyk, es un adolescente que ambiciona ser pintor a toda costa; Solange apenas ha cumplido los 10 años y probablemente ve en Chopin a un potencial padrastro. *A priori* no se antoja la mejor compañía para dar rienda suelta a su fogoso romance.

Mallorca 1838-1839, Maurice Sand

¿Chopin-Sand, un idilio? ¿Chopin-Sand, un tormento? ¿Con cuál de las dos tesis quedarnos? *Pragnienie Miłości* sitúa el cénit de la relación en la Isla y también su declive. Hay momentos para el goce en esos tres meses de retiro, pero los dos son seres capitalinos, acostumbrados a un cierto nivel de bienestar, también en sus respectivas residencias veraniegas. La escapada les reportó bellos instantes de dicha, pero también certificó en su segunda parte la caducidad del idilio. La salud maltrecha del músico, la climatología, la precariedad del alojamiento, la hostilidad local, el retraso en la llegada del piano y la tensión creciente con Maurice, la suma de todos esos factores seguramente determinó al músico a solicitar, implorar casi, el inmediato retorno a París a su protectora y amante.

He aquí, dos arquetipos bien diferenciados del romanticismo unidos en vida por una atracción-dependencia. Ni Chopin responde a la quintaesencia romántica de un Lord Byron, ni Sand a la musa sumisa. Casi podríamos decir que los roles se invierten si hacemos caso a la tradicional adscripción. Chopin representaría la fragilidad, el amaneramiento, el niño mimado. Su amante, Sand, por el con-

trario, la personificación de la mujer emancipada con todo lo que ello conlleva: pantalón, cigarrillos, amoríos... Nunca podremos llegar a saber quiénes fueron, porque el levitar de su aura romántica deslumbra cualquier atisbo de vida terrena. El ídolo nos impide ver a la persona.

Desde el primer encuentro, siempre de acuerdo con el guión cinematográfico, es la escritora quien en todo momento está al cuidado del pianista y no viceversa. Se aprecia especialmente durante la estancia en Valldemossa, cuando los primeros síntomas del bacilo empiezan a hacer mella en el ánimo y en el físico del polaco. Se deshace en cuidados hacia un Chopin, al que en toda película apenas vemos preocuparse por ella. Sand deja de ser una *femme fatale*, si lo fue alguna vez, para convertirse en una gallina clueca que intenta contentar por igual a amante e hijos. Cabe puntualizar que Sand siempre cuenta con una baza a su favor en este relato de viajes: la autora de *Un Hiver à Majorque* es quien dejar constancia escrita de esos días. ¿Hasta qué punto la reconstrucción del idilio Chopin-Sand se basa en una versión parcial e interesada y en consecuencia puede adolecer de una falta de objetividad en beneficio y realce de la narradora? ¿Qué grado de credibilidad deberíamos otorgarle a este libro? ¿Qué porcentaje de novelesco, puedo encerrar este *bestseller* decimonónico?, ¿qué hay de recurso o licencia? ¿Y qué hay de fidelidad a los hechos?

Sensibilidades a flor de piel, histerias y euforias sin solución de continuidad, arrebatos y desolación. Acertado en este sentido el título, *Pragnienie Miłości* (*Deseo de amar*), por cursi que pueda parecernos su traducción literal.

Mucho se ha elucubrado y fantaseado en torno a la estancia de George Sand y Fryderyk Chopin a Valldemossa y poco de la de Maurice (1823-1889) y Solange Sand (1828-1899). Un aspecto en el que sí incide y se detiene la película de Antczak. No parece que Fryderyk asumiera el rol paterno durante esos tres meses de retiro insular. Se le ve más preocupado en su faceta creativa. No en vano, en lo compositivo fueron tres meses muy fructíferos, como bien sabemos. De esa estancia datan buena parte de los *24 Preludios op.28*, dos polonesas (Do menor y La Mayor) del op. 40, la *Sonata en Si bemol mayor op.35*, entre otras obras.

La película enfatiza mucho la creciente animadversión de Maurice hacia el nuevo amante su madre. Las primeras escenas explícitamente amorosas transcurren en Valldemossa y Maurice sorprende in fraganti a su madre en pleno regocijo con el músico polaco.

En adelante el espectador asiste a una pugna por Aurora entre amante e hijo. George Sand se debate entre el amor maternal y el amor pasional hacia Fryderyk, ante las reticencias de su hijo. ¿Hasta qué punto la atracción de Sand hacia Fryderyk no tiene, no obstante, algo también de maternal y de protección? El pianista verá en estos días agravado su estado de salud y ella se deshace en cuidados y mimos. En los momentos de delirio, Chopin llama a su madre – dos *flashbacks* rememoran a la figura materna, en sendas crisis. Ante la imposibilidad de que ésta acuda en su auxilio ahora es George Sand quien debe mitigar sus dolores y pesadillas. Así es como Sand deja de ser una bohemia extravagante

para convertirse en una madre protectora de sus tres seres amados. Chopin se siente totalmente indefenso sin Sand a su vera. Y Maurice ya no ve en el pianista al genio que frecuenta su hogar, sino un niño mayor consentido que le quiere arrebatarse su madre. Las escenas finales rodadas en Mallorca sí podrían dar para alguna lectura en clave freudiana. Son por otra parte las más fogosas de toda la película.

Maurice Sand, futuro alumno de Eugène Delacroix, no necesariamente aventajado, realizó no pocos dibujos de sus visitas a la campiña mallorquina. El film reproduce incluso alguno de ellos. A juzgar por los carboncillos del púber ni la madre ni el *padrastró interino* (dos celebridades europeas ya por entonces), despertaron su interés pictórico (no parece que entre los bocetos se hallen retratos de ninguno de los dos), hecho que podría ser sintomático del progresivo deterioro de la relación Chopin-Sand. Y una prueba más de los celos que corroen a Maurice, así como de la enemistad profesada contra su antagonista, sobrevenido e indeseado *hermano mayor*.

Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980) destacado literato polaco del siglo pasado, libretista a la sazón de la ópera *Król Roger* de Karol Szymanowski, sugiere en su biografía sobre Chopin que el viaje a Mallorca marca la transformación, el fin de un amor pasional y el inicio de una amistad (pág.167). El mismo autor se hace eco de unas elocuentes palabras de Marie d'Agoult, pareja de Franz Liszt, en las que relativiza parcialmente la enfermedad de Chopin y las inclemencias meteorológicas como desencadenantes únicas del retorno a Francia. "Tras un mes de convivencia permanente los amantes estuvieron hasta el moño el uno del otro" (pág. 167).

El film parece así también entenderlo y, en adelante, a partir de la estancia en Nohant amores y sofocos se refrenan. El retorno a París no lo es tanto a la capital como a provincias. Más que de regreso cabría hablar de una segunda oportunidad o segundo retiro en Nohant.

A nivel cinematográfico apreciamos también una metamorfosis en el carácter de Sand. A la libertina, díscola y provocadora Aurora se va imponiendo paulatinamente una George Sand más matriarcal. No es la primera vez, como veremos, que Sand ejerce el rol de madre en una relación sentimental. En resumidas cuentas, podríamos sugerir que Sand llega a Mallorca con dos hijos y regresa a Nohant con tres, uno de ellos adoptivo y mayor de edad. Probablemente Chopin sabía tan poco de responsabilidades paternas y conyugales, como Sand de música. La incomprensión de Sand hacia la música de Chopin y la incomprensión de Chopin hacia los sentimientos de Sand puede que terminaran de certificar una larga ruptura que se dilataría varios años aún.

El guión de Antczak y las excelentes interpretaciones de Adamczyk y Stenka apuntan claramente en esa dirección. Sand no se enamoró tanto del Chopin genio, ni de su música (todo parece indicar que la escritora carecía de conocimien-

tos sólidos musicales), como del joven desvalido al que se le ha arrebatado la zona de confort familiar y su patria (patria y familia siempre saben mejor desde la distancia). Un amor pasional en sus orígenes, quizás, que evoluciona hacia lo maternal y lo fraternal en su última fase. Aunque el idilio en sí se extinguirá pronto, la dependencia Chopin-Sand se prolonga hasta noviembre de 1846, fecha en la que el músico polaco abandona definitivamente Nohant (pág. 176). Allí empieza a apagarse paulatinamente su vida. Muchos biógrafos de Chopin coinciden en que durante sus tres últimos años de vida éste es sume en la absoluta soledad. De ahí que no resulte del todo disparatado asociar la etapa francesa del músico (1831-1849) con el clan Sand.

Decíamos que existen precedentes de amoríos materno-filiales en el nada modesto historial de flirteos de la autora. Así nos recuerda Iwaszkiewicz: “El más conocido y trágico, hasta entonces, de sus galanes de cabecera, el poeta Alfred de Musset, escribió a su ex amante en los siguientes términos: “Pobre George, pobre estimada criatura! Te creíste ser mi amante y tan sólo fuiste mi madre” (pág. 160) De Musset, al igual que Chopin, nació en 1810, esto es, seis años más joven que Sand.

Otro aspecto interesante y poco conocido de la adolescencia de Chopin es su destreza como dibujante. Así se pudo corroborar en Varsovia en una exposición retrospectiva sobre su vida en la capital polaca con motivo de su 200 aniversario, de la que fui testigo. Algunos de los dibujos de Chopin, edad por edad, no desmerecerían a los pintados por Maurice Sand en Mallorca. La tremenda rivalidad, cuando menos en el celuloide entre Maurice y Fryderyk no deja de recordar, en lo cinematográfico, a la de Salieri y Mozart. No en vano en una escena ambientada en la cartuja, Maurice se revela contra Dios, echándole en cara que todo el talento se concentre en una única persona, en dos únicas manos ajenas, y que su tenacidad y constancia no sean recompensadas.

Nohant 1839-1846, Solange Sand

La George Sand cinematográfica que nos ocupa, excepcionalmente encarnada por Danuta Stenka, evoluciona de su versión más contestataria y libertina hacia Madame Sand madre deseosa de sentar cabeza tras años de devaneos y deslices. La bohemia asimilada está volcada ahora en la educación de sus hijos Maurice y Solange y en la administración del predio en Nohant-Vic, situada en la homónima localidad, a unos 250 kilómetros de París. Por momentos uno podría pensar en Chopin como en un tercer hijo adoptado.

Un tercero en discordia sobre todo para Maurice, frustrado por el desinterés que despiertan en Chopin sus quimeras pictóricas. El triángulo George-Maurice-Fryderyk tiene demasiadas aristas. Dos son compañía, tres multitud. Desde la óptica freudiana sería interesante profundizar en el odio creciente que el joven profesa hacia su antagonista. Sería muy osado aventurar un posible complejo de Edipo, toda vez Chopin no es el padre biológico, pero quizás algún trauma de sintomatología similar. Sea como fuere todo apunta a que en Nohant tampoco se fraguó la arcadia anhelada, que parecían vaticinar sus cuidados jardines.

Situado en el departamento de Indré, en pleno centro de Francia, la municipalidad de Nohant Vic con apenas cuatrocientos habitantes (a día de hoy) debe su popularidad, tanto como Valldemossa, a la pareja Chopin-Sand. El pequeño *château* se convertirá en el nuevo refugio de Chopin para poder sacudirse el ruido parisino.

En la década de los 40 el pianista pasó largas temporadas y no es gratuito que *Pragnienie Miłości* se concentre tanto o más en Nohant que en la mismísima capital francesa. De hecho, salvedad hecha de varios conciertos en salones parisinos, la presencia de la capital parisina en la película es más bien tangencial.

En Nohant, al trío fatídico Aurora, Fryderyk y Maurice se le sumará una cuarta voz discordante: la menor de las hijas de Sand, Solange. A diferencia de su hermano, ella sí mostrará una creciente y sospechosa cercanía al pianista, según sostienen varias fuentes (IWASZKIEWICZ, pág. 195) y la propia película.

La polémica está servida. El ex amante de la madre despierta ahora la curiosidad de la hija. Llegado el momento George alecciona a Solange y sentencia: “Chopin no ama a nada que no sea su música”.

El aparente distanciamiento de Aurora y Fryderyk coincide en la gran pantalla con el progresivo acercamiento de Solange y éste. El film sugiere que la adolescente acabara enamorándose del pianista, a la sazón amante o ex amante materno, y deja entrever algo más que una mera atracción. El deterioro de la relación entre los adultos, el aburguesamiento de Sand y el progresivo aislamiento del compositor dará pie a esta tensión casi incestuosa, resuelta o no, entre el eterno aprendiz de padrastro y la devota hijastra.

En poco más de dos horas Antczak condensa las moradas de Chopin, desde su Varsovia natal al palacio Nohant. Algunas de estas escenas, rodadas en escenarios reales, contribuyen a conferirle si cabe mayor verosimilitud. Tras más dos siglos de literatura e ingente bibliografía resulta casi imposible desgajar el Chopin novelesco del Chopin más carnal. Otro tanto podríamos decir de muchos genios.

En el largometraje no percibo artimaña alguna ni guiño, explícito o implícito, que venga a refutar la hipotética homosexualidad del músico, que sostiene el pianista y periodista suizo Moritz Weber. *Pragnienie Miłości* indaga en esa especie de amor filial entregado que Aurora siente por Fryderyk. Aurora es quien corteja a Chopin, quien le envía flores y cartas, quien le sustenta económicamente, quien vela por su salud y autoestima, por la recepción de su música. Hay un cierto paternalismo, cabría decir *maternalismo*, en el amor que profesa la escritora al pianista. Chopin se deja mimar. ¿Dónde empieza el amor, el interés o la mera necesidad de protección? Otro interrogante sin respuesta.

Tytus Woyciechowski y las mujeres de Chopin

En la exhaustiva biografía de Iwaszkiewicz, a la que ya hemos aludido, solo un nombre rivaliza en protagonismo con el de George Sand, nos referimos a Tytus Woyciechowski. El hecho de que el nombre de Woyciechowski no aparezca en el largometraje, objeto de análisis aquí, solo se explica en el escaso minutaje dedicado a Varsovia. El film arranca inmerso de pleno en los altercados revolucionarios de 1830 con el tiempo justo para mostrarnos la huida precipitada de la metrópoli polaca. Chopin tiene entonces 20 años y ya es una auténtica celebridad en su ciudad natal, un nombre respetado entre los círculos musicales de Centroeuropa. Hasta en 26 ocasiones se refiere el literato polaco a Woyciechowski en su monografía chopiniana. Al igual que Weber también percibe al tono exaltado y efusivo de las misivas que ambos intercambian.

Iwaszkiewicz, poeta y ensayista, abiertamente bisexual, no contempla, no obstante, ninguna relación extra amical al referirse al tándem Woyciechowski-Chopin. Ciertamente es que en uno de sus pasajes dedicado al liceísta pudiera conceder ciertos visos de verosimilitud a la tesis esgrimida por Moritz Weber. Está única insinuación en un volumen de más de 200 páginas no puede ser tratada como prueba concluyente de nada, pero conviene dejar constancia de ello: “(...) La complementariedad de esa relación entre ambos amigos radica en el germen de unos sentimientos, que guardan en secreto, sobre los que ellos mismos no llegan a aclararse. Tytus está enamorado de Olesia Pruszkówna de Sanniki y Fryderyk se cita con Konstancja Gładkowska” (IWASZKIEWICZ, pág.29).

El principal argumento a favor de la tesis de Weber – la correspondencia epistolar con Tytus- es también a su vez casi el único. Su tesis se asienta y se agota en una única persona: Tytus Woyciechowski. Más allá de Woyciechowski se pierde la pista a una posible devoción por el sexo masculino. La homosexualidad de los otros cuatro nombres sugeridos por Weber, todos polacos – Jan Matuszyński, Julian Fontana, Antoni Wodźński y Albert Grzymała- se me antoja inconsistente, y presupone la homosexualidad al completo de su más estrecho círculo de amistades. Solo a modo anecdótico, la caracterización de Grzymała en el film analizado responde a la de un galán donjuanesco.

Por el contrario, la biografía sentimental de Chopin sin acercarse a las *mille e tre* conquistas de su adorado *Don Giovanni* mozartiano, si nos remite a media docena de mujeres con las que mantuvo relaciones sentimentales. Bien es cierto que las pruebas en este sentido tampoco son incontestables. En este extremo me adhiero a las palabras de Ignacio Vilorio en su monografía sobre Chopin, aparecida en el portal *Líneas sobre Arte* en diciembre de 2016: “(...) Existe la posibilidad de que en realidad Chopin estuviese tratando de ocultar unos sentimientos, que incluso en París podían llegar a resultar muy peligrosos, lo cierto es que las únicas relaciones amorosas que se le conocen, llegasen a la intensidad erótica que llegasen, fueron mantenidas con mujeres”.

Llegados aquí conviene complementar el perfil biográfico del Chopin pre parisino con algunos datos familiares. El joven pianista ha crecido en un ambiente predominantemente femenino. Se sabe que adoraba a su madre y que también

tenía devoción por sus tres hermanas: Ludwika, Izabela y Emilka. Eso podría explicar la imagen de delicadeza y frágil con la que se le asocia habitualmente, podría también inducir a ciertos estereotipos, hoy superados, de entorno *gay friendly*.

Más allá del novelesco romance culebrón con George Sand y de una hipotética secuela amorosa con su hija Solange, sabemos de cuatro mujeres más con las que el compositor polaco mantuvo algún tipo de relación sentimental: la prometida ya mencionada Wodzińska, Konstancja Gładkowska, joven con la que se cita Fryderyk en sus mocedades, amén de su amor parisino, Delfina Potocka, y las atenciones (no correspondidas probablemente) que le prodigó en sus últimos años de vida su alumna y admiradora escocesa, Jane Stirling.

Nada hasta aquí que descarte ni desmienta la posible homosexualidad, pasión de trastienda en aquellos tiempos. Personalmente, me inclino antes a pensar que la relación con Tytus fuera una relación de sincera amistad, sin negar que pudiera ocultar pulsiones de homosexualidad latente. En la adolescencia cuando la sexualidad termina de definirse, no son inhabituales esas inclinaciones y el afán por la experimentación. Resulta, además, contraproducente para dicha conjetura que en los 18 años restantes (1831-1839), en plena bohemia parisina, no dispongamos de más datos que apunten en esa dirección sugerida por Weber. Ni que decir tiene que dicha hipótesis, apuntalada en un concienzudo estudio de la correspondencia Chopin- Woyciechowski, es verosímil. A fecha de hoy, no obstante, la balanza de los contrargumentos heredados, a mi entender, sigue pesando más que todas las cartas franqueadas a Tytus Woyciechowski.

La hipersensibilidad del genio polaco, en el mejor de los sentidos, cuando menos a nivel estético (no está de más insistir, por enésima vez, en que las excelencias estéticas no siempre se traducen necesariamente en ejemplaridades éticas), creo que relativiza la cuestión de la orientación sexual y la relega a nota de pie de página. Me parecería un auténtico despropósito sugerir que su genialidad o su recepción, está sujeta directa o indirectamente a su homo u heterosexualidad. El mensaje de su música es tan poderoso, que relativiza y reduce a mera anécdota o minucia, las preferencias sentimentales. Las lecturas que *a posteriori* que se puedan hacer de su música, de confirmarse o no la tesis (algo por otra parte imposible de esclarecer a ciencia cierta toda vez el ínclito genio no vive) serían retorcidas y novelescas. Tanto como las que puedan extraerse en virtud de una heterosexualidad ramplona, una apatía hormonal o la libido desatada de un depredador sexual. Imposturas todas.

Y dado que me he referido a Iwaszkiewicz no querría concluir este largo inciso bibliográfico sin referir antes una obra teatral del autor que lleva por título *Lato w Nohant* (*Verano en Nohant*), adviértase la maliciosa alusión al *Un Hiver à Majorque* de Sand. A falta de mayores sorpresas sentimentales en *Pragnienie Miłości*, quizás esta comedia nos descubra amoríos prohibidos de otra índole. A mi entender que Chopin prefiriera permanecer en una pequeña población de

provincias junto a los Sand (donde sabemos pasó largas temporadas hasta 1846) antes que refugiarse en el anonimato de París, juega en contra de la tesis de Weber. De haber sentido una atracción abierta por los hombres, establecerse en provincias en un entorno familiar no parecía la opción más sensata.

Con todo, y a falta de datos más convincentes y segundas fuentes, la evidencia homosexual más rotunda que encontramos en la cartilla sentimental de Chopin sea quizás el nombre de su pareja más longeva y real: George.

Leitmotivs musicales

Tratándose de uno de los grandes compositores del siglo XIX me siento obligado a dedicar unas pocas líneas a la banda sonora de *Pragnienie Miłości*, que, como es de imaginar, copa mayoritariamente música del biografiado pero no solo. Franz Liszt, Johann Strauss padre, Kuźniak o Gogolewski son otros de los compositores que le escamotean algunos compases de protagonismo al homenajeado.

Me gustaría aquí destacar dos pasajes que adquieren especial relevancia. Por una parte, el *Vals en La Menor KK IVb Nr. 11* (compuesto presumiblemente entre 1847 y 1849). La desoladora y honda melancolía de esta sencilla pieza tardía desarma al espectador y suena en momentos especialmente emotivos del film. Todo ello pudiera invitar a pensar en una especie de *flashback* integral, como si toda la película estuviera preconcebida como una larga retrospectiva, dado que algunas piezas de Chopin suenan para ilustrar pasajes vitales del compositor en el que la pieza escuchada aún no había sido compuesta.

El épico *Estudio Revolucionario nº12 en do menor* irrumpe igualmente al menos en dos ocasiones para ilustrar, también retrospectivamente, una supuesta razzia de las tropas zaristas en la residencia de los Chopin de Varsovia como represalia a sus ínfulas antiimperialistas. De resultas de la misma los soldados se ensañan con el piano de su hogar materno. Todo ello mientras suena, en todo su dramatismo desbocado, el más célebre de sus *études*.

Por último, mencionar la melodía *O gwiazdeczko cóś błyszczala (Una estrellita relucía)* de Kazimierz Lubomirski (1813-1871), coetáneo de Chopin, probablemente inspirada en algún aire popular. Sea cual sea el origen de esta canción rápidamente se integró en el repertorio de los *kolędy* (canciones navideñas polacas) y en poco tiempo se hizo muy popular en Polonia. La melodía en sol menor, compuesta hacia 1850, se convierte en el leitmotiv recurrente, que sonoriza los recuerdos de la patria olvidada y del hogar familiar. Especialmente cuando el compositor, convaleciente, busca el consuelo de su madre, el anhelo del reencontro, el calor del hogar, que probablemente nunca más hallaría fuera de Varsovia. La fecha de composición roza la de la muerte de Chopin, un motivo más para especular sobre la narrativa en *flashback* latente, cuando menos en lo musical. Circunstancia que invita a visionar la película como una historia revivida, que no vivida. Como un epílogo, como una coda.

Coda pictórica, un romántico poco fotogénico

El egocentrismo de Chopin tiene algo de ensimismamiento. La película suaviza a entender esta vis fría y muestra un rostro más humano del pianista, que, si bien antepone su arte a todo lo demás, también se muestra cordial con sus amigos. Chopin sufre, se lamenta, encoleriza..., pero también ríe, algo que cuesta detectar en los daguerrotipos, retratos y caricaturas realizados en vida del autor. Su debilidad por Bellini, Mozart o Donizetti, autores cálidos, debieran desmentir en parte su tan pregonada y proverbial frialdad. Su música, por contra, no se presta fácilmente a ensalzar un temperamento jovial.

Hay algo que me atrevería a afirmar. Chopin no es amigo de la bohemia, ni del foco, ni de la grandilocuencia. Probablemente no gozó en exceso de las extravagancias de Sand y compañía, ni del postureo bohemio de la época. O si lo hizo, este *joie de vivre* acabaría provocándole a la larga una cierta desazón.

Desde el lecho de muerte del compositor la cantante Paulina Viardot se dirigió a George Sand a finales de octubre de 1849 en los siguientes términos:

Toutes les grandes dames de Paris se sont crues obligées de venir s'évanouir dans sa chambre qui était encombrée de dessinateurs faisant à la hâte ces croquis, un daguerréotypeur voulait faire mettre le lit près de la fenêtre, afin que le mourant fût au soleil... alors le bon Gutmann, indigné, a mis ces industriels à la porte.

Todas las grandes damas de París se sintieron obligadas a acudir a desmayarse en su habitación. Esta se encontraba llena de dibujantes que realizaban esbozos a toda prisa, un daguerrotipista quiso ubicar la cama junto a la ventana para que el moribundo estuviera al sol, fue entonces cuando Gutmann, indignado acompañó a esta gente a la puerta.

Más amigo de la farándula y del vodevil amoroso se nos antoja su colega, amigo y vecino por algún tiempo: Franz Liszt. Cuestionar la heterosexualidad de Liszt resultaría una labor mucho más rebuscada y ardua. El futuro suegro de Richard Wagner pasaría antes por un mujeriego insaciable que por un gay acomplejado. La pose, por el contrario, de Chopin no es precisamente donjuanesca y esa introversión, si se la compara con el húngaro, despierta más dudas en torno a posibles pasiones encubiertas o inconfesables. Su epistolario, según refiere, también es todo lo efusivo que quizás no fuera en el trato personal. Pero una vez más, no hacemos más que conjeturar.

Dentro del juego especulativo en el que nos hallamos inmersos, determinar la privacidad sexual y afectiva de alguien que vivió hace más de 200 años, no está de más echar un repaso a las representaciones pictóricas del compositor realizadas en vida. Dichas imágenes no abogan por la jovialidad del personaje. París no parece que le sentara del todo bien, a fin de cuentas, al parisino adoptivo.

Dos representaciones pictóricas han inmortalizado en el lienzo a los dos genios del piano.

El pintor austriaco Josef Danhauser rubricó en 1840 uno de los cuadros más iconográficos del pianista Franz Liszt: *Liszt am Flügel (Liszt al piano)*. En dicha estampa divisamos al pianista en pleno trance ante la atenta y devota escucha de algunos de los representantes más afamados de la bohemia y la intelectualidad parisina. Entre los escuchantes identificamos a Victor Hugo, Alexandre Dumas, Gioachino Rossini, Nicolás Paganini y Marie d'Agoult. El salón, algo destartalado, donde transcurre esta selecta audición tiene algo de *rave*, de clandestinidad, de desafío al orden establecido. Quien duda de que las mocedades del genial pianista no fueron parcialmente las de un *bon vivant*, en el buen sentido de la expresión.

Ostatnie chwile Fryderyka Chopina (El último instante de Fryderyk Chopin) lleva por título el cuadro más conocido del pintor Teofil Kwiatkowski datado 10 años después, y uno de los más icónicos del corpus chopiniano. En él se nos presenta a un Chopin ya moribundo en su última morada parisina, levemente incorporado, que no postrado. Precintan el lecho mortuario el párroco Aleksander Jełowicki, su hermana Ludwika Chopin, su alumna Marcelina Czatoryska, su mentor parisino y gran amigo, Albert Grzymała, y el propio pintor, Teofil Kwiatkowski. Todos ellos polacos.

Madame Sand solo está presente en el primero de los dos cuadros.

Bibliografía

ANTCZAK, Piotr: *Chopin, pragnienie Miłości (Deseo de amor)*, Largometraje en torno a la vida de Fryderyk Chopin y George Sand, 2002.

IWASZKIEWICZ, Jarosław: *Fryderyk Chopin*. Traducción al alemán del original en polaco de Lothar Fahlbusch, Editorial Reclam, Leipzig, 1964.

VILORIA, Ignacio: "Chopin, segunda parte: amores y desamores", en el portal digital *Líneas sobre arte*, 2016.

VIARDOT, Paulina: Carta remitida a George Sand a finales de octubre de 1849 (Fuente: Catálogo digital de la correspondencia de Chopin y sobre Chopin. NIFC Varsovia) Narodowy Instytut Fryderyka Chopina / Instituto Nacional Fryderyk Chopin).

WEBER, Moritz: *Chopin war schwul und niemand sollte davon erfahren / Chopin era gay y nadie debía enterarse*. Emisión radiofónica de la SRF (Schweizer Rundfunk und Fernsehen/Radio y Televisión Suiza), 2002. <https://www.srf.ch/kultur/musik/spaetes-outing-chopin-war-schwul-und-niemand-sollte-davon-erfahren>.

ACTO II / ACT II
Mujeres / Women
¿Es gay la música de Chopin? Aspectos de la recepción de la
música de Chopin en el siglo XIX

F. Javier Albo
Profesor en Georgia State University,
Atlanta, E.E.U.U.

Resumen. Dejando claro que es difícil, si no imposible, que un análisis de la música de Chopin permita desenmascarar algún aspecto de índole privada (como puede ser una presunta atracción sexual y afectiva por individuos de su mismo sexo), sí podemos argumentar que, a lo largo del siglo XIX, se estableció una conexión entre el “universo femenino” y su obra que tuvo implicaciones en la manera en que se construyó la imagen feminizada de su autor. El análisis de ciertos elementos estilísticos y estéticos de la música de Chopin nos permiten entender las claves de esa percepción.

Palabras clave. Chopin, recepción, sexualidad, género, siglo XIX, géneros musicales, fisionomía, mujeres pianistas.

Abstract. Considering that it is difficult, if not impossible, for an analysis of Chopin’s music to unmask some aspects of his private life (such as an alleged sexual and affective attraction for individuals of his own sex), we can however argue that, throughout the 19th century, a connection was established between his work and a “feminine universe.” That connection might have had implications in the way in which the feminized image of its author was constructed. The analysis of certain aesthetic and stylistic traits of Chopin’s music can help understand the causes of that perception.

Keywords. Chopin, reception, sexuality, gender, nineteenth century, musical genres, physiognomy, female pianists.

*Se ha dicho algunas veces que la música de Chopin es “afeminada”,
o música de salón: algo frívola, algo enfermiza...¹*

*Cuando uno piensa en Chopin, le ve vestido con una falda,
una que él mismo ha tejido.²*

¿Suscita interés la condición sexual de un artista que vivió hace 200 años? La del compositor polaco Fryderyk Chopin parece que sí: lo confirma la emisión de un competente y a ratos fascinante documental radiofónico realizado por el periodista Moritz Weber, en el que no sugiere sino que afirma que el compositor fue homosexual, y su repercusión en los círculos musicales de varios países europeos, entre ellos Polonia. Es allí donde la repercusión podría haber generado más polémica: según el último informe de la Asociación de Gays y Lesbianas ILGA, que observa y vigila el comportamiento institucional sobre discriminación sexual de cada país, Polonia figura en el último lugar entre los países europeos. Es decir, es el que más discrimina. Recientemente, tanto el presidente de la República, Andrzej Duda, como el secretario general del principal partido político, Jarosław Kaczyński, han denunciado pública y oficialmente a la comunidad LGTBI+ por constituir una “amenaza” para el estado³. Esa “amenaza” al estatus quo, que puede ser interpretada como un menoscabo a la honorabilidad del país, pasa por especular sobre la vida privada de Chopin y su identidad sexual. El compositor es un símbolo nacional polaco que, como ocurre con otras pocas glorias encumbradas como Marie Curie o Copérnico, trasciende el ámbito de la cultura o de la ciencia. En su caso, Chopin ha proyectado, a lo largo de estos dos siglos, una imagen personal característica que lleva implícito un elemento de ambigüedad. Y lo ambiguo, como lo misterioso, atrae, pero también inquieta.

Se dice que la música de Chopin es “elocuente”, en cuanto a que tiene la capacidad de “hablar” al que la escucha o la interpreta. Quizás porque compuso casi exclusivamente música para piano, entre el intérprete y el compositor se establece una relación íntima que no se da con otros compositores, ya que el piano, cuando es instrumento solista (como lo es casi siempre en el caso de Chopin), se toca y se practica a solas, en la intimidad. Quizás, también, porque el extraordinario nivel de expresión de su música llega a superar, para algunos, el de otros compositores románticos. Esa elocuencia, resultado de la conexión emocional íntima que se produ-

¹ “Chopin’s music has sometimes been branded effeminate, or ‘salon music’: not quite serious, not quite healthy...”

Tim PAGE, crítico musical del *Washington Post* (21-II-2010)

<https://search.proquest.com/washingtonpost/docview/250021707/4AC88ABF9C584062PQ/1?accountid=11226>., consultado 21-II-2021. Esta y todas las traducciones son del autor de este artículo.

² “One naturally thinks of him with a skirt on, but one which he made himself.” Charles IVES, *Memos*, citado en SOLOMON, Maynard: “Charles Ives: Some Questions of Veracity”, in *Journal of the American Musicological Society* 40, 1987, p. 452.

³ <https://www.ilga-europe.org/rainboweurope/2020>, consultado 12-II-2021.

ce entre su música y quien la interpreta o escucha, estimula el deseo legítimo de conocer la vida privada de su autor, incluso de participar en ella, aunque sea vicariamente. Ese área privada debe incluir aspectos de su vida afectiva, sentimental y sexual. Sólo por este motivo, la cuestión de la sexualidad de Chopin es importante y es relevante.

Los historiadores se sirven de dos herramientas principales para estudiar la vida del objeto de su investigación (en este caso, un artista que vivió y murió hace tiempo): las fuentes biográficas y la producción artística. Las primeras incluyen la correspondencia (que es de la que se ha valido Weber para su investigación), y otros documentos escritos transmitidos por allegados que fueron testigos de momentos de la vida íntima del compositor, o al menos de alguna faceta de su vida doméstica. Franz Liszt (con la ayuda de su amante, la escritora polaca Princesa Carolyn zu Wittgenstein) escribió la primera biografía de Chopin, que fue publicada en 1851, apenas dos años después de su muerte. Para ella se sirvió, entre otras cosas, de un cuestionario que envió a su hermana Ludwika, y que ésta rellenó y remitió, además de sus recuerdos personales y de los testimonios de algunos de los que le conocieron. La imagen que Liszt dibujó de Chopin, adornada con episodios sobrecargados de sentimentalidad y melancolía (incidiendo en su delicada salud, su vida amorosa desgraciada, y la nostalgia por su patria que sentía desde París) perpetuó una serie de clichés que, en gran medida, se han mantenido hasta hoy. Sobre todo porque a la representación de lo “sentimental”, especialmente después de la época en la que vivió Chopin (el romanticismo), se superpuso la de “sentimentalidad”, un concepto cuyo significado y valor han sido desde entonces devaluados, y que contiene, acusatoriamente, ecos de languidez, superficialidad, y también de afeminamiento.

Una crónica de la vida sentimental del compositor nos ofrece la siguiente lista de relaciones amorosas documentadas (aunque Weber las desmiente, una por una): Konstancja Gładkowska, compañera de Chopin en el conservatorio de Varsovia, a quien dejó de ver cuando el joven músico abandonó Polonia para siempre, en 1829; Maria Wodzińska, de quien estuvo presuntamente prometido entre 1836 y 1837; y la escritora George Sand (seudónimo de Aurore Dudevant), con quien mantuvo una relación sentimental (según Weber, exclusivamente de amistad) entre 1838 y 1847. Sand fue tan célebre por sus novelas y ensayos como polémica por sus múltiples amantes y por la imagen sexualmente ambigua que construyó y se cuidó de proyectar públicamente a través de sus hábitos “masculinos”, que incluían vestir pantalones y fumar.

En las últimas décadas se ha debatido sobre la atracción sexual que Chopin presuntamente sintió hacia Tytus Woyciechowski, su amigo inseparable de adolescencia y a quien dejó de ver a partir de 1830, pero con quien continuó manteniendo una relación epistolar. Esa atracción se deduce de las numerosas cartas dirigidas a él

que, para algunos, como el propio Weber, poseen un innegable contenido homoerótico, confirmando que el compositor fue homosexual, mientras que para otros no constituyen ninguna evidencia de ese hecho, aduciendo que los hombres usaban ese lenguaje efusivo entre ellos en esa época, al menos en la correspondencia escrita. Las cartas de Tytus a Chopin no se han conservado.

Conjeturar o especular sobre la sexualidad de un compositor como Chopin a través del estudio e interpretación de su producción artística es una labor compleja, si no directamente imposible: su música es exclusivamente instrumental y por tanto no contiene, al contrario que la vocal, un texto que permita descifrar algún mensaje personal e íntimo más o menos encubierto, pero verbal, y en consecuencia reconocible. Es también más arriesgado (aunque perfectamente lícito) porque la subjetividad del investigador (por otra parte, tan inevitable como necesaria) puede delatar prejuicios particulares. Por ejemplo, el investigador puede tener interés personal en que el objeto investigado se adapte a su afiliación política, o a su identidad sexual, o a su manera de entender y vivir su vida y su entorno (un investigador homófobo, por ejemplo, puede argüir que hay claros indicios de que Chopin no era homosexual, y aportar evidencia al respecto; otro investigador, defensor de la libertad sexual, puede aportar pruebas de lo contrario).

Ahora bien, aunque el análisis de su obra no permite desenmascarar ningún aspecto de índole privada como el que nos ocupamos, se puede argumentar que el análisis de su *recepción* a lo largo del siglo XIX sí admite especular sobre ella. En ese tiempo, se aplicaba un proceso epistémico que contenía una dicotomía u oposición, unas veces complementaria y otras excluyente, a través de la cual la música se clasificaba como “masculina” o “femenina”. En otras palabras, la comprensión y la valoración de la obra de un compositor se realizaba a través de la detección de la presencia de elementos estéticos y semánticos que la vinculaban con uno u otro género. Esa dualidad estética tuvo consecuencias sobre el imaginario colectivo a la hora de encasillar a un compositor en tanto que individuo. En el caso de Chopin, la aplicación de esa oposición estética dio como resultado que su música fuera a menudo categorizada y por tanto *percibida* como “femenina”. Para demostrarlo, es preciso analizar los rasgos distintivos del estilo del compositor, que, junto a otras circunstancias externas, condujeron a tal percepción. Es, pues, una interpretación con la que se pretende explicar cómo se estableció una conexión entre el universo femenino y su obra, y las posibles implicaciones que tuvo en la imagen feminizada que se construyó del hombre que la creó.

El debate sobre el vínculo entre la música de Chopin y el “universo femenino” o la “sensibilidad femenina” se puede articular desde varios ángulos. En este estudio, nos limitaremos a tres de ellos: la recepción de su música en Europa, los géneros musicales representados en su obra y el papel de las mujeres como intérpretes y consumidoras de su música. Es, pues, una aproximación a la música de Chopin en el siglo XIX a través de una lente decimonónica deliberadamente *sexualizada*.

Imágenes de Chopin en Europa en el siglo XIX

La imagen colectiva de Chopin en Europa durante los aproximadamente 20 años que duró su carrera profesional (desde su llegada a París en 1831 hasta su muerte en la misma ciudad en 1849), pero sobre todo después de ésta, no fue en absoluto homogénea. El especialista en Chopin Jim Samson ha demostrado que, dependiendo de la nación o pueblo de donde proviniese esa imagen, su música se entendió de formas distintas, a veces incluso contradictorias⁴. Al inicio de su vida artística, Chopin fue considerado un prototipo ejemplar del compositor romántico, moderno y audaz en sus procesos armónicos y un regenerador de la técnica pianística. También desde el principio se subrayaron algunos de los rasgos más distintivos de su estilo, muchos de los cuales todavía se reconocen hoy: la música de Chopin era “delicada”, “poética”, “nostálgica”, “emotiva” o “sentimental”. Después de su muerte, el estatus de Chopin como un compositor de primera fila se mantuvo inalterable, pero los parámetros que se emplearon para juzgar su obra fueron distintos a los que se aplicaron a muchos otros compositores de su misma categoría. La recepción de la música de Chopin varió según la nación en donde se originó⁵.

Chopin saltó a la fama en los salones de la aristocracia parisina, y fue allí donde se forjaron los dos componentes indisolubles de su personalidad artística: el joven compositor genial y el artista sofisticado, fascinante y encantadoramente simpático. Chopin se convirtió, para los franceses, en el compositor de salón de referencia que representaba los valores burgueses de la Monarquía de Julio (1830–1848), como se conoce al periodo en que reinó Luis Felipe, el “Rey Ciudadano”. Como ha demostrado Jeffrey Kallberg, quien ha disertado sobre los complejos discursos sexuales en torno a Chopin, fue desde Francia de donde se exportó la imagen del artista que personificaba la estética literaria del romanticismo francés, poblada por criaturas etéreas como sílfides y elfos, e incluso de seres sexualmente ambiguos, como los ángeles⁶. En 1842, el crítico musical y editor Léon Escudier comparó a Chopin con “un poeta lleno de ternura”⁷. Otro crítico escribió que “escuchar a Chopin es leer un verso de Lamartine”⁸. Berlioz vio sílfides y elfos cuando escuchó a Chopin al piano

⁴ SAMSON, Jim: *Chopin*, Oxford University Press, New York, 1996, 282 and ff.

⁵ SAMSON, Jim: *The Cambridge Companion to Chopin*, editada por él mismo, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

⁶ Kallberg estudia este asunto en profundidad a lo largo del tercer capítulo de *Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre* (“Ideology, Sex, and the Piano Miniature”), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2006.

⁷ ESCUDIER, Léon: *La France musicale*, 27-V-1842. Citado en SAMSON, Jim: ‘Chopin Reception: Theory, History, Analysis’, en *Chopin Studies 2*, editado por John RINK y Jim SAMSON, Cambridge University Press, Cambridge, 3.

⁸ *Le Ménestrel*, *Journal de musique*, 2-V-1841, citado en *Chopin Studies 2*, 3.

en 1833⁹, mientras que el poeta alemán Heinrich Heine (como Chopin, un artista extranjero que residía en París) escribió que el compositor venía de “la tierra de Mozart, Rafael y Goethe. Su verdadera patria es el reino de la Poesía”¹⁰.

El salón aristocrático del París posrevolucionario era tanto un espacio físico como imaginario. Un concepto real pero también abstracto que refería al lugar en el que convergían las aspiraciones de la nueva clase social, la burguesía. En el salón, la hidalguía de la depuesta nobleza se tornó en la opulencia, a veces vulgar, del “nouveau riche” burgués, representado por los nuevos y flamantes banqueros y empresarios. El salón era un espacio a la vez pomposo y doméstico, deslumbrante y desenfadado, al que acudían ricos de abolengo pero también advenedizos y en el que se mezclaban cultos con ignorantes, librepensadores con escrupulosos, que discutían tanto sobre alta cultura como de chismes de sociedad. Hay más: el salón era un dominio material de las mujeres. Cada salón estaba gobernado por una mujer, que era quien organizaba los eventos que en él tenían lugar, desde el menú de un banquete hasta la música que debía amenizar una velada. El instrumento doméstico y burgués por excelencia en el siglo XIX, el piano, no podía faltar en ningún salón parisino. Chopin se convirtió muy pronto en el pianista más solicitado en los salones más ilustres de la ciudad, lo que le dio la oportunidad de convertirse, además, en el profesor de piano más cotizado por las mujeres (y por sus hijas) que los frecuentaban.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el salón comenzó a adquirir connotaciones inequívocamente negativas. El de la señora Verdurin, que Proust reflejó en el capítulo sobre los amores de Swann del primer volumen de su novela *En busca del tiempo perdido* nos ofrece un ejemplo elocuente de cómo a finales de siglo la mentalidad pequeñoburguesa y propensa al chisme (una actividad, por cierto, tradicionalmente considerada femenina) se había apoderado de aquel salón que había sido una vez brillante y exclusivo. Aunque Chopin no vivió esa decadencia (murió en 1849), su música, por asociación con ese ambiente desprestigiado, adquirió un estatus similar, como lo hizo el “compositor de salón” que, para muchos, Chopin representó.

Para los polacos, Chopin fue un exiliado forzoso cuya música dio voz a las ansias de libertad de su tierra, oprimida por el gigante ruso al Este y amenazada por Prusia al Oeste. El “sabor polaco” de la música de Chopin se encontraba no sólo en sus mazurcas, de innegable sustrato folclórico, de sus polonesas o incluso de sus baladas (supuestamente descriptivas) sino también en los giros melódicos y armónicos que

⁹ *Le Rénovateur* 2/345 (15-XII-1833), citado en EIGELDINGER, Jean-Jacques: *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, 272.

¹⁰ HEINE, Heinrich: *Lutèce*, Calmann Lévy, Paris, 1842; citado en NIECKS, Frederick : *Frederick Chopin as a Man and a Musician*, Novello, Londres, 1902 (original ed. 1888), 100.

forman la esencia melancólica que impregna toda su música. Así, aunque cualquiera podía apreciar la belleza y originalidad de sus mazurcas (por ejemplo Schumann y Berlioz, para quienes eran algo más que recreaciones de danzas folclóricas polacas), el oyente polaco oía la voz de un desterrado recreando musicalmente a su desafortunado país¹¹. En Polonia, el mito de un Chopin heroico perdura—de ahí que las consecuencias que una “sombra” en su impecable reputación pueda tener en ciertos círculos académicos y oficiales.

Desde el punto de vista alemán, Chopin personificó varias imágenes en conflicto. El primer problema se derivó de su dedicación exclusiva al piano, lo que se pudo entender como un desprecio (o incapacidad) para componer obras de gran envergadura como sinfonías u óperas. El segundo, de su predilección, dentro de su obra pianística, por las formas breves: los nocturnos, valeses y, en menor medida, las mazurcas, eran géneros inextricablemente asociados con el salón en tanto que se podían etiquetar (negativamente) como “piezas características” o, directamente, “de salón”. Es por tanto posible que la simbiosis entre Chopin y el salón se convirtiese en un obstáculo para su aceptación plena en los círculos musicales alemanes, al contrario que lo que había ocurrido en Francia¹².

Existió, además, la suposición de que las mujeres podían entender mejor las obras breves que las extensas para las que se requería no sólo destreza técnica y complejidad formal sino también un alto grado de exigencia cognitiva para interpretarlas, del que la mujer, de acuerdo con los esquemas de la época, carecía. En realidad, Chopin compuso también obras de gran envergadura y complejidad formal (percibidas como masculinas) pero, con algunas excepciones, no tuvieron la misma consideración. Entre los alemanes, Schumann lideró el grupo de partidarios de Chopin (su esposa Clara estrenó varias de sus obras en sus conciertos por la entonces Confederación de Estados Germanos) pero no dudó en criticar su pobre manejo de las formas más extensas, como la *masculina* (y alemana, y clásica) sonata, que tomaba como referencia a Beethoven. En su crítica a la Sonata, Op. 35 (la de la célebre “marcha fúnebre”), Schumann escribió: “Parece que Chopin ha hecho contrabando con cuatro de sus hijos más díscolos [en referencia a los cuatro movimientos que componen la obra] y los ha amontonado unos junto a otros, presentándolos como una sonata, ya que, por separado, no eran siquiera presentables”¹³. El prejuicio ra-

¹¹ Ver CHECHLINSKA, Zofia: ‘Chopin Reception in Nineteenth-Century Poland’, en *The Cambridge Companion to Chopin*, edición de Jim SAMSON, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, 206–21.

¹² DAHLHAUS, Carl: *Nineteenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, California, 1989, 148.

¹³ SCHUMANN, Robert: *Music and Musicians: Essays and Criticism*, traducido y editado por Fanny Raymond Ritter, William Reeves, Londres, 1880, vol. II, 280.

cial complicó aún más la plena aceptación de Chopin al canon alemán: el influyente crítico e historiador Ludwig Rellstab llegó a escribir que la música de Chopin revelaba el “factor primitivo del pueblo eslavo”¹⁴. Por el contrario, su audacia y originalidad en el tratamiento de la armonía compensaba otras limitaciones: Heinrich Schenker recurrió a la música de Chopin para demostrar sus teorías, y la editorial alemana de música Breikopft und Härtel publicó sus obras completas entre 1878 y 1880—un honor al que, con la excepción de Palestrina, sólo habían accedido hasta entonces compositores alemanes. Quizás fuera Thomas Mann quien mejor reflejase la postura alemana favorable a Chopin, aunque lo hiciera muchos años más tarde, en 1947. En su novela *Doktor Faustus*, escribió: “Hay algo en Chopin que no sólo anticipa la música de Wagner sino que incluso la supera, no sólo en su innovación armónica, sino también en su profundidad psicológica”¹⁵.

Chopin viajó dos veces a Inglaterra, en 1837 y 1848. Allí, su música se entendió a través del prisma de las costumbres morales de la Era Victoriana, resaltando su dulzura y delicadeza y ocultando los rasgos más innovadores y complejos que ésta contenía. Chopin fue, junto con Mendelssohn, el compositor preferido por los pianistas aficionados ingleses, que eran, como en otros países, principalmente mujeres. Como en Francia, ellas administraban el “drawing room”, el pariente pobre, menos brillante y cosmopolita del salón francés. Para la joven burguesa victoriana, como para la “spinster” (la “solterona” o la viuda con medios económicos limitados, que se ganaba el sustento gracias a una de las pocas profesiones socialmente aceptables para una mujer de entonces, la de profesora de piano), interpretar a Chopin pudo suponer una actividad lúdica, edificante y moralmente aceptable que compensase el ambiente opresivo y puritano en el que vivía, reforzando el vínculo íntimo entre ella, la música, y el individuo que la creó. Chopin se movió, en Inglaterra como en Francia, en un espacio poblado por mujeres, con lo que la imagen de un compositor eminentemente femenino se fue solidificando.

Géneros musicales: el caso de la forma breve

Chopin compuso obras para piano de diversa duración, desde preludios que apenas duran unos segundos hasta extensas sonatas divididas en cuatro movimientos (dos para piano, si exceptuamos una que compuso en la adolescencia, raramente interpretada, y una para piano y violoncello). Además, compuso obras que podríamos denominar “de extensión media”, como las baladas y las polonesas, por lo general mucho más exigentes desde el punto de vista técnico. A lo largo del siglo XIX, a Chopin se le conocía y apreciaba más por las primeras: los nocturnos, valsos, pre-

¹⁴ RELLSTAB, Ludwig: *Iris, im Gebiete der Tonkunst* 37/38 (5-XI-1830): 5. La opinión de Rellstab fue cambiando con el tiempo y llegó a admirar a Chopin con sinceridad.

¹⁵ “Aber nicht ganz wenig gibt es ja bei Chopin, was Wagner, nicht nur harmonisch, sondern im Allgemein - Seelischen, mehr als antizipiert, nämlich gleich überholt”. MANN, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt, 1995, 196.

ludios o mazurcas. La percepción de la forma breve para piano como una categoría eminentemente femenina existía antes del romanticismo, pero fue entonces cuando se afianzó. Por un lado, eran piezas relativamente fáciles de tocar (y por ello más asequibles al mercado de consumo doméstico de música, que, recordemos, estaba formado sobre todo por mujeres) y también de *comprender*, pues eran menos complejas formalmente. La estructura de las piezas breves de Chopin es casi siempre ternaria (ABA) y contienen un solo “afecto” (“emoción” o contenido estético) o a lo sumo dos.

La musicóloga feminista Susan McClary ha sugerido que la mayoría de los afectos presentes en las piezas breves de Chopin evocan una sensibilidad convencionalmente entendida como “femenina” debido a su “persistente sensualidad” (*lingering sensuousness*), que la distingue del “clímax beethoveniano” que se produce en los momentos estructurales álgidos, de fuerte impulso rítmico, característico de la música del compositor alemán¹⁶. La forma en la que Chopin resuelve los conflictos musicales es desde luego peculiar y distinta a la de la mayoría de los compositores románticos: apasionada pero sensible, vehemente pero dulce, conmovedora pero deliberadamente artificiosa, que obedece a una manipulación emocional que envuelve y coge por sorpresa a quien la escucha. En este sentido, Lawrence Kramer, parafraseando a Kallberg, ha señalado que Chopin, “nunca expresa ira o violencia de forma obvia y visible, pero a través del artificio, que, como buen dandy, nunca rechaza, sino que acepta y aprovecha”¹⁷. Otro autor, James Parakilas, ha señalado que la sensación sonora de “entrelazamiento” entre melodía y acompañamiento que caracteriza la obra de Chopin, parece evocar la “persistente sensualidad” a la que se refiere McClary¹⁸. Como ejemplo de ese “entrelazamiento sexual”, Parakilas escoge algunos pasajes del *Nocturno*, Op. 55 no. 2, pero se puede extrapolar fácilmente a la mayoría de las obras tardías de Chopin, en las que se da un constante cruce, casi contrapuntístico, de melodías.

¹⁶ Merece la pena reproducir las palabras de McClary en su totalidad. Proviene de un comentario efectuado en el turno de preguntas tras la lectura de una ponencia de la musicóloga Rose Subotnik. Esta última consideró pertinente utilizar el comentario de McClary en un capítulo del libro que publicó más tarde. Así lo relata Subotnik: “When the material in this chapter was first delivered as a lecture, Susan McClary suggested a sexual interpretation of the analysis just given. Chopin's music, she noted, is often characterized as effeminate. Could this not be in part because its lingering sensuousness at such typical moments, in contrast to the masculine Beethovenian climax, evokes and affirms the quality and the rhythm conventionally associated with female sexuality?”, SUBOTNIK, Rose: “On Grounding Chopin”, en *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1991, 334.

¹⁷ KRAMER, Lawrence: “Chopin's Rogue Pitches: Artifice, Personification, and the Cult of the Dandy in Three Late Mazurkas”, in *19th-Century Music* 35/2 (marzo 2012), 226.

¹⁸ PARAKILAS, James: “Nuit plus belle qu'un beau jour’: Poetry, Song, and the Voice in the Piano Nocturne”, in *Polish Music Journal* 3/2, <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol3no2/piano-nocturne/>, consultado 22-II-2021.



Figura 1. Fragmento del *Nocturno*, Op. 55 no. 2

En su afán por seducir al público consumidor (femenino) de la música de Chopin en Inglaterra, Wessel, su editor en Londres, rebautizó a algunos de sus nocturnos, para desesperación del compositor, que detestaba su afectación vulgar y gratuita, como “Murmures de la Seine”, “Les Soupirs”, o “Il lamento”. La percepción del Chopin como un compositor asociado con la feminidad tiene en parte su origen en ese énfasis por resaltar el contenido sentimental que supuestamente contenían de esas piezas breves. El romanticismo auspiciado por Chopin quedaba así ineludiblemente asociado con un espíritu íntimo y poético, contrastando con el heroico y apasionado de, por ejemplo, Liszt. En las décadas posteriores a su muerte hubo intentos por reivindicar las obras más extensas y elaboradas (pero menos conocidas y apreciadas) de Chopin. El mismo Liszt, en 1863, lamentaba que no se valorasen en su justa medida: “Se da en nuestros días la mala costumbre de valorar a un compositor sólo si ha escrito al menos media docena de óperas, otro tanto de oratorios, y varias sinfonías”¹⁹.

Merece la pena detenerse brevemente en analizar la imagen de Chopin en Estados Unidos, en donde fue aún menos homogénea que en Europa y por tanto menos estigmatizada. En todo caso, era una amalgama de todas ellas (la británica y la alemana con más peso que las demás, debido a la influencia histórica y cultural de la

¹⁹ LISZT, Franz: *Life of Chopin*, edición de Martha Cook, Oliver Ditson, Boston, 1863, 3.

primera y al influjo migratorio de la segunda). Un crítico y ensayista norteamericano, Henry T. Finck (1854–1926), hizo un esfuerzo notable por reivindicar el valor de las obras extensas (y denostadas) del compositor. En 1899, Finck publicó un ensayo titulado “Chopin, the Greatest Genius of the Pianoforte”, que es también el primer texto importante sobre el compositor escrito por un norteamericano. Para Finck, Chopin había sido víctima de los prejuicios en mayor medida que otros compositores de menor estatura artística precisamente porque (coincidiendo con Liszt) “el tamaño, más que la calidad, y la variedad tímbrica son parámetros con los que desgraciadamente se mide el talento”²⁰. Finck reivindicó a Chopin como un compositor a la altura de cualquier otro perteneciente al canon romántico, desmintiendo que su dedicación exclusiva al piano fuese una limitación e incluso refutando la presunción de que su música estuviera ligada a la estética femenina. Para ello, Finck reclamó la restauración del “Chopin auténtico”—el de las baladas, sonatas y fantasías—oscurecido por deficientes y “edulcoradas interpretaciones por pianistas mediocres” (*over-sentimental renderings by ill-prepared pianists*) que las consumían con la misma falta de rigor y responsabilidad que si se tratase de un compositor menor de música de salón²¹.

Intérpretes femeninas de la música de Chopin

El papel de la mujer en la diseminación de la música en el siglo XIX es un objeto de estudio recurrente en la musicología contemporánea. Por ejemplo, se ha estudiado la presencia femenina en los conciertos diurnos (“matinés”), ubicuos en ciertos países durante la segunda mitad del siglo, a los que acudían mayoritariamente mujeres, solas o en grupo (la presencia de un acompañante masculino era una exigencia social en los conciertos de la noche)²². Los programas de esas matinés estaban diseñados por obras “serias”, que las distinguían de las obras de lucimiento típicas del repertorio virtuosístico, más frívolas, reservadas para la noche (el intérprete era el mismo en los dos conciertos). Las obras de Chopin pertenecían al repertorio “serio”, lo que confirmaría que las mujeres estaban cuando menos familiarizadas con esas obras en mayor medida que los hombres. Eran ellas quienes las interpretaban en casa y por tanto quienes las sabían apreciar.

A medida que la mujer fue penetrando en el mundo profesional como concertista, sobre todo a partir de la mitad del siglo, aparecieron nuevos problemas. Los críticos musicales, todos ellos hombres, se vieron obligados a inventar una nueva retórica para evaluar los méritos de un número cada vez mayor de mujeres concertistas. Los comentarios sobre la apariencia física sobre el escenario, desde el atuendo al porte

²⁰ FINCK, Henry T.: *Chopin, the Greatest Genius of the Pianoforte*, Scribner, Nueva York, 1899, 36.

²¹ *Ibid.*, 2.

²² Por ejemplo, el estudio sobre las matinés en Nueva York realizado por BLOCK, Adrienne Fried: “Matinee Mania in New York”, in *19th-Century Music* 31/3 (Spring 2008): 193–216.

sobre las tablas eran ineludibles. Aunque muchos de los virtuosos (siempre varones) más extravagantes tampoco se salvaban de los comentarios sobre su comportamiento e indumentaria, la interpretación de una mujer era juzgada a través de una lente inequívocamente masculina: se solía destacaba la gracia, la elegancia y la sensibilidad, cualidades que, si se daban en exceso en un hombre, se podían interpretar como signos de afectación y afeminamiento. De la misma forma, si una mujer destacaba en una característica percibida como masculina, la respuesta del crítico podía ser o bien abiertamente negativa o condescendentemente positiva. Por ejemplo, “fuerza” o “vigor” o incluso “inteligencia” eran atributos considerados masculinos y por tanto inapropiados para una mujer pianista. En 1858, el crítico musical del *New-York Tribune* juzgó la interpretación, aparentemente demasiado vehemente, de una obra no identificada de Chopin por la pianista Madeleine Graever-Johnson como “anti-femenina”²³. Años más tarde, en 1871, el crítico de otro periódico neoyorquino destacó la “rara inteligencia” y “gusto severo” que emanaba de la interpretación de obras de Chopin por la pianista Anna Mehlig²⁴. El año anterior, el crítico del *New-York Herald* había reprochado a la alemana Maria Krebs su frialdad y racionalidad con la que había tocado un Impromptu de Chopin, “como si estuviera tocando música de Beethoven”, una actitud del todo contraria al espíritu de la música del compositor polaco²⁵. Curiosamente, en otra crítica nos encontramos con que Krebs se enfrentaba a su música de forma “saludable” (*healthy*) e “inteligente”, cualidades que raramente se utilizaban para valorar el mérito artístico e interpretativo de una mujer y que, en cualquier caso, no se solían asociar con la música de Chopin²⁶. De esta forma, la interpretación de Krebs confundió a los críticos neoyorquinos: una interpretación “inteligente” era por definición contraria a una “emotiva” o “sensible”, y por tanto susceptible de no hacer justicia ni al espíritu de la música de Chopin ni al talante que se esperaba de una mujer. Interpretaciones como la de Krebs traicionaban las expectativas que tanto la crítica como la audiencia tenían de un pianista de su sexo. Y, sin embargo, para otros podían ser loables precisamente por lo contrario: el enfoque intelectual de Krebs podía redimir la afectación y afeminamiento que se inevitablemente se asociaba a la música—y la personalidad—del compositor, reconciliando la cualidad “masculina” de una música que tradicionalmente se interpretaba, incorrectamente, a partir de un estilo “femenino”. En suma, la música de Chopin, por el mero hecho de ser categorizada como femenina, corría el riesgo de ser juzgada a través de parámetros que jamás serían usados para otros compositores cuya “masculinidad” no se ponía en cuestión. Esa fue justamente la situación Finck denunció: la asociación de Chopin con el universo femenino había contribuido a la negativa (y por tanto errónea) aprecia-

²³ *The New-York Tribune* (14-XII-1858): 1. Citado en ALBO, F. Javier: “Images of Chopin in the New World: Reception of Chopin’s Music in New York, 1839–1876”, City University of New York, 2012, 306.

²⁴ *Dwight’s Journal of Music* 31/23 (10-II-1872): 183. Citado en ALBO, “Images of Chopin...”, 306.

²⁵ *The New-York Herald* (15-I-1870): 7. Citado en ALBO, “Images of Chopin...”, 237.

²⁶ *The Independent* 23/1156 (26 January 1871): 2. Citado en ALBO, “Images of Chopin...”, *Ibid.*

ción de su música. En este sentido, conviene señalar que, a lo largo del siglo XX, la actitud de muchos pianistas de ambos sexos, desde Artur Schnabel a Martha Argerich, ha sido precisamente la de interpretar la música de Chopin de una manera “sana” e “intelectual” (es decir, de acuerdo con ciertos esquemas, “masculina”). Con ello, han querido contraatacar la imagen afeminada del compositor, heredada del siglo XIX. Puede que sea esto lo que subyace en los que se afanan por esconder esa imagen de Chopin y el estigma que encierra.

Chopin al piano. Un apunte sobre su fisonomía y presencia escénica

Ya hemos visto que la imagen cultural construida en torno a Chopin provocó que su obra se apreciase a veces como femenina, o afeminada, o al menos carente de alguna forma o atributo de masculinidad. Su imagen, real, física, sobre todo la que proyectó como pianista, también contribuyó a esa apreciación.

El aspecto físico de Chopin fue siempre frágil, como cabría esperar de un individuo de constitución débil. Luchó desde la infancia contra enfermedades bronquiales y respiratorias. En el invierno de 1838–39, durante su accidentada estancia en Mallorca, un médico de Palma le diagnosticó por primera vez la tuberculosis que supuestamente le llevó a la tumba a los 39 años (otras hipótesis apuntan a una pericarditis o una fibrosis quística como las causantes de su muerte). En los dos últimos años de su vida, Chopin fue un enfermo grave al que cualquier mínimo esfuerzo físico le extenuaba. De acuerdo con un pasaporte expedido en 1837, Chopin era un joven de 27 años que pesaba 45 kilos y media un metro setenta centímetros. Es evidente que carecía de musculatura, pero además era imberbe (intentó sin éxito dejarse patillas) por lo que, presumiblemente, carecía también de vello corporal. Kallberg ha demostrado (a través de Foucault) que, de acuerdo con parámetros médico-científicos de la segunda mitad del siglo XIX (cuando la ciencia y la medicina experimentaron un auge considerable), el primer diagnóstico se realizaba a partir de una simple observación visual. De esta forma, el estado y la apariencia física de un individuo podía establecer una percepción determinada con implicaciones sobre su personalidad y temperamento, que incluso podían tener un efecto en el discernimiento sobre su sexualidad²⁷. Por otro lado, Chopin cultivó una imagen que podría interpretarse, a posteriori, como correspondiente a la del “dandy” urbano, vanidoso, sofisticado y a veces hasta deliberadamente artificioso y rebuscado, como la que creó y personificó su contemporáneo Baudelaire. Vestía lujosa-

²⁷ KALLBERG, *Op. Cit.*, 80. Habría que recordar que el término “homosexual” se utilizó por primera vez en un panfleto anónimo, en alemán, en 1869. Chopin y sus contemporáneos habrían usado la palabra “sodomita” o “pederasta”. Uno de los escándalos más sonados del siglo, seguido de oprobio público, relacionado con un caso de “sodomía” tuvo precisamente como protagonista al marqués Astolphe de Custine, amigo y admirador de Chopin, a cuyo salón de la Rue de la Rochefoucauld acudía a menudo el compositor.

mente, gastando mucho dinero en complementos, como guantes y pañuelos, y se preocupaba por mantener su casa agradablemente decorada según sus gustos precisos. Siempre debía haber flores frescas, preferiblemente violetas. Las cartas que enviaba a su sufrido asistente Julian Fontana (a quien por cierto Weber también atribuye una relación sentimental), llenas de fastidiosas peticiones muestran un carácter melindroso y hasta maniático. Esa imagen de Chopin, que implica cierta afectación (lo que a veces se confunde con afeminamiento) también trascendió a lo largo del siglo XIX.

La salud de Chopin ha sido un recurso frecuente en los estudios sobre su obra, explotado de tal forma que su enfermedad y su producción musical se han tomado como inseparables. En su biografía, Liszt llegó a atribuir lo que él percibió como un declive en el talento artístico de Chopin en su última etapa como compositor a su precaria salud. Según se infiere en su análisis de la *Polonaise-Fantaisie*, Op. 61 (compuesta en 1845-46), la enfermedad de sus últimos años pudo haber afectado negativamente a su estabilidad mental: “[Es una pieza] dominada por una tristeza elegiaca puntuada por bruscos movimientos, sacudidas inesperadas, pausas llenas de temblores, como las que puede sentir alguien atrapado en una emboscada, amenazado por todos los flancos...”²⁸. Sand, que nunca cuestionó el genio de Chopin, ni siquiera después de su agria ruptura, se refirió a él como “notre malade” o “notre invalide” en su crónica de la estancia en Mallorca, *Un hiver à Majorque*. A veces le llamaba, quizás tanto por instinto maternal como por paternalismo, “Chopinsky”, “Chopinet” o “Chipette” (nótese que este último es un apodo que se aplicaría normalmente a una mujer o a una niña)²⁹. No era ella la única entre los conocidos del compositor que bromeó con su ambigüedad sexual: en una carta dirigida a Sand, su hija Solange le hace una extraña petición, refiriéndose a Chopin: “Dile también a sin-sexo que me escriba” (*Dis aussi à sans-sexe de m’écrire*)³⁰.

La fragilidad de Chopin se manifestaba en su manera de tocar, distinta a la de todos los virtuosos de su generación. Liszt, Thalberg, De Meyer o Herz auspiciaron un repertorio “atlético” constituido por obras que requerían tanto destreza técnica como fortaleza física y resistencia. La demostración de fuerza (un atributo asociado a la virilidad) ante el instrumento era parte consustancial a su éxito, por lo que la acentuaban: eran artistas, pero también acróbatas. Mientras que la portentosa técnica pianística de Liszt era asertiva, pasional, desenfadada, de una expresividad que se manifestaba sin complejos ante el instrumento a través de expresiones faciales y contorsiones, el estilo pianístico de Chopin era todo lo contrario: introvertido, elegante, sutil, flexible, grácil y sensiblemente elocuente (las mismas cualidades que se atribuían a su música). Algunos de los que le escucharon tocar declararon

²⁸ LISZT, Franz: *Life of Chopin*, pp. 56–57.

²⁹ ALBO, F. Javier: “Images of Chopin in the New World... *Op. Cit.*, p. 46.

³⁰ Lo cita KALLBERG en su ensayo “Between Androgyny and Hermaphroditism”, en *Chopin Studies* 2, p. 64.

que Chopin apenas superaba el umbral del *mezzo forte*, culminando los crescendos con repentinos pianísimos en vez del esperado fortísimo³¹. También algunos documentos gráficos, unos contemporáneos, otros recreados, del compositor al piano, inciden en su debilidad física, insinuando que era evidente (ver Figuras 2 y 3). Hacia el final de su vida, la forma de tocar de Chopin era la de un hombre enfermo. Su expresividad se manifestaba físicamente, pero a diferencia de la de Liszt, era una fisicalidad que podría interpretarse como “equivocada”.

Es posible especular que el aspecto físico de Chopin representase la de un hombre cuya sexualidad se percibía como problemática. La fisonomía de un hombre “enfermo” posee rasgos que aluden, en sentido adverso, a la sexualidad. Sexualidad y enfermedad eran (son todavía, para muchos) términos antitéticos: la enfermedad podía entenderse como un obstáculo a la práctica del acto sexual, más aún para un hombre, de quien se presupone que debe poseer el vigor necesario para realizarlo. Sand parece despejar la duda en una famosa carta, escrita poco antes de la ruptura definitiva con Chopin, a Albert (Wojciech) Grzymała, el amigo común que había sido el confidente de la escritora cuando ambos se conocieron: “Por siete años he vivido como una virgen, con él *y con los otros* [énfasis de la autora]. Me he hecho vieja antes de tiempo. Si alguna vez ha existido una mujer en todo el mundo que le ha podido inspirar confianza absoluta, esa he sido yo, pero él jamás lo ha entendido. Sé que mucha gente me acusa, unos por haberle agotado con mi violenta sensualidad, otros por haberle exasperado por mis indiscreciones”³². En la sociedad puritana del siglo XIX, había un problema añadido: no sólo no se entendía que un hombre enfermo pudiera practicar un acto sexual, sino que incluso se rechazaba que pudiera *pensar* en el sexo. Así, mientras que se fue construyendo una imagen de la música de Chopin evocadora de un universo femenino, la imagen del hombre que la creó fue una en la que la sexualidad no tenía lugar. Chopin no era siquiera un hombre homosexual: era un ser asexuado.

³¹ SKOWRON, Zbigniew: “Creating a Legend or Reporting Facts? Chopin as a performer in the biographical accounts of F. Liszt, M.A. Szulc and F. Niecks”, in *Chopin in Performance*, edición de A. Szeklener, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovia, 2004, 12.

³² “Il y a sept ans que je vis comme une vierge avec lui et *avec les autres*. Je me suis fait vielle avant l’âge. . . si une femme sur la terre devait lui inspirer la confiance la plus absolue, c’était moi. . . Je sais que bien des gens m’accusent, les uns de l’avoir épuisé par la violence de mes sens, les autres de l’avoir désespéré par mes incartades”. La carta está fechada el 12 de mayo; la ruptura se produjo en julio. Sand se encontraba en su casa de campo en Nohant (departamento de Indre, en el centro de Francia) mientras que Chopin permanecía en París. El verano de 1847 fue el primero, en los nueve años que duró la relación, en el que Chopin no acudió a Nohant. *Correspondance de George Sand*, volumen 7, edición de Georges Lubin, Garnier Frères, Paris, 1971, 699.



Figura 2. Męcina-Krzesz, *Los últimos acordes de Chopin* (hacia 1910)



Figura 3. Jakob Görtzenberger, *Chopin al piano* (1832)

Bibliografía

Monografías y artículos

- ALBO, F. Javier: "Images of Chopin in the New World: Reception of Chopin's Music in New York, 1839–1876. Tesis doctoral, City University of New York, 2012.
- BLOCK, Adrienne F.: "Matinee Mania in New York", in *19th-Century Music* 31/3 (Spring 2008): 193-216.
- CHECHLINSKA, Zofia: "Chopin Reception in Nineteenth-Century Poland", in *The Cambridge Companion to Chopin*. Edited by Jim Samson, Cambridge University Press, 1992, Cambridge, 206–221.
- DAHLHAUS, Carl: *Nineteenth-Century Music*, University of California Press, Berkeley, California, 1989.
- EIGELDINGER, Jean-Jacques: *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986.
- ELLIS, Katherine: "Female Pianists and their Male Critics in Nineteenth-Century Paris", *Journal of the American Musicological Society* 50/2-3 (1997).
- FINCK, Henry T.: "The Greatest Genius of the Piano forte", in *Chopin and Other Musical Essays*, Scribner, Nueva York, 1889.
- HUNEKER, James G.: "The Greater Chopin", in *Mezzotints in Modern Music*, Charles Scribner, Nueva York, 1899.
- KALLBERG, Jeffrey: *Chopin at the Boundaries: Sex, Gender, and Musical Genre*, Harvard University Press, Cambridge, 1996.
- KOPELSON, Kevin: *Beethoven's Kiss: Pianism, Perversion, and the Mastery of Desire*, Stanford, California, 1996.
- KRAMER, Lawrence: "Chopin's Rogue Pitches: Artifice, Personification, and the Cult of the Dandy in Three Late Mazurkas", in *19th-Century Music* 35/2 (marzo 2012).
- : Reseña, "Chopin at the Boundaries: Sex, History, and Musical Genre", de Jeffrey KALLBERG, *Journal of the History of Sexuality*, 8/2 (octubre 1997): 318–21.
- LISZT, Franz: *Life of Chopin*. Edición en inglés de Martha Cook, Oliver Ditson, Boston, 1863.
- MANN, Thomas: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt, 1995.
- NIECKS, Frederick: *Frederick Chopin as a Man and a Musician*, Novello, Londres, 1902.
- O'SHEA, J.: *Music and Medicine. Medical Profiles of Great Composers*, Dent, Londres, 1990.
- PARAKILAS, James: "Nuit plus belle qu'un beau jour": Poetry, Song, and the Voice in the Piano Nocturne", in *Polish Music Journal* 3/2. <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol3no2/piano-nocturne/>.
- RELLSTAB, Ludwig: *Iris, im Gebiete der Tonkunst* 37/38 (5 November 1830).
- RITTERMAN, Janet: "Piano Music and the Public Concert, 1800-1850", in *The Cambridge Companion to Chopin*. Editado por Jim SAMSON, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, 9–31.
- SAMSON, Jim: *Chopin*, Oxford University Press, Nueva York, 1996.
- : "Myth and Reality: A Biographical Introduction", en *The Cambridge Companion to Chopin*. Editado por Jim SAMSON, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- : "Chopin Reception: History, Theory, Reception", en *Chopin Studies* 2. Editado por John Rink y Jim SAMSON, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- SAND, George [Aurore Dudevant]: *Correspondance de George Sand*, volumen 7. Editado por Georges Lubin, Garnier Frères, Paris, 1971.
- SCHUMANN, Robert: *Music and Musicians (Essays and Criticisms)*. Traducción y edición de Fanny Raymond Ritter, William Reeves, Londres, 1880.
- SKOWRON, Zbigniew: "Creating a Legend or Reporting Facts? Chopin as a performer in the biographical accounts of F. Liszt, M.A. Szulc and F. Niecks", in *Chopin in Performance*. Editado por A. SZEKLENER, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Varsovia, 2004. 9–22.

Territorios para el debate
F. Javier Albo

SOLOMON, Maynard: "Charles Ives: Some Questions of Veracity", in *Journal of the American Musicological Society* 40, 1987.

SUBOTNIK, Rose: "On Grounding Chopin", in *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minnesota University Press, Minneapolis, 1991.

Periódicos diarios y revistas:

Dwight's Journal of Music

Iris, im Gebiete der Tonkunst

La France musicale

Le Ménestrel, Journal de musique

The Independent

The New-York Herald

The New-York Tribune

The Washington Post

Territorios para la conversación

Intervista a Carla Rebor

Giusy Caruso
Pianista concertista e ricercatore
Musicologia, arte, musica e teatro - Università di Ghent, Belgio

Carla Rebor (1973) è compositrice italiana volta ad un approccio multidisciplinare tra le arti (musica, poesia, teatro etc.) così come si evince dalle sue opere e progetti compositivi che spaziano dalla musica strumentale a quella sinfonica, alla musica per teatro, alla creazione collettiva, in particolare con la compositrice Carla Magnan e con altri artisti quali Sonia Bergamasco.



Carla Rebor. Compositora

Ci può parlare da dove nasce questo Suo interesse verso la comunione tra le arti nel processo compositivo e anche di questa Sua predisposizione alla condivisione artistica sotto forma di creazione collettiva?

Credo profondamente che la frontiera più importante nella ricerca della propria identità passi attraverso lo sguardo aperto verso l'altro. *Idem* e *Autòs* convivono nel mio percorso creativo non solo nel campo della ricerca compositiva ma anche come pratica di scrittura musicale e progettazione. Il processo creativo proprio del compositore è da sempre un atto privato, isolato, individuale. Da circa vent'anni, mi occupo di indagare le potenzialità della creazione collettiva nei campi artistici e del pensiero, con particolare attenzione alla produzione compositiva ma anche alla stretta interazione con gli interpreti. Infatti, ho sperimentato che la composizione musicale come atto collettivo e inclusivo apre grandi spazi di studio e di ricerca sia in ambito strettamente compositivo che didattico, interpretativo e sociologico. Anche se negli ultimissimi anni questa tematica ha raggiunto uno spazio importante internazionale di divulgazione e studio, resta comunque un terreno ancora troppo poco esplorato, soprattutto dal punto di vista della sperimentazione diretta, così come si legge negli studi di McAndrew, Everett, 2015 «*Composers generally write music alone, and we commonly understand the great figures of classical music as singular geniuses.*» .

La *collective creation* come composizione collettiva, attraverso soprattutto la collaborazione stabile con Carla Magnan, è un progetto più che decennale. Pur mantenendo entrambe la nostra originalità creativa e la nostra autonomia nella carriera compositiva, insieme diamo vita a quello che è un vero e proprio "unicum" nella storia della musica. Particolarmente significativo è il rapporto di riflessione e scrittura a quattro mani anche dell'aspetto drammaturgico dei nostri lavori, dalla cura e dall'analisi delle figure che emergono dai nostri lavori, sia cameristici che teatrali. Insieme abbiamo lavorato su libretto e musica dei nostri lavori di teatro musicale coniando il termine formale di "corto d'opera" per caratterizzare i risultati.

Ultimamente mi sono spinta nella ricerca di un laboratorio stabile di creazione collettiva, seppur ancora in una fase ideale di realizzazione. Con altri giovani e brillanti compositori, Marco Pedrazzi e Rosita Piritore, abbiamo dato vita ad un nuovo progetto di "composizione a catena", un progetto importante nato in ambito accademico all'interno dell'Istituzione in cui sono docente di Teoria dell'Armonia e Analisi.

In questo studio si indaga un nuovo metodo di *collective creation*. Siamo un team di tre compositori all'interno del Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma e abbiamo ideato un metodo originale di *composizione a catena* (*Linked Verse*) basato sulle regole di scrittura di una delle più antiche forme di poesia collettiva, il renga. Questa ricerca affonda le radici anche in uno dei miei filoni di interesse poetico e narrativo: la poesia e letteratura giapponese.

The renga can be defined as a "symphony" of images. Rules [...] help to orchestrate this verbal symphony and in this orchestration of simple images lives the beauty of the renga.

Il risultato sarà la realizzazione di una composizione scritta a sei mani, un brano basato su dieci frammenti scelti dagli *Skizzen* di Beethoven per una Decima Sinfonia.

L'opera, *Die Zehnte*, sarà presentata in prima mondiale a Parma il prossimo dicembre. Un'importante anteprima ci attende a marzo con uno studio che presenteremo al Convegno di Ricerca Artistica EPARM promosso dall'AEC.

Lo scopo della ricerca è fornire un modello di composizione collettiva replicabile, rigoroso e duttile al tempo stesso, aperto ad una costruzione liberamente associativa (Yoneyama Masaru, 2003), in grado di plasmare nuove composizioni accogliendo diverse variabili (numero di autori coinvolti, livello di competenze, materiali musicali di base): una nuova forma di "net-composing" (networking+composition).

Si evince dalle Sue opere di un forte impatto del linguaggio verbale, come *phonema*, e linguaggio scritto come poesia, ma quando si trova davanti al foglio bianco, da dove partono le Sue idee, da ricerche legate al linguaggio puramente musicale o sempre da fattori esterni?

Ho sperimentato diversi percorsi. Renzo Cresti, ultimamente, ha sintetizzato in questo modo le fasi del mio pensiero creativo: *“Lo stile della Rebora ha attraversato 4 fasi: una prima legata alla Scuola di Vienna,, una seconda che si avvicina all'avanguardia gestuale, una terza in cui mette a punto aspetti più personali, come la fono-composizione e una quarta e attuale in cui si sente libera di esprimersi a seconda dei contesti, con un'attenzione al progetto e alla forma che rimane costante ma libera di muoversi e di cambiare elementi aderendo a situazioni diverse.”*

Io mi ritrovo perfettamente in questa sequenza . L'ultima di queste, il periodo attuale, è molto più sfaccettato rispetto ai precedenti...direi più ricco e libero, per molte ragioni. Spesso scrivo 'di getto' senza un progetto subito articolato ("cuore e cervello", come diceva Arnold Schoenberg) e poi razionalizzo e costruisco la fase pre-compositiva a posteriori. In altri casi invece la fase progettuale è una lunga gestazione di analisi e strutturazione di materiali, riflessioni, appunti e, solo dopo, si realizza nell'atto concreto della scrittura della partitura musicale.

Già dalla Sua primissima produzione troviamo composizioni per ensemble come *Aforismi Onirici (2001) SUENOS (2007) DI QUADRI E DI CERCHI (2009) SQUARCI (2014) Parlami di sogni (2015)* per citarne alcuni. Che valore assume l'immaginazione, la forma scenica e la dimensione onirica nella Sua tecnica compositiva e poi nell'ascolto delle Sue opere?

La dimensione onirica, la vaga sospensione, il tema del *sogno* ma anche il modo delle immagini evocate da questa tematica mi ha sempre affascinato, sia dal punto di vista letterario, sia come ispirazione di base. Allo stesso tempo, credo nella forza della costruzione più matematica e geometrica dell'opera. Forse è questa ragione che mi ha spinto a dedicarmi parallelamente all'analisi musicale

anche radicale. Da qui un mix tra la spinta piú emotiva ed espressiva e le riflessioni sul potere del gesto, della forma scenica, del rimando ad elementi afferenti alla numerologia, alle scienze matematiche e alle tematiche extramusicali. Per la forma scenica, la mia piú importante esperienza è certamente *Leben Sueño*, spettacolo di teatro musicale contemporaneo con la regia di Anna Cuocolo e la direzione musicale di Leonardo Bartali: un'esperienza incredibile resa possibile grazie ad un progetto fortissimo musicale e una grande ideazione teatrale.

Focalizzandoci sul rapporto tra gesto e musica, nella Sua vasta produzione troviamo una particolare raccolta di studi per pianoforte dal titolo "5 Coreografie". Il titolo di questa opera denota una Sua attenzione all'aspetto non solo puramente sonoro e interpretativo della musica, ma anche alla forma scenica, performativa e gestuale, diretta alla valorizzazione della dimensione corporea. Potrebbe indicarci la ricaduta dell'aspetto performativo nella Sua tecnica compositiva e se ha un modo particolare di tradurre in partitura la relazione tra gesto e interpretazione? Utilizza nuovi codici o si rifà al linguaggio musicale tradizionale?

Le *coreografie* sono brevi studi sulle possibilità gestuali e timbriche del pianoforte. Nelle coreografie il gesto si fa suono, e il suono si fa gesto. Ad ogni tecnica della tradizione è associata una nuova tecnica: dalle percussioni sul copritastiera alla produzione di suoni in cordiera, dai differenti usi dei pedali al glissando. Ogni numero si presenta appunto come un tentativo di coreografia del suono. C'è una certa autonomia nell'esecuzione ed è possibile eseguire gli studi in successione (come indicato in partitura o ad libitum secondo l'intuizione dell'interprete) oppure eseguire ciascun numero come brano autonomo. Le coreografie nascono direttamente dal connubio compositore-pianista che convive nella mia figura artistica e dalla felice collaborazione attualmente ancora viva e feconda con la pianista, didatta e ricercatrice Anna Maria Bordin.

Anna Maria Bordin scrive nella partitura delle "Quattro Coreografie" (2002) pubblicate per l'Ed. Curci: *"Nella sua lineare struttura si intuisce la possibilità di un accordo tra sperimentazione e natura, tra tradizione e originalità, tra virtuosi e intellettuali. Il gesto si trasforma in suono, dunque, e il suono in contenuti musicali: in questo antico legame ristabilito tra il suono e il significato e nella coerenza richiesta tra i gesti e i suoni si può trovare l'apporto didattico piú originale..."*

Altro elemento che spicca nella Sua produzione è il legame con la spiritualità - per esempio nelle opere per coro, *Messa (2005) Vespro della Comune B.V.M (2006) GLORIA (2015)* - e con elementi simbolici e esoterici, come per esempio la ricorrenza del numero sette in *Sette suoni in anagramma (2003)* per flauto e pianoforte, *Point to seven (2005)* per ensemble, *I sette segreti (2008)* per pianoforte a quattro mani. Può svelarci la Sua visione riguardo la dimensione numerica, matematica della musica e come Lei la combina con l'istinto creativo?

Il brano che più rappresenta il mio legame con la spiritualità nel senso più strettamente religioso nasce nel 2014. In quell'anno, sono stata selezionata tra oltre cento compositrici provenienti da tutto il mondo per partecipare alla stesura di una Messa dedicata a Papa Francesco (*Missa Pro Terra Humilibus*). Dalla commissione è nato il *Gloria in excelsis Deo* (per coro SATB e organo), eseguito durante la celebrazione tenutasi l'11 maggio 2015 nella Basilica di San Pietro a Roma. Il brano è stato più volte eseguito in forma di concerto presso altre sedi, registrato e pubblicato per la casa editrice *Sillabe*. Attualmente sto curando la realizzazione artistica di un progetto per coro femminile, solisti e lettori, appendice della Missa e ispirato all'opera di Ildegarda: *L'anima è una sinfonia* (concerto-reading, Torino 2021). La numerologia mi affascina da sempre e ho trovato nello studio del rapporto numero-parola-significato-immagine una ricca via di ispirazione e creazione. Il numero sette e anche il numero nove, in particolare, hanno assunto un ruolo fondamentale in alcuni miei lavori, come giustamente rileva la Sua domanda. Il sette, da sempre, rappresenta il numero per eccellenza della ricerca mistica. Rappresenta in sé ogni forma di scoperta e nuova conoscenza. Il sette permette di oltrepassare lo spazio sensoriale e raggiungere un apice spirituale, un vero e proprio climax. Raggiunto questo punto, il sette può rappresentare anche la solitudine dell'io.

Il numero nove rappresenta in un modo differente l'ambito della spiritualità e riconduce questo ambito alle matrici religiose. E' un numero sacro perchè è il risultato del tre moltiplicato per sé stesso. Rappresenta la triplice Triade, l'eternità, la completezza. E' principio e fine. Nella Religione ebraica il nove rappresenta la verità assoluta, la perfezione, la conoscenza più profonda, la scoperta dell'infinito. Lo studio della numerologia mi ha guidato nella composizione di alcuni miei lavori, tra cui *Shin* per pianoforte del 2014.

Parlando di *Shin per pianoforte (2014)* estratto dall'opera *Il Nono canto (2010)* per voce e pianoforte, Lei lo definisce nella nota introduttiva alla partitura "una lettura mistica" del *Shir ha Shirim* "Cantico dei Cantici". Il brano si ispira ad una melodia ebraica contenuta nell'*Haggada* di Pasqua della tradizione askenazita e lituana, ma anche la serie di 6 suoni della "scala di Giacobbe" di Arnold Schoenberg (do#-re-fa-mi-lab-sol) e l'antico modo frigio. La composizione presenta uno schema proporzionale circolare e principio di variazione (*Shin* in ebraico rappresenta proprio il tema della simmetria e del cambiamento). Ci racconta in dettaglio la genesi di questa Sua opera?

L'opera è nata da una revisione per pianoforte solo de *Il nono canto*, partitura originale per soprano e pianoforte che scrissi nel 2010 su commissione del Festival Nuova Consonanza di Roma. La genesi di *Shin* è da ricercarsi nella prima esecuzione mondiale del brano. Fu infatti proprio il felicissimo e proficuo incontro con la prima interprete, la pianista toscana Alessandra Ammara, a far nascere questo lavoro. La gestazione dell'opera è stata piuttosto lunga e, per molti aspetti, mi sono allontanata dall'originale. Ho sintetizzato al massimo l'opera, riducendola alla sua essenza. E ho lavorato in modo capillare sulla traslazione timbrica della voce che mi ha dato la possibilità di studiare, immaginare, testare nuove combinazioni di sonorità sulla tastiera.

Il brano *Shin*, in particolare, è dedicato e interpretato in prima assoluta dalla pianista Alessandra Ammara, che ha partecipato attivamente alla sua composizione. Ci sono degli elementi in partitura che Lei ritiene fortemente legati alla dimensione performativa e gestuale derivati dal Suo lavoro con l'interprete, per esempio nella resa timbrica del canto in evidenza e dell'accompagnamento quasi evanescente, nell'uso del pedale, nei ribattuti o altro?

Sì, assolutamente. Con Alessandra Ammara abbiamo lavorato a quattro mani. Abbiamo messo a punto alcuni passaggi, cercando il giusto mezzo tra la realizzazione possibile, fluida e naturale di alcuni disegni, e la necessità di ricreare quella tensione, quella densità che avevo inserito e cercato ne *Il nono canto*. Importante, anzi fondamentale, la scelta di alcune pedalizzazioni, le ottavizzazioni di alcuni elementi non polarizzati e il tratteggio di ogni figura in riferimento alla gestualità pianistica.

Sempre più frequentemente i compositori contemporanei instaurano una diretta collaborazione con i propri interpreti. In che modo Lei vive questo rapporto? La prospettiva performativa determinata dai Suoi interpreti ha qualche volta influenzato il Suo modo di comporre?

Certamente e moltissime volte, direi. Tra le ultime esperienze la collaborazione stretta con un giovane e talentuoso interprete dedito alla chitarra a dieci corde. Per lui, Leonardo De Marchi, ho realizzato (re)-painting. È stato un vero scrivere "fianco fianco", "respirare" le stesse pagine, ridisegnare passo passo, cercare e ricercare ogni singolo suono, ogni singolo timbro.

Quali sono i Suoi riferimenti tra i grandi compositori del passato e in che modo colloca la sua ricerca rispetto al futuro?

Sicuramente Arnold Schoenberg, su tutti. Poi il mio grande maestro Azio Corghi e la scia della tradizione che afferisce a lui, a partire da Bruno Bettinelli e non solo. Rispetto al futuro mi colloco in una posizione di ricerca soprattutto proseguendo le collaborazioni già iniziate e la *collaborative creation*.

Prossimi progetti?

In questo momento di tragica pandemia, dove tutto inizia e poi improvvisamente tace, lavoro spesso su molti progetti contemporaneamente. Cosa piuttosto insolita per me. Nel lockdown primaverile ho subito una sorta di blocco. Mi sono dedicata alla mia attività di analista e ricercatrice ma ho scritto pochissimo. Un solo vero lavoro mi rappresenta: *Here I am* per fisarmonica dedicata ad una giovane fisarmonicista, Martina Jembrišak, e ispirata al poema *Gerontion* di Thomas Eliot. E' un testo assolutamente e inaspettatamente attuale, seppur scritto cento anni fa, nel 1920. Ho recentemente concluso la partitura per un nuovo spettacolo di teatro musicale: "Il ricordo che se ne ha" con Carla Magnan su testo di Guido Barbieri e Mariza D'Anna (autrice dell'omonimo libro). Attualmente sto terminando la stesura di un nuovo lavoro per flauto contralto per Roberto Fabbriani e un brano per pianoforte per Massimiliano Genot. Nei prossimi mesi sarò impegnata con una commissione per la Fondazione Zeffirelli di Firenze: un brano per duo con il soprano Silvia Capra e il flautista Paolo Zampini (noto ai più come il flautista di Ennio

Morricone). Prende forma così un progetto musicale sulle armonie delle sfere e i cieli del Paradiso nella Divina Commedia, un omaggio a Dante nel settimo centenario dalla morte del grande poeta. E molto altro...

Dedico questa mia intervista alla memoria di Marco Santagata, recentemente scomparso. A lui, alla sua grandezza, ai suoi testi straordinari sulla grande letteratura italiana, da Petrarca a Dante, attraverso le riflessioni sugli "Orlandi" della nostra grande storia, sono debitore, insieme a Carla Magnan, di un grande percorso svolto insieme alla ricerca della forma "corto d'opera" a cui siamo giunte nel tempo.

Interview with Nimrod Borenstein, composer

Giusy Caruso
Concert pianist and researcher
Musicology, Arts, Music and Theater - University of Ghent, Belgium

Nimrod Borenstein (1969) is a British-French-Israeli composer based in London. Recently, his last publication for Chandos won 5 prizes for the BBC magazine. His music is widely performed throughout Europe, the US, Canada, Australia and Japan and is becoming part of the repertoire of many ensembles and orchestras.



Nimrod Borenstein. Composer

Let's start our interview by speaking about your last publication for Chandos that won 5 prizes for the BBC magazine. It comprises the works Concerto for Violin and Orchestra opus 60, The Big Bang and Creation of the Universe opus 52, If you will it, it is no dream opus 58 (2017) performed by the Oxford Philharmonic Orchestra conducted by Vladimir Ashkenazi, and with Irmina Trynkos as solo vio-

linist. How did this project come out and how did you start the collaboration with Ashkenazi?

When I was a child I listened to many of Vladimir Ashkenazy's recordings on the piano. I loved his recordings of Chopin's Etudes, Rachmaninov's concertos and Beethoven's sonatas as well as his collaboration in chamber music with Perlman and others.

15 years ago, after hearing a television interview of Maestro Ashkenazy talking about composers he had known personally (like Shostakovich) I had a feeling that he would like my music. So, I wrote to his agent asking if I could meet him and introduce my music to him. After just a couple of days I received an answer saying that he was very busy but would be interested to meet me for 5 minutes after a rehearsal with the Philharmonia orchestra. I was very excited and thought hard about which piece to play to him in the 5 minutes I had. I thought that I would bring a score with me, as well as a recording and portable CD player. After a couple of weeks of waiting, Maestro Ashkenazy arrived in London and I went to meet him. I played my 5 minutes of music on the CD and he said: "Very beautiful. Can you play me something else?" We stayed together a lot longer than the 5 minutes I had expected. Eventually Maestro Ashkenazy realised that it was late and he had to meet his wife at the hotel. He asked me if I could drive him there and, as I had just passed my driving license not long before, I thought to myself: "What about if crash the car now with Maestro Ashkenazy in it?!" Fortunately, it all went well and this was the start of a very exciting collaboration. Maestro Ashkenazy performed and premiered several of my works and after a few years told me that he would like to record my music for a CD. It was a nice coincidence that this CD was recorded at Henry Wood Hall, the place I met Vladimir Ashkenazy for the first time with my CD player!

Some of your compositions have specific titles. This recalls the idea of 'program music' inherited by Berlioz or Liszt or Holst. What do you think about the relationship between music and literature? Are you strongly inspired by external elements when composing music? Which place do you give to imagination in music composing and listening?

My answer may surprise you, but for me music is totally pure and abstract. Composing, for me, is playing with sounds and rhythms in my head to create a world. More importantly, it is about creating Beauty and Perfection. By perfection, I mean that each note is the only possible note at the only possible place, because both emotionally and aesthetically, it is absolutely needed there. You can see that I don't believe in relativity in art. It is difficult to explore the matter in a short space here, but if your readers are interested, a few years ago I gave a lecture-concert about *Music and the Absolute* with the British philosopher Adrian Moore at the London School of Economics and a video is available on YouTube.

However, I should answer your question more fully and explain why many of my compositions have specific titles. When I give a composition a specific title,

it is usually because it is for a one-movement piece and you have to give it a name. This is why my concertos, which have several movements, are simply named after what they are for: violin concerto, cello concerto, saxophone concerto, piano concerto etc. This also true of many of my multi movement pieces: Sonatas, Piano Trios etc. However, the single-movement piece on the Ashkenazy Album, *If you will it, it is no Dream*, had to have a name because you cannot just call it piece number X!

For my one-movement pieces, after I have completely finished composing the piece, I usually try to find a title that is evocative of the atmosphere of the composition. If we take one of the other pieces on the Askenazy CD, *The Big Bang and Creation of the Universe*, the reason I did not call this work Symphony No.1 is that with its prominent, nearly soloistic vibraphone part it was almost like a vibraphone concerto. Being somewhere between a vibraphone concerto and a symphony, I had to call it something else!

Originally, the Études are compositions that explore instrumental techniques. Nowadays, with composers like Messiaen, Sorabji or Ligeti, the Études are becoming forms to explore compositional expedients. What is your approach to this form and can you explain your project specifically dedicated to the Études for piano?

In my opinion Etudes have always been divided between the practical teaching material (Burgmüller, Czerny & Hanon...) and great art (Chopin, Liszt, etc.). I have loved and admired the Chopin Etudes since I was a child and, whilst other composers have written great Etudes (Liszt, Scriabine, Rachmaninov), Chopin is the only composer to have managed to write so many, with each of them inspired. So, for me, Chopin's achievement has been the initial inspiration of my Etudes journey and this is why I wanted to write my own 24. Of course, the number 24 has an important history before Chopin which must have inspired him too, with the 24 preludes and fugues of J.S. Bach and the 24 Caprices of Paganini. Mentioning Paganini brings me to an important point. Some of my Etudes could be perceived to concentrate on the development of new virtuosic writing for piano (*Arpeggio Étude, Half Moon Étude, Chords Étude, Staccato-Legato Étude*) others on some musical aspects (*Ostinato Étude, Toccata Étude, Hidden Melodies Étude*) and you could say that some Etudes have even been inspired by Literature or the countries of origin of the performers (*Kangding Qingge Étude, Méphisto Étude, Brazilian Étude, Japanese Gardens Étude*). However, all these pieces are Etudes because they are challenging to play. As human beings, we always try to categorise things and put them into orderly boxes, but the truth is that the only thing that can be said with confidence about an Etude is that it is a short one-movement piece. For example, one could easily mistake some of Scriabine's Etudes for Preludes and vice versa and I recently thought that my *Water Droplets in Venice* opus 75 No 2 could easily have been included in my Etudes.

To finish answering your question, I would say that if I had to single out one aspect of my Etudes piano writing it would be the very complex rhythmic counterpoint which could be described as multi-melodic. Polyrhythm would not be a

precise enough description of it, as what is important here is that many voices are present simultaneously, but each with a different feel and length.

Your compositions reveal a link with the traditional tonal music language. Which is your idea regarding the dichotomy of tonal and atonal music and how do you define your music in respect to both systems and the contemporary avantguard?

For me, writing something new has always been of prime importance, from the age of six, when I started composing, to now. When I was 8 years old, I started composing using my own 12-tone system. I did not know Arnold Schoenberg and thought that I had invented it. When I was in my twenties, my palette got gradually larger and larger. The real dichotomy is not between tonal and atonal music, but between music that seeks to create absolute perfection and music that views things in relative terms - creating something perfect in an imperfect world: beauty.

It seems that we have a funny situation today: a large majority of composers writing in an idiom they all share, using a 100-year-old system of belief. Surely they cannot be modern or novel if all they do is copy one another? It is enough to go to any music school in the world and witness how composition is taught to see that what is often described as the "contemporary avantguard" is in fact today's academic writing, "academic" being what is taught in... Academies!

To be in the avant garde is to go against the trend and have the courage to write what is not expected of you; not to write like 200 years ago, not to write like 50 years ago, not to write like today even, but to write something that no one else is writing. I have always tried my hardest to do that, as I see it as what it means to be a composer.

In which direction is your research on melody, harmony, rhythm and timbre oriented ?

For me melody, harmony, rhythm and timbre cannot be separated. You can recognize the music of Beethoven (or any of the other great composers) after listening for a few seconds because the essential Beethoven was always there, from when was 30 years old to when he was 50. However, as you get older you try to renew yourself all the time and find new things. That is what I am trying to do every day I compose. I am trying to find new ways to write melodies, new harmonies, new rhythms and timbres, but what we do consciously is only the tip of the iceberg and, of course, much happens in our unconscious mind. Composing has, from time to time, its Eureka moments but is often full of subtle changes that matter over time, much like how we grow old... hopefully gracefully!

Any future projects?

Many! Starting with my *Cieli d' Italia* for string quartet which was commissioned by the Quartetto di Cremona, premiered in Italy in October (part of the Unione Musicale season, one of the oldest concert seasons in Europe) and released on CD in November (Avie Records' album *Italian Postcards*). The Quar-

tetto di Cremona will now perform the piece worldwide, starting in the next few months with concerts in Firenze (Italy), Ulm (Germany), Geneva (Switzerland) and London (United Kingdom) amongst others.

During the next few months there will also be several world premieres including *Odysseus* opus 87 for violoncello and piano (commissioned by the International Jeunesses Musicales Competition for violoncello, Belgrade, to be performed by all the semi-finalists of the competition), *L' Oiseau bleu* opus 89 for solo harp and string orchestra (performed by Anne-Sophie Bertrand, solo harp at the World Harp Congress, Cardiff, UK) and the Piano Trio no 2 opus 90 (commissioned by The Joy of Music Festival, Hong Kong). There are also the world premieres of several of my piano Etudes which have been delayed by Covid and will take place in Hong-Kong, Israel and Italy. I also have several local premieres in many different countries. For example, I am excited to be conducting the U.K premiere of my Poème op.64 for violin and string orchestra for the Shipley Arts Festival in June with the Bernardi Music Group Orchestra.

I am also delighted to have several CD recording projects ahead: the French pianist Pascal Rogé is recording my piece *The Dream* in March for his forthcoming album on the Sheva collection label, the pianist Tra Nguyen is recording 12 of my piano Etudes and other pieces for an album to be released on Grand Piano Naxos during 2021 and I have 3 other CD projects which I am not at liberty to divulge yet!

If we look at the next two or three years, I have many commissions and projects, including, of course, my 24 Etudes project to continue (twelve done, twelve to go!) but also two concertos, pieces for orchestra, chamber music and an opera - so it looks like I will be very busy!

Intervista ad Alessandra Ammara, pianista e didatta

Giusy Caruso
Pianista concertista e ricercatore
Musicologia, arte, musica e teatro - Università di Ghent, Belgio

Alessandra Ammara è pianista concertista italiana premiata dai più importanti concorsi internazionali ("G. B. Viotti" di Vercelli, "J. Iturbi" di Valencia, "Casagrande" di Terni, "M. Callas" di Atene, "E. Honens" di Calgary). Si esibisce nelle principali sale europee (Musikverein di Vienna, Festspielhaus di Salisburgo, Philharmonie di Berlino, Musikhalle di Amburgo, Sejong Arts Center di Seoul, Concertgebouw di Amsterdam, e in Cina) e alla carriera concertistica affianca quella di didatta, come docente di pianoforte principale presso il Conservatorio di Firenze, e quella di madre.



Alessandra Ammara. Pianista e didatta

Ci parla di Alessandra Ammara come donna e di come concilia questi molteplici ruoli nella sua vita?

Cerco di fare del mio meglio. A volte mi par di far bene, altre di non essere all'altezza, com'è normale che sia. Devo ringraziare tutti gli aiuti di cui dispongo, che mi permettono di far la musicista. È fuor di dubbio, comunque, che ogni volta che sono via, mi senta "segata a metà" ...

Dalla Sua discografia si evince una grande attenzione all'interpretazione di brani di compositori romantici e tardo romantici, con lavori monografici dedicati a Chopin, Schumann, Mendelssohn, ma anche Ravel, Scriabin e di recente un lavoro discografico in due volumi dedicati alla musica di Debussy e un lavoro dedicato al compositore italiano Roffredo Caetani, poco eseguito e ancora tutto da scoprire. Quali sono le motivazioni che l'hanno spinta verso determinati repertori rispetto ad altri?

Certa musica esercita su di me la stessa attrazione di una gioielleria per un ladro! Ci sono pezzi, al di là dell'autore, o dell'epoca in cui sono stati scritti, che lasciano trasparire tesori di inestimabile bellezza e ricchezza... e allora non resisto, devono essere miei. Anzi, sono io che vengo catturata da loro.

Come colloca invece il Suo interesse verso il repertorio contemporaneo che la vede interprete, per esempio, di un altro lavoro discografico monografico dedicato ai Preludi di Giacinto Scelsi?

Assolutamente nello stesso modo. Ho avuto il piacere di collaborare con vari compositori, ed è stato il loro lavoro a conquistarmi.

In collaborazione con la compositrice Carla Rebora, ha lavorato ad un brano pianistico, a Lei dedicato, può parlarci di questa esperienza e in particolare di come vede il rapporto compositore-partitura-interprete?

Nel 2010 ebbi l'occasione di suonare assieme ad una cantante delle musiche di compositrici nell'ambito di un progetto basato sul Cantico dei Cantici, dall'Antico Testamento. Una di loro era Carla Rebora. Il suo lavoro mi piacque tantissimo e le chiesi di farmene una versione per pianoforte solo. Così è nato *Shin*. Carla via via che metteva a punto il pezzo mi mandava le parti per avere un parere, ma non le ho detto quasi nulla, era già bellissimo così come lo aveva scritto lei.

Quali sono stati gli elementi che hanno guidato la Sua interpretazione del brano *Shin* di Carla Rebora? Sono elementi solo legati strettamente alla partitura (interpretazione rigorosa del testo musicale) o anche altre ispirazioni? Pensa che la composizione *Shin* possa essere concepita come una sorta di co-creazione tra Lei e la Rebora?

Innanzitutto nell'affrontare la versione per piano solo, credo di aver subito una sorta di imprinting da parte della versione originale con la voce... lì c'era un testo e tutte le caratteristiche e potenzialità di una voce umana. Ho cercato di

ricreare con i miei mezzi quelle qualità, assieme a quelle più propriamente pianistiche e timbriche che già avevo immaginato per la prima versione. Non posso parlare di co-creazione. Il lavoro è tutto di Carla. È stato bellissimo “assistere al parto”, ma il merito è tutto di Carla, la mamma è lei!! Shin è un pezzo che amo molto e che amo suonare nei miei concerti, so che altri pianisti lo hanno studiato e suonato, mi auguro che abbia presto tutta la diffusione che merita.

Come si prepara alla performance e che importanza da all'analisi storica, estetica e esegetica di un brano rispetto allo studio pratico sullo strumento? E, viceversa, cosa può aggiungere, secondo Lei, la pratica strumentale all'assetto teorico-analitico di un brano?

Continuando con la metafora della gioielleria... dopo il furto, procedo come un detective! La parte è una specie di scena del crimine e l'interprete è come un investigatore che cerca di ricostruire i fatti attraverso due semplici domande: che cos'è, (ciò che leggo) e perché è scritto così è non diversamente. Allora procedo con l'analisi dei vari segni, indicazioni, articolazioni, dinamiche e via dicendo contestualizzandole nello stile dell'autore e più o meno della sua epoca. Una volta fatto ciò cerco di dare credibilità al pezzo, di dire la verità, “diventando io il pezzo”.

Come vive il sodalizio artistico e nella vita col pianista Roberto Prosseda? Insieme all'assetto classico di duo pianistico, in questo periodo di lockdown sono nate anche idee molto accattivanti, come una serie di sit-com in diretta da Casa Prosseda, per avvicinare il pubblico al mondo della musica. Ce ne può parlare anche in relazione al lavoro di recupero e avvicinamento del pubblico alla musica classica?

Roberto e io ci siamo conosciuti all'Accademia Pianistica di Imola e poi abbiamo studiato alla International Piano Foundation sul Lago di Como. Abbiamo studiato con musicisti straordinari. Siamo cresciuti insieme nello stesso ambiente, quindi anche musicalmente abbiamo vedute molto convergenti. La nostra vita di famiglia fortunatamente non si esaurisce solo con la musica, bensì è arricchita da tutte le realtà normali e quotidiane che si possono immaginare. Tuttavia spesso i due piani (artistico e quotidiano) si intersecano e nascono dei siparietti divertenti e da questi poi scaturiscono idee come per esempio quelle di “Casa Prosseda”...

Per ciò che riguarda l'avvicinamento del pubblico... la musica, l'arte e la bellezza sono tesori inestimabili che nutrono l'uomo, lo fanno vivere più intensamente e in maniera più profonda, radicale, reale. Chi non ha avuto modo di conoscere la Musica, non sa che si perde, ecco, credo questo. È proprio il desiderio di condividere questi tesori di arte che ci (ci metto dentro anche mio marito) spinge a divulgarla con ogni mezzo. Tornando alla metafora del nostro ladro, scopriamo di essere dei Robin Hood che rubano ai ricchi per dare ai poveri. Penso che tutti noi abbiamo dentro la Musica, o meglio il dono di capirla, solo che molti non lo sanno...

Progetti futuri?

Sono impegnata nel mio progetto di incisione discografica dell'Integrale delle opere di Claude Debussy. Ho altri progetti con altri musicisti, tra cui con mio marito, con cui registrerò l'opera per duo pianistico di Mozart.

L'altro progetto è seguire meglio che posso i miei tre bambini...

Meeting with José Lezcano

Reynaldo Fernández Manzano
Andalusian Music Documentation Center
International University of Andalusia

José Lezcano creates sound universes from the six strings of the guitar, and although he also studied piano and double bass, the guitar has played a central role in his life. Among the various places in which he has developed his activity, Havana, where he was born in 1960, will have a special importance; Miami, where as a child he began his guitar studies; Maryland; South Carolina, where he expanded and continued; Florida, where he received his doctorate, and Keene University, where he teaches since 1991 to the present. He has received numerous international awards and mentions along his career.

Lezcano seeks his roots in tradition, but not in local elements but in the universal history of guitar and music, from classical forms to Latin American, African American, jazz, or broken chords and flamenco dissonances.

We talk with a great teacher, performer, composer and researcher, in the same order that he likes to use to define himself.

The beginnings of training are always a place of memory and somehow mark the future. Please, tell me about your beginnings in the musical world.

Began guitar lessons with Jose Costa in Miami, Florida, at 12 years of age. Jose Costa, was a former student of Severino Lopez, a pioneer of the classical guitar in Cuba who had studied with Miguel Llobet. Private studies as a teengager with Juan Mercadal (Professor of Guitar, University of Miami). First public solo recital, hourlong, from memory, at age 13, included standard works such as Sor's Mozart variations, op. 9, and Frescobaldi's Aria con Variazioni. Yearly solo recitals while in high school. First guitarist to win concerto competition at Interlochen, Michigan, National Music Camp, 15 years old. Performed Adagio from Concierto de Aranjuez (Rodrigo) with World Youth Symphony (1975). Placed honorable mention at Interlochen with Villa-Lobos Concerto (1976). Played solo for visiting musical luminaries to Miami at ages 14 and 15 (Andre Segovia, Federico Moreno Torroba) who recognized talent and potential for a professional career. Maestro Torroba wrote a very warm letter that I used when I applied for a scholarship to Peabody Conservatory of Music (Baltimore, Maryland).

In high school, I also studied piano with Cuban pedagogue Ana Maria Bolet, a family member (her cousin was Jorge Bolet, the concert pianist). I learned to play some standard repertoire, and I have enough facility to play some standard repertoire, although not the virtuoso stuff. Chopin's Nocturne in Eb, Waltz in C-sharp minor, some movements from Bach's French & English Suites, a movement from Beethoven's Pathetique. I also use the piano to explore jazz

harmony (a book of Bill Evans transcriptions); learned some Ernesto Lecuona from Ms. Bolet (La Comparsa, Danza Lucumi). I am not a performing pianist but use it in my classroom work for demonstrations. Of course I use the piano in composition and to write sketches for various instrumental combinations which I then elaborate and expand.

I also played double-bass (not that well!) in a South Florida Youth Symphony (Carmen Nappo) and learned to love the orchestral repertoire, and improved my sight-reading and ability to follow a conductor. I also had the opportunity to play some concertos with this ensemble (Vivaldi D major, Castelnuovo-Tedesco). As a teenager I also played the Tedesco with the Miami Beach Symphony as winner of a young people's competition in South Florida.

Then came the University, new experiences, knowledge and experiences. From that stage, What would you highlight?

Bachelor's degree, Guitar Performance, 1981, Peabody Conservatory of Music. Studies with renowned guitar pedagogue, Aaron Shearer (who also taught Manuel Barrueco) at Peabody. Minored in piano.

Masters degree, 1983. University of South Carolina (Guitar Performance). Studies with Christopher Berg (Univ. of South Carolina).

Won first place in Music Teacher's National Association College Artist, National Guitar Competition (1982).

Ph.D. Music Theory, Florida State University (1991). Dissertation addressed Afro-Cuban Meter and Rhythm in Published vocal and choral works of Alejandro Garcia Caturla, and Amadeo Roldan. Has been frequently cited since then in theses and dissertations that address Afro-Cuban music, the avant-garde in Cuba of the 1930s, and these composers.

Regarding composition, regulated studies or self-taught?

No formal study with any composition teachers. Self-taught as a composer. My master's degree included many courses in counterpoint (Renaissance and Baroque), form and analysis, and music theory, including speculative twentieth-century music theory. I also studied Schenkerian analysis. I like to study scores; listen to recordings and youtubes. A colleague told me that I could learn about orchestration by pulling a score off the shelf to discover how composers achieve certain effects, colors. Of course I also have studied a number of orchestration treatises. I also find it useful to consult with performers of instruments to which I am writing.

The history of music is full of great names, but for a composer and performer there are always some who occupy a special place. In your case, which teachers have been the source of inspiration?

Leo Brouwer, Astor Piazzolla, George Gerswhin, Oliver Messiaen, Claude Debussy, Maurice Ravel, Leonard Bernstein. The Spanish nationalist composers

(long list, Rodrigo, Falla, Albeniz, Granados, Mompou, Turina) whom I regard as a world treasure.

I am interested in composing “hybrid” music; that is, music that reflects classical techniques, facility and awareness of different compositional techniques and systems, but that is rooted in heritage, folkloric traditions, popular music, etc. and that is written primarily “by ear” and not in rigid adherence to any “system.” In particular, I strive to write music that is personal, warmly expressive, immediate in its impact on listeners, and that does not privilege “art music” over popular and folk music traditions.



José Lezcano. Guitarist

The guitar is a harmonic instrument, it allows you to perform melodies, chords and rhythms. You have used it as a concert performer and pedagogue, What has been its role in your work?

The guitar has influenced my work in terms of its characteristic textures, sonorities and tunings, even in works not composed for the guitar nor including it (examples: my Viola Concerto, and Tango-Overture for Strings). Many of my works do include the guitar, either solo or as part of a chamber group, or as solo instrument in a concerto. Certain chords associated with flamenco guitar, with dissonances formed by open strings, also play a role in my harmonic thinking. The guitar’s tuning in fourths has influenced my conceptions of melodic contour and harmony.

You are a benchmark in the field of teaching and pedagogy of guitar and music creation where you have developed quite innovative projects. Let's talk about this section.

My principal teaching career has been for the last 29 years at Keene State College (Keene, New Hampshire). When I arrived in 1991, my role was to teach and coordinate Music Theory and Sight-singing, and to teach guitar, direct the guitar orchestra, and teach & coordinate other guitar courses. I also introduced a first-year course in Latin American music and founded a Latin American ensemble. In recent years, since 2011, my teaching load has shifted to encompass other courses in the guitar curriculum, which I continue to coordinate; and courses in Latin American Music, offered to music majors, music minors, and the general student population. In the guitar curriculum, I teach applied guitar lessons to students majoring in guitar performance:

- Students majoring in music education with guitar as their principal or secondary instrument
- Students majoring in music technology, music composition, or pursuing the BA degree, for whom the guitar is their principal or secondary instrument
- Students minoring in music
- Students not yet music majors / minors but considering this track; they can take guitar lessons for college credit, but not for credit towards a music degree until they first pass a formal audition

All of the music on the Latin American concerts is arranged and scored by myself, using tunes collected from my fieldwork, or from song collections in my personal library. I have a small budget for the ensemble and have invited professional guest artists to play solo sets and to collaborate with the student groups. Some recent artists include the Alturas Duo (Carlos Boltes, charango & viola, and Scott Hill, guitar); Franziska Huhn, harp professor at Longy, New England Conservatory, and other Boston-area colleges and conservatories; and the acclaimed Duo Martin (Eduardo Martin, Composer-guitarist, and Galy Martin, guitar), from Havana, Cuba.

Since 1993, I have annually taught a course I designed, titled "Latin American Music Survey," a survey of folkloric and art music from the area. The course includes a performance component and attracts a student enrollment of various majors in addition to music majors. Students learn to play Andean panpipes and present traditional music in a public concert. I also have offered Latin American Music ensemble as a separate, one-credit course. A few years ago I updated the course as IAMU 112, Latin American Music as part of the College's ISP program, and introduced a new 300-level course, Latin American Music, Society & Culture (IAMU 312). IAMU 312 adopts a topics-oriented view towards four distinct Latin American music cultures (Mariachi, Andean, Dominican Merengue, and Brazilian Samba and Northeast regional musics), through the lens of regionalism, nationalism, globalism, gender issues, economics, and outlaw subcultures. It also includes an ensemble component (Andean Panpipes). The courses that I introduced and offered in Latin American music were the first World-Music courses taught at Keene State College, and the Latin American Ensemble is at the moment the only World-Music ensemble offering in the Music curriculum, attracting a mixed population of students from the general population and music majors.

My service function includes keeping inventories of these instruments (guitars, charangos, panpipes, Andean wind and percussion instruments), overseeing maintenance, and checking them out to students. I also coordinate and schedule the guitar juries each semester. In the past 10 years, I have also coordinated a bi-annual Guitar Festival. The festival provides an opportunity for high school students to learn and play in a large guitar orchestra, along with Keene State students; to receive lessons and clinics with myself, colleagues at Keene State, and international and national colleagues that I invite, using a small budget and additional funds from other offices on campus. The festival plays an important role in building visibility and recruiting students to our programs.



José Lezcano, Barcelona Festival of Song, 2015

We cannot forget your research activity, from your doctoral thesis to your presence in congresses, conferences-concerts, or the field work you did in Ecuador and Peru in the 90's on traditional music.

2018 International Animamusic Congresso de Organologia, in Caldas de Reinha, Portugal, July 7, 2018; “The Guitar in Spain: Musical Reflections of a Turbulent History”. Lecture recital included complete works and excerpts from 500 years of Spanish guitar repertory, contextualizing the guitar as an instrument that reflects the main currents of Spain's turbulent history, including the Inquisition, the Peninsular Wars, the Spanish-American War (1898) and the Spanish Civil War (1936-39), and how composers were affected, exiled, or silenced.

1999 Fulbright Lecture Research-Award, Ecuador (Summer). Fieldwork in Cayambe, Ecuador, researching guitar scordatura, playing techniques, and

ritual performance among Indigenas and Mestizos celebrating San Pedro festival (Summer solstice celebration with Precolumbian origins). I have presented my research at conferences including the College Music Society, and as a public scholar throughout New Hampshire, for the New Hampshire Humanities Council, in two lectureconcerts: *The Guitar and the Devil: Music, Magic, and Ritual among Indigenas and Mestizos in the Northern Andean Zone*, and *The Guitar in Latin America: Continuities, Changes, and Bi-Cultural Strumming*.

1994 Whiting Foundation Grant to study Andean Folkloric Guitar in Ecuador and Peru. I interviewed folk musicians in Peguche; made field recordings of rehearsals and ritual performances leading up to Inti Raymi and San Pedro Festival. In Peru I interviewed acclaimed folk guitar virtuoso and arranger, Raul Garcia Zarate.

Regarding the lecture-performance “The Guitar in Spain”: An inspiration for this talk, was my sabbatical residence in Tarragona during Spring 2015. I exchanged apartments with a Catalan colleague, Rosa Tamarit of the Universidad Rovira y Virgili. Rosa is a soprano and musicologist and teaches in the Department of the History of Art there. I had an appointment as a Visiting Professor at Rovira & Virgili, but I mostly explored the region, saw historical sites and museums related to episodes in Spanish History, including Roman times, the Peninsular Wars, and the Guerra Civil. Of course the issue of Catalan Independence, the aftermath of the War, was in the background of many conversations with colleagues. Very fascinating!

Folklore and traditional music have been a source of inspiration since the vihuelists of the sixteenth century, through the baroque, classical music, romantics, nationalists and also since postmodernity, new looks are made towards the music of oral tradition. It’s also an important element for your compositions.

I would say that folklore has played a role in many of my compositions. Here are some examples:

In *Sonatina Tropical*, I use notated, improvisational-type melodies for the flute, over a rhythmic & harmonic ostinato, typical of Cuban *son*.

In *Rumba-Son* from *Diarios* (for guitar, flute, and bassoon), I structure the movement in the style of a rumba, that is, with an introductory “Diana”, in which the rhythmic motifs and cross-rhythms are introduced, then the guitar settles into an ostinato in sixteenth-notes, and the flute and bassoon play melodies in parallel intervals “Verso”, followed by a call-and-response section (“Montuno”) in which a repeated refrain in the guitar is interrupted by improvisational-styled excursions by flute and bassoon. The flute repeats a typical *son guaguancó* rhythmic pattern to begin the movement.

Andean Fiestas from *Diarios* is based on a folk-tune from Peru, *Ojos Azules*, with variations. A middle section features minimalist passages in the style of Glass or Reich, before returning to a reprise of the first section.

The third movement of my first Guitar Concerto (nominated for two Grammys) is entitled Ecuadorean Landscapes and features two folk tunes, the well-known Longuita, and a sanjuanito I collected during fieldwork in Ecuador, as part of the orchestral tutti. Later on in the movement there is a call-and-response between the guitar and the orchestra, using pentatonic, bluesy motives from the black keys of the piano, against quartal harmonies on the white keys (!). The guitar and first violin are notated in five flats, and the rest of the strings in C major. (At the first rehearsal, the concertmaster thought this was a typographical error and didn't believe it would sound good!). My idea was to unite the pentatonic language of Ecuador (Andean music) with that of North America (the blues).

In the third movement of my "Key West Suite" for guitar duo, the principal theme is a twelve-bar blues with a Cuban-style accompaniment. This theme is the A section of a rondo form. The theme is also elaborated in a fugato section.

Poemas Concertantes uses the Argentine "Milonga" rhythm in the first movement.

Specifically, the African element has largely shaped the America's oral traditional music, both North and South. How has it affected your music?

I would qualify by calling it the Afro-Cuban influence in my music, which includes such characteristics as (a) rhythmic cells like tresillo and quintillo, (b) melodic passages based on pentatonicism, (c) Call-and-response forms & syncopated, improvised- sounding melodies over ostinato accompaniments, (d) the anticipated bass in bass parts (as described by scholar Robin Moore). In this pattern, the bass-line in a bar is typically as follows:

4/4 time: dotted quarter, dotted quarter, quarter-note or the following: dotted quarter-rest, dotted quarter-note, quarter-note.

Where the last quarter-note of the bar anticipates the change of harmony in the next bar. Also, this last quarter-note is frequently tied to the first beat of the next bar.

This is also related to an African rhythmic device known as "silent downbeat," referenced in my article: "Afro-Cuban Rhythmical and Metrical Elements in Selected Songs of Alejandro Garcia Caturla and Amadeo Roldan". *Latin American Music Review* 12.2 (Fall/Winter 1991), 173-186.

And also in my doctoral dissertation: "Afro-Cuban Rhythmic and Metric Elements in the Published Choral and Solo Vocal Works of Alejandro Garcia Caturla and Amadeo Roldan". 1991. Ph.D. Dissertation, The Florida State University.

Also significant in my work is the Cuban bolero, as a nostalgic and essentially lyrical, expressive genre, flavored also by the typical melodic formulae and

harmonic complexities of so called “Filin” music, of the 1950s. So the Bolero makes an appearance as a slow movement in my Viola Concerto: in my Cuban Sketches (for two flutes and guitar, although performers on youtube play it in many ingenious combinations); and in the slow movement of my Key West Suite for guitar duo.

A great reference in this crossbreeding of popular music and new creation in Latin America has been Astor Piazzolla. What is his reflection on your work?

Yes, I can hear his influence in my Tango-Overture for String Orchestra; the use of the tresillo rhythmic cell (dotted quarter, dotted quarter, quarter-note) is a structural motif in the overall rhythm. Also in the first movement of Poemas Concertantes for flute, guitar, and orchestra. Astor Piazzolla is a particular hero of mine in that he found a way to circumvent the emphasis on astringent, dissonant music of extraordinary rhythmic complexity that was the dominant language of classical music of the Academy, in mid-century compositional practice, and to incorporate his national heritage (the Tango and Milonga), the influence of improvised music, jazz harmonies, and sophisticated harmonic practice, in his very appealing, exciting, and expressive works for a variety of genres and ensembles.

Cuba has been a very significant place of musical and dance creation, both in music popular as in the so-called “urban” and the “classical”. I would like you to tell us your vision of the music scene in Cuba, its strengths and difficulties.

My opinion about music and musical culture in Cuba is informed by my readings about the subject, from academic journals and popular journalism, but most importantly by personal experience and observations. I have participated both as composer and concert guitarist, by invitation, in important international music festivals in Havana, in recent years (2014, 2016, 2017, and 2018). What I have been able to observe and hear is the following:

(a) An amazingly high level of musicianship, among instrumentalists of many types, both in terms of technical fluency and virtuosity, tone, and lyrical intensity. As a guitarist, I am especially aware of this in terms of the guitar, having observed numerous guitar ensembles (especially the one directed by Jesus Ortega), guitar soloists, and soloists with orchestra. The most outstanding of these soloists could shine on any international concert stage, and in fact, many do, such as Duo contrastes, or Duo Martin, and some of the younger talents who are phenomenal.

(b) There is an emphasis on training young talent at the earliest opportunities, and this training appears to be very structured and systematic. Some of the very young guitarists I heard were already playing at a mature level that would exceed university and conservatory guitar students in the US. Also, the training is not confined to Havana, as I heard many fine guitar soloists and ensembles from provincial cities at the Havana festivals I attended.

(c) There appeared to me to be a high degree of camaraderie among the musicians, and genuine warmth and encouragement. I don't doubt that there are competitive instincts, but it would be out of place for these instincts to be expressed through rudeness, or gestures, or "faint praise" as is sometimes found in the United States. There appears a lack of the cut-throat instinct, albeit expressed semi-humorously or sarcastically, that I have encountered in American high education. Of course, I don't find this cut-throated ambience at other international festivals that I have attended, either.

(d) I do know that Cuban musicians, without expressing it verbally, strive and dream of performing and teaching internationally, and many do brilliantly, and these opportunities are facilitated or made available by decision-makers in the cultural bureaucracy. But I was expecting to hear more expressions of Marxist ideology, and there was truly an absence of this political speech or of any compositions with an ideological perspective at the festivals I attended.

(e) There is appreciation and support for a large array of contemporary music styles, from neo-romantic, tonally based compositions with references to popular and/or folk music, to the most avant-garde and spiky compositions that are being composed or are now part of a standard repertory (such as Leo Brouwer's works from the 1970s). For example, Guido Lopez-Gavilan, in some prepared remarks at a festival I attended, noted that contemporary music will never be popular music (and that's OK!). He said that not with any condescension towards popular music, which is revered in Cuba and is of course Cuba's best-known contribution to world culture, but as a statement of fact.

(f) Ordinary Cubans that I have spoken with make clear that they appreciate a number of things about the Revolution. Access to free medical care and high-quality education (especially in the arts), from primary through university, is a laudable achievement. The health care system should in my opinion not be compared to what is available in the US or Europe, but to other Latin American countries. (In the any event, universal access to health care in the United States still seems a far-off pipe-dream, and even mentioning it to many people brings charges of "socialism" or "communism"). Cubans will sometimes speak of how things were before "the triumph of the revolution," and refer to hardships in that time as well.

(g) Most Cubans will tell you they have, for example, cousins in New Jersey or Miami that emigrated long ago, and they know that living in the United States can be a struggle; i.e. long hours, uncertain employment, expensive housing and private transportation, and expensive health insurance. Cuba has difficulties such as frequent power outages or break-downs in plumbing or the water supply; shortages of basic food and consumer items; inadequate or crowded housing; and general scarcity. For musicians, this can manifest itself in difficulties with access to quality instruments, strings, scores, etc. Many Cubans are quite computer and internet literate and can find free and pirated scores and recordings on the internet. Of course, internet access is spotty and expensive relative to the small official salaries.

(h) I have known Cuban expatriate musicians who spoke of their difficulties in being allowed by the Cuban government to unite their families, leaving children behind with relatives, for example. And to preserve their visas, they were subject to a 50 percent tax on their out-of-country salaries.

Flamenco music, which was formed in the 19th century from an earlier mixture of Moorish music, the black slaves songs and the crossbreeds of Latin America with the traditional hispanic sonos, has developed his own repertoire for guitar with the typical flamenco cadence and with broken chords, dissonances when playing chords on higher frets with some strings at the air, using the instrument melodically and at the same time as a rhythmic percussion box. What is your vision of flamenco?

In my observation, flamenco music, and flamenco guitarists in particular, represent a kind of base-level virtuosity and command of traditional forms that is awe-inspiring. My impression is that most flamenco guitarists develop these skills “in the street”, so to speak, and the training is more akin to how jazz performers learn in the United States, by listening to recordings, observation, family traditions, and other home-grown methods. Of course there is a high level of both structured and unstructured (i.e. self-taught) pedagogy that results in this highly complex folk-music and art-music that is so quintessentially Spanish. I am of course in awe, as are most classical guitarists that I know, of the virtuosity and soulfulness contained in the performances of Paco de Lucia, Sabicas, Paco Peña, Vicente Amigo, Tomatito, etc. The Spanish composers that I most admire, indeed idolize, were able to take flamenco and fuse it with the best traditions of classical European music. So we have Albéniz, Granados, Falla, Rodrigo, Turina, Torroba, and the list goes on and on.

Pedagogue, performer, composer and researcher, they witness a wide vital activity.

There was a colleague, many years ago, to whom I described my activities, and said, “you know, any one of those things, by itself, would be a career”. I have always preferred to pursue multiple tracks, with the greatest concentrations of my efforts on teaching, performing, composing, and research, in that order. By necessity and choice, the business of teaching in the highly bureaucratic environment of a college music department, occupies a great deal of my time, nine months of the year. Lesson plans, curriculum-design, grading, meetings, and juries are time-consuming as we all know who work in academia. I practice, rehearse, and perform all year as I receive invitations to play concerts & festivals, and in summer months and winter breaks I have more time for projects such as compositions or learning new repertoire. I have not been involved in research as much as I was in the 1990s when I was doing fieldwork in Ecuador and Peru, but recently I become interested in Spanish history, especially the Civil War and the aftermath. I developed a lecture-performance entitled “The Guitar in Spain: Reflections of a Turbulent History” where I play compositions by composers who were affected by the Inquisition, the Peninsular (Napoleonic) Wars, the War of 1898 with the United States, and the Civil War. I

have given this lecture-presentation in Portugal at the Animamusic Congress; for the New Hampshire Humanities Council Fair; and for the Hingham Public Library.

Recent compositions include the first movement of a concerto for flute and strings (“From the Garden to the Staircase”); Recollections for English Horn and Guitar, Sojourners Double Concerto for flute, guitar, and string orchestra. Recollections and Sojourners have been published by Cayambis, which has also published Postcards for flute and piano, and Tango-Overture for String Orchestra.

At present, What new projects are you working on?

During the quarantine & lockdown due to Covid-19, I composed some short guitar pieces I call “Etudes in time of Coronavirus.” They are as follows:

Homage to Ravel

Homage to Barrios

Homage to Bill Evans

Homage to Tarrega

I have recorded these for a forthcoming solo guitar CD that will also include works by Spanish and Latin American composers, and music by Bach and Scarlatti.

I have also been in contact with Maestra Joann Falletta, conductor of the Buffalo Symphony, who admires my work and has recorded it (she is a performing classical guitarist as well), and proposed a sabbatical project to compose a work for the Symphony. She wrote a letter inviting me to compose a Double Concerto for double-bass soloists, string orchestra, harp, and percussion to be premiered by them in the 2022 season. I am very excited by this invitation and I have started to compose some sketches for this work.

Maestra Falletta has also selected my “Tango-Overture” to conduct with the student orchestra at the Cleveland Institute of Music.

I am also working with Dr. Patricia Caicedo, soprano and musicologist, to complete an edition of my song cycles that I have composed and premiered with Patricia for the Barcelona Festival of Song, over the past 12 years or so. These include “Canciones de Nostalgia”, “Canciones de Lluvia”, “Canciones de Ausencia” (on poetry by Patricia), and “Canciones de Café” (on poetry by Catalan poet Santiago Montubbio).

In the last month (December 2020), I gave my talk, “The Guitar in Latin America”, on Zoom for the Conway Public Library, and edited a pre-recorded video of myself playing works and examples from the lecture, and uploaded it to YouTube.

We have started this meeting with the memory of the beginnings, I would like to conclude with your family and musical memories.

There are other musicians in my family. My mother had a beautiful singing voice, and studied at the Escuela de Artes Dramaticos in Havana, but was persuaded by her parents to study for her Doctorado en Pedagogia, so she could have a practical career as school-teacher. In the US she taught Spanish in Catholic high schools in Queens and Ft. Lauderdale for over 30 years before retiring. My brother Gustavo was a talented and accomplished professional harmonica-player & songwriter, and was a founding member of Miami Sound Machine and Gloria Estefan; later did recording and concert work with the BeeGees. He composed the title-track for the MSM album, "Eyes of Innocence". He also taught at Gratigny Elementary School in Miami for 27 years before passing away suddenly in 2014. Gustavo was a living encyclopedia of everything related to Blues music, Rock and Roll, Pop music, and had a very large LP, cassette, and CD collection of every kind of music, including classical music and jazz. He was very loved in the Miami blues and pop music community and his funeral was a gathering and homage of these colleagues who came out to pay their respects.

When I was growing up, I heard stories of another relative, Panchito Oramas, a celebrated tres and guitar player in Cuba. I mentioned his name when I was performing in Havana in 2018 at the International Guitar Festival Identidades, and somebody told me that he made recordings in the 1950s and was well-known. On my father's side, we had cousins among the Bolets who were professional musicians, most notably concert pianist Jorge Bolet, who had a major performing and recording career and taught at Curtis, and Alberto Bolet, who was an orchestral conductor and was principal conductor of the Long Beach Symphony. He had also conducted the Havana Philharmonic before emigrating to the United States.

Thank you very much, José Lezcano, for sharing with all of us your experiences, creations, and your great love for music.





José Lezcano, manuscrito fragment of the Poscards for flute and piano, composed in 1998 (revised 2016). Premiered in New York City by Lisa Hansen and Max Lifchitz, as part of Composers Now Festival (Feb. 28, 2017) and North-South Consonance Festival. Three movements (Entre dos mundos, Una tarde de agosto, Mambo jambo).
Published by Cayambis, 2020

Sofya Melikyan: la técnica pianística de lo sensible

<http://sofyamelikyan.net/CHome.html>

Rosa Iniesta Masmano
Musicóloga
Universitat de València

El toque de Sofya Melikyan es suave, sensible, casi flotante, pero también siempre matizado y preciso.

Klassik Heute

Mientras reflexionaba sobre Goyescas, visitaba el Museo del Prado en Madrid a menudo, buscando respuestas en la pintura de Goya. Descubrí la luz y la sombra, los 'requiebros', los galantes, el amor y la muerte, la gente y muchos otros elementos inspiradores.

Sofya Melikyan

Con tan solo leer alguna de las declaraciones de la pianista de origen armenio Sofya Melikyan, se percibe una sensibilidad intensa y refinada, procedente de una artista que te envuelve mágica y delicadamente. Mujer de gran intuición, ha sido alabada siempre por la crítica musical no sin razón. Su forma de interpretar al piano se adecúa de manera personal a cada pieza, a cada compositor o compositora.

En sus conciertos, en sus grabaciones, se trasluce el trabajo previo de interiorización de las obras, hasta el punto de conocer todos los detalles, por mínimos que sean, plasmados en la partitura. De ahí la exquisitez, cuando ofrece con el piano la traducción de las emociones que la obra le suscita al haberla hecho suya y le otorga al público la oportunidad de conmoverse de un modo muy especial, tal y como es su personalidad pianística.

Estoy encantada de que haya aceptado que la conozcamos un poco más. ¿Cuál es el secreto de Sofya Melikyan para traducir una partitura al sonido del piano?

Siendo una defensora ardua del aspecto comunicativo de la interpretación, para mí es un gran placer esta interacción. Agradezco enormemente su interés hacia mi trabajo.

Lo que precede a la materialización del texto musical en el sonido son horas largas de estudio con piano y sin él, de investigación, de intento de acercamiento y profundización en el mundo mental y espiritual del compositor, del contexto histórico en el que vivió, entre otras muchas cosas. Son todos aspectos e ingredientes necesarios para que la obra empiece a respirar, a vivir su propia vida para cargarla de contenido narrativo, dramático, emocional, espiritual,

intelectual, poético. Lo cual es la meta final. Y el verdadero trabajo de maduración de la obra empieza después de su primer contacto con el público. El principio de un proceso inacabable. Las obras viven, maduran y se transforman dentro de la cabeza y el alma de uno durante toda la vida. Y una vida no es suficiente. Vivir la transformación es aceptar la vida.



Sohya Melikyan. Pianista

Comenzó sus estudios musicales en Everán, Armenia, pero por cuestiones familiares, cursó los estudios superiores con Joaquín Soriano en Madrid, después en París, con Ramzi Yassa, y consiguió graduarse en ambos casos con honores. Posteriormente, estudió en Nueva York con Solomon Mikowsky. Ha conocido diversas técnicas y diferentes maneras de abordarlas. ¿Cuál es su mayor referente como profesor? ¿Cuál es su técnica? ¿Qué consejo tiene siempre presente?

He sido afortunada de haber podido vivir en varios países, de haberme empapado de tantas culturas diferentes y de haber estado en contacto con grandes personalidades del mundo musical. Es muy inspirador y enriquecedor. No podría decir quién de mis maestros ha sido el que más ha marcado mi trayectoria o a mí, como músico o como persona. Creo que al fin y al cabo somos el resultado de todo lo que aprendemos, vemos, sentimos, leemos, percibimos, vivimos. Y la síntesis de toda esta información nos permite encontrar nuestra propia voz, nuestra manera natural y libre de expresarnos, de liberar lo que no se puede decir con las palabras. Nada más elevado que la música para hacerlo.

Empecé mis estudios con Joaquín Soriano cuando tenía 16 años. En muchos sentidos, estas clases fueron reveladoras. Soriano me mostró la importancia del sonido, y no como un concepto abstracto, sino sonido concreto, apropiado al mundo sonoro y estético de cada compositor. Igualmente, hablaba mucho de la arquitectónica y de la forma de la obra, de la cantilena y el *cantabile*. Había muchas cosas que no era capaz de realizar en aquel entonces, aunque lo entendiera racionalmente o intuitivamente. Solamente con el paso del tiempo y en retrospectiva, puedo encontrar los medios necesarios para encontrar el equilibrio entre el ideal sonoro y el resultado.

Lo que se refiere a la técnica, tengo la convicción de que es algo muy personal y subjetivo. La técnica tiene que estar al servicio de la idea, el propósito y el contenido de lo que se interpreta. Recuerdo las palabras de Galina Eguizarova, una gran maestra con la que he tenido la suerte de estudiar en Madrid: “no me importa como tocas esto mientras el resultado sea el que tiene que ser. Si quieres y te es más cómodo, tócalo con la nariz”.

En general lo fundamental para avanzar y para desarrollarse es absorber información de muchas fuentes, ya que el mundo del piano, del repertorio pianístico y de su técnica, es inmenso. Necesitaríamos varias vidas para abarcar lo inabarcable.

Su carrera como pianista se ha visto reconocida con numerosos premios internacionales. ¿De cuál se siente más satisfecha? ¿Por qué?

Paradójicamente, el concurso que más me marcó fue uno que no gané. Hace muchísimos años, durante el concurso internacional de piano de Dublín, en la segunda prueba, más concretamente. Nunca había sentido más nervios que aquel día antes de salir al escenario. Quizás debido a la complejidad del programa, los peligros que suponía y mi inseguridad ante ello. Pero al sentarme al piano y empezar tocar el primer compás del *Preludio* en do sostenido menor de Bach, me olvidé de todo. Lo único que existía e importaba era la música y el momento. Podía seguir de cerca todo lo que estaba haciendo, cada giro, cada entonación musical. Una sensación increíble de libertad y al mismo tiempo de una extrema concentración. Aunque no pasé ni a la final, para mí ha sido una victoria a nivel personal muy grande.

Ha ofrecido conciertos en todos los continentes. Por nombrar algunos escenarios, en el Carnegie Hall de Nueva York, Palau de la Música de Valencia, Salle Cortot de París, Palacio de Festivales de Santander, Fundación Juan March y Teatro Monumental en Madrid, Centro Cultural Miguel Delibes de Valladolid, Teatro García Barbón de Vigo, Sala Izumi de Osaka, Filarmónica de Yerevan, Filarmónica de Belgrado, Cultural Center de Chicago, Historisches Kaufhaus de Friburgo. ¿Dónde se ha sentido más cómoda? ¿Es importante el lugar y la cultura del público?

Claro que la preparación y la cultura del público es un atributo importante. Aún más importante es el interés vivo y la apertura con los que el público asiste a un evento cultural.

Recuerdo un concierto de música de cámara en una ciudad muy pequeña de Estados Unidos, donde el público estaba muy atento y muy pendiente de nosotros. Después del concierto, tuvimos la visita al camerino de un señor que llevaba la partitura del trío de Babadjanian, que había seguido durante nuestra interpretación del mismo!

A veces el mejor concierto es el que se da en una pequeña ciudad, donde la gente no tiene la oportunidad de oír muchos conciertos. En las grandes ciudades la gente está muy acostumbrada a conciertos y puede caer en esnobismo y hasta en aburrimiento.

En julio de 2018, Ingobert Waltenberger, en Merker On line, escribía sobre usted, impresionado tras la escucha de su CD *Spanish Piano Music*: “Esto es extraordinario, para mí, quizás la mejor grabación de las Goyescas. Sofya Melikyan entiende cómo tocar las seis piezas extremadamente exigentes en un flujo natural y frases con aliento lírico, sabe sobre la alegría espontánea de la vida, la intimidad, anhelo romántico... pero también las raíces pianísticas de Liszt y Chopin, a pesar de la inconfundible atmósfera lograda por las canciones y bailes españoles. Esta suite exige una cultura de toque magistral altamente diferenciada que Melikyan domina perfectamente”. ¿Piensa que ese toque magistral al que se refiere Waltenberger tiene raíces románticas? ¿Con qué compositor o compositora se siente más identificada?

El sonido es la materialización del funcionamiento del alma y de la intuición, propulsados por el oído. Es algo mágico y enigmático. Es más, es algo místico.

Me es difícil elegir un solo nombre. Elegir es siempre muy frustrante. Además, estos genios están en una dimensión tal, en la que las comparaciones no existen. Y esto es lo valioso, lo enriquecedor y lo frustrante al mismo tiempo. ¡Hay tanta música para descubrir y hay tan poco tiempo para acercarse ni siquiera a una parte pequeña parte del repertorio pianístico! Por ello, a pesar del amor que tengamos por muchos, es importante conocer nuestras propias posibilidades y limitaciones, entender qué compositores nos permiten sacar lo mejor de nosotros. La elección del repertorio es muy importante.

Aun así, voy a nombrar algunos compositores sin cuya música no imaginaria mi existencia. Son Bach, Schumann, Brahms, Schubert, Debussy, Fauré, Rachmaninov, Scriabin, Gubajdulina, Liszt, Mahler y muchos otros. La lista sería inacabable.

Además de concertista, ha colaborado como solista con la Orquesta Sinfónica Nacional de Armenia, Master Symphony, Estatal de

Cámara de Armenia, Filarmónica Europea, Joven Orquesta Nacional de España, Orquesta de Córdoba, Sinfónica de Valencia, Filarmónica de Andalucía y Sinfónica de RTVE. Por otra parte, es usted una gran pianista de Música de Cámara, de modo que ha trabajado como intérprete de piano en todos los campos. ¿Qué le satisface más de cada uno de ellos? ¿Por cuál se siente más atraída?

Por el recital a solo y por la música de cámara, probablemente la culminación de la felicidad que uno puede sentir al hacer música.

Me gusta tocar con orquesta también, pero por falta de tiempo y número limitado de ensayos, es más complicado trabajar la obra en profundidad. Además, en una orquesta siempre hay un factor de anonimato, debido a que aunque quieras no puedes tener identificado a cada miembro de la orquesta. También existe el peligro de que el director y el solista de alguna forma impongan su voluntad. Y esto, en el mejor de los casos, en el que el director y el solista coincidan en su visión de la obra. La música de cámara es algo más democrático, más íntimo y personal. Por estas razones, cada colaboración con orquesta la intento enfocar desde un ángulo camerístico, donde las partes están en igualdad y el pianista es un integrante más del conjunto sonoro.

En 2017, grabó un CD que lleva por título *Mujeres* y, entre otras actividades, participó en 2019 en el taller de Mujeres Compositoras del Festival de Música Española de Cádiz. ¿Qué opina de la situación actual de las compositoras? ¿Percibe usted algo diferente por causa de género en sus obras?

Aunque cada vez se hacen más esfuerzos para la consolidación de los proyectos de mujeres compositoras, las diferencias entre hombres y mujeres en la industria musical siguen siendo abismales. Por ejemplo, en 2018 sólo 76 de los 1.445 conciertos ofrecidos por grandes orquestas de música clásica incluyeron al menos una obra compuesta por mujeres. Desgraciadamente esta estadística no se ha transformado mucho en los últimos años. Hay que intentar acabar con la falsa idea de que la música escrita por compositoras es una música de segundo rango. Todos tenemos que luchar por ello, tanto las mujeres como los hombres.



...el Andantino de la Sonata en Sol menor, Op.22 de Schumann fue: ¡Glorioso! así como Coral y Variaciones de Dutilleux: potente y arrebatadora a más no poder... la interpretación de El Amor y la Muerte de Granados fue absolutamente sobrecogedora.....pianistas como Sofya Melikyan, validan esa presunción de que el Arte es un coto cerrado al que solo son capaces de acceder unos pocos elegidos...

Tritácora, Santa Cruz de Tenerife

En un programa solo para mujeres, la pianista armenia Sofya Melikyan demuestra ser una intérprete inspirada y muy sensible. Siempre subordina los aspectos técnicos a la retórica.

Remy Franck, 4 * Pizzicato, julio de 2018

Acabamos de leer dos comentarios a su trabajo. ¿Cómo ha acogido la crítica sus interpretaciones de obras de compositoras? ¿Ha percibido alguna diferencia con la magnífica crítica que tiene de la interpretación de obras de compositores?

Ninguna diferencia. La crítica ha sido muy elogiosa, entusiasta e interesada, lo cual confirma el hecho de que lo que importa es la calidad de la música, independientemente del género de quien la ha creado.

Corren tiempos difíciles. ¿Cuáles son sus proyectos?

Próximamente viajaré a Alemania para la grabación de los tríos de Brahms, el primero de una serie de discos dedicados a su obra completa de cámara con piano.

En mayo estaré en España para dos conciertos con la Real Filharmonia Galicia, además de recitales en Francia y en Armenia.

Esperemos que la situación vaya cada vez a mejor y todos podamos realizar los proyectos previstos y retomar el contacto personal, musical y humano.

¡Muchas gracias!

Cinthia Alireti: un ser musical

Carmen Cecilia Piñero Gil
Murmullo de Sirenas: Arte de Mujeres
ComuArte-España

Territorios para la conversación nos trae hoy la figura de una mujer: la polifacética y versátil directora de orquesta brasileña Cinthia Alireti quien en estos momentos se desenvuelve como codirectora artística y directora principal de la Orquesta Sinfónica de Unicamp (OSU) en Campinas, Brasil.

Alireti posee una sólida y amplia formación que incluye estudios de Composición Musical (B.M. - Universidad de São Paulo, USP / Brasil), Marketing y Publicidad (B.A. - FAAP/Brasil), Dirección de Orquesta (M.M y PhD-Universidad de Indiana / EE.UU.) y Musicología (Máster en Musicología - Université de Paris IV-Sorbonne y Universität des Saarlandes / Francia-Alemania).

Su trayectoria profesional proyecta una especial dedicación a la difusión de la música contemporánea destacando la creación, en 2017, del primer *Encuentro de Música Contemporánea OSU*. Junto a ello, por formación e inclinación, es una intérprete comprometida con la música antigua así como con el mundo operístico, destacando su colaboración como directora musical en varias producciones.

En el campo de la dirección orquestal, desarrolla una intensa actividad como directora artística y principal de la OSU desde 2012, así como directora invitada en el extenso territorio brasileño, en otros países iberoamericanos, Estados Unidos y Europa.

Como musicóloga destacan sus ediciones críticas e interpretativas de las óperas del compositor italiano barroco Agostino Steffani, ediciones que han sido empleadas en dos ediciones del *Festival della Valle d'Itria*, en Martina Franca (Italia), para las representaciones públicas, los registros sonoros en CD y las para las emisiones radiofónicas de la RAI.

Como parte de esta multifacética personalidad y de su especial sensibilidad social, Alireti ha sido creadora y la curadora de las tres ediciones del *Forum Gestão Orchestral e Compromisso Social* organizado anualmente por el Centro de Investigación de Integración, Documentación y Difusión Cultural (CIDDIC - Unicamp), así como creadora y coordinadora del proyecto de divulgación *Identidad, Música y Arquitectura*, en colaboración con el Instituto de las Arquitecturas de Brasil (IAB - Campinas).

**Buenos días, Doctora Cinthia Alireti: Es para mí un verdadero placer poder realizarle una entrevista para la revista de investigación musical *Itamar* en el marco de los “Territorios para la conversación”.
¿Por qué y cómo comenzó usted a estudiar música?**

La música siempre ha sido la pasión de mis padres, especialmente la de mi padre, aunque la música clásica era un universo infinitamente lejano para ellos. Vengo de una familia de clase media en Brasil y en casa todos siempre han tocado, por lo menos, la guitarra popular. Cuando era niña, mi padre compró un órgano electrónico, uno con pedales y fue nuestro segundo instrumento. Este tipo de órganos era una novedad en los años 70 y 80 ya que se podía tocar todo en ese instrumento, todo tipo de repertorios, para todos los gustos. La única vez que la música clásica entró en nuestra casa, antes de que me interesara, fue cuando una tía nuestra nos regaló su piano y, mi hermana de ocho años, tres años mayor que yo, empezó a tomar clases.

En casa, la música tenía un significado diferente al que tenía para mí dado que para mi familia era una forma de conexión social, casi como el piano para las niñas y jóvenes del XIX y principios del siglo XX. Pero para mí, tocar y estudiar música fue una forma de "acariciar" mi propio universo y mantenerlo en su lugar. No me gustaba tocar para los invitados en casa, como me pedían mis padres, porque, para mí, tocar música era como estar en un lugar sagrado, un lugar para desconectar del resto del mundo.

Empecé a estudiar música de manera formal a través de clases de órgano electrónico y luego pasé al piano, sin saber leer una nota en la partitura. ¡Esta situación duró años! No me costó entender la notación, creo que fue cuestión de rebeldía, de no gustarme cómo se hacía la música y de querer encontrar mi propia versión. La lectura limitó ese proceso. Solo aprendí a leer partituras cuando, en cierto momento, la partitura se hizo necesaria para componer y tocar con otros músicos. A los 13 comencé mi vida profesional, tocando en bodas en varias iglesias de São Paulo. Hoy me pregunto si era común en la década de 1980 que las niñas de esa edad caminaran por la ciudad después de cenar.

¿Cuál fue su formación en Brasil, Europa y los Estados Unidos de América y qué tipo de actividades profesionales desarrolló en estos países antes de regresar a Brasil?

En Brasil, me gradué en dos universidades simultáneamente. Cuando terminé el Bachillerato, decidí estudiar Comunicación (Publicidad y Propaganda), porque me permitía explorar, de alguna manera, las artes, la música y las ideas, sin tener que pasar vicisitudes. Pero en el primer año, me di cuenta de que no era para mí y decidí postularme al curso de Composición en la Universidad de São Paulo, donde tuve la oportunidad de estudiar con el compositor Willy Correa de Oliveira y el pianista Gilberto Tinetti, uno de los mejores profesores de Brasil. Durante este período dirigí coros amateurs, toqué el piano en un musical *Me and my girl*, producido por la Sociedade de Cultura Inglesa de São Paulo, trabajé en el archivo de la Orquesta Sinfónica del Estado de São Paulo... En fin, hice varios trabajos para seguir estudiando. Fue en ese momento cuando comencé a tomar lecciones de canto lírico con una profesora recién llegada de Yugoslavia, Vesna Bankovic. A ella le encantaba mi voz, y a mí me entusiasmó la idea de invertir tiempo y esfuerzo en una carrera como cantante. Hoy veo que me interesaba más la idea de estar entre cantantes que mostrar la calidad de mi voz.

Los cantantes son vanidosos, alegres, sociables y participan de la “Gesamtwerk” de las óperas. Era fascinante.

En los Estados Unidos de América, fui a estudiar canto lírico, acompañando a mi novio violinista, y terminé quedándome nueve años. Realicé formalmente mi Maestría y Doctorado en el curso de Dirección de coro, que transformé en el curso de mi preferencia, incluyendo clases de Dirección orquestal, clases de Musicología y Música antigua.

El curso de Dirección de coro en la Universidad de Indiana (Bloomington, IN) se centró principalmente en la música coral orquestal, es decir, hicimos conciertos con coro y orquesta, coro y ensemble, coro y bajo continuo, pero raramente dirigíamos coro a *cappella*. Los ensayos de voces a *cappella* estaban reservados para las clases. Sin embargo, con tantos instrumentistas y cantantes fabulosos en la universidad, venidos de todo el mundo, me di cuenta de que necesitaba implementar mis estudios con lecciones de dirección orquestal, clavecín y aprender sobre la investigación de interpretación histórica, ya que el Instituto de Música Antigua era muy serio en la universidad. Terminé enamorándome de la música antigua, porque me permitió tocar, improvisar, acompañar a mis compañeros, es decir, ampliar mi rol de intérprete y directora.

Creé mi grupo, el *Anima e Corpo Ensemble*, con estudiantes de música antigua e instrumentos de época, con el que produje algunas óperas barrocas en un acto y algunos conciertos. El grupo se dio a conocer, ganó algunas críticas, y justo antes de irme a Europa en 2008, Stanley Ritchie, entonces profesor de violín barroco en IU, me invitó a ser su asistente en el montaje de la ópera *Tigrane*, de Alessandro Scarlatti, durante el *Bloomington Early Music Festival*. El plan inicial era que yo preparara toda la ópera y que Stanley regresara de su gira europea para dirigir toda la edición. Sin embargo, se quedó atrapado en el aeropuerto debido a las condiciones climáticas, no pudo llegar a tiempo para los ensayos finales ante los generales y decidió que yo debería dirigir todo. Afortunadamente, había hecho casi todos los ensayos con cantantes, con escenas, orquesta, etc., pero era la primera vez que dirigía una ópera de tres horas sin parar y durante una semana entera.

Inmediatamente después de la ópera, pasé unos meses en Brasil, porque mi madre se estaba recuperando de un derrame cerebral. Meses después volví a USA y sentí que ya no produciría nada allí, necesitaba saber qué se hacía en Europa, pero no sabía dónde arriesgarme. Hablé con Eric Hoepfich, que era profesor invitado de clarinete clásico, y él ya conocía mis proyectos, sabía que me gustaba la ópera barroca, y me dijo que tenía que irme a París. Voilà! Definí mi objetivo. Luego, un Máster franco-alemán en Musicología cayó del cielo, lo que me permitió estudiar un año en París IV (Sorbona) y otro año en la Universidad de Saarland, Alemania, que fue una verdadera mina de oro para mi investigación ya que albergaba una colección de partituras musicales de las óperas de Lully. Terminé enamorándome de la ciudad de Saarbrücken, de mis compañeros y profesores y, sobre todo, de la sala del clavecín, que prácticamente se convirtió en la mía.

Al llegar a París, mi formación académica tuvo lugar en las clases de musicología de la Sorbona, y mi formación práctica en la ciudad de París, viendo los ensayos de casi todos mis conjuntos de música antigua favoritos y también de Pierre Boulez y haciendo masterclasses con Ton Koopman y Marc Minkovics. Además, durante el año que pasé en París, dirigí un coro y un conjunto instrumental de música antigua, llamado *Dolce Tempo* al tiempo que era invitada por una orquesta comunitaria a dirigir ensayos. Pero quizás el proyecto artísticamente más rico en el que participé fue la realización del *Réquiem* de Mozart que se presentaría en catedrales góticas. Me contrataron para preparar un coro de unas cincuenta voces, compuesto por cantantes increíbles, incluidos estudiantes de canto o cantantes profesionales, y después equilibrarlo en las maravillosas catedrales góticas de París, Bruselas, Amien y Rouen. ¡Fue una experiencia inolvidable, con maravillosos músicos y gente!

Pasé un año en París, luego me mudé a Saarbrücken, donde estuve a cargo de dar clases de piano en Secundaria, dirigir un coro del departamento de Musicología y tocar el clavecín en algunos eventos. Mi investigación en ediciones de ópera barroca floreció, especialmente, porque el director del departamento de Musicología, el Prof. Dr. Rainer Kleinertz, incentivaba enormemente mi investigación y estudios de clavecín, ordenando los manuscritos necesarios y creando oportunidades para que pudiera continuar a practicar y perfeccionarme. Pero me di cuenta de que algo faltaba, necesitaba volver a dirigir orquestas pero con regularidad, interpretar repertorio variado, experimentar y, sobre todo, estar cerca de mi madre que había tenido el segundo derrame. Todo esto se solucionó cuando aprobé el concurso de la UNICAMP en 2012.

¿Se reconoce usted en alguna escuela de dirección determinada en relación con su formación académica?

Estudí la mayor parte del tiempo con profesores estadounidenses, pero también con algunos directores extranjeros en la Universidad de Indiana, como el alemán Thomas Baldner y el húngaro Imré Pallo, con quien tomé lecciones de dirección orquestal, o con el inglés John Poole y la venezolana Carmen Helena Téllez, con quien tomé clases de dirección coral. Creo que la base técnica es americana, más práctica, con economía de gestos, pero es difícil de clarificar todas las influencias.

Me gustaría que me ilustrara sobre cómo fue usted consolidando su posición en el ambiente musical brasileño en los primeros años después de su regreso (contactos hechos, eventos a los que asistió u organizó, etc.).

En primer lugar, lo que me trajo formalmente de regreso a Brasil fue un concurso para el director titular de la Orquesta Sinfónica de la UNICAMP, que es una orquesta profesional subvencionada por la Universidad Estadual de Campinas. Su misión se ajusta muy bien a mi perfil profesional porque es una orquesta que tiene una temporada artística flexible y actúa, entre otras funciones, como laboratorio de investigación para académicos y artistas ya establecidos de alguna manera. Este carácter experimental y acogedor, por el que se dio a conocer el

grupo, incentiva a muchos intérpretes y directores a ponerse en contacto para proponer proyectos con la orquesta y viceversa.

Otras formas de ingresar al mercado fueron a través de intercambios con directores brasileños y extranjeros y visitas a conciertos, donde conversé con los invitados en el “backstage”. Sin embargo, creo que la forma más relevante de crear “networking” y mostrar mis inquietudes artísticas y sociales fue a través de foros y acciones culturales como el proyecto *Identidad, Música y Arquitectura*, que se llevó a cabo en forma de itinerarios arquitectónicos, intervenciones y también conciertos en edificios históricos de la ciudad de Campinas.

Los foros, por otro lado, fueron una alternativa para seguir investigando. Cuando llegué aquí, necesitaba con urgencia saber cómo se producía la música en Brasil, cuál era el verdadero “backstage” de la música de concierto brasileña y cómo podía guiar a mi equipo en esa dirección. La lectura de la *Revista Concerto*, la principal publicación sobre este tema en el país, o de las noticias casi inexistentes sobre el mundo musical de la música clásica, no fue suficiente para este propósito. Para eso creé los foros de *Gestión Orquestal y Compromiso Social*, que tuvo tres ediciones y reunió a importantes directores, compositores, directores artísticos, secretarios de cultura, productores, periodistas y archiveros, es decir, los principales involucrados en la producción musical del Estado de São Paulo. Músicos, estudiantes, directores, personal de producción y otras partes interesadas pudieron asistir y discutir temas relevantes para el evento con los invitados. De esta forma, organicé el foro no solo para aprender y reevaluar mis propios objetivos, sino también para mostrar la importancia de este conocimiento, compartiendo con mi equipo, alumnos y compañeros. Al ser un evento interdisciplinario que incluyó debates sobre las responsabilidades culturales y sociales del director artístico, la recepción de la música contemporánea, los procesos en el archivo orquestal, etc., pero relacionando estos temas con la realidad de las orquestas independientes o regionales, el evento se convirtió en un pionero en Brasil.

Entremos ahora en la descripción de “su ser” musical como directora, de su método de trabajo, del repertorio que desarrolla como directora artística y titular de la *Orquesta Sinfónica da Unicamp*.

La OSU me consume mucho tiempo, sobre todo porque necesitamos mucha creatividad para seguir consolidando los valores de la orquesta –artísticos, académicos, experimentales– con los recursos que recibimos en los últimos años. En general, planeo la temporada artística de la orquesta en enero para que podamos empezar a trabajar en febrero, después del Carnaval. En Brasil, muchas actividades solo comienzan después de la semana del Carnaval. En el año 2020, tuvimos la suerte de trabajar mucho antes de esa semana, porque después del concierto inaugural, el 12 de marzo, la UNICAMP interrumpió actividades y encuentros debido al Covid-19.

Planear, en mi caso, significa: programar el mes de la ópera (producimos al menos una ópera por año) u otras producciones interdisciplinarias que pueden tomar más tiempo para ejecutarse, retomar contactos con artistas que ya habían

despertado interés en trabajar con nosotros, negociar repertorios que estén dentro del perfil y formación de la orquesta, contactar a los profesores que están involucrados en los proyectos académicos que coordino, etc. El repertorio de la orquesta implica mucha música brasileña contemporánea, pero también música barroca que es donde puedo sentirme parte del grupo en lugar de solo corregir desde afuera. La música popular instrumental brasileña también es parte de nuestra programación, así como mucha música lírica. El *Ópera Estudio UNICAMP* es excelente, creo que hoy es el mejor programa de canto de Brasil, compuesto de cantantes que ya actúan como solistas en varias orquestas de renombre y compañías de ópera brasileñas. Como directora, dirijo al menos una ópera al año, varios conciertos oficiales, principalmente conciertos de apertura y cierre, algunos conciertos de mediación y el *Encuentro de Música Contemporánea OSU*.



Cinthia Alireti
Amaury Simões, fotografía

Refiriéndonos ahora al repertorio iberoamericano, y en su calidad de directora de orquesta y musicóloga, ¿qué posición cree usted que ocupan actualmente los compositores iberoamericanos a nivel internacional?

La música iberoamericana es muy rica, tiene una vivacidad y naturalidad difícil de encontrar en otras culturas. Pero tengo la impresión de que, a excepción de las composiciones de Piazzolla, verdaderos "hit parades" de los conciertos, incluso la música de los compositores iberoamericanos más conocidos en la historia de la música, como Villa-Lobos, Manuel de Falla o Ginastera, no forman parte de la programación habitual de las orquestas sinfónicas, que es el medio donde con más propiedad puedo opinar. Por no hablar de la música portuguesa de concierto que es casi inexistente en la programación.

Uno de los problemas, considerando lo que he visto y discutido en Brasil, es la necesidad de estandarizar las temporadas para contener recursos y facilitar la dinámica de los procesos, especialmente en el caso de orquestas con un presupuesto limitado o estatal, que dependen de una enorme burocracia para alquilar material de ejecución. Es más fácil interpretar a Beethoven que alquilar o intercambiar material de un compositor protegido por derechos de autor que aún están vigentes, especialmente en tiempos de crisis económica. Luego, también tenemos la cuestión de la calidad del material que llega a los estantes de los músicos que a menudo puede crear una "enemistad" entre los músicos y el compositor, principalmente en el caso de obras de muchos compositores brasileños más antiguos.

No estoy justificando esta práctica, solo estoy señalando lo que sucede muchas veces. Insistir en la calidad gráfica y revisión del material de interpretación, así como invertir en la elaboración de programas en colaboración con editoriales o asociaciones de compositores, que incentiven la ejecución y circulación del material de ejecución son algunas alternativas.

Por fin, quizás lo que más afecta la programación de obras iberoamericanas es una segregación en el mundo de la música clásica, donde las tradiciones alemana, francesa e italiana aún predominan como "lo conocido y aceptado" y las otras culturas siguen siendo algo exóticas o débiles, necesitando éstas ganar más espacio.

¿Qué posición cree usted que ocupan actualmente los directores de orquesta iberoamericanos a nivel internacional?

Tengo la impresión de que, a excepción de Gustavo Dudamel y Daniel Barenboim, quienes ya superaron las barreras de nacionalidad, algunos directores la

inoamericanos podrían ganar mayor protagonismo en Europa del que ya tienen. Por ejemplo, asistí a excelentes conciertos del costarricense Giancarlo Guerrero con la OSESP, pero no veo su actuación tan presente en territorio europeo, él trabaja más en USA. La directora mexicana Alondra de la Parra, sin embargo, está construyendo una carrera muy exitosa en Europa. Por otro lado, la portu-

guesa Joana Carneiro, que es excelente, en mi opinión debería ganar mayor proyección de la que ya tiene. Los directores españoles, en cambio, parecen mucho más insertados en el panorama internacional; Pablo Heras-Casado o Gustavo Gimeno, por ejemplo, son titulares de orquestas acreditadas en Europa. Ambos son excelentes directores, pero es evidente que vivir en Europa parece ser una ventaja para insertarse, al menos para los directores masculinos.

¿Qué opina sobre el definirse o no como iberoamericano dentro del medio profesional, en cuanto compositores, intérpretes y en relación a posiciones políticas y sociales?

Creo que la identidad de un artista toma fuerza cuando es verdadera. Si un compositor o intérprete es latinoamericano y, como en mi caso, tiene raíces españolas e italianas, necesita incluir todos estos matices en su personalidad artística. Sin embargo, solo uno de ellos definirá al artista dentro del mercado y este debe potenciarse al máximo dado que prejuicios y necesidades giran en torno al marketing de la música de concierto en la actualidad. Por ejemplo, ¿cuándo podríamos haber imaginado que jóvenes directores o directoras estarían de alguna manera en la "top list" de algunas orquestas? Creo que existe la necesidad de rejuvenecer y diversificar la música clásica en la actualidad, por lo que la tendencia es elegir principalmente líderes que encajen en este perfil. No estoy desconociendo el legítimo talento y capacidad de los nuevos líderes, como Elim Chan o Lorenzo Viotti, solo creo que hay una tendencia, quizás como una solución absolutamente necesaria para atraer nuevas audiencias. En cuanto a las posiciones políticas y sociales, me cuesta más decirlo, porque sabemos que hay una retórica predominante de lo aceptable, que lamentablemente impulsa la campaña de "branding" de las orquestas de hoy.

¿Es la música un arte con un potencial de mensaje político? ¿Cree que el artista debe estar comprometido para, por medio del arte, contribuir al cambio y desarrollo social?

Todas las artes deben estar comprometidas, de alguna manera, con el desarrollo social, de nada sirve solo contribuir a programas artísticos de alta calidad. Creo que todas las principales orquestas del mundo ya incluyen en sus actividades programas para la formación de públicos y educación. Estas acciones permiten que la importancia del arte y la música no se pase por alto en la sociedad y contribuyen a la transformación del ser humano a través de la percepción musical. Existen programas dirigidos exclusivamente al desarrollo socio-cultural, como *El sistema*, ya difundido en varias versiones fuera de Venezuela, así como acciones de fomento del desarrollo social que forman parte de las instituciones artísticas convencionales.

La música es ante todo un mensaje de cambio; cuando escuchamos o hacemos música nos movemos de un lugar a otro, aunque sea durante cinco minutos, a través de la emoción. Hacer música es o debería ser, sobre todo, un mensaje de amor, plenamente incorporado en cada nota que se realiza, en cada acto conjunto, en cada sentimiento compartido. Es una herramienta poderosa que, a mi modo de ver, debe permanecer al más alto nivel de su existencia y no participar

en discursos de ningún tipo, especialmente aquellos con retóricas desprovistas de amor y de la percepción del otro.

En el marco de la música contemporánea: ¿cuál es su opinión sobre la relación entre público, compositor e intérprete? Si quiere llevarlo al plano personal, como directora de orquesta, sería muy interesante.

En primer lugar, es importante reconocer la existencia de un público fiel, que conoce y aprecia la música contemporánea, y el público general. Cuando hablamos con gente del público general o con músicos más tradicionales, la definición de música contemporánea está ligada a una imagen muy negativa, a obras complejas, sin melodía, aburridas que a nadie le gusta escuchar. Para solucionar este problema, algunos compositores "relajan" sus propias voces para ser aceptados por el gran público, incorporándose al grupo de compositores que no tienen nada interesante que decir. Para oponerse a esto, otros compositores siguen escribiendo en lenguajes extremadamente complejos, sin considerar el camino que sigue la obra hasta llegar al acto del concierto. Cabe recordar que, el aprendizaje de gran parte de los músicos profesionales sigue las escuelas dedicadas casi exclusivamente a la música romántica, virtuosística y emotiva; la enseñanza de las técnicas y estéticas contemporáneas es aún reciente. Es decir, cuando al intérprete no le gusta lo que ve o lo que hace, rechaza las piezas o toca sin respetar las ideas del compositor. De esta forma, el concierto acaba perdiendo una parte considerable del público: la parte que, tal vez, sería invitada por los propios intérpretes.

En mi opinión, los compositores e intérpretes no solo deberían trabajar juntos en cuestiones básicas como cuáles son las posibilidades / limitaciones técnicas del grupo en particular, cuál sería la notación más eficiente, cómo debería sonar la pieza, sino también pensar en las estrategias de mediación de esa composición tanto para el público como para los músicos, con el fin de crear una conexión significativa para todos los involucrados.

El declive de la audiencia de música clásica en general es una preocupación en todas las instituciones dedicadas a la música sinfónica, ya sean independientes o ya establecidas. Llevar el público al teatro para asistir a un concierto de música sinfónica de una o dos horas de duración ha sido una preocupación constante. Al fin y al cabo, en tiempos de *Instagram*, dedicar una o dos horas a escuchar un concierto no es tan sencillo. En el caso de la música contemporánea, éste es un desafío aún mayor. Hace años, apostamos por difundir una pieza musical contemporánea en cada concierto, pero los conciertos se volvieron cada vez más vacíos. Para mantener el compromiso con la difusión de la nueva música, tuvimos que cambiar el formato de los conciertos, lo cual se logró mediante la realización de proyectos interdisciplinarios, con la inclusión de tecnología o danza y el *Encuentro de Música Contemporánea de OSU*. Este último, aún en experimentación, implica una sesión de grabación del ensayo general y un concierto mediado por el público, que implica conversaciones con los compositores y un guión, que tiene como objetivo mostrar rápidamente al público sonidos, efectos y materiales que ayuden a la escucha de la pieza. Según los testimonios que re-

cibimos, tanto a los oyentes informados como a los laicos les encantó la experiencia. Logramos, de manera muy informal, la apreciación tanto del público como de los músicos que pudieron contribuir a la presentación de una manera diferente.

¿Ha sido su condición de mujer un aspecto positivo o negativo a la hora de desarrollar sus diversas actividades en el mundo musical y específicamente dentro de la dirección orquestal?

Tuve algunos desencuentros para establecerme como directora en Brasil, no solo porque era mujer, pequeña y parecía mucho más joven de lo que era, sino porque me dediqué a la dirección de coro, al clave y a la interpretación histórica durante mucho tiempo y eso me segregó casi que exclusivamente en el mundo de la música antigua. Fue solo después de dirigir la ópera *Le nozze di Figaro*, también tocando el clavecín, atrayendo una gran audiencia a todas las performances, que los músicos comenzaron a ver lo que tenía para ofrecer y cómo mi liderazgo podría enriquecer la identidad de la orquesta. Luego, siguieron conciertos de música “mediada”, proyectos especiales de intervención en la ciudad, proyectos para incentivar reflexiones sobre el futuro de la música de concierto en el país. En fin, logré mostrar que lo que creía y hacía era significativo para nuestro trabajo artístico y para el desarrollo cultural de la sociedad.

Creo que ser mujer en una profesión que tiene una tradición masculina puede causar malestar e incluso desacuerdos por parte de algunos músicos, pero hoy estoy segura de que lo nuevo ya no es nuevo después de un tiempo y todo se vuelve más cómodo. Tengo corazón de compositora, necesito explorar, inventar, salir del patrón en mis actividades como directora. Precisamente esto, fue un gran desafío hacerlos ver como algo que suma a sus vidas y no al revés. Me enorgullece decir que la sala de ensayo de hoy es un ambiente mucho más relajado, que sirve para explorar juntos nuevos repertorios o nuevas formas de tocar el repertorio habitual.

En cuanto a la composición y a la dirección de orquesta: ¿cree usted que la mujer se expresa de forma diferente respecto al hombre en relación a la creación o a la visión sobre la obra a interpretar?

Hay características que reconocemos, a través de siglos de tradición, pertenecientes al universo femenino y otras al universo masculino. Luego está la forma en que se reciben y clasifican ciertas expresiones. Por ejemplo, si una directora presta mucha atención a los detalles durante los ensayos, esto puede verse como una falta de objetividad típicamente femenina, pero si un director hace esto, significa que conoce muy bien la obra. Si una mujer actúa con mucha dulzura en el podio, se la considera frágil, mientras que el hombre se considera generoso.

Desde el punto de vista de la interpretación y la creación, tengo la impresión de que el tiempo de la mujer, o mejor dicho, el tiempo femenino, es más vertical, por lo tanto más lento, que el de los hombres. No quiero decir que las mujeres tengan menos energía que los hombres, que sean más lentas, solo pienso que el tiempo natural femenino implica percepciones profundas de momentos y deta-

lles, ella se deja absorber en sinestesias, en mallas sonoras, objetos más cercanos de ella, etc.; mientras que los hombres vuelan más alto, de manera más horizontal, se preocupan por las estructuras, con temas más amplios, pero a menudo permanecen en lugares comunes o miran solo la superficie. Todavía esta es solo una percepción, sin juicios; sabemos que estas características pueden intercambiarse entre géneros.

Me gustaría saber su opinión sobre los foros dedicados exclusivamente a la creación de compositoras. ¿Qué piensa usted sobre la acción positiva en este campo? ¿Es favorable a establecer cuotas de presencia femenina en la programación habitual, entre los directores invitados, docentes, gestores o programadores en el marco de la financiación pública?

Es un tema algo delicado, obviamente deseo que desaparezca cualquier tipo de discriminación o segregación en relación al género. Es fundamental que estas diversidades convivan en el espacio artístico, para que las contradicciones puedan circular y alimentar novedades, saliendo del ámbito conocido. Sin embargo, el concepto de profesionalismo debe ser, ante todo, el principio fundamental. He interpretado piezas de compositoras que usaban mal la notación y también de compositores con el mismo problema. Ya invité a una directora que me preguntó si los músicos eran generosos porque no quería dirigir a músicos problemáticos. Y también teníamos un director que me llamaba todos los días para reportar problemas con esto o aquello, preguntándome qué debía hacer.

Creo que deberían existir cuotas para estudiantes, cuotas raciales o sociales, como las que existen aquí en la UNICAMP, cuotas que aumentan las oportunidades de desarrollo de ciertos grupos desfavorecidos. Pero no estoy segura de que las cuotas funcionen en el mundo profesional porque pueden terminar fomentando la devaluación de la figura de la mujer en lugar de fortalecerla. Deberían existir programas de incentivo y difusión de obras compuestas por mujeres, como los foros que promuevan la difusión de esta sección temática, como también son importantes los foros dedicados a la música de compositores brasileños, latinos o iberoamericanos, porque aún no son suficientemente conocidos en la corriente principal de la música de concierto. Sobre todo, necesitamos nuevos valores para seguir encendiendo la llama en el mundo de la música de concierto, para incluir la diversidad, para sorprender en lugar de permanecer dentro del universo ya conocido. Sin embargo, necesitamos valores que no eliminen los más válidos e importantes, pero que contribuyan a la combustión de los elementos.

¿Cómo hace para desarrollar simultáneamente actividades tan absorbentes como la dirección artística, la orquestal, musicóloga, gestora, etc. y aquellas de índole social inherentes a su profesión?

Intento mantener mi disciplina. Reservo horas del día para estudiar música y divido el año en períodos en los que me centro en una actividad en particular. La agenda de OSU es mi base, es mi trabajo fijo, por eso planeo la temporada teniendo en cuenta los eventos internos más exigentes (óperas, proyectos interdisciplinarios, simposios, u otros proyectos bajo mi coordinación) y mis invita-

ciones externas, de manera que puedo realizar cada una de estas actividades con un cierto aliento. Los proyectos de musicología, como las ediciones/revisiones de ópera barroca que se utilizaron para el *Festival della Valle d'Itria*, fueron producidas durante mis vacaciones, pero tuve que ser contratada con dos años de anticipación; proyectos como ese dependen de mi tiempo libre.

Con la reducción del ritmo de producción, que vino con la cancelación de conciertos durante la pandemia, tuve tiempo de escribir algunos artículos, en paralelo a la coordinación de los proyectos virtuales. Espero poder abrir más espacio para esta actividad cuando todo esté normalizado.

¿Cuáles son las contribuciones que usted considera más personales, genuinas y/u originales de su trabajo como directora, musicóloga y gestora? ¿Cuál es su búsqueda?

Veo a la orquesta sinfónica como una pequeña muestra de sociedad. Incentivo los diálogos, la búsqueda de lo nuevo, de nuevas perspectivas, de nuevas experiencias artísticas, y también incorajo a mirar a los que están fuera del escenario o de las salas de estudio. Creo que lo hago de manera genuina, no para comprar cariño, sino porque esto es importante para mí, porque quiero que estas transformaciones funcionen dentro de la orquesta y también en la sociedad. Trabajo mucho, pero invierto en esto con entusiasmo. Me gusta la idea de crear una nueva experiencia para las personas; esto es parte de toda mi trayectoria, es decir, vivir en otros países, asimilar otras culturas, buscar conocimientos en otras áreas, huir de interpretaciones que siguen las enseñanzas más estrictas. Musicología, investigación en gestión, comunicación, o interpretación musical, todo esto es parte de mi trabajo como directora, y viceversa, mi trabajo como directora contribuye a mi investigación. Me gusta trabajar en camaradería, pensar que busquemos expandir las experiencias de concierto, desproveer de elitismo, salir de la zona de confort, no entregarnos a lo que ya está aceptado. Por ejemplo, no pienso que sea interesante interpretar siempre *Pedro y Lobo* en los conciertos de familias, prefiero escribir una nueva historia, basada en obras del repertorio de conciertos. No está bien ni mal, solo es una nueva posibilidad, y eso es lo que garantiza el futuro de las artes en general, eso promueve la sustentabilidad de lo que hacemos, ¿estoy equivocada?

En absoluto. Creo que usted es un vivo ejemplo de cómo visibilizar el repertorio histórico, de recuperar el patrimonio heredado pero al mismo tiempo de cómo abrir nuevos cauces de renovación del repertorio estableciendo espacios de creación actual y de relación con el gran público. Por otra parte, quería plantear que llevamos viviendo casi un año en una situación de pandemia global por la COVID-19. Me gustaría que nos comentara cuál es su impresión respecto al mundo musical en general y, específicamente, en el ámbito de los conciertos presenciales, virtuales y la dirección de orquesta.

Lo que vemos de inmediato es un verdadero desastre para el mundo de la música; músicos que pierden sus puestos o no se les paga en instituciones “ancla” del panorama artístico, como el *Met Opera*, la cancelación de festivales internacio-

nales, pérdida de patrocinio por la crisis económica, etc. Sin embargo, si miramos a largo plazo, existe un misterio que solo podrá revelarse cuando la pandemia ya no forme parte de nuestras vidas.

Las orquestas se están reinventando para continuar con su trabajo, aunque las opciones son limitadas en el mundo virtual, al menos para lo que solíamos hacer. Naturalmente, la acústica y el ambiente del teatro producen la experiencia del concierto para el oyente. Escuchar conciertos en Internet es casi como escuchar un CD en casa, pero es lo que tenemos hoy, y es válido, incluso si la gente ve conciertos mientras cocina o lee noticias del periódico al mismo tiempo.

Durante mucho tiempo, ha existido una preocupación por la escasez y la disminución de la audiencia de música de concierto. Los datos continúan indicando que el público sigue estando mayoritariamente formado por personas de mayor edad, lo que genera intentos de dinamizar los programas e incluir a los más jóvenes. En este sentido, si bien la pandemia obligó al público a quedarse en casa, también obligó a los músicos a reinventarse para las retransmisiones digitales. Lo que estamos viviendo es un verdadero experimento sociocultural que puede traer buenas o peores consecuencias para la música de concierto. Parte del público acostumbrado a salir de casa para asistir a conciertos puede acomodarse con este nuevo formato, pero, por otro lado, personas que nunca se han interesado por la música de concierto y han tenido la oportunidad de conocerse desde sus casas, pueden haber despertado el interés por este repertorio y desear asistir a conciertos en directo tras la inauguración de los teatros.

Un punto positivo de la pandemia, en mi opinión, es la diversidad de productos que surgieron durante este período. Además de los conciertos en vivo con nuevos formatos de concierto, se produjeron numerosos vídeos, ya sea de forma casera o profesional, con entrevistas o material informativo con el fin de acercar al público laico a la música de concierto. Los vídeos de las series *Les instruments mode d'emploi* o *Faunothèque*, producidos por France Music, o nuestra serie *Secredos de Orquesta*, donde el músico cuenta dificultades o secretos para interpretar una determinada pieza orquestal, son algunas de estas iniciativas.

Todas estas ideas tienen como objetivo fortalecer la conexión con el público. Sin embargo, es necesario dejar claro que iniciativas como éstas, si bien complementan significativamente las actividades artísticas ofreciendo una alternativa de experimentos de transmisión y mediación en el mundo digital, nunca podrán reemplazar los siglos de tradición de los conciertos en vivo. La música en el concierto es el producto principal, es el producto cultural real, no los videos informativos.

Quisiera, para terminar, que me comentara algo de sus actuales proyectos.

Tenemos programada una temporada completa desde el año pasado que no ha sido llevada a cabo, solo estamos esperando a que vuelvan a funcionar las salas de conciertos. Tenía invitaciones para realizar conciertos con otras orquestas que fueron canceladas y no sé si se reanudarán los acuerdos. Mientras tanto,

Territorios para la conversación
Cecilia Pinero Gil

sigo investigando y buscando estrategias que contribuyan a enriquecer la experiencia de la audiencia en los conciertos y a incrementar el número de apreciadores, sin tener que recurrir exclusivamente a la música más accesible (popular, cine, etc.) para traer gente al teatro.

Para este año, estoy planeando dos simposios virtuales y una semana de talleres con los músicos de la orquesta y otros invitados. Uno de los simposios debería tratar sobre la actuación de las mujeres en la música hoy, especialmente en Brasil, para mostrar precisamente lo que les importa a estas profesionales, lo que es tan particular y rico en la identidad de la artista femenina, ya sea compositora, directora, productora o musicóloga. Y la otra será la segunda edición del *Simposio Identidade Brasileira na Música de Concerto*. Además, vamos a trabajar en la edición digital del libro del primer simposio, con algunos artículos míos y otros de casi treinta invitados.

La temporada virtual de la orquesta continuará con proyectos de video individuales y la serie Janelas Abertas OSU, dedicada a la difusión de obras del repertorio sinfónico brasileño actualmente compuesto. Especialmente este año, dedicaremos el primer semestre a las obras de compositoras brasileñas, con énfasis en las canciones para voz y orquesta de la compositora Dinorá de Carvalho (1905-1980), en celebración del 100 aniversario del Día Internacional de la Mujer.

Muchísimas gracias, Doctora Alireti, ha sido un verdadero placer.

Muchísimas gracias, Cecilia Piñero.

Sharqui.
Cuando se rasca al corazón.
Entrevista a Juan Bernardo Pineda

Rafa Arnal
CEFIRE – Centro de Formación,
Recursos e Innovación del Profesorado de la Generalitat Valenciana
<https://rafelarnal.com>

Empezaste muy joven a firmar coreografías que escapaban radicalmente de las convenciones dancísticas: tu primera pieza fue estrenada en una discoteca en lugar de en un teatro, tu lenguaje coreográfico primigenio bebía más del aerobio que de la danza clásica... con todo esto, y desde la perspectiva que da el tiempo, ¿cuáles crees que son los fundamentos legados de tu propuesta dancística en el ámbito de la danza contemporánea valenciana y estatal?

Mi frescura, no tomar drogas ni alcohol, John Travolta en *Fiebre del sábado noche*, la música de los años 80 y la mirada intuitiva de una amiga mía que me dijo que debía absolutamente canalizar mi energía a través de la danza. Eso fue lo que me indujo a adentrarme en el mundo de la coreografía. El fuerte contraste de mi entorno pueblerino y mi cosmopolita visión del mundo ante una profesión dancística anclada en la búsqueda de maestros y coreógrafos, hizo que cualquier movimiento que considerase raro y bonito se convirtiera en la cimentación de los pilares de lo que sería mi vocabulario coreográfico.

Ya que tus referencias, en el inicio de tu carrera, se escapaban del ámbito académico ¿Qué tipo de movimientos te llamaban más la atención? ¿Has sido más un bailarín grávido o ingrávido? Nos resulta especialmente interesante, ya que lo comentas, conocer los referentes, maestros y coreógrafos, que han influido en tu obra.

La ingravidez siempre fue atractiva para mí, pero las convenciones dancísticas de la mayoría de las maestras y coreógrafos que frecuentaba en mis tres primeros años de formación, pertenecían a una estética ballética e idealizada, donde un paso y un bailarín debían luchar siempre contra la gravedad. Me cansé de algo que era incluso inalcanzable para muchos de ellos. Finalmente, en 1988 y con una grandísima suerte, estudié en la School for New Dance Development y la Tanzafabrik de Berlín, cuyo profesorado eran discípulos de Steve Paxton, y este a su vez de John Cage. La formación que recibí se centraba principalmente en la creación coreográfica desde el riguroso respeto hacia los límites de tu propio cuerpo, eso contribuyó rotunda-

mente a entender la gravedad y la cuadruplicidad como los elementos más importantes de toda mi composición coreográfica entre 1989 hasta 1997.

Entiendo que a partir del momento que estudias con los discípulos de Paxton, abandonas la lucha contra la gravedad y empiezas a abrazar el suelo en tus movimientos y coreografías... ¿podría decirse que ese es un aspecto básico de la Nueva Danza, el abandono de la ingravidez en pro de un entendimiento del peso del cuerpo y su juego con la gravedad? Este aspecto me lleva a pensar en otras disciplinas de danza como la Capoeira brasileira, el Sabar senegalés o ciertas prácticas del cuerpo derivadas de las artes marciales...

Rotundamente sí, y no solamente tiene que ver con lo Afro, sino también con toda la cultura árabe: cristianos, judíos y musulmanes, a través del Dabke, danza árabe por antonomasia.

Curiosa ha sido tu relación con la música aplicada a tus creaciones. Haciendo un repaso exhaustivo por todas tus piezas, prevalece la música en directo - que coincide con tus primeras obras: *Bajo el puente...* Con los labios doloridos (1989), *La mecànica quàntica* (1990) o *Nux Vòmica* (1994), entre otras - por encima de la música grabada como ocurre en *La caiguda* (1996), *Dansa de cambra* (2011) o *Dabke's Deconstruction* (2018) que se da más en tu última etapa de creación escénica. ¿A qué se debe este cambio de tendencia?

Por dos cosas: en primer lugar, la posibilidad de contar con presupuesto y disponer de apoyo económico en las primeras producciones, hacía posible que mis coreografías quedasen inscritas en lo que para mi era una creación coreográfica en toda regla la música ocupaba el lugar que le correspondía; es decir, para mi, la verdadera y maravillosa utilidad de la música era que fuese bailada. En segundo lugar, por evidenciar y continuar lo anteriormente citado, pero aseverando el poder manipulador del cuerpo en movimiento sobre los sonidos musicales de los grandes de la música, donde la estética contemporánea de la danza influía sobre músicas, como el barroco, transformando completamente su estética auditiva a través de las producciones absolutamente contemporáneas en las que inscribía a esos compositores clásicos.

Entonces, la danza es capaz de modificar la percepción de una pieza musical por el simple hecho de ser bailada, ¿es así? tu reflexión me lleva a pensar en Keersmaecker y su obsesión por llevar a la danza piezas aparentemente poco "bailables" como la *Die Grosse Fuge* de Beethoven, ¿qué tiene la música histórica de interesante para un coreógrafo como tú? ¿Por qué utilizar música de Vivaldi para una pieza de danza contemporánea?

Por el dinero y la falta de empatía del ente musical hacia la danza.

Mis coreografías se caracterizaban por la utilización de músicos en directo, estos últimos financiados desde el presupuesto destinado a la coreografía y a los bailarines, es decir, bailarines y músicos recibían la misma cantidad económica en mis producciones. Poco a poco mi frescura e ilusión, respecto a lo que debía ser un espectáculo de danza (danza y música), fue desvaneciéndose al observar el comportamiento de la música respecto a la danza. Su supremacía ahogaba el oficio del coreógrafo en todos sus ámbitos: educación, exhibición, profesión, autoría y derechos, etc. En 2003 decido trabajar con música registrada, de más de 300 años de antigüedad, primero por el factor económico y segundo para hacer evidente que la danza imprime otro tipo de emociones cinéticas, transformando la apreciación estética, sensorial y emocional de esa misma música que ha sido escuchada previamente.



Diana Femenia, Martin Homolka y Juan Bernardo Pineda.
Dabke's Deconstruction

¿En qué modo es importante para ti la música en tus creaciones? A la hora de escoger el diseño sonoro o la música para tus piezas, ¿lo haces antes o después de tener la coreografía cerrada?

Como he dicho antes, la música es indivisible de la danza. Respecto a la relación compositiva entre música y danza, lo hago a posteriori de la creación de la coreografía.

¿Siempre ha ocurrido así, que añades la música después de crear la coreografía? Y en relación a esto, ¿sueles modificar la coreografía, o adaptarla, una vez escoges la música como banda sonora de tus coreografías, atendiendo a nuevas sensaciones o ritmos aportados por la influencia sonora de la pieza musical?

Para mí, esto de la composición coreográfica y musical es lo mismo, los fragmentos espacio-temporales, ya sean un paso o un sonido, se superponen unos a otros en el proceso compositivo.

Me gusta especialmente la adaptación coreo-cinematográfica de la música de Vivaldi en tu pieza de videodanza *Suite* (2003), parece que la música y la danza estén hechas la una para la otra. ¿Cómo conseguiste ensamblar tan bien ambas propuestas? Entiendo que el realizador, Rubén Díaz de Greñu, tuvo mucho que ver con el buen resultado de la pieza audiovisual.

Efectivamente, su predisposición física a la hora de utilizar la cámara en este film de danza, hizo que se convirtiera en una especie de pareja de baile, lo cual, le permitió poder realizar tomas de la pieza casi imposibles de imaginar o prever en la planificación del rodaje. Su cámara se comportaba como si se tratase de un bailarín protésico.

Una de tus piezas, *Trio* (1998), está compuesta para ser bailada sin música, tan sólo con el sonido emitido por los pasos y las respiraciones de las bailarinas a modo de la música diegética en el cine. A pesar de ser un gran hallazgo escénico que funciona perfectamente bien en esta pieza, no has vuelto a utilizarlo en creaciones posteriores... ¿crees que el uso de la música es estrictamente necesario para la danza en escena? o dicho de otro modo, ¿hasta qué punto la danza necesita de la música para percibirse en su plenitud ante un público de teatro?

La música y la danza deben ser una misma, lo contrario es una aberración deconstructivista.

Si, puede que deban serlo, pero en la escena actual de danza el hecho de no utilizar música se considera casi un acto político, y la sensación general es que falta algo si no hay propuesta sonora o música que acompañe a la danza o el movimiento. Cuando tu dejas de utilizar música en tu obra, ¿qué quieres dar a entender? dicho de otro modo ¿hay piezas que reclaman una música para completarse, y otras que precisan no tener sonido musical para acabar de estar completas? ¿dejas esta decisión en manos de lo que la propia coreografía te dicta, o en cambio lo aplicas de modo casi aleatorio?

Doy gracias a mis amigos árabes (Oriente Medio) y negros subsaharianos por constatar su oficio de músicos indivisible de la danza. Danza y Música son inseparables,

por ello un bailarín y un músico son lo mismo. De la misma manera que en Occidente después de la *suite* los músicos comenzaron a hacer música sin danza, los bailarines occidentales hicimos lo mismo¹.

En muchas de tus conferencias y escritos afirmas que la danza y la música son lo mismo. Entiendo que para ti una pieza de percusión contemporánea puede ser a su vez una coreografía de gestos, o que podemos percibir la interpretación en directo de cualquier orquesta como una masa de cuerpos que respiran y se mueven realizando una coreografía sin desplazamiento. También podemos leer la danza realizada por un bailarín o grupo de bailarines como una partitura de extremidades, alturas, dinámicas, ritmos y niveles que no se entienden sin apelar a referencias conceptuales de la música (interesante sería apuntar aquí las comparaciones de movimientos musicales y estilos dancísticos para “comprender” ese parentesco). Sin entrar a valorar los grados de similitud o las teorías con las que sustentas esta afirmación, ¿dónde se encontrarían las diferencias fundamentales entre ambas artes?

No existen en un futurible mundo globalizado. Por suerte, Occidente pierde fuerza respecto a su concepción del mundo, y los planteamientos latinos, árabes y africanos van imponiendo lo que siempre debió ser la música y la danza antes de que llegase la *suite*, la cual para los músicos occidentales supuso la supremacía de la música frente a la danza, relegando a la profesión dancística al ámbito de la prostitución y la frivolidad.

Cuando hablas de Occidente en esos términos, ¿significa que hay un Oriente que no sucumbe ante estos dictados escénicos de supremacía de la música sobre la danza? ¿Podrías explicarnos más al respecto de esa dicotomía, y por qué en la tradición oriental no se produce?

La tristeza me invade solo de pensarlo. Nuestra sociedad mediterránea está llena de ecos que siguen siendo callados hasta el día de hoy. La conversión al cristianismo de nuestros antepasados judíos y musulmanes -sobre todo aquellos cuyo perfil se inclinaba hacia el chiísmo-, desarticuló lo genuino de un gran legado músico-dancístico oriental, anclado fundamentalmente en nuestro Sharq Al Andalus: la jota aragonesa, les filaes de moros i cristians, les albaes, el cant valencià de l’Horta Valenciana y de la Marina Alta Alacantina, etc... Todos ellos dan fe de un pasado árabe arrollador donde sonidos y pasos eran dependientes unos de otros. De ahí, que la pérdida de nuestra orientalización no fuese solamente estética en cuanto a cómo debían sonar los instrumentos y las voces, así como, la pérdida de la herencia del dabke y su influencia en la velocidad del movimiento de los bailarines –y que

¹ SUITE: es una obra instrumental caracterizada por la sucesión de danzas de distinto carácter, en Alemania se implementó la inclusión de danzas de distintos países como: Allemande (Alemania), Siciliana (Italia), Courente (Francia), etc.

más tarde sería anulada por la estilización del cuerpo impuesta por las cortes europeas- sino a un alejamiento provocado de todo aquello que pudiese tener un resquicio para con Oriente Medio.

¿Crees que una mala música o una música mal escogida puede arruinar la coreografía en la que suena?

No, la danza si es buena prevalece e interacciona en positivo sobre la música.

¿Y crees que una mala danza puede ser “salvada” por una buena música?

Si, absolutamente, pero solamente porque la música ha podido alfabetizar musicalmente y de manera masiva a la sociedad. La danza no ha podido contar con los mismos medios.

Volviendo a la videodanza, ¿por qué decides utilizar el video como soporte artístico para tus coreografías? en ese sentido ¿se trata de una deriva reduccionista hacia la mínima interacción con las otras disciplinas, como la música, que en otros momentos prevalecían de manera autónoma en tus creaciones (con sus aciertos o errores, y sobre todo sus dificultades) practicándose en directo como la misma danza, y que ahora sustituyes por un complemento más del resultado audiovisual en favor de una danza que, puede entenderse, “no la necesita” para ser bailada?

Es posible. Sin embargo, el film de danza - al ser un metalenguaje coreográfico, ya que no debemos olvidar que la creación del cine fue llevado a término por la bailarina Loïe Fuller - inscribe a la música y al sonido como un elemento más que enfatiza y acentúa la narración cinestésica audiovisual.

Me gustaría que nos hablaras ahora de tu deriva investigadora hacia otros campos de conocimiento en los que estás aplicando la danza, en concreto, de tu tendencia panarabista a tenor de los últimos artículos y participaciones en congresos en los que has participado aportando tu nueva visión de la danza y sus raíces históricas con el mundo árabe.

En Oriente Medio la música y la danza llevan juntas de la mano muchísimos siglos, de ahí mi admiración por esos países. En la actualidad, lo tradicional y lo contemporáneo en términos musicales y dancísticos se mezclan indistintamente en los conciertos del Líbano, Turquía, Palestina, Israel, etc., donde hombres y mujeres protagonizan y avalan el sentido más amplio de la diversidad: género, edad, confesión y estatus social.

Todos nosotros somos una consecuencia esquizofrénica por negar a Oriente Medio como a un referente cultural vigente. La ignorancia sobre nuestro origen, de donde procedemos y como nos comportamos, obstaculiza la construcción de una identi-

dad más original, integral y contemporánea. De la misma manera que la cultura popular árabe y latina aún la sensualidad y el ritmo en sus bailes y canciones a través de sonidos y pasos polivalentes, ¿por qué no sucede lo mismo en la alta cultura occidental? Pienso que las utopías sociales conseguidas en Occidente, necesitan entroncarse con ideas locales que aún mantengan su valor cultural y social (tal y como ocurre en Latinoamérica o en Oriente Medio), y no por ello, significar un retroceso sociocultural a ojos de muchos occidentales, los cuales, seguramente nunca habrán sentido como rasca su corazón el sonido de una guitarra y un tambor.

Territorios Compositoras

El milagro de Sor Juana

Leticia Armijo
Compositora, musicóloga y gestora cultural
Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte

Resumen: El presente artículo tiene como propósito hacer un acercamiento al mundo musical de la ilustre monja jerónima mexicana Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) quien destacó por su sabiduría, entendimiento y dominio en diversos campos de las artes y las ciencias de forma sorprendente.

Palabras clave: Sor Juana Inés de la Cruz, Estudios de género en la música, historia compensatoria.

Abstract: The purpose of this article is to make an approach to the musical world of the illustrious Mexican Jerome nun Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) who stood out for her wisdom, understanding and mastery in various fields of the arts and sciences in a surprising way .

Keywords: Sor Juana Inés de la Cruz, Gender studies in music, Compensatory history.

Las investigaciones musicológicas en torno a la décima musa son diversas, nos encontramos con aquellas que refieren su método de música descrito en su poema *El caracol*, las que analizan la colección de villancicos escritos por ella y musicalizados por importantes compositores y compositoras, las que abordan su relación con los creadores de todos los tiempos y aquellas que analizan su pensamiento musical presente en sus obras.

La musicóloga, pianista y compositora Esperanza Pulido es autora de *La mujer mexicana en la música*, publicada originalmente en el año 1958, por el Instituto Nacional de Bellas Artes. La importancia de este trabajo reside en el hecho de ser la primera fuente que nos proporciona un panorama general del papel de la mujer en la música mexicana, desde el período prehispánico hasta 1930, donde se incluye un apartado sobre la contribución musical de la monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz, objeto de esta publicación.

La sorprendente obra de la monja jerónima sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), es calificada por la investigadora Esperanza Pulido (1900-1991), como un milagro colonial que se impuso a sus contemporáneos, pese a las dificultades y limitaciones de una mujer de su tiempo.

La Condesa de Paredes solicitó a la décima musa escribir un tratado de música¹.

Esperanza Pulido nos describe los libros teóricos a los que la monja pudo haber tenido acceso para la elaboración de su manual de música como *El Melopeo y el maestro* (1613), de Pietro Cerone de Bergamo.

El contenido del tratado de música escrito por Sor Juana Inés de la Cruz fue descrito por ella en su poema *El caracol*, en el cual dice haberlo hecho, queriendo reducir a mayor facilidad las reglas que andaban escritas, mostrando el profundo conocimiento que poseía de la teoría musical de su tiempo, además de confirmar su vocación pedagógica, pues además de impartir clases de música, era cantadora y archivera², según afirma Francisco Monteverde en el prólogo de sus Obras Completas.

Esperanza Pulido afirma que ocupaban a Sor Juana algunos de los problemas teóricos que años más tarde resolvería Juan Sebastián Bach (1685-1750)³.

Pulido se refería a las comas en las que el tono se dividía, recordemos que, durante el barroco, los bemoles eran una coma más baja que el sostenidos que tenía 5 comas. Esto impedía la modulación a tonalidades lejanas, además de dificultar la afinación de los teclados que tenían que ser afinados de forma específica dependiendo de si la tonalidad requería el uso de bemoles o sostenidos. Esto lo solucionó Bach igualando la afinación de los semitonos.

En su disertación sobre las comas, Sor Juana habla del semitono incantable, con lo cual afirma su práctica musical del canto, que era común en los conventos y monasterios. Concluye el verso citando a Pitágoras, dando muestra de su amplio conocimiento musical. Continúa disertando sobre aspectos relacionados con la composición musical, como son la colocación del texto, la distancia entre las voces, contrapunto y notación musical.

En cuanto a la armonía afirma que no es un círculo el de las quintas, sino una espiral y por ello intituló al manual *El caracol*, adelantándose al estudio científico de los intervalos que como ella describe, si son calculados matemáticamente, podemos demostrar que nuestra escala además de ser imperfecta, elimina la existencia de tonalidades enarmónicas, con lo cual la espiral descrita por Sor Juana es infinita.

*El caracol*⁴

De la música un cuaderno me pedís,
y es cosa precisa
que me haga a mí disonancia

¹ DE LA CRUZ, Sor Juana Inés: *Obras completas*, Editorial Porrúa, Colección sepan cuantos, No. 100. México, 2018, p. XVII.

² *Ibid.* p. XVII.

³ PULIDO, Esperanza: "La mujer mexicana en la música", en *Heterofonía*, nº 104-105, Noviembre - Diciembre, Vol. XXII, [1a ed. Revista de Bellas Artes, 1958], México, 1991, pp. 22-23.

⁴ *Ibid.*

que me pidáis armonías.
¿A mí, Señora conciertos,
cuando yo en toda mi vida
no hecho cosa que merezca
sonarme bien a mí misma?
¿Yo arte de composiciones
Reglas, caracteres, cifras,
proporciones, cantidades,
intervalos, puntos, líneas?
Quebrándome la cabeza
sobre cómo son las sismas;
si son cabales las comas;
en las que el tonos se divida;
si el semitono incantable en número par estribar,
a Pitágoras sobre esto,
revolviendo las cenizas;...
si el punto de alteración segundas,
se inclina más porque ayude la letra que porque a las notas sirva;
si la voz, qué (comemos es cantidad sucesiva),
valga sólo aquel el respecto,
con que una voz, de otra, dista;...
si a dos mensuras a toda la música reducida;
la una que mide la voz,
-o ya intensa, o ya remisa-
subiendo, o bajando, el canto llano sólo el ejercita,...
si la enarmónica práctica,
ser a práctica reducida puede,
o si se queda ser cognición intelectual;
si lo cromático el nombre de los colores reciba de las teclas,
a lo vario de las voces, añadidas,
y en fin andar recogiendo las inmensas baratijas de calderones,
guiones, claves, reglas, puntos, cifras,
pide otra capacidad mucho mejor que la mía,
que aspiren en las catedrales a gobernar las capillas;...
más si he de decir la verdad, es lo que yo los días por divertir mis tristezas,
di a tener esta manía,
y empecé hacer un tratado,
para ver si reducía a mayor facilidad las reglas que andan escritas.
En él, si mal no recuerdo parece que decía que es una línea espiral,
y no un círculo la armonía,
razón de su forma revuelta sobre si misma la intitulé caracol,
porque esa revuelta hacía;
por eso no lo remito;
pero éste esta tan informe que no sólo es co-
sa indigna de vuestras manos, más juzgoo que aún la desechen las mías;

por eso no os lo remito;
más cielo permita a mi salud más alientos, y en algún espacio en mi vida,
yo procuraré enmendarlo porque tenien-
do la dicha de ponerlo a vuestros pies me cause gloriosa envidia.

Sor Juana Inés de la Cruz

En cuanto al destino del tratado de música existen distintas versiones. Pulido nos cuenta que se conservó en el convento por más de dos siglos y que al cierre de los conventos en México, la monja más vieja retuvo el manual, éste le fue confiscado con todos sus bienes y desde entonces no se ha vuelto a saber nada de él.

Por su parte, la investigadora Josefina Muriel, comenta que el manual se quedó en manos de la Condesa de Paredes.

Hasta el momento no se ha encontrado música compuesta por Sor Juana Inés de la Cruz, sin embargo, los términos musicales presentes en su obra literaria y los instrumentos musicales que ella poseía, reflejan un conocimiento profundo del arte invisible del sonido en relación con la ciencia y la teología, conocimiento que seguramente se extendió a la práctica ya que convirtió su celda en una biblioteca y laboratorio⁵.

Tras abandonar las letras, Sor Juana se desprendió de su biblioteca y de sus instrumentos musicales y matemáticos, según describe su biógrafo Diego Calleja.

Entre los estudios sobre las mujeres virreinales, destaca la investigación de la historiadora Josefina Muriel (1918), *Cultura femenina novohispana*⁶, ya que en ella hace mención de la práctica musical femenina dentro de los conventos de México. En su investigación da cuenta de más de 22 monjas que practicaban la música y las artes como Sor María de la Encarnación (1571-1657) y Sor Francisca de Natividad (1588-1658).

Con respecto a Sor Juana, la investigadora profundiza en su pensamiento haciendo un análisis de las fuentes documentales citadas en su obra literaria, que dan fe de su amplio conocimiento de los autores latinos, entre muchos otros⁷, conocimiento que le permitió abordar diversas ramas del saber como la ciencia, la teología, el teatro y la música.

Antes de abordar los villancicos escritos por Sor Juana, es necesario apuntar que durante el Virreinato (1521-1821) la enseñanza musical fue impartida en los con-

⁵ DE LA CRUZ, Sor Juana: *Obras Completas... Op. Cit.* p. VII.

⁶ MURIEL, Josefina: *Cultura femenina novohispana*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982.

⁷ *Ibid.*, p. 152.

ventos y catedrales de México⁸, donde se adoptó como forma musical en estos centros eclesiásticos para difundir la música culta, además de expresar la voz popular y localista⁹, siendo esta forma musical de gran interés para Sor Juana Inés de la Cruz¹⁰ quien escribió entre 1667 y 1691 extensas colecciones de villancicos, los cuales fueron musicalizados por importantes compositores de la época, como Antonio de Salazar (1650-1715) y José de Loaysa y Agurto (c.1625). La monja jerónima, además de haber ganado concursos, fue invitada a componer los villancicos de la Catedral de Puebla¹¹.

Sor Juana incluyó en sus villancicos las lenguas indígenas de los pueblos originarios de México y de sus habitantes afroamericanos, ya que además de escribir versos en castellano, latín y portugués, hizo uso en sus poemas, de la jerga de negros y la lengua de los antiguos mexicanos: el náhuatl¹².

Otra vertiente de investigación son los textos apócrifos atribuidos a la monja jerónima. La fama de Sor Juana que se extendió y el uso de sus textos fue una constante entre los compositores, sin embargo, el análisis musicológico de estas obras realizado por los investigadores Aurelio Tello, Robert Stevenson, Bernardo Illari y Paul Llarid, ha demostrado que algunos de estos textos no son de Sor Juana.

Además de *El caracol*, en la obra de Sor Juana existe una constante alusión a la música, como ejemplo el Villancico VI, en el cual se vale de sus conocimientos musicales para describir la ascensión de la virgen María¹³.

En este mismo sentido, del investigador español Javier Marín¹⁴, analiza el Soneto 198, Redondilla 87, Romance 21 y Loa 384, en su artículo *Acotaciones musicológicas a cuatro textos de Sor Juana*¹⁵.

También el breve artículo “Guido y sor Juana” del compositor mexicano Mario Lavista, publicado en la revista *Letras libres*, donde explica algunos conceptos musicales del corpus teórico construido por ella para expresar su pensamiento¹⁶.

⁸ STEVENSON, Robert: “La música en la catedral de México. El siglo de la fundación”, en *Heterofonía*, CENIDIM, n° 100 –101, México, Enero-Diciembre de 1989, p. 14.

⁹ MURIEL, Josefina: *Op. Cit.*, p. 159.

¹⁰ PULIDO, Esperanza: *Op. Cit.*, p. 22.

¹¹ MURIEL, Josefina: *Op. Cit.*, p. 171.

¹² *Ibid.*, p. 151.

¹³ *Ibid.*, p. 161.

¹⁴ MARIN, Javier: “Acotaciones musicológicas a cuatro textos de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, Vol. II, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017, pp. 55-83.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ LAVISTA, Mario: “Guido y sor Juana”, en *Letras libres*, México, 2006.

Existen otros textos relativos a la obra de Sor Juana, que analizan el contexto musical de la época, como el ensayo escrito por Pamela H. Long *Sor Juana y la música*¹⁷.

La vigencia de su obra literaria ha sido hito y fuente de inspiración para la creación musical, siendo su personalidad abordada desde diferentes facetas. Muestra de ello es la ópera *El caracol invisible* (2004), del compositor mexicano Leonardo Velázquez (1935-2006), sobre un texto de Salvador Moreno, lamentablemente inconclusa. El argumento describe la aparición del manual de música de Sor Juana en la tienda de un anticuario¹⁸.

En la actualidad, el valor literario de su obra poética sigue siendo llamativa, como muestra el ciclo de canciones *Juanita*, de la compositora mexicana Verónica Tapia (1963), registrada en el fonograma *La música mexicana en el siglo XX*, el cual he producido bajo el auspicio del Centro de Apoyo de Música de Concierto y la Sociedad de Autores y Compositores de México S. G. de I.P.¹⁹.

La ópera *Juana* de la compositora estadounidense Carla Lucero (1964), quien a través de su obra ha defendido el derecho de las mujeres lesbianas, como ejemplo su ópera *Wornos*, es alusiva a la relación amorosa que existió entre Sor Juana y la Condesa de Paredes, a quien debemos la publicación de sus obras. *Juana* fue estrenada en la Universidad de California, en 2019, en el marco del encuentro realizado por la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte.

Los investigadores refieren que existe un paralelismo entre la poesía cortesana y la de Sor Juana, con lo cual siempre será un misterio si sus obras fueron fruto de la experiencia personal o del ingenioso ejercicio poético²⁰, o si su poesía amorosa es de carácter neoplatónico y despojada de connotaciones sexuales²¹.

Es importante decir que la sexualidad de las mujeres ha sido históricamente negada, especialmente en el ámbito religioso, con lo cual no es sorprendente que el contenido amoroso de su obra sea considerada neoplatónica, ya que el amor entre mujeres es inimaginable desde la perspectiva de un patriarcado que ha restringido históricamente la infinita riqueza de la sexualidad humana, a la genitalidad de los varones.

¹⁷ LONG, H. Pamela: *Sor Juana y la música*, Editorial Grupo Destiempos, LLC, México, 2013.

¹⁸ ARMIJO, Leticia. *Entrevista inédita con Adrián Velázquez Castro*, México, 2021.

¹⁹ *La música coral mexicana en el siglo XX*, Centro de Apoyo de Música de Concierto y la Sociedad de Autores y Compositores de México S.G. de I.P., México, 2010.

²⁰ BUXÓ, José Pascual: *Sor Juana Inés de la Cruz: Amor y conocimiento*, Seminario de Cultura Novohispana, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto Mexiquense de Cultura, UNAM, 1996.

²¹ GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (ed.): *Sor Juana Inés de la Cruz. Poesía lírica*, Cátedra, Madrid, 1992.

Lo que es un hecho, es que las probables inclinaciones amorosas de la décima musa, es decir, del amor entre mujeres y entre las monjas, se ha podido hablar abiertamente a partir de la segunda mitad del siglo XX y principios del nuevo milenio, tras los movimientos de liberación de lesbianas y homosexuales, como lo confirma la publicación *Monjas lesbianas: se rompe el silencio*²².

Es por ello que la relación de mecenazgo entre la Condesa y Sor Juana haya sido analizada recientemente como lo confirma la investigadora Beatriz Colombi, durante el XXI Congreso de Hispanistas de la Universidad de Múnich²³.

Los testimonios de las monjas actuales, nos pueden dar algunas respuestas. Sabemos que muchas mujeres prefieren tomar los hábitos para evitar el matrimonio. En el fondo, en su espíritu subyace la atracción sexual hacia otras mujeres, atracción de la que a veces no son conscientes.

En cuanto a México, decir que la décima musa, ha sido inspiración de los grupos defensores de los derechos humanos de las lesbianas, como lo fue el Grupo Autónomo de Mujeres Lesbianas OIKABETH (1982-1986), donde se gestó el proyecto de la revista *El clóset de Sor Juana*, que años más tarde se convertiría en el nombre de un espacio alternativo dirigido por la activista Patria Jiménez (1957), quien fuera la primera diputada lesbiana en México.

La vida de Sor Juana también ha sido recientemente llevada a las pantallas cinematográficas, como lo confirma el film argentino *Yo la peor de todas* (1990), de María Luisa Benberg, inspirada en el libro *Las trampas de la fe*, de Octavio paz, y la serie *Juana Inés*, de Patricia Arriaga Jordán (2016), esta última detalla abiertamente una relación lésbica entre la Condesa de Paredes y Sor Juana.

Dentro de las cartas escritas por Sor Juana destaca especialmente su respuesta a Sor Filotea de la Cruz, la cual podría ser considerada como el primer manifiesto feminista de la historia, al cuestionar las oscuras pretensiones del obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, quien escribiera a Sor Juana, escondido tras la figura de Sor Filotea de la Cruz, una carta para disuadir a la musa de continuar ejerciendo su vocación a las letras, tras la crítica de Sor Juana al sermón del padre Vieyra²⁴.

Su respuesta, como todos los escritos de los que es autora, es magistral.

Pues por la -dos veces infeliz- habilidad de hacer versos, aunque fuesen sagrados, ¿Qué pesadumbre no me han dado o cuales no me han dejado de dar? Cierta, señora mía, que algunas veces me pongo a considerar que el señala, -o señala Dios, que es quien solo lo puede hacer- es recibido como enemigo común, porque hace a algunos que usurpa los aplausos que ellos merecen que o

²² CURB, Rosemary; MANAHAN Nancy: *Monjas lesbianas: se rompe el silencio*, Seix Barral Editorial, Barcelona, 1985.

²³ JUNKE, Claudia; WEISER, Jutta (eds.): “*Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación*”, en *iMex*, enero 15, 2019, pp. 8-12.

²⁴ DE LA CRUZ, Sor Juana Inés: “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”, en *Obras completas*, Editorial Porrúa, Colección sepan cuantos, No. 100. México, 2018, p. XVI.

que hace estanque en las admiraciones a que aspiraban, y así le persiguen.²⁵

Y como en todos sus textos, abundan las citas de obras monumentales de la época como ya nos habían comentado Esperanza Pulido y Josefina Muriel, citas que refieren textos de Maquiavelo, la Biblia o Santa Teresa, ya citando en latín²⁶, o con metáforas exquisitas que describen la crudeza de la suerte de quien brilla en las alturas por su nobleza o por su sabiduría.

¡Oh infeliz altura, expuesta a tantos riesgos!
¡Oh signo que te ponen por blanco de la envidia y por objeto de la contradicción! Cualquiera eminencia, ya sea de dignidad ya de nobleza, ya de riqueza, ya de hermosura, ya de ciencia, padece esta pensión; pero la que con más rigor la experimenta es la del entendimiento.²⁷

Y con sencilla modestia y sabias disertaciones sobre la envidia como razón de la muerte de Jesucristo, Sor Juana nos alecciona:

Menos intolerable es para la soberbia oír las represiones, que para la envidia ver los milagros. En todo lo dicho, venerable señora no quiero (ni tal destino cupiera en mi) decir que me han perseguido por saber, sino porque he tenido amor a la sabiduría y a las letras, no porque haya conseguido uno ni otro.²⁸

Su inteligencia privilegiada la hacía poseedora de una especial, única y excepcional visión del mundo del que percibía los lazos imaginarios que entretejían su vida con el mundo de las ciencias, las artes y las letras, los cuales plasma en sus obras a través de la magia de su pluma insurrecta.

Paseábame algunas veces en el testero de un dormitorio nuestro (que es una pieza muy capaz) y estaba observando que siendo las líneas de sus dos lados paralelas y su techo a nivel, la vista fingía que sus líneas se inclinaban y que su techo estaba mas lejos en lo distante que en lo próximo: de donde infería que las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas, sino que van a formar una línea piramidal. Y discurría si sería esta la razón que obligó a los antiguos a dudar si el mundo era esférico o no. Porque, aunque lo parece, podría ser engaño de la vista, demostrando concavidades, donde pudiera no haberlas.²⁹

La genialidad de nuestra “Décima musa” fue avasallada y su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, como ya he dicho, un manifiesto feminista. Tras la carta, la siguieron la venta de sus instrumentos musicales y científicos y de su biblioteca, como preludio de su muerte.

²⁵ *Ibid.*, p. 835.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p.836.

²⁸ *Ibid.*, p. 837.

²⁹ *Ibid.*, p. 838.

Como ellas, se suman las voces de millones de mujeres enmudecidas, acosadas por su inteligencia. Mujeres paradigmáticas, rompiendo el silencio, suplicando justicia.

Por ello, las mujeres en el arte nos constituimos como un observatorio internacional que exige ya una justicia realmente justa, en tiempo y forma, para que sean consideradas como delito grave, todas aquellas formas de violencia y acoso laboral, prácticas que constituyen formas sutiles de feminicidio que en todos los campos del saber nos han enmudecido a lo largo de una historia que está por escribirse.

Por una cultura de altura, por una educación que realmente eduque en valores y que incluya el inagotable caudal de conocimiento de las mujeres ancestralmente sabias, para que las niñas logren ser niñas en su infancia, las mujeres fuertes y emponderadas en su vida adulta y la vida humana sea el bien más preciado en una sociedad pacífica, amorosa y no violenta.

Bibliografía

- ARMIJO, Leticia. *Entrevista inédita con Adrián Velázquez Castro*, México, 2021.
- BUXÓ, José Pascual: *Sor Juana Inés de la Cruz: Amor y conocimiento*, Seminario de Cultura Novohispana, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Instituto Mexiquense de Cultura, UNAM, 1996.
- CURB, Rosemary; MANAHAN Nancy: *Monjas lesbianas: se rompe el silencio*, Seix Barral Editorial, Barcelona, 1985.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés: *Obras completas*, Editorial Porrúa, Colección sepan cuantos, No. 100. México, 2018, p. XVII.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (ed.): *Sor Juana Inés de la Cruz. Poesía lírica*, Cátedra, Madrid, 1992.
- JUNKE, Claudia; WEISER, Jutta (eds.): “*Sor Juana Inés de la Cruz: identidad criolla y procesos de transculturación*”, en *iMex*, enero 15, 2019, pp. 8-12.
- LAVISTA, Mario: “Guido y sor Juana”, en revista *Letras libres*, México, 2006.
- LONG, H. Pamela: *Sor Juana y la música*, Editorial Grupo Destiempos, LLC, México, 2013.
- MARIN LÓPEZ, Javier: “Acotaciones musicológicas a cuatro textos de Sor Juana Inés de la Cruz”, en *De música y cultura en la Nueva España y el México Independiente: testimonios de innovación y pervivencia*, Vol. II, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017, pp. 55-83.
- MURIEL, Josefina: *Cultura femenina novohispana*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1982.
- PULIDO, Esperanza: “La mujer mexicana en la música”, en *Heterofonía*, n° 104-105, Noviembre - Diciembre, Vol. XXII, [1a ed. Revista de Bellas Artes, 1958], México, 1991, pp. 22-23.
- STEVENSON, Robert: “La música en la catedral de México. El siglo de la fundación”, en *Heterofonía*, CENIDIM, n° 100 -101, México, Enero-Diciembre de 1989, p. 14.

Fonogramas

La música coral mexicana en el siglo XX, disco compacto producido por el Centro de Apoyo de Música de Concierto y la Sociedad de Autores y Compositores de México S.G. de I.P., México, 2010.

¿Por qué la literatura?

Rosa María Rodríguez Hernández
Compositora y musicóloga
Universitat de València
rosamariarodriguezhernandez.net

Resumen. En la poesía, así como en una buena parte de obras en prosa, el ritmo de las palabras es la música que gobierna la razón y la emoción. La literatura ocupa un lugar importante en mi creación. En este artículo describo los diferentes procedimientos en los que configuro su presencia en mi música y los temas principales en cuatro de mis obras: *Envoi*, *Como el viento*, *Maya* y *Transmutación*.

Palabras clave. Literatura, Poesía, Teatro, Voz, Rosa M^a Rodríguez.

Abstract. In poetry, as well as in a good part of prose works, the rhythm of words is the music that governs reason and emotion. Literature occupies an important place in my creation. In this article I describe the different procedures in which I configure its presence in my music and the main themes in four of my works: *Envoi*, *Como el viento*, *Maya* and *Transmutación*.

Keywords. Literature, Poetry, Theater, Voice, Rosa M^a Rodríguez.

Una parte sustancial de mi catálogo atraviesa la literatura, desde obras a solo, cámara, orquesta y coro y coro solo. El conjunto de todas ellas está abierto, y es sensible, no solo a la literatura, sino también al diálogo con el arte pictórico, la danza y otros dominios artísticos. “Una obra de arte es buena no porque lo diga una teoría sino porque está inserta en un entramado de referencias, alusiones y convenciones: el artista toma cosas que todos conocemos y las cambia”¹. Veremos los distintos procedimientos en los que he plasmado la literatura en mi obra y los temas principales.

En la literatura, la reflexión y la emoción afloran en las obras de arte. Se produce una asociación libre encaminada al sonido y lo relaciona con la memoria de mi experiencia personal, episódica. El acto de leer conlleva una actitud acogedora, íntima, es un encuentro con el libro. La fuente literaria parte de una ficción que despierta en un momento real una fantasía que dará paso al sonido. La observación natural y precisa de la vida cotidiana y la sensación o intuición del

¹ BALL, Philip: *El instinto musical. Escuchar, pensar y vivir la música*, Turner Noema, Madrid, 2010, p. 166.

misterio que podemos percibir es un componente de esa misma existencia. La realidad y la ficción se unen, y la realidad se hace aún más recóndita, porque desde ambas proyecto mi mundo sonoro. Si la ficción se apropia de otros mundos, quizá reales, la realidad no se apropia, solo ocurre. La literatura genera una inquietud ficticia y un deseo de variedad, de transformación ideal de los objetos y situaciones diarias. En el fondo, la intención es fantasear, imaginar, crear, porque el creador observa y crea a la vez.

Por otra parte, la literatura es un modo de organización, ayuda a mi mente, por tanto, a construir la forma sonora, a limitarla, a dotar de sentido y de significado. Es la mente quien sintetiza la forma; la inferencia, asociación y distinción de los elementos son susceptibles de percepción, y ésta es una sensación. El contenido y carácter de la obra se ven afectadas por el hecho de que la sensación de forma se capte o no se capte. Tengamos en consideración que el lenguaje poético, en su logro de la connotación, difunde significados. Cualquier elemento o acontecimiento que una poesía refleje de forma natural origina una celeridad involuntaria de la fantasía y de la pasión, y ocasiona cierta inflexión de la voz o de los sonidos que la expresan.

Otro aspecto importante son los temas que se abordan: “todo aquello que merece la pena recordar en la vida es su poesía”². El acontecer de la propia vida está hecha de poesía, es ahí donde hay que perfilar los temas. La poesía rocía de resplandor todo aquello que rodea su objetivo, de tal forma que ante su percepción es inevitable penetrar en lo más profundo de la mente y crear.

No me voy a adentrar en los temas de todas mis obras de contenido literario, tan solo voy a destacar cuatro de ellas: *Envoi*, *Como el viento*, *Maya* y *Transmutación*. Veamos.

Mi obra *Envoi*, para flauta y marimba³, está basada en el poema *Qué palabra!* de Samuel Beckett. Evidencia el problema que se presenta al afanarse en identificar lo percibido, lo imaginado y lo recordado, y procurar describirlo, es decir, el problema de la dificultad de expresar en palabras imágenes mentales que se diluyen nada más ser abordadas como palabras.

² HAZLITT, William: *Ensayos sobre el arte y la literatura*, Espasa, Madrid, 2004, p.80.

³ Deambular por la palabra: *ENVOI para flauta y marimba*”, en RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M^a (ed.): *15 Compositoras españolas de hoy*, Ed. Piles, Valencia, 2012, pp. 239-256“. La obra ha sido estrenada, publicada y grabada en CD por Antonio Arias, flauta y Estela Blázquez, marimba. Editado por la Junta de Andalucía, Centro de Documentación Musical de Andalucía, Consejería de Cultura. Serie: Documentos Sonoros del Patrimonio Musical de Andalucía. Dirección científica: Centro de Documentación Musical de Andalucía. Producción: Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales. D.L. SE-8451-2010. Puede escucharse en: <https://soundcloud.com/user-692688594/envoi-rosa-rodriguez-antonio-ariasestela-blazquez>
Este autor ha sido objeto de estudio por mí dada la fascinación que siempre he sentido por su obra: RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M^a: “La influencia de Samuel Beckett en la música contemporánea”, en *ITAMAR. Revista de investigación musical: Territorios para el arte*, Universidad de Valencia, Rivera editores, Valencia, 2008. n^o1, pp. 89-102.

Qué Palabra no solo es un poema, es también un relato, la narración sobreco-
gedora de una búsqueda del vocablo preciso. Se trata de un monólogo interior,
dedicado a Joe Chaikin, director de algunas de sus obras, quien padecía afasia
parcial –un deterioro de la capacidad del lenguaje. ¿Cómo se puede seguir ade-
lante cuando las condiciones que hacen que seas la persona que fuiste hayan
sido excluidas? Se examina la pérdida del significado.

El escrito no se limita a generar imágenes inefables, sino que formula, casi de
forma obstinada, el flujo hacia éstas, es decir, modelan el itinerario, la progre-
sión inenarrable, de un espacio condenado a la irresolución, al descontento y,
por consiguiente, a un eterno recomenzar en pos de lo imposible, al agotar todos
los medios hasta la extenuación.

En su literatura, Beckett concentró su interés en la ansiedad inherente de la na-
turaleza humana, que en última instancia redujo al yo solitario o a la nada. Asi-
mismo investigó con el lenguaje hasta dejar tan sólo su esqueleto, lo que originó
una prosa austera y disciplinada, combinada de un humor corrosivo y aliviado
con el uso de la jerga y la befa. Su influencia en dramaturgos posteriores, espe-
cialmente en aquellos que siguieron sus pasos en la tradición del absurdo, fue
tan notable como el impacto de su prosa⁴.

En mi artículo titulado “Como el viento, para piano, en su enunciado poético”⁵,
expuse los diferentes temas que quedaron plasmados en las 14 piezas para piano
Como el viento: Citara, Como el viento, Desequilibrio danzante, Hojas huidas,
Húmeda nostalgia, Idilio de un rumor, Levedad, Linde, Luz inédita, Manera de
*ser aire, Resoles, Sobre el agua, Sombras, Vacilaciones*⁶. Los dos grandes te-
mas, en esta ocasión, son la contemplación de la naturaleza y la fugacidad de la
existencia: “mar, sol, ecos de una ola tropezándose, silbido del viento, playas,
arena limada por el agua, luz, espejismos, dolor, fugacidad, inquietud, memoria,
sosiego, silencio, búsqueda..., el Sonido enlazado a los sentidos desde el espíri-
tu”⁷.

⁴ Puede verse la influencia que el escritor ejerció en numerosos compositores contemporáneos
en RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M^a: “La influencia de Samuel Beckett en la música con-
temporánea”, en *ITAMAR. Revista de investigación musical: Territorios para el arte*, Universi-
tat de València, Rivera editores, Valencia, 2008. n^o1, pp. 89-102.

⁵ Véase RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M^a: “Como el viento”, para piano, en su enunciado
poético”, en *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, Universitat de
València, N^o 5, Año 2019, pp. 108-124.

⁶ Puede verse en el cuadro de autores a quien corresponde cada título. En mi canal de YouTube
se puede escuchar el estreno de las 14 piezas que tuvo lugar en el Miami International Festival of
the Arts, el 14 de marzo de 2019.

<https://www.youtube.com/channel/UCCC1KhpVIITEJYZEMz4MEBg/videos>

⁷ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M^a: “Como el viento”, para piano, en su enunciado poéti-
co”, en *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, Universitat de Valèn-
cia, N^o 5, Año 2019, p. 109.

Maya, para contrabajo⁸, es una obra inspirada no solamente en la literatura, sino que se materializa a partir de una imagen del artista plástico y performer Pepe Romero, en la que contiene una paráfrasis de *La decadencia de la mentira*, de Oscar Wilde. El escritor ilustra sus reflexiones sobre el origen del arte, un lugar competente para alumbrar y radiar creaciones con belleza pero falsas. Diferentes temas, -amor, humanidad, naturaleza-, son vinculados a la mentira.



Imagen 1. *Del diario de Lidiana Cárdenas*, Pepe Romero

Maya contiene numerosas referencias literarias, por ejemplo, a partir de su título:

El título de la obra para contrabajo tiene su justificación en la concepción estética del velo de Maya expuesto por Arthur Schopenhauer. Éste leyó la traducción al latín de un texto persa de los *Upanishad*, “se apasionó tanto por los pensamientos que ahí encontró, que siempre tenía una copia de ésta en su escritorio y “adquirió el hábito de practicar las meditaciones incluidas en sus páginas, antes de ir a la cama”. Texto de enorme influencia en la obra y pensamiento de T.S. Eliot, -final de *La tierra baldía* y en el tercero de los *Cuatro cuartetos*- [...]

T.S. Eliot ejerce una influencia importante en la significación de *Maya*. Por una parte, como interrelación con las otras artes para crear unificación (exterior a, fuera de); y por otra parte, por su idea de transformación, nada es fijo sino cambiante. Sus obras literarias, bien sean poemas

⁸ Véase RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M^a: “Entre velos: Maya para contrabajo”, en *Música Oral del Sur*, Centro de Documentación Musical Junta de Andalucía, N^o 11, Año 2014, pp. 374-387.

o piezas teatrales, conceden un gran valor al ritmo y a la musicalidad de los textos.⁹

Ya he comentado que *Maya* contiene referencias pictóricas y literarias, pero también incluye una cita de Richard Wagner: el tema del juego acuático del *Ocaso de los Dioses*. Es importante resaltar esta cita porque Wagner se sintió notablemente influenciado por William Shakespeare y Ludwig van Beethoven, al igual que T.S. Eliot. Wagner, en *La tierra baldía* de Eliot, es la «presencia innominada» que configura la obra. La epopeya del grial se convierte en el símbolo artístico de la redención. Las alusiones de Eliot a la ópera de Wagner son abundantes: Perceval, Tristán e Isolda o las ninfas del Rin de *El Ocaso de los Dioses*. De ahí que en *Maya* son una continua presencia a lo largo de toda la obra.

*Transmutación*¹⁰, para violonchelo y actor, escrita por Rubén Rodríguez Lucas¹¹. Se enmarca dentro de “Laberintos de Silencio”, Circle Art: proyecto de cuatro conciertos que abordan la naturaleza de lo femenino y el contexto de la inmigración desde múltiples técnicas compositivas y creativas.

En *Transmutación* se dan la mano lo grotesco y lo patético, el misterio y el ensueño, la intimidad y Eros. Su protagonista, Lilith, encarna a todas las mujeres de la historia. Es una obra de conflicto social, en busca de la igualdad de los hombres y las mujeres, pese a que el conflicto interno acompaña al social. A lo largo de los siglos las mujeres han sido devaluadas por el poder de los hombres, la lucha de éstas por cambiar los roles origina que cometan muchos de los errores de ellos. La meta es alcanzar un mundo en el que todos seamos iguales y libres.

Como punto de partida, Rodríguez Lucas crea un texto dramático que sirve de base a tres compositoras de estilos bien diferenciados. Para ello, escribe una pieza breve, en tres actos.

Cada acto tiene su lenguaje característico y su tiempo escénico, permanece la misma argumentación. Eva Lopszyc compone la música para el primer acto,

⁹ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M^a: “Entre velos: Maya para contrabajo”, en *Música Oral del Sur*, Centro de Documentación Musical Junta de Andalucía, N^o 11, Año 2014, pp. 374- 387. La obra está incluida en el CD “Obras para contrabajo: “Taller de Mujeres Compositoras””, editado por la Junta de Andalucía. Consejería de Educación, Cultura y Deporte. D.L.: SE. 2551-2013; y la partitura está editada en “Obras para Contrabajo. “Taller de Mujeres Compositoras””, Colección: *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz* - Cuaderno n^o 7 - Año 2013, Ed. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, D.L. SE. 1307-2013, I.S.M.N.: 979-0-801257-08-6

¹⁰ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M^a; ROMERO, Pepe: “Circle Art. Laberintos de Silencio (2011). La investigación interdisciplinar de un proyecto artístico”, en *Música Oral del Sur* + *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz* n^o10, Año 2013, pp. 226-235.

¹¹ El texto está publicado en RODRÍGUEZ LUCAS, Rubén: “Transmutación”, en *ITAMAR. Revista de investigación musical: Territorios para el arte*, n^o4 (2011-2018), pp. 733- 740. <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/article/view/12857/12027>

paralela al lenguaje poético en el que se acentúa la sonoridad de las palabras. El segundo acto indaga en la comicidad, con un texto más directo y narrativo que aporta la base creadora a la compositora venezolana Yoly Rojas. En su creación nos ofrece alegría y melancolía, fundidas estructuralmente con la propuesta textual y de puesta en escena de la obra. Por último, yo misma creo la música para acentuar la agresividad del tercer acto. Estamos al final de la obra y descubrimos por fin lo que le ha ocurrido a Lilith y a millones de mujeres. En este acto el lenguaje se torna un revulsivo para el espectador, que se siente atacado como si fuera el propio personaje. La palabra se convierte en arma y el lenguaje se torna agresivo, despiadado. Mi composición, también titulada *Transmutación*, crea un ambiente duro, sin concesiones al sentimentalismo, pero con pequeños espacios hacia la esperanza¹².



Imágenes 2 y 3. *Transmutación*

Como ya anticipé, son diferentes las formas en las que he plasmado la literatura en mi obra. La clasificación más adecuada es la siguiente:

1. Obra para instrumento y voz: *Oye, yo era como una mar dormido*¹³; *Confesiones*; *Eras*¹⁴
2. Obra instrumental inspirada en un texto: *Noche de arena*, *Como el viento (14 piezas)*; *L'arbre fullat*; *L'infinito*; *Luz-14*
3. Obra instrumental construida con cada palabra de un poema: *Envoi*

¹² Puede verse el Acto III en <https://www.youtube.com/watch?v=R8JsK3-tcjs>

¹³ Encargo del VIII Festival de Música Española de Cádiz, 2010. Interpretada por Nam Maro y el Trío Alaria. Puede escucharse en <https://soundcloud.com/user-692688594/oye-yo-era-como-un-mar-dormido-rosa-rodriguez>

La obra está grabada en el CD titulado “Esparzas, Susurros y Sueños”, editado por la Junta de Andalucía, D.L.: SE.8408-2011. La partitura está editada en Papeles del Festival de Música Española de Cádiz - Cuaderno nº 5 - Año 2012, D.L. SE. 4482-2012, I.S.M.N.: 979-0-801257-05-5

¹⁴ Encargo de la Fundación A.C.A. La obra fue grabada en un doble CD por el Conjunto Instrumental Encontres, Compositors Balears. Dirigido por Agustí Aguiló, Fundación ACA/Àrea Creació Acústica, Búger, Mallorca. D.L.:P.M.349-2001. Posteriormente, fue interpretada por el Grup Instrumental, bajo la dirección de Manuel Galduf. Puede oírse en: <https://soundcloud.com/user-692688594/eras-conjunto-instrumental>

4. Obra de teatro para un libreto: *Transmutación*
5. Obra instrumental compuesta desde la pintura y la literatura: *Maya*
6. Obra para coro: *Pater Noster; Amor per l'amor*

Dentro de la primera clasificación se da una mayor variedad de construcción. *Oye, yo era como una mar dormido*, adapta el poema de Alfonsina Storni en la voz de la cantante. *Confesiones*, por su parte, basada en la obra de San Agustín, Libro III, de cuya obra en prosa realizó una adaptación libre en verso para acomodarlo en la voz del tenor solista y el coro. Y, por último, en *Eras*, para conjunto instrumental, la cantante interpreta en su voz el nombre de diferentes planetas y satélites, escrito por mí.



Imagen 4. *Eras*, compases 53-57

En la segunda, *Noche de arena* extrae una frase de la novela *Con la noche a cuestas* de Manuel Ferrand: "... como seres nuevos dispuestos a estrenar otra vez el mundo"¹⁵. Por su parte, *Como el viento*, es un conjunto de 14 piezas inspiradas cada una en un escritor o escritora hispanos, en su mayoría. La obra orquestal *L'arbre fullat*¹⁶, en esta ocasión, el encargo solicitaba que la partitura

¹⁵ FERRAND, Manuel: *Con la noche a cuestas*, Editorial Planeta, Barcelona, 1968, p. 37. *Noche de arena* es un encargo del XV Festival de Música Española de Cádiz 2017, cuyo lema es *Carpe Diem*.

¹⁶ Es un encargo del XIV Festival de Música Española de Cádiz 2016. Interpretada por la Orquesta de Córdoba, bajo la dirección de Juan Luis Pérez. Puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=CP2J2Bablvc>

La partitura está editada en "Taller de Mujeres Compositoras". Colección: *Papeles del Festival de Música Española de Cádiz* - Cuaderno nº 10 - Año 2016, Ed. Junta de Andalucía. Consejería

estuviera inspirada en alguna figura femenina. Mi propuesta fue la poeta mallorquina María Antonia Salvà, quien a su vez homenajea al filósofo, también mallorquín, Ramón Llull.

L'infinito, para guitarra, el título de la obra está tomado del *Canto XII* de Giacomo Leopardi. Es el primero del grupo de los cinco pequeños idilios.

*Luz-14*¹⁷, es una breve improvisación para clarinete en Sib. La luz posee efectos de claridad e iluminación y cuantos más adjetivos posea más se acrecienta su poder simbólico. Los sonidos alumbrados por esta luz no son uniformes, circulan desde la luz de la razón hasta los abismos del corazón. Son sonidos que se inventan a sí mismos para dotarse no solo de brillo, sino, a la vez, de oscuridad, porque lo deficiente en el ser es parte de su esencia. La pieza explora el significado de lo cercano y lo lejano, de la confusión o la indeterminación. Federico García Lorca ya nos advirtió de que “la luz del poeta es la contradicción”¹⁸. El número 14 aparece en la obra como el *mysterium*; provoca conmoción, asombro, quizá vacío y oscuridad. Sin embargo, como enigma, tiene la capacidad de iluminar. El carácter fascinador de su misterio promueve el sentido hacia lo sagrado. Ambos elementos, luz y 14, guardan absoluta cercanía con el poema de Lorca, *Degollación del Bautista*.

La tercera categoría, *Envoi*, une la construcción de ambas obras, la literaria y la musical. A cada sílaba de cada una de las palabras del poema se le atribuye un sonido.

Mi intención es hacer una representación, con la música, de lo que expresa el texto: el universo espiral, sus anillos, sus rotaciones, su velocidad y amplitud, su distancia del punto central (verso 33). El texto parece complacerse en desplegar una serie limitada de elementos (23 palabras) que, en su reaparición, producen variados efectos de recurrencia y analogía. Pero ello no impide que el sistema evolucione, que en su interior se desarrolle una incierta agitación capaz de generar expectativas, mutaciones, movimiento. [...]

Antes de continuar conozcamos la estructura del texto. El número de versos se corresponde con el número de compases de la obra, en total 54. Beckett utiliza en estos 54 versos 158 palabras, de ellas, tan solo 23 son diferentes, hasta completar las 158 recurre a la repetición. [...] he estructurado en cuatro partes (A, B, C, D) el total del poema-pieza. La sección A es la única binaria (a1, a2), es una espiral; la segunda sección B lanza un impulso; la ter-

de Cultura, Coord: Centro de Documentación Musical de Andalucía D.L.: SE 1992-2016, I.S.M.N.: 979-0-801257-12-3

La obra está incluida en el CD titulado “Ellas x Ellas: 13 Retratos Sonoros”, editado por la Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, D.L.: SE-1808-2016

¹⁷ La partitura está editada en Musicvall Edicions Musicals, 2017. D.L.:V-2.062-2017, I.S.M.N.:979-0-801296-85-6

¹⁸ GARCÍA LORCA, Federico: Obras VI, Volumen 2, Akal, Madrid, 1994, GARCÍA-POSADA, Miguel (ed.), p. 285. Conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”, CON II, p.21.

cera sección C actúa como zona contrastante, el compás 33 da lugar a la sección áurea, las palabras quedan aisladas del resto del poema; por último, la cuarta sección D, no introduce ninguna nueva palabra y todas ellas quedan pulverizadas hasta el final.¹⁹

En la cuarta, *Transmutación*, la forma musical viene estructurada en su relación con el libreto. En este caso, es la base del trabajo creativo. La macroforma viene originada desde las relaciones interiores de la microforma. El autor sigue su propio camino literario. Su ideología y texto dramático pretenden una transformación de la sociedad, desde la literatura. La música sigue cada una de sus proposiciones.

Las obras de la última clasificación, *Pater Noster*²⁰ y *Amor per l'amor*, son quizá las formas más habituales de componer música para un escrito. En este caso, ambas siguen la prosodia dada por el texto.

En cuanto a los **autores** y autoras a los que acudo son los maestros vivos o muertos que asisten mi soledad creadora. La influencia recibida es, en el fondo, una cooperación. Escribe Steiner: “Es fascinante ver cómo un poeta, un pintor o un compositor pueden convocar a quien quiera sin tener en cuenta la cronología. A menudo hace de los maestros antiguos sus contemporáneos interiores más decisivos”²¹. La lista de escritores y escritoras es muy amplia, sin embargo, considero oportuno reflejarla en el siguiente esquema:

OBRA MUSICAL	OBRA LITERARIA	AUTORÍA
<i>Confesiones</i> , para orquesta, coro y tenor solista	<i>Confesiones</i> . Libro III	San Agustín
<i>Envoi</i> , para flauta y marimba	<i>Qué palabra!</i>	Samuel Beckett
<i>Húmeda nostalgia</i> , para piano <i>Y estás allí...</i> , para cello	<i>Conjuros de la memoria</i>	Gioconda Belli
<i>Luz inédita</i> , para piano	<i>Égloga del naufragio</i>	Germán Bleiberg

¹⁹ RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M^a (ed.): “Deambular por la palabra: *ENVOI* para flauta y marimba”, en *15 Compositoras españolas de hoy*, Ed. Piles, Valencia, 2012, pp. 239-256.

²⁰ La obra está editada en *Compilación de obras corales I* - Colección Mujeres, Ediciones Delantal, Mujeres en la Música, Madrid, 2015. D.L.: M-6831-2015, I.S.M.N. 979-0-9018834-0-6, EDMU0001

²¹ STEINER, George: *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid, 2001, p. 94.

OBRA MUSICAL	OBRA LITERARIA	AUTORÍA
<i>Levedad</i> , para piano <i>Et fleur...</i> , para flauta	<i>Palabras dichas en voz baja</i>	Carlos Bousoño
<i>Desequilibrio danzante</i> , para piano	<i>Para hallarte esta noche</i>	Julia de Burgos
<i>Manera de ser aire</i> , para piano	<i>Amor</i>	Rosario Castellanos
<i>Cítara</i> , para piano	<i>Sacra Minerva</i>	Miguel de Cervantes
<i>Noche de arena</i> , para 2 pianos y 2 percussionistas	<i>Con la noche auestas</i>	Manuel Ferrand
<i>Luz-14</i> , para clarinete	<i>Degollación del Bautista</i>	Federico García Lorca
<i>Idilio de un rumor</i> , para piano	<i>Arde el mar</i>	Pere Gimferrer
<i>Resoles</i> , para piano	“El espejo de agua”, <i>Poemas árticos</i>	Vicente Huidobro
<i>Linde</i> , para piano	<i>El libro de los márgenes I</i>	Edmond Jabès
<i>L’infinito</i> , para guitarra	<i>L’infinito</i>	Giacomo Leopardi
<i>Como el viento</i> , para piano	<i>El Ángel Guardián</i>	Gabriela Mistral
<i>Hojas huidas</i> , para piano	<i>Poemas y antipoemas</i>	Nicanor Parra
<i>Sobre el agua</i> , para piano	<i>Libertad bajo palabra</i>	Octavio Paz
<i>Amor per l’amor</i> , para coro	“Amor per l’amor”, <i>Biografía</i>	Miquel Àngel Riera
<i>Transmutación</i> , para cello y actor	<i>Transmutación</i>	Rubén Rodríguez Lucas
<i>Eras</i> , para conjunto instrumental	S/T	Rosa M ^a Rodríguez Hernández
<i>Vacilaciones</i> , para piano	<i>El sueño de origen y la muerte</i>	Jenaro Talens

OBRA MUSICAL	OBRA LITERARIA	AUTORÍA
<i>L'arbre fullat</i> , para orquesta	<i>Homenatge a Ramón Lull</i>	María Antonia Salvà
<i>Oye: yo era como un mar dormido</i> , para trío y voz	“Oye: yo era como un mar dormido”, <i>Poemas de amor</i>	Alfonsina Storni
<i>Maya</i> , para contrabajo	<i>La decadencia de la mentira</i>	Oscar Wilde

Conclusión

La memoria de aquellas obras leídas siempre concede energía creadora, a pesar de que mis obras “no literarias” no guarden una referencia concreta, sí que conservan el poso de mi memoria literaria.

La literatura proyecta imágenes y palabras, desplaza de un lugar a otro sin saber cuál es el siguiente lugar y dónde acomodará su llegada. Atesora un posicionamiento ante lo desconocido que lentamente se revela, arrojando tantas interpretaciones como sensibilidades.

YIZKEREM.
May Our Lord Remember Them (from Hebrew), for a-
cappella mixed choir

Bracha Bdil
Composer, Conductor, Music Educator
Zmora Women Orchestra
Ron Shulamit Conservatory, Jerusalem, Israel
<http://brachabdil.blogspot.com/p/blog-page.html>

Abstract. The work YIZKEREM (from Hebrew: May Our Lord Remember Them) is a memorial to the Holocaust of the Jewish nation. Since the composer – Bracha Bdil - belongs to the Eastern European Orthodox community, many of her works are based on the musical tradition of the Jewish Eastern Europe modes and texts from the sources.

The fusion of contemporary compositional technique with the elements of ancient Jewish tradition leads the composer to a personal authentic compositional language.

Keywords. YIZKEREM, May Our Lord Remember Them, Bracha Bdil, A-Cappella, Holocaust, prayer of remembrance, Jewish text, Jewish modes, Jewish traditional music, Cantorial style, Synagogue prayers, Heterophonic texture, thematic counterpoint.

Resumen. La obra YIZKEREM (del hebreo: Que nuestro Señor los recuerde) es un monumento al Holocausto de la nación judía. Dado que la compositora, Bracha Bdil, pertenece a la comunidad ortodoxa de Europa del Este, muchas de sus obras se basan en la tradición musical de los modos judíos de Europa del Este y los textos de estas fuentes.

La fusión de la técnica compositiva contemporánea con los elementos de la antigua tradición judía conduce a la compositora a un lenguaje compositivo muy personal.

Palabras clave. YIZKEREM, May Our Lord Remember Them, Bracha Bdil, A Cappella, holocausto, oración de recuerdo, texto judío, modos judíos, música tradicional judía, estilo cantoral, oraciones de sinagoga, textura heterofónica, contrapunto temático.

I will not forget the chilling story Alexander told me about the murder of his father in the concentration camp in Estonia - Noah Wolkowyski (the author of the first stanza of the poem "Ponar"). The Nazis led his father, the doctor, and other Jews with important jobs to be shot. On the side of the empty truck that

had returned to the camp was left an inscription written with a finger dipped in blood: "They are killing us, Take revenge!"

The work "Yizkerem" is written for an A-Capella Choir and deals with the tragedy of the Holocaust for the Jewish nation.

This composition is dedicated to Prof. Alexander Tamir (Wolkowyski) o.b.m, a Holocaust survivor who, as an 11 year old boy in the Vilna ghetto, composed the song about the massacre of "Ponar", which became one of the symbols of the Holocaust.

There are mortal sins that are not forgiven, and even in the holy scripts can be found legitimacy for the act of revenge that does not bear the inconceivable human tragedy. Despite this, the purpose of the work is not only to express feelings and to sanctify the memory of those who perished, but mainly for the sake of remembering, so we will live in a world that raises the banner of peace and brotherhood of nations.

Is this to be a vision only?

The texts on which the composition is based are using a number of Jewish prayers (From the Jewish memorial prayers: "Merciful Father" ("Av HaRachamim"), "Our Father, Our King" ("Avinu Malkeinu"), "G-d full of Mercy" ("E-L Malei Rachamim"), some of which are recited in times of troubles, some in memory of the dead, etc.

At the top of the work is an instruction to read the words of Gideon Hausner – chief prosecutor - at the trial of Adolf Eichmann (Israel 1961) who was the main executor of the Nazi's policy:

"Where I stand before you, I do not stand alone. With me here, at this time, 6 million accusers. But they cannot rise to point an accusing finger at the glass booth and shout at one sitting there, I blame. The ashes piled high on the hills of Auschwitz and were scattered in the fields of Treblinka, have been washed away by the rivers of Poland and the graves scattered across the length and breadth of Europe. Their blood cries out, but their voice is not heard. Therefore I am here and speak on their behalf the terrible indictment."

The composition consists of three sections and confronts chromatic dissonance that expresses the sorrow of the tragedy and a clear harmonic cords that expresses the holiness and the faith in the G-d. In addition, there is a certain modality influences originating from the Jewish prayers.

Section A (bars 1-53):

The composition begins with four voices sounding one word over and over again: "**Yizkerem**" – meaning: "May our Lord Remember" – those who perished and the reason for their death. The word "Yizkerem" opens with a half-

YIZKEREM.

May Our Lord Remember Them (from Hebrew),
for a-cappella mixed choir

diminished chord and repeats itself in different ways, in various lengths, in chromatic flowing, in a whisper, in shouting, etc. (bars 1-23).

A *Larghetto* $\text{♩} = 75$

p

Soprano
yiz - ke - rem yiz - ke - rem yiz - ke - rem

Alto
yiz - ke - rem yiz - ke - rem yiz - ke - rem

Tenor
yiz - ke - rem yiz - ke - rem yiz - ke - rem

Bass
yiz - ke - rem yiz - ke - rem yiz - ke - rem

pp

S
re - mem - ber yiz - ke - rem

A
re - mem - ber yiz - ke - rem

T
re - mem - ber yiz - ke - rem

B
re - mem - ber yiz - ke - rem

00:10 sec. *Heterophonic Effect*
(until line 38) **ppp** repeat whispering with accented diction

S May He red-ress the spilled blood of His ser-vants

A May He red-ress the spilled blood of His ser-vants

T May He red-ress the spilled blood of His ser-vants

B May He red-ress the spilled blood of His ser-vants

Heterophonic Effect - Join gradually, one by one (singer by singer) with the given text in your own variation of diction and tempo, to make an heterophonic texture as a crowd. Recite naturally, not measured
Make sure not to be synchronized!

repeat expressively *Shout!* **ff** *attacca* **f** *approximate pitch*
gradually increasing intonation and tempo *Shout! do not sing*

S He will red-

A He will red-

T He will red-

B He will red-

The following is an explanation of the notation that creates the free heterophonic texture - according to what appears before the composition:

Approximate pitch (Sprechgesang)

Recite naturally (low/mid/high) - not measured

Repeat the given patterns with accented diction

Continue repeating the given patterns gradually increasing expressively intonation and tempo (until the given pitch).

lengths of caesura/comma

Heterophonic Effect

Join gradually, one by one (singer by singer), with the given text in your own variation of diction and tempo to make an heterophonic texture as a crowd. Recite naturally, not measured - Make sure not to be synchronized!

Upon reaching the climax, all the voices are in unison scream and continue in a homophonic-choral texture for the following words: **"He will retaliate against His enemies, and appease His land and His people"**. The words of vengeance are expressed in forte in chords which are built of perfect intervals which are gradually compressed and become dissonatic (bars 41-45). The last sentence of consolation is expressed in piano, trickling with sustained lines until a solution which is not satisfying - a half-diminished chord - corresponding to the chord that opened the composition (bars 45-49). The bass-baritone soloist concludes the section with a quiet, serious recitation of the words: **"He who exacts retribution for spilled blood remembers them, He does not forget the cry of the humble"** (bars 49-53).

43

meno mosso *pp legato* *ppp*

S
foes - and a - ppease His land and His peo - ple

pp legato *ppp*

A
foes
and a - ppease His land and His peo - ple

pp legato *ppp*

T
foes - and a - ppease His land and His peo - ple

pp legato *ppp*

B
and a - ppease His land and His peo - ple

45

Solo B
p
He who ex - acts re - tri

Section B (bars 53-122):

Immediately after the soprano solo begins a melodic line that expresses prayer pleading: **"Our Father, Our King, this do for the sake of those who were slain for Thy holy name, This do for the sake of those who were slaughtered for Thy unity, This do for the sake of those who went through fire and water for the holiness of Thy name"**. The soprano is accompanied by the 4 voices in a homophonic-choral texture in pure minor cords. The choir reminiscents the word "Yizkerem" from time to time and occasionally repeats-responds and strengthens the words of the soloist (bars 53-88).

The harmony gradually becomes compressed and chromatic till the climax where all the voices merge into a major chord on G. That G major corresponds with the same half-diminished G chord that opened the work (bars 83-88). But immediately after that clear moment appears a dissonant cluster reminiscent of the circumstances of writing the work - a vision versus reality (bars 89-91).

YIZKEREM.
 May Our Lord Remember Them (from Hebrew),
 for a-cappella mixed choir

The musical score is divided into two systems. The first system (bars 83-90) features a Solo Soprano line and four-part choir parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are: "name Thy name". The tempo markings are "poco a poco cresc. poco a poco piu mosso" and "rit.". The second system (bars 90-102) continues with the Solo Soprano and four-part choir parts. The lyrics are: "re - mem (m) o na-tions make His peo-ple re - joice for He will red-". The Solo Soprano part includes a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *♩ = 140*. The choir parts include various dynamics such as *pp*, *accented*, *gliss.*, *dim.*, *marcato Solo*, *agliato*, and *p*.

From that dissonant chord, Cannon in fourths grows in the following words: "**O nations, make His people rejoice, For He will redress the blood of His servants**" (bars 90-102).

92 *p marcato agitato*
S o na-tions make His peo-ple re-joice for He will red-ress the

p marcato agitato
A o na-tions make His peo-ple re-joice for He will red-ress the blood of His

Tutti articulate keep the excitement and p
T ress the blood of His ser-vants He will re-ta-li-ate a- gainst His e-ne-mies may He red-ress the

B na-tions make His peo-ple re-joice for He will red-ress the blood of His ser-vants He will re-

The counterpoint texture becomes chromatic, growing stronger in an heterophonic texture, suggesting a mass of people (bars 102-108), until the climax - repeating the same words but in a definite choral texture with a pedal point added: "**For He will redress the blood of His servants**". The consolation words in piano ends in a cord based on C, but this time - in a pure minor cord in a root position - hoping for stability after the 'soprano prayer' section (bars 108-116).

112 *rit. PPP al niente*
S pprase His land and his peo-ple

rit. PPP al niente
A pprase His land and His peo-ple

rit. PPP al niente
T pprase His land and His peo-ple

rit. PPP al niente
B pprase His land and His peo-ple

113 *mp recito slowly and solemnly*
Solo B He will e-xe-cute judge-ment a-mong the

Once again, the bass-baritone soloist quietly 'seals' the section with the following words: "**He will execute judgment among the corpse-filled nations, He will crush the rulers of the many lands**".

Section C (bars 122-end):

The final section of the composition uses three different materials in parallel - a thematic counterpoint:

1. The men whisper in an heterophonic texture the text of the "G-d full of Mercy" prayer. Their whispers simulate special moments from the atmosphere of a synagogue where everyone prays privately in a whisper in a personal style, when all the murmurs merge to a sort of a 'bubbling mass whisper'.
2. The women quote the beginning of the work in the word "Yizkerem" and repeat it in different ways.
3. Above these materials, the tenor soloist is singing as a cantor the "G-d full of Mercy" prayer - a version of the prayer of remembrance of souls which is recited for the sake of those souls which are deceased.

These three materials move in complete independence - tonal, rhythmic, textual, directional.

The musical score for Section C consists of two systems. The first system includes staves for Solo T, S, A, T, and B. The Solo T part is marked 'Recitativo' and 'ritardando espress. ppp'. The S and A parts are marked 'canto: Segno - divisi in 4' and 'p'. The T and B parts are marked 'repeat simile' and 'sempre ppp'. The lyrics for the Solo T part are 'G-d full of mercy, judge of widows and father of orphans'. The lyrics for the S and A parts are 'yis - ker - em (in)'. The lyrics for the T part are 'men - her Yis - ker - em'. The lyrics for the B part are 'their sake pro-vide a sure rest u - pen the wings of the Di-vine Pre-sence'. The second system includes staves for Solo T, S, A, T, and B. The Solo T part is marked 'p'. The S and A parts are marked 'ritardando'. The lyrics for the Solo T part are 'G-d full of mercy, judge of widows and father of orphans'. The lyrics for the S and A parts are 'yis - ker - em (in)'. The lyrics for the T part are 'men - her Yis - ker - em'. The lyrics for the B part are 'their sake pro-vide a sure rest u - pen the wings of the Di-vine Pre-sence'.

The tenor soloist prays a melodic expressive line with the following words: **"G-d, full of mercy, judge of widows and father of orphans, provide a**

sure rest upon the wings of the Divine Presence, for all the souls who were murdered, slaughtered, burned, strangled, buried alive, who died in all manners of unseemly deaths and went to heaven for Thy sanctification".

The accompanying of the choir with the word "Yizkerem" deliberately opens in a very high register, in a complex range for vocal production and even for listening. The range gradually reaches the lower register but at the same time grows in intensity and chromatically (bar 122 till the end). The male voices join the female voices (bar 137), but in spite of this the "Yizkerem" disappears slowly in a long morendo. The piece ends with the same word repeated over and over again - in the same chord -G half-diminished - with which the composition began – in a low register and dense voicing.

The solo tenor melodic line which sounds parallel begins on the F minor (the tonality in which the piece is written) and sometimes creates a sharp bi-tonality with the choir material. The line finishes at the Bb tonality with the words: **"The Everlasting One is their heritage, the Garden of Eden shall be their resting place, Amen"** (bars 144-170).

The image shows a musical score for a vocal ensemble. The top section is for the word "Yizkerem" and includes staves for Solo Tenor (S), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Solo Tenor part features a melodic line with a dynamic marking of *ppp* and a tempo marking of *al niente*. The choir parts have lyrics: "yit - ke - rem". The bottom section is for the word "Amen" and includes a Solo Tenor staff with a dynamic marking of *ppp* and a tempo marking of *Adagio*. The Solo Tenor part has lyrics: "Vit - ga - del ve-Yitkadash Shemei Rabba". Below the Solo Tenor staff, there is a note in Aramaic: "Yitgadal veYitkadash Shemei Rabba (praise and sanctify the name of G-d)". The choir parts for "Amen" are empty staves.

In the "Amen" word the soloist remains alone. In the silence that prevails, he says 4 words in Aramaic (ancient language): **"Yitgadal veYitkadash Shemei Rabba"** - 4 important words that begin the prayer of the "Kaddish" – a prayer

YIZKEREM.
May Our Lord Remember Them (from Hebrew),
for a-cappella mixed choir

in memory of the departed which sanctifies G-d's rule in his mysterious ways
(bar 170 till the end).

After these 4 words, the soloist tenor quietly mentions the final word "**May our
Lord Remember, Yizkerem**", and seals the composition in silence.

Score&recording:

<https://drive.google.com/folderview?id=OB8u7yIPbThIIYlZkUGtaRzlr28&usp=sharing>

The snail

Bracha Bdil
Composer, Conductor, Music Educator
Zmora Women Orchestra
Ron Shulamit Conservatory, Jerusalem, Israel
<http://brachabdil.blogspot.com/p/blog-page.html>

We always meet at weddings, in fact, we meet every morning, bringing closer nose-to-nose and look directly to discover some wrinkle. But at weddings the meeting is more meticulous: raising eyebrows, examining the accuracy of the eyeliner, the direction of the pony, and an artificial smile, with shiny teeth, to make sure 'Sarah didn't call'.

Our codes always work, and are especially critical at public events like weddings. After all, it's unpleasant to shout in the middle of the round table, "Hey, you've got something stuck between your teeth, no, not here, left, left I said, that is right, yes, yes, there!", And then: "No, it's still there, still there, farther to the left I said, yes, yes, right there, right there!", To hear the sigh, the pushed back chair, the slow walk with mouth closed to the mirror in the women's WC or in the foyer.

The elevator-music that accompanied the serving of the first course was being repeated for the third time, the same drab harmonic pattern. The waiters and their black neck ties, the women's lace, high heels and their fur - blended well into the trite social picture.

Sometimes "Sara is in a redial ring", with the dirt between the teeth being particularly stubborn, and sometimes "Sara called twice today", when two suspicious focal points appear between the shiny teeth.

Tonight, too, first thing I went to greet her. I stood in the foyer, bringing my nose closer to the mirror and smiled warmly at her, making sure the pencil line under the eyes was exact, the direction of the pony, and of course: that Sarah hadn't called.

"I think you really look my age", she complimented me out of the glass.

That's right, I thought, a little overweight and that's all, despite the 20 years that have passed.

"And how is Grandpa, still preparing scrambled egg with lots of salt? Is there anything new in the kibbutz?"

How to explain to her, I thought, that Grandpa was barely walking, and egg is prepared for him.

“Mama told me you abandoned the cello and signed up for physics studies... what does Grandpa say about that?”

I was silent.

45 is a beautiful age, I repeated to myself quietly and just smiled at her, while scraping a crumb that was stuck to the mirror. "You are too young to notice that the eyes have changed", I wanted to tell her. They had seen too much, much too much for the age of 45, and also the ears went deeper, having absorbed far too much, far too much. And the heart.

But I was silent, and only touched her at the end of her nose, feeling the cold glass of the mirror on my fingertip. I touched her exactly at the pointed tip of her nose, like mother used to do when I was three years old, as if I was a snail.

Her eyes were instantly laughing.

- “No, the clinician does the test, so you have to make an appointment”.
- “But I did a test, here...”
- “Sir, this is a test from four years ago”.
- “What?”
- “This is a test from four years ago”.
- “I don't understand, I don't hear well”.
- “This is an old test. You have to have a new one”.
- “New?”
- “I'll make you an appointment, we will set a date and time, the clinician will give you a new examination. Can you come on Wednesday in a week's time?”
- “I want to know how much a new device costs”.
- “We do not give prices at the front desk, you have to make an appointment”.
- “How much? I can't hear well”.

- “Sir, We do not give prices at the front desk, you have to make an appointment. We work with several types of devices from several different companies. You have to make an appointment. The clinician will give you a new test and then will be able to offer you a suitable device with all the cost details”.

- “But I've already done a hearing test, here...”

- “That was four years ago”.

- “Four what?”

- “F o u r y e a r s”.

- “No, no! I didn't do the test at your clinic, I did it at a health fund”.

- “When to set another appointment for you?” The secretary approached in a low voice to the couple standing behind us”.

I held my grandpa's free hand, the sweaty crumpled test paper in his other hand, his eyes troubled. I leaned down a bit and examined my flushing cheeks reflected on the clinic's glass desk.

- “What to set? I can't hear well”.

- “Please wait, Sir, in fact, actually they were standing in line before you, I will finish with them and will then be with you”.

- “I didn't ask for an appointment, I just wanted to know how much new devices cost”.

I threaded my body through the narrow doorway and quickly closed the door. The hasty retreat because of my entrance instantly became a noisy huddle. Fashion and political debates with each other were neglected and the moving mass carried its head to the bowl at my hands.

I squeezed my legs gently in the tangled crests and spread sprouts in a straight line as I moved on.

A mock silence prevailed. As a magic trick, games of grace and society mannerisms melted away. All of the attention was focused on the existential preoccupation which is called 'dinner'. The thumping sounds of the bullies pushing their way through vied with the lustful pecking sound of their friends who had already begun their meal.

When the bowl was empty, I made the final round for the day. No crumb remained on the ground, and the social cacophony flamed again. Crests-crests were huddled in prolific social discourse, one boasting her views, the other one her accomplishments, carrying their heads simultaneously in a pointed motion and trying to overcome each other in their shrieks.

"I sunbathed a little, didn't I?" I asked her through the snail eyes flickering in front of me, "Two weddings in one week are an achievement for us."

The sight of the hall was reflected through the mirror, crests, furs and laces, deafening my eyes in a garish carpet.

"What are they chatting about so much, as if they analyzing Mozart's Grosse Fuge?" I asked her, spreading lipstick to the angles of my lips. I closed my eyes for a moment, trying to catch the harmonic pattern of the theme melody from 'Titanic', but I swirled in the unceasing pustule sounds on top of the elevator music and the cocktail that sealed the evening.

Trembling with fear
I sagged into the quilt, sinking
Stopped-up ears in front of walls of the world that were tearing
Blast mane of the thunderstorms.

Had I tried to dim it
This curvature
I would have failed much less
Than the same helplessness
When I'm sinking in the crimson seat
A match in a silent crowd
The last chord of
Mozart's Grosse Fuge -
In the same electrifying quiet,
A moment before the thunder of applause.

I longed to stick my two fingers into my ears. Mama was right.

"Understand my friends? The auditory bones shake the oval window at the cochlea's orifice. The oval window shakes are shaking the fluid that fills the cochlea. The fluid oscillation drives the hairs that are on the hair cells. The hair cells create electrical potential that activates the auditory nerve cells and those nerve cells pass through the eighth nerve directly to the brain. The cochlear structure helps to decompose the environmental sounds into frequencies: As you move away from the oval window along the cochlea, the basilar membrane fluctuations correspond to the lower hearing frequencies more and more".

I stared at Professor Bernstein, mummified in a brown burgundy suit, full of rhombuses that seemed to be sewn before the war. Just the bow-tie is missing, I giggled to myself and stretched my eyelids in a desperate attempt not to fall asleep. Just not like Mama! I remembered myself gently pulling at her sleeve at the last concert, trying to stop her snoring.

“Understand my friends? If I could I would have invited Freud to our physics class. On top all of the twists of our elaborate communication organ, add the twists of the soul in a simple conversation between two people ...”

Professor Bernstein shook himself and pointed the plastic stick in his hand at the screened presentation.

“The cochlea's name may be misleading - it's not just a thin bone in the form of a snail, but a spiral space inside the skull bone. That is, the cochlea has no external wall, the illustration here may be misleading”.

I stretched my eyelids expecting to see a cute snail wrapping into itself. Any music, even simplistic 'Titanic'-elevator, would be a better substitute for the dreary monotony of this lesson.

“Sometimes I'm sorry I'm not a bat”, Professor Bernstein said, and I really appreciated him for his touching try in waking the class up.

“Which of you know how to differentiate between frequency and intensity?” It didn't seem he expected an answer, “The frequency of sound is measured in units of Hertz, after the German physicist Heinrich Rudolf Hertz. The frequency range that a human ear can receive is 20Hz to 20,000Hz. Sounds that their of frequency lower or higher are not heard”.

Since I was a child, Mama told me that when you hear a long 'ting' in your ear, the beep indicates the moment that a hair drops in the cochlea's inner ear, and with it a frequency that will no longer be heard.

I stuck my two fingers in my ear deeper and heard the professor's voice bubbling up like from water: “Bats have the ability to hear higher frequencies than humans, in fact, they use less sense of sight and dispatch sound waves and their repetitive echoes to learn about location, shape and movement of the objects around them. It's a type of biological sonar”, He touched the thick lenses of his glasses, “Some kinds of bats have skin membranes on their noses and ears, which improve the ability to hear sounds and absorb the echoes”.

I removed my fingers quickly and the professor's monotone voice continued, too loud for my taste: “The volume of the sound is measured in decibel units, discovered by Alexander Graham Bell, who also invented the telephone. A person's hearing range is in the domain of 10 to 150 decibels. Exposure to higher than 110 decibels for more than a few minutes can impair hearing ability”.

Professor Bernstein looked with satisfaction at the black screen which announced the end of the presentation.

“At our next lesson, we will summarize the subject of the outer ear, the middle ear, the inner ear - it can be a title for a lesson in the mental structure, can't it?”

I arrived at the cafe about fifteen minutes late
They sat around a corner table under the black lamp
Strange silence
In the decade-old glasses I had difficulty in identifying my high school friends
Not because of the graying hair ends
Not because of the crease of the neck

'45 is a beautiful age', I repeated to myself,
More banal than this I can't find, I resented the harmonic pattern,
Or about the artificiality of actually playing such elevator-music in such a cafe
45 is a beautiful age, I repeated to myself and got closer to the table, mentally
prepared for the greeting

The gravity of the heads
Sunken
Each one
in her inner attention
An intimate dialogue with the flickering screen

No more crests-crests
No more laces-fur
Not even a profound discussion on Mozart's Grosse Fuge

Eyes bulging down.
Fingers ticking.

Muteness dominated. The last encore, everyone felt. The curly-haired pianist, face of a child, sat down thoughtfully, distantly, almost detached. His head bowed down, and his hands on his knees.

Half a minute of silence.

Then, he lifted his head, closed his eyes, and his fingers sank onto the keyboard.

I will never forget those moments. Note after note, pairs and threes, came to me modestly, lucidly, growing, thickening, embroidering each other with an evolving masterpiece of choral. The melodic lines leaked with shrinking chromatics and crystallized into a harmonious meaning that grew constantly.

His body froze, his head tilted back, his eyes closed, and so he played – an act of magic.

It was a recital of a connoisseur. Not for nothing were tickets sold out two weeks in advance and the event became all the talk. After Scriabin, Musorgsky and Rachmaninoff, the audience was enthusiastic. Evgeny Kissin bowed, sweating away, repeatedly stepping backstage and again being called to the front, bowing, bowing again, and so on. But the applause did not stop. Male calls of 'Bravo' and 'Bravissimo' echoed alternately, and the entire audience stood up and cheered.

I looked at Grandpa who was on his feet despite his years, his hearing aids in his ears, his palms sweaty. Only a few times did I see Grandpa cheering like that, his palms met each other at a moderate and steady tempo, unabated. Two lines in front of me stood the figure of Professor Bernstein, mummified in a plain blue suit. This time with a bow-tie. Also Professor Bernstein stood up and clapped, in a faster tempo. I was expecting to see a kind of bat peeking out of his pocket, or at least a cute snail.

'We succeeded!' The audience sat contentedly as Kissin approached the piano, the third time since the concert was over, sharpening their ears for the honestly-earned encore. The traditional wit, that only after the concert ends begins the real concert, had proved itself again. Grandpa raised a silent right hand to his ear and pressed the button that increases the sound of his hearing aid.

The walls of the auditorium, the thousands of listeners, the distant stage, the bulk of the piano, the hands of the pianist and the composer's heart, all became one piece – an act of magic. A silent and pure act of magic.

Not a cough was heard, not even a simple clearing of the throat, everyone stiffened and held their breath in a supernatural blend with the sanctity of the notes of music.

All this took only a few minutes, the drops of sound grew quieter, dying, and in the stillness that prevailed the soft lift of the pedal could be heard. The curly-headed Kissin, with his child face, remained frozen, his eyes closed, his head tilted back, for half a minute of silence.

I looked at Grandpa, his head bent, his forehead wrinkled, his eyes closed, for a moment I wondered if he'd fallen asleep. I brought my face closer to his face. A second before the applause, my ear caught the creaking of his hearing aid, and the tear at the corner of his eye.

- “Dear bathers, in another half an hour the lifeguard's hut will be closing, bathing will be prohibited”.

- “Dear parents, please take care that the children do not pass the black flags”.

- “Pay attention, pay attention, after seven o'clock jellyfish with teeth jump to the beach”.

I lay on my back on the sand, the sun upon my closed eyes, echoing the sounds of yesterday, deliberately avoiding putting the hat on my eyes to protect them. I enjoyed the distant voices of babbling that came to me, and I let myself get used to the strange geometric shapes that were embroidered in front of my darkened eyes.

- “Hey boys, don't go in from there, get out! Children, o u t! Whose kid is that in blue?”

- “I ask, please, dear bathers, the sea is stormy today, stormy. What is my job? That you should safely enter the water and safely leave it and return home. What more do I ask?”

- “You hear two whistles - you have to look! Who is whistling, why is he whistling?”

Achhhh, what a great cacophony! I relished and filled my lungs with the whistle. The roll with the sausage settled into my stomach satisfactorily, and I moved my tongue over my teeth in an accustomed motion, making sure 'Sara didn't call'.

- “You go in there, you risk other kids coming in after you. Please, I ask, dear bathers, stay away from the black flag, go ahead, move further north. Do you wish to get caught up in the whirlpool?”

- “The boy with the red ring, more to the north, I said, t o t h e n o r t h. What, are you a swimmer, boy? More to the north I said!”

- “Oh Moses, what he has been through! We are dealing with two thousand, how many did he deal with - tens of thousands?”

- “To me it will not happen, to me it will not happen”, but you are to blame for those coming after you! “Can't you hear the whistle?”

- Dear bathers, bathing after 7pm is prohibited! I emphasize, b a t h i n g i s p r o h i b i t e d, a f t e r 7 p m, b a t h i n g i s p r o h i b i t e d! Hey, you, get the whole group out of there!

The dim geometric shapes kept moving constantly. For a moment I imagined a snail turning into a jellyfish, and the thundering-waves echoed in addictive circuits, coming and going, coming and rounding, coming and smashing.

- “The boy with the red ring, I don't know who is watching you, get out now! Papa is in the deep? But you will stay here. What is here? Here is here! He is there, and you are here. Don't yell, don't yell, you are disturbing me hearing the waves”.

- “Dear bathers, the lifeguard's hut is closing, can you hear? We also need to sleep. I emphasize no lifeguard! Bathing in the sea is forbidden! I emphasize, f o r b i d d e n”.

The evening wore on in depth, the cellphone rang stubbornly with pointless ringtones, unanswered. The, crests- crests, the laces and the high heels , the thunderous- applause, Mozart's Grosse Fuge, the bow-tie and the rhombus, and the boy with the red ring, all became a wonderful vibrating vision merging with the thunderous-waves, not stopping for a moment, carrying millions of snails.

I opened my eyes at once. Darkness was all around. The beach was completely empty.

45 is a beautiful age, I smiled at her.

Great Deeds Await Us

Natalia Rojcovscaia-Tumaha
Composer, Conductor,
Pianist, Pedagogue,
Linguist, Writer,
Actress, Painter,
Sound Director



I felt my calling in early childhood. I was born into a creative family. We have always read a lot and it was mainly world classical literature and poetry. We have listened to a lot of classical music from different eras and genres. I'm trained to understand all the variety of art forms. I studied at the art school and my creative works were presented at exhibitions and published in several European magazines. I learned to play the piano from the age of 5, and at the age of 9 I composed my first piece "Lullaby". As much as with music, my life was closely connected with the theater thanks to my parents.

My father, Vadim Rojcovschi (1936-1998), a member of the *Union of Theatre Workers of the Republic of Moldova*, was a writer, playwright, interpreter, journalist, pedagogue, theatre critic and the head of the literary department of the *Drama Theatre "A. Chekhov"*. He was a significant

figure in the theatrical and literary life in Russia and Moldova. My mother, Valentina Rojcovscaia, is a founder, artistic director and a renowned theater director of the *Theatre Union of Children of Moldova "Globe"* and the *Children Music and Drama Theatre "Globe"*, named after the famous William Shakespeare's theater and having existed for over 30 years.

Our *Theatre "Globe"*, with its unique, incredibly diverse performances, went to festivals and organized them itself, held cultural events in the city, organized balls, musical and theatrical Salons, where we, children, were simultaneously pianists, actors, singers, dancers on the stage, and where sometimes our own artistic works served as the scenery for our spectacles. We were also radio hosts

on the *Teleradio-Moldova Company* for a long time. Here for the first time I felt the volume, multidimensionality, synthesis and interpenetration of different art forms, which became my creative vision.

Over the years, my love for the exact sciences, humanities and social sciences has grown with me. And a special place in my life was occupied by philosophy, spiritual searches and self-development.

During all this time I was constantly writing music. It was, remains and always will be the work of my whole life. And all other activities supplemented my life and helped me to enter my profession deeper. In the process of my composition training, I was lucky to communicate with wonderful teachers and unique creative personalities, who represented completely different composition schools and directions. Thanks to this, I got a full arsenal of knowledge, which helps me to be a polystylist and to freely use all traditional and contemporary composition techniques for my ideas. I like to find new unordinary solutions, but I am always of the opinion that music should be based on strong dramaturgy, be filled with deep meaning and speak directly to the human soul. For me, the work of the composer is working with energies that fill the world and, in general, with the vibrations of the Universe. This is a complex, most subtle therapeutic, healing, purifying and enlightening process of tuning the soul's vibrations to higher divine frequencies.

From an early age I was amazed and always fascinated by the orchestra. I have felt in it a sound source of natural elements, human destinies, energies and vibrations of the Universe. Therefore, in my work, I constantly return to large-scale form of symphonic music, and even when I write ensemble or solo compositions, the performers tell me that I still have orchestral thinking... Is it good overall and am I good at doing this, it's not for me to judge. But that's how I'm made. This is just how I feel the world and the entire world order at the same time.

At the *Academy of Music, Theatre and Fine Arts*, I also acquired skills in orchestral conducting, which I then applied, conducting my own compositions at the International Festival "The Days of New Music" and other projects.

Today, I work simultaneously on several music, theater, literary and educational projects.

My creativity covers many genres and forms of both Art Music (chamber, choral, orchestral music, opera and ballet) and Electroacoustic Music. I also works in such directions as theater performances, television shows, film music.

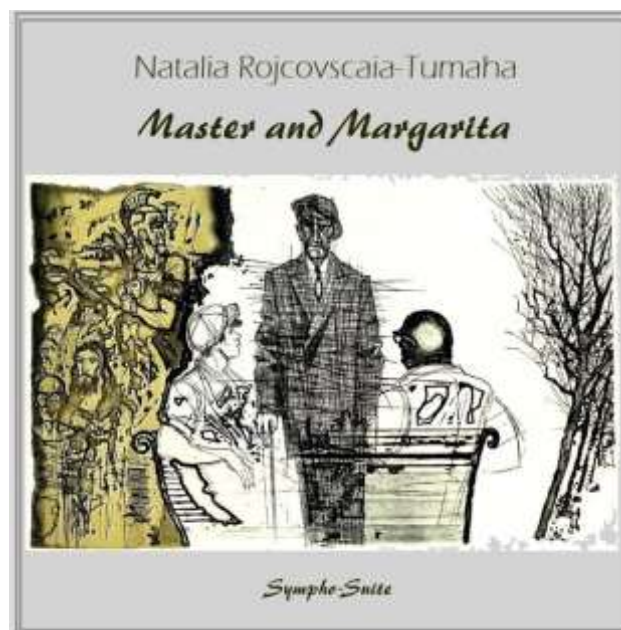
As I said before, I love literature and poetry, especially classical, so I turn to creativity by Shakespeare, Bulgakov, Lenau... Now I am in the process of implementing a global and extremely important project concerning the heritage of world literature - the novel by Mikhail Bulgakov "Master and Margarita". On the basis of this novel, I long and painstakingly worked on the creation of the Sympho-Suite "Master and Margarita" for two solo violins, piano, youth choir, orchestra and three actors.

I am currently making a phased recording of each of the three parts of this composition with the *National Symphony Orchestra* and the *Chapel Choir "Moldova"* of the *Teleradio-Moldova Company* for the state fund.

A few words about the concept of this work. My composition "Master and Margarita" combines two equivalent genres: Suite, as the external form of the work that is responsible for the material world, and Requiem, as the form of the higher spiritual order, which is internally hidden in it. Requiem is a parallel existing reality of the Master's novel about Pontius Pilate and Yeshua, which finds a direct connection with the everyday life of the writer, and along with our modernity. This is the so-called "novel in a novel" by Bulgakov-Master. The problems and questions raised here are eternal.

The appearance of Woland has always been provoked by the prevailing persistently negative atmosphere in society. The devil, who once imagines himself to be superior to God, is now fulfilling his karma through the work on fallen people, thus doing the "dirty work" on Earth. In this way, the highest God's plan lies in purification and universal enlightenment, in approaching holy truths and eternal values. But the trials given to people for their spiritual growth are not always withstood with dignity by them and Woland always has work... After all, the work with human sins is on his conscience... And he comes again and again, from century to century with his mission...

Last year, I was interviewed by William Neil, renowned American composer and producer, for the Symphony Sunday radio program on the *WDRT 91.9 FM* in Viroqua, WI, USA. The three-hour Symphony Sunday program aired on April 26, 2020 and was also dedicated to the music by George Crumb, Igor Stravinsky, Alexander Scriabin, Johannes Brahms. The culmination of my interview was the world presentation of my Sympho-Suite "Master and Margarita", the first part of which sounded at the end of our conversation.



In September 2020, I was awarded the great honor of becoming the Collaborative Composer and Artist of the *MusiCaribe Project International*, Florida, USA. Under the auspices of the *MusiCaribe Project International*, its outstanding artistic director and conductor of the Sympho-Suite "Master and Margarita" Daniel Mattos, as well as with the support of the *Samnium University of Music* and the international network of Mozart associations under the auspices of the *Mozarteum in Salzburg*, we plan to hold a world premiere of this work in the Roman Theater of Ostia (Rome, Italy), which will become one of the most significant events of the first quarter of the 21st century and will determine the further development of art as a whole because it is based on innovative principles and synergy of integrated art forms such as music, literature, theater, cinema, laser-holographic projections, etc. This work unusually organically combines both classical secular and sacred music with jazz and swing, and classical cultural foundations along with modern technologies. This is both high art and an exciting mystical show. Together with this work, the public will make a dizzying journey into the time of Jesus Christ, will see his condemnation by Pontius Pilate, who will then be eternally tormented by remorse. All this will happen in parallel with the modern world of human passions, strife and spiritual quest. The integration of times and the similarity of the customs of people, entire nations and civilizations will manifest themselves here. Before the eyes of the audience, there will be a disclosure of common phenomena and processes, human vices and virtues throughout the historical evolutionary path, and they will also be given answers to eternal questions about good and evil, about love and betrayal, about the sublime and earthly, and guideposts will be shown for getting out of today's spiritual and material crisis leading to light, peacefulness, prosperity, harmony and universal equivalence. This is what we have arrived at the present time, which is called correct globalization: this is the manifestation of all complex, but very strong interconnections of everything that exists at all levels, both in the world of people and in the entire Universe - all this will be vividly presented in our work. Therefore, I have chosen just such a concept of combining various forms and directions, showing great diversity and, at the same time, the unity of human and cosmic Nature.

Such volumetricity and multidimensionality of the Sympho-Suite "Master and Margarita" is expressed in timeless reflection:

- similar human vices, levels of thinking, value system;
- problems of morality and spiritual growth;
- parallels between loneliness and incomprehensibility of Yeshua and the Master;
- the scale of the movement of human being;
- evolution of consciousness;
- the all-conquering power of true love and creativity;
- the importance of goodness and creation, as the meaning of life;

- the essence of the balanced coexistence of light and darkness, which make up the general harmony and unity of all things...

I managed to create the Sympho-Suite "Master and Margarita" with a dynamic and exciting drama, to realize in it both the most important and deeply philosophical meanings of the novel, and its stabbing satire along with emotional lyrics, to fill with vivid diverse Bulgakov's images, to reflect life in all its diversity and at the same time in the internal unity of all processes.



I am infinitely happy and grateful that I am presently married to Vladimir Tumaha, the most divine man in the world, my main inspirer, the wisest advisor, whose many brilliant ideas became our new projects, my producer and music director, that we have four talented children, three sons and a daughter, that I have an incredible mother and brother, that we are all a loving family and a united team, that I am surrounded by amazing colleagues with whom we have many unique joint creative plans. These are, first of all, Angel Daniel Mattos, the head of the *MusiCaribe Project International*, music director at the *Ascension Lutheran Church*, pianist, choral and orchestra conductor, composer and pedagogue. Of course, this is Eunice Lebron Robles, oboist and business manager of the *MusiCaribe Project International*. This is Ana Victoria Mattos Lebron, clarinetist and the *MCPI Collaborative Artist*. This is Damaris Morales, pianist, pedagogue, musicologist and the *MCPI Collaborative Artist*. This is Ana Živković, violinist and the *MCPI Collaborative Artist*. This is Gabriela Tocari, the first conductor of the *Chapel Choir "Moldova"* of the *Teleradio-Moldova Company*, a university lecturer at the *Academy of Music, Theater and Fine Arts* and many other remarkable personalities.

Together with them, we are implementing key projects that are extremely relevant and in demand today. The Vocal Cycle "Hallel" also belongs to them. This work was created for the a cappella choir based on the poems of children of Holocaust victims, written by them during their stay in ghettos and concentration camps. I was absolutely stunned by these poems, because they are incredibly sublime, there are so much spiritual strength and purity in them, contrary to the hatred and horror surrounding the authors of these poems! "Hallel" is the

glorification of children's holy souls. The epigraph of my composition is a fragment of Easter prayer and sounds like this: "Trampling down death by death". "Hallel" is a poignant composition with a very special meaning thanks to children's poems. Its performance in this pandemic ordeal time of difficult challenges is especially important for humanity. This is another reminder to people that the most important thing is humanity, peacefulness, compassion, responsiveness, kindness and universal unity.

Now the recording of the Vocal Cycle "Hallel" is being prepared for release at the recording studio of the *Teleradio-Moldova Company*, and then it will also become part of the state fund of the Republic of Moldova.

In Brazil, the *Saragana Quartet* recently performed and recorded my String Quartet, written in memory of my father. The composition was written immediately after his death and has the character of a light but enormous sadness. Philosophical thoughts about life and death, childhood memories and deep gratitude fill this music.

During the Candle Light Service, the *MusiCaribe Chamber Orchestra* performed my "Christmas Lullaby" on Christmas Eve at *Ascension Lutheran Church*. It was a very beautiful and significant event, full of peace and light joy. Then, using a unique technology, a video was made on the drawings of the children of the *Theatre Union of Children of Moldova "Globe"*. This is also a joint international Moldovan-American project of the *Guild of Young Art Creators*, the *Theatre Union of Children of Moldova "Globe"* and the *MusiCaribe Project International*.



The multifaceted activities of the *MusiCaribe Project International* are very extensive and concern the holding of concerts, services in the *Ascension Lutheran Church*, educational and performing master classes, teaching children musical disciplines and performing arts according to the author's innovative methods developed in many ways by Maestro Daniel Mattos, as well as by his colleagues from the *MusiCaribe Project International*, in which I am also preparing to present soon my method of teaching the art of composition.

This spring will take place the 2nd Audio-Visual Production featuring my chamber music. It is the Quartet "Cogitation" for oboe, clarinet, harp, piano and the Trio "Cat" for flute, bassoon and piano. The "Cogitation" is related in meaning to the poem "Cogitation" by Apollon Maykov. Its first part tells about those who enjoys a calm measured lifestyle, who seeks silence and affluence, confidence and clarity in his live. But gradually the main idea erupts that it is impossible for the author to be without movement, that to think about improving only one's own life will not bring true happiness, that devoting oneself to the accumulation of material wealth is meaningless, that there is only a path forward to renewal, change, development, aspiration to the whole world, to universal creation. The aim of the work "Cat" was to convey the character and plasticity of the cat, the variability of its moods, relationships with the outside world and its relatives.

At the same time, audio recordings of my piano pieces "Ancient Clock", Nocturne "Chopin", "Nostalgia" will be released in Las Vegas, USA, and my Sonata "Appassionata" in Scotland.

I also realized a song "Frühlingsgrüße" for tenor and piano, written on a poem by the Austrian romantic poet Nikolaus Lenau. In my opinion, I managed to write an interesting composition in which the renewal of nature, along with the fragility of the first spring shoots and the life of a child, is conveyed... there is a craving for beauty and, at the same time, heavy thoughts about the needy... protest and philosophical look directed towards the light... and it all ends with hope for a brighter future... It seems very relevant these days...

Also, I have implemented projects with the performance of two of my symphonic works "Philosophy of Miracle" and "Enlightenment". Symphonic poem "Philosophy of a Miracle" based on the play by W. Shakespeare "The Tempest". It has an epigraph, which is taken from a poem "Auguries of Innocence" by William Blake and sounds like this:

"To see a world in a grain of sand
And a heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand
And eternity in an hour".

This composition, as the winner of the competition organized by the *Orchestra Unleashed*, was performed in the "El Portal" Theatre in North Hollywood, CA.

The "Enlightenment" was written for the Chisinau International Festival of Contemporary Music "The Days of New Music" and was performed by the *Moldovan Symphonic Orchestra* on the stage of the *National Philharmonic Concert Hall S. Lunchevici*. This work is about the meaning of life, about his search,

about finding himself in this world. Here the stages of the spiritual and moral formation of a person are transmitted, which goes through a difficult path of formation and development, meeting obstacles and resistance, trials and temptations on his way. This work is about the strength of spirit and the lofty goal of our being, which gives us true insight and enlightenment.



I am immensely grateful for the great privilege and attention that I have received at the international level. There are many newspaper and magazine articles about my creativity, as well as TV programs. My music is performed live and aired on radio stations around the world: in the USA, Canada, Switzerland, the Netherlands, Spain, Ukraine, Russia, Moldova and Africa. My activities are featured on the New Music USA website; on the official Donne: Women in Music - Drama Musica website (UK, London) along with the most famous women composers and I was selected as the Composer of the Week; on the website of the International Alliance for Women in Music and many others. I was also presented by the WFCF Radio Station as the Featured Composer (Florida, USA).

I have many interesting projects ahead with my brother, film director and the head of the Children's Film Studio of Author's Cinema Stepan Rojcovschi. This is a series of short films dedicated to clearly topical themes. Among our works there are films awarded by an international jury. Here I work as a film composer. And recently I won a prize for the soundtrack to the Short Film "I Am Me".

I feel an inner need and a calling to raise important issues through my creativity. Even when I turn to solo instrumental music, I want to work another very important aspect of our life through the musical energies that I call to help me. This also applies to my recent composition "From Passion To Compassion" for solo cello. Soon this work is expected to be performed in Spain, for which I am immensely grateful, as well as for the publication of this article, to dear Rosa María Rodríguez Hernández, a remarkable composer, Doctor of Music, director of *ITAMAR Music Research Magazine*.



What, in essence, are Passion and Compassion:

We know what passion is hence it is not very difficult to understand what compassion may be. Passion means a state of biological fever – it is hot. You are almost possessed by biological, unconscious energies. You are no longer your own master, you are just a slave.

Passion is lust, compassion is love. Passion is desire, compassion is desirelessness. Passion is greed, compassion is sharing. Passion wants to use the other as a means, compassion respects the other as an end unto himself or herself. Passion keeps you tethered to earth, to mud and you never become a lotus. Compassion makes you a lotus. You start rising above the muddy world of desires, greed and anger. Compassion is a transformation of your energies.

Compassion means you have transcended biology and physiology. You are no more a slave, you are master. Now you function consciously. You are not driven, pulled and pushed by unconscious forces; you can decide what you want to do with your energies. You are totally free. Then the same energy that becomes passion is transformed into compassion.

The idea behind the piece "From Passion To Compassion" is as follows: "It all starts with a warlike human image and his unbridled desire to seize everything and subjugate to his despotic will. The musical language includes both traditional methods of material development and contemporary compositional techniques, which become the apogee of an initially destructive musical image. At the moment of the highest point of tension, the tortured cello comes to life and

on a long distorted glissando, the bow, reaching the highest notes, slides off the strings and rushes further to the performer's throat, like an epee. Having achieved its goal, it menacingly stops. Along with this, the music is interrupted and there is a pause, during which only the performer's heartbeat is heard: at first it is quickened, but then gradually calms down. At this moment of cooling and rethinking of himself by a person, the bow returns back to the strings of the instrument and the cello, leading the person behind it, begins to tune itself again: open strings sound, against the background of which a melody arises - this is an appeal to light, mercy and compassion. Music leads us further, inside ourselves, to our soul and spirituality".

Here I express my beliefs regarding the prevalence of technical, constructive thinking in contemporary composition, which has brought a destructive beginning to music. Spiritually destructive. This, in many ways, has become a mechanical craft "from mind to mind" and has ceased to be a high art "from soul to soul."

I advise my students to start with the basics, reviewing and analyzing the works of different composers from different eras, deeply studying and trying in practice their ways of creating and developing musical material, harmony and polyphony in their compositions, working with rhythm and melody, a variety of musical forms.

We have all learned and continue to learn from great composers. Their heritage is our roots that sprout from the depths of centuries and hold all contemporary art. Without them, it will not be viable. Therefore, it is necessary to start from the base, thoroughly following the eras, styles and genres along with the musical art movement. After all, it cannot be said that Tchaikovsky is more modern than Bach or Debussy is more contemporary than Mozart: they are all equal and absolutely perfect, representing the facets of one spiritual greatness of the high culture of mankind. It is necessary to understand how Beethoven or Messiaen thought, what artistic means they used and for what purposes. The role of dramaturgy is also important in the composition, which is often underestimated, and in fact it represents proportional balance and harmonious movement within all elements of the composition.

Without going through this long path, one cannot immediately turn to modern compositional techniques, because they are just additional tools that our time has given us. Of course, they are also undoubtedly needed and useful. It is very wrong to believe that the emphasis in education should be placed on the modern method of thinking, then music becomes mechanical, chaotic, annoying and meaningless by ear. It has a destructive effect on a person and people hardly attend contemporary music festivals. Because there was a skewness, a separation from the spiritual connection of music with the human soul and the loss of its main mission - the cultivation, enlightenment and elevation of the human spirit and its joining the divine principle.

Everything that is discovered in music today is very good and useful for us. All this is a huge arsenal of possibilities that must be used to more accurately express the creative task that the composer faces. It's all like paints, tools and oth-

er accessories of the painter, which he selects separately for each individual idea.



It is very good to start simple, with in order to try to convey the movement and character of a particular character or phenomenon. To choose the key that most closely matches it, register, tempo, rhythmic patterns, nuances, articulation, some kind of harmonic consonance. That is, to come up with and create a musical image, just an image. If he turns out to be very expressive, then it will already be a great success, but the most important thing next is to raise him like a real child, to come up with an interesting fate for him with struggle and transformation into something new and even more interesting with gains or losses. It is necessary to be sensitive to musical images, figure out a suitable texture of musical fabric for them and skillfully use means of expression. It should be exciting. And first of all, this should touch to the depths of the soul of the composer himself who writes this. He seems to be reasoning and at the same time creating something alive out of nothing. And then this living creature will become a masterpiece, otherwise, it will turn into an unviable "Frankenstein".

We need to learn to feel energies and vibrations of the Universe. For example, how anger or compassion sounds, how a flower grows and smells, or thunder rumbles. Thunder can also be different, responding to the atmosphere that people also create: it can be perky, spring and young, or it can be formidable and fatal. After all, everything, including us with nature, is interconnected.

These principles will be the foundation of my future opera-mystery "The Tempest" based on the play by W. Shakespeare. But this is a separate big story, which I hope to tell in the next article.

I also found my vocation in teaching and writing. I have already developed special educational techniques, allowing to obtain voluminous, synergistic, inter-

nally integrated knowledge and absorb it with greater efficiency and in a shorter time frame.

I called on science, philosophy, psychology, history, linguistics to help myself in order to teach students a wide variety of musical disciplines in a new capacity with an understanding of general laws. Because everything has a wave nature and the sound vibrations is the building material of reality. The perfection of the world depends on their harmonies. And in this eternal striving, music is born. The music of our life, our planet, which grows into the sounding of the entire visible and invisible Universe. Albert Einstein's words: "I see my life in terms of music", "It occurred to me by intuition, and music was the driving force behind that intuition. My discovery was the result of musical perception." The more enlightened and elevated the soul is, the more subtle it feels, the closer it is to God and through music it is able to speak with Him... and receive knowledge... and create. Each person is created in the likeness of God and is essentially the Creator from the very beginning. "The vibrations on the air are the breath of God speaking to man's soul. Music is the language of God. We musicians are as close to God as man can be. We hear his voice, we read his lips, we give birth to the children of God, who sing his praise. That's what musicians are", - so Ludwig van Beethoven said.

All children are born musicians, endowed with excellent musical inclinations. This is a scientific fact. Any child, even in his prenatal development, responds to the sound of his mother's and father's voices, and after his birth, long before he learns to speak, he reacts to music, its rhythm, melody, tonality, etc. That is why many adults intuitively communicate with children with using various sounds and melodic intonations.

But music is not only pleasure, it is a powerful tool for child development. Taking music is a special sensory experience. Scientists have found that there is no separate area in our brain responsible for the perception of music. Therefore, when we study music, both hemispheres of the brain work. Learning music, we stimulate the activity of a huge number of nerve cells - neurons, as well as establish interneuronal and interhemispheric connections.

Even in antiquity, people knew that the letter and the note are the sisters of education, which are united by sound. In ancient Greece, music was included in the compulsory curriculum. The traditional subjects of the ancient school are rhetoric, dialectics or logic, dance, philosophy, astronomy, where music also takes the main place. According to the ancient Greeks, the seven liberal arts of the "Artes liberales" taught the cultivation of a worthy citizen of the polis - mentally, morally and physically developed, striving for perfection in everything.

According to Pythagoras of Samos, music creates the same order and harmony within a person as in the Universe. And Plato believed that music brings harmony to the souls of people and makes them beautiful. The sooner children start learning about art, the better. Music, singing and dance classes have the most beneficial effect on a child - on his psychological state, mental activity and physical health. This is the atmosphere of high spirituality, beauty and perfection that is native to the child's soul, in which he feels happy, free, protected and

confident. It creates a fertile ground for his self-expression, creative experiments, improvisations and, as a result, amazing discoveries and achievements. It's such a joy to know the world through art! Through direct communication with music, he comprehensively develops as a personality, expands his worldview, deepens his intellect, fully reveals his potential, which is the key to successful educational activities throughout all further school and student years, and then successful both professional and personal self-realization.

Here are just a few of the qualities and abilities that a child acquires when receiving musical education:

- multilateral intellectual and spiritual development;
- acquisition of ethical skills and aesthetic perception of the world, culture of behavior;
- kindness, emotional responsiveness, calm and peaceful;
- figurative, logical and extraordinary thinking;
- spatial and temporal representations;
- high auditory and visual memory;
- control and execution of many tasks simultaneously;
- insight and intuition;
- disciplined manner with increased workability;
- ability to concentrate and relax;
- correction of speech defects, development of articulation and diction;
- good coordination of movement;
- social skills (through cooperation in joint music-making process, in choral singing, in co-creation);
- acquisition of the qualities of a leader;
- the ability to set high goals for oneself and achieve them;
- getting positive emotions, attitude and self-confidence;
- be in harmony with the world and with oneself;
- a spiritualized state and a desire to create.

We, adults, those who have already embarked on our own path, must help the child remain a miracle, feel him and guide to the world of beauty. Then the little man will open his heart, and it will never become callous even during period of major challenges, he will be filled with noble and high ideas and will be able to create a happy life not only for himself and his loved ones, but also make his contribution to improving the life of all mankind. It is especially important to give this main impulse from childhood, maintaining in child the pure, divine light of his soul throughout his life. This is my main task and responsibility to people - to help this come true through all my activities and all creativity.

The art is - a mystery. And music is the highest of all arts. I tell to the students from the first lesson: the music is vivid; a heart is beating in it. Music can speak, it has its own special language, understandable to the soul. Just treat music as a friend, manage to hear it, feel it, empathize with it, and it will tell you a lot. For a child, this attitude to the world is natural. He easily enters into kinship with things, toys, animals and plants, reviving and spiritualizing them. With age, this valuable natural property, unfortunately, hides in the depths of the soul or leaves us forever.

Under what conditions is it possible to awaken the artist in a child? Knowledge, skills are extremely important things, but only as an aid to the most important thing - to encourage the awakening of a Human Being through creativity. Because at the moment of creation only one law acts on us, the paramount law - the law of love.

The main thing that I want my students to understand is that music reflects our whole life and all the laws by which it moves. And for the full sense of this voluminous vision, I talk about what music and physics, poetry, painting, literature, psychology, geometry and much more have in common. When they see this in understandable forms, as well as in similar patterns everywhere, the concept of dry theory disappears, knowledge enters into them naturally, deeply and forever.

Thanks to this approach in training, we achieve:

- elimination of information fragmentation, often requiring useless mechanical memorization of the material;
- interpenetration and complementarity of each other educational disciplines, contributing to a better understanding of the subjects of study;
- single subjects are being replaced by integrated lessons in interdisciplinary synthesis. As a result, children receive logically connected highly variegated knowledge, where everything is collected in a single historical, scientific and cultural layer.

In addition, children freely experiment in practice with the knowledge gained, independently attracting a wide arsenal of tools from various fields to achieve their goals, learn to think outside the box.

I became convinced of the amazing effectiveness of this approach during my work at the Chisinau *Academy of Music, Theater and Fine Arts*, when my students mastered a two-year program in harmony, music theory and solfeggio in one academic year, passing an external examination.

For more effective teaching of the English language to children and adults, I have developed the ArtWay method built on the basis of world culture, where music serves as a guide to linguistic intricacies - it reveals the whole essence of the language and intuitively delivers knowledge to the deepest layers of our memory.

Thus, this method allows in a short time to learn English Language through Musical Art and also to study various musical disciplines in the international

language. This means that every language category, from large grammatical concepts to the smallest phonetic elements of speech can be most successfully explained by music means. Music gives the language a familiar voice, intonation, rhythmic, melodic, shows their common formation based on musical and functional gravitation between all elements within single structure. Musical vibrations give us feel the language inside ourselves, its vocalization immediately forms the correct pronunciation and contributes solid memorization. *The MusicEnglish Club* that I created was the very place where I worked extremely successfully with children of different ages using the ArtWay method. In turn, the *MusicEnglish Club* is a department of the *Theatre Union of Children of Moldova "Globe"*.

At the present, we are the largest development center with a history of more than 30 years. We have trained more than 6,000 children of different ages. We are proud of our traditions, authority, achievements, the success of our students and try to keep up with the times, developing our programs and offering new methods for the children's versatile education. I have been working here for over 20 years.



In November 2018, I participated in the *International Teacher Forum* held in Moscow, where I presented my methods of teaching music and English language (ArtWay method). At the same time, I starred in a documentary film on educational reform "The School of Nobel Laureates" by Mikhail Kazinik, musician, art critic, hermeneutic, culturologist, writer, director, actor, professor of the *Stockholm Academy of Dramatic Arts*, leading expert of the *Nobel Concert*, author of the method "Complex Wave Lesson", academician of the *Slavic Academy*, member of the *International Arts Commission*, honorary member of the *International Writers and Publicists Association*.

I won a grant from the EU's programme to support education, training, youth and sport in Europe Erasmus+. In the fall of 2019, I was invited to teach at the *A. Steffani Conservatoire*, Castelfranco Veneto, Italia, faculty of Teoria e Analisi, Composizione e Direzione.

All this added up my vast experience, which inspires me to further research in the field of art, culture and education. For example, I am working on a future fantasy novel about a musical world full of its inherent heroes and incredible adventures. Its purpose is to educate people in musical science through a fascinating reading of literary fiction, although, as everyone knows, it is the dry theory that is the most boring, but necessary side of any science. But I want to invite everyone to get serious deep knowledge and have pleasure! This is also one of my principles. In addition, I write articles, research, as well as my doctoral dissertation on the theme of the Opera Libretto, which has been little studied in the scientific world.

Over time, all my research and developments in this direction have grown into the *Guild of Young Art Creators*, which is designed to teach as many children and adolescents as possible to think on a large scale, provide them with support, open up new horizons and opportunities for them. I am infinitely happy and grateful that life has sent me true like-minded people, great personalities, with whom I can embody all these ideas and initiatives. This is, first of all, my husband Vladimir Tumaha - the artistic director and inspirer of our organization, this is my brother Stepan Rojcovschi - an excellent film director and artist, this is my mother Valentina Rojcovskaia - a theater director and pedagogue, these are Dmitri Nikolaev and Alla Korkina - wonderful poets and writers and other top professionals.

Our objectives are:

- implementation of innovative art projects and events based on the interaction of music, choreography, painting, literature, theater and cinema for the development of culture and art;
- creation of new educational methods and strengthening of a favorable environment for learning and creative self-expression of children and youth.

It is also known that music has the strongest impact and influence on a person. Through music and its synthesis with other kinds of art we can convey the most important thoughts and make the evolution of human consciousness, raising it to a new higher spiritual level.



For 6 years now, the *Theatre Union of Children of Moldova "Globe"* has been annually holding the Children's Film Festival "World through the Eyes of Children", where the works of young and older children participate in more than ten different nominations. Since 2019, the *Guild of Young Art Creators* has co-organized this significant event. The main goal of the festival is creative communication of children, exchange of experience between them and the continuity of professional skills from adult accomplished masters, encouragement of intercultural dialogue, instilling moral and spiritual values and priorities in life.

Also, the *Guild of Young Art Creators* conducts educational activities, guided by the same principles and based on innovative methods of educating children. We conduct seminars, consultations, master classes, participate in conferences to spread our ideas far beyond the borders of our organization and country. We actively cooperate with the *Theatre Union of Children of Moldova "Globe"*, *Children's Film Studio of Author's Cinema*, the *Russian Center for Science and Culture* and with other major cultural organizations. Our joint efforts make possible many transformations in the upbringing and education of children and youth, give them incentive and motivation for the fullest creative realization and professional growth.

My vital task is to initiate the creation and promotion of new international cultural and educational projects. These will be projects based on the entire cultural heritage of mankind along with modern achievements and innovations. Their goal will be to involve people from all over the world, especially young people, since this is my priority direction, to stimulate the best human qualities in them, to reveal their talents, to strengthen their desire to preserve, maintain and increase the cultural, spiritual and humanistic values, to reinforce their commitment to improving the quality of people life, peacekeeping, peace-building and preserving the natural resources of our beautiful planet. Our bright future is in our children, who, thanks to our wisdom, will be able to imbue our ideals, continue our important undertakings and pass them on, subsequently, to their children along with a prosperous world.

And this will be possible only with total awareness and global growth of the worldwide significance of culture. At its core, culture is the cultivation of the soul. It gives us the ability to hear, deeply understand and feel each other and the nature around us, returning us to our main purpose - to be here, on this earth, CREATORS. Each of us must bring into this world something of our own, unique, inimitable and, therefore, invaluable. Because with the coming of each of us on this planet, it should prosper more and more. Every person is a bearer of a special purpose and a source of inspiration for other people. He is a necessary element of the micro- and macrocosm, interconnection, balance, consonance, unity and harmony of the entire Universe. Art is called to serve this, which from the first days educates us, elevates our consciousness, developing our individual and leadership abilities.

Almost all prominent figures, scientists, activists were related to music, and this says something in its favor! For example, Nobel laureates. We need to pay more attention to creative, cultural-educational projects that will be based on the en-

tire cultural heritage of mankind along with modern achievements and innovations. It is necessary to involve people around the world in them, especially young people.

Because only an increase in the level of culture can stop the spiritual decline, discord in society. Culture is what makes a person civilized, highly spiritual and opens the whole breadth of his soul, expands his thinking, realizes the whole potential of the individual and unites all people on earth, making them loving and caring about each other and about his planet. A cultured person will be honest both to the outside world and to himself. He will be reasonable and will take good care of the environment and climate; his choice will be a healthy lifestyle, rational consumption and responsibly restoration of all resources of the earth, promoting the development of agriculture, caring about people.

All this will help to make the world humanistic, which by itself will solve the problems of violence and save present and future generations from the threat and scourge of war, this will eradicate crime, inequality within and between countries, including gender inequality, this will expanding rights, freedoms and opportunities all women of any origin, religion and age. A cultured person is a peaceful person of the world, positively, broadly, unordinary and creatively thinking and actively participating in building a peaceful and open society, acting in the interests of society and within the framework of global partnership and unity.

In such a broad, all-embracing form, culture creates a "cultural field" that connects us, establishing our harmonious interaction with each other and with the outside world. Culture means cultivation, as an act of creation, veneration for the world by a person, and above all this comes through upbringing, education, enlightenment and, as a result, knowledge of oneself, and through oneself while simultaneously cognition of the whole world.

Culture is a comprehensive notion that has an enormous amount of meanings in various areas of human life and has an unusually beneficial effect on all aspects of our life. And the source of culture is thought activity, spirituality and creativity, which, in turn, is a source of individual and social well-being.

Culture is the basis of art studies, linguistics, political science, economics, ethnology, history, philosophy, psychology, pedagogy and everything else.

The modern term "culture" is based on a term used by the ancient Roman orator Marcus Tullius Cicero in his *Tusculanae Disputationes*, where he wrote of a cultivation of the soul or "cultura animi", using an agricultural metaphor for the development of a philosophical soul, understood teleologically as the highest possible ideal for human development. He also spoke about the culture of spirit and mind, which are equivalent to love of wisdom, that are the definition of philosophy.

Samuel Pufendorf took over this metaphor in a modern context, meaning something similar, but no longer assuming that philosophy was man's natural perfection. His use, and that of many writers after him, "refers to all the ways in which

human beings overcome their original barbarism, and through artifice, become fully human."

This is where culture leads and this is the surest way and key to all the challenges facing humanity today. And if we underestimate or lose sight of the fundamental importance of culture, we will never fully achieve and realize the noblest goals. In due time, Immanuel Kant, seeing the rapid development of civilization, already then alarmingly noted its separation from culture, which also goes forward, but much more slowly. According to him, it is this disproportion that is the cause of many of the troubles of mankind, since the cultural space is essentially is inextricably linked to the social.

The modern educational program urgently needs cultural content and must include examples of high art with the addition of arts subjects to the educational program, since art is the highest manifestation of culture, this is what makes us creators of ourselves and of all the reality around us. Therefore, in my creative work and in all my cultural activities, I always turn to the most important eternal themes that unite and spiritually elevate people. All my composer's work is based on these principles and concepts with the mutually reinforcing interaction of the arts: this is the Sympho-Suite "Master and Margarita", and the Symphonic Poem "Philosophy of Miracle", and the Vocal Cycle "Hallel" and many of my other works, both written and in the process completion.

From all of the above, it becomes clear that initially it is necessary to bring culture to the fore, simultaneously raising the cultural level of the entire world community, and to solve all pressing issues with the most effective, peaceful and humane tools that culture provides us in abundance.

For our common good and success, it is necessary to conduct as much as possible cultural educational programs, creative events, world cultural actions aimed at full highlight the main objectives of humanity. Through these, both local and global, cultural and creative projects, people, especially children and youth, will be deeply involved in these major and greatest goals and objectives, which will become their natural principles of life.

I am sure that now it is really necessary to raise the most important humanistic issues. Together we can do a lot and change for the better. Because culture is the main thing that makes us human and helps society achieve complete unity, harmony and prosperity.

"Great deeds await us".

Pascale Jakubowski **Instruments anciens et musique contemporaine**

Pascale Jakubowski
Compositrice
Professeure de composition
Responsable du département Création
Conservatoire à Rayonnement Régional de Saint-Étienne
Chargée de cours dans le Master Rim-Ran
Université Jean Monnet de Saint-Étienne
pascalejakubowski.com

Je souhaite présenter deux œuvres pour instruments anciens et électronique.

La première est une commande de Radio France pour Théorbe et environnement électro-acoustique, *Iridescences*. Elle a été conçue dans les studios du GRM (Groupe de Recherche Musicale de la radio) et créée lors de l'émission produite par Anne Montaron sur France Musique, *Création Mondiale*. On peut l'entendre en suivant ce lien :

https://www.francemusique.fr/emissions/creation_mondiale-l-integrale/iridescences-pour-theorbe_et-electroacoustique-de-pascale-jakubowski-diffusion-integrale-et-portrait-87564

La deuxième, *Sourires de sable*, est à l'état de projet. Elle sera conçue pour une théorbiste jouant du oud, un quatuor de violes de gambe et électronique.



Pascale Jakubowski

Iridescences

Pour théorbe et environnement électroacoustique
À Caroline Delume et Anne Montaron
Commande de Radio-France



Caroline Delume

L'iridescence est la faculté qu'ont certains corps composés de microstructures complexes de faire apparaître différentes couleurs selon l'angle de vue adopté et l'intensité de la lumière qui se dépose sur eux.

Dans cette rencontre avec Caroline Delume et le théorbe, j'ai été projetée immédiatement vers le fabuleux qui, s'il relève du récit imaginaire, de la mythologie, crée aussi des passerelles entre l'histoire et la légende, l'extraordinaire, l'invraisemblable et le réel.

Hors le théorbe apparaît à la fin du seizième siècle pour prolonger le luth d'origine perse, arabe, asiatique... nous renvoyant ainsi à des temps immémoriaux, des instruments très anciens, parfois anthropomorphes ou

zoomorphes. Puis il disparaît au 18^{ème} pour réapparaître au 20^{ème} et mieux nous étonner. Notre regard redécouvre un instrument aux proportions impressionnantes, à la forme surprenante avec ses deux chevillers, ses cordes du grand jeu comme autant de notes polaires suspendues au-dessus du vide, sa coque en bois fins et ses rosaces dont les délicates sculptures ornent le passage de l'intérieur du corps sonore vers l'espace accueillant ses vibrations graves et envoutantes.

Son apparente fragilité, son aspect singulier voire merveilleux, son effacement et sa résistance séculaires, nous font osciller entre tangible et intangible, exerçant un attrait considérable et un désir de prospections sonores.

Et puis il y a la rencontre avec Caroline Delume qui cherchait des paysages de montagnes où s'accroche la brume matinale. Je l'ai invitée chez moi. La simplicité de la rencontre était à la mesure de mon admiration face à un parcours dédié en grande partie à la création d'œuvres d'éminents compositeurs, seule ou dans des ensembles prestigieux dirigés par des chefs remarquables.

Sous ses doigts s'ouvraient tant de champs d'explorations, avec cette passion inépuisable pour la recherche qui repousse sans cesse les frontières des possibles.

Le choix d'un environnement électroacoustique pour le théorbe est une manière de faire cohabiter une lutherie ancienne avec une lutherie actuelle, créer une dialectique (dépassement des contradictions apparentes) pour prolonger l'instrument à nouveau ainsi que son histoire. Transformer les sons réels, les abstraire du reconnaissable, leur donner une nouvelle dimension évocatrice et pourtant mystérieuse, révéler l'infinitésimal, l'inaudible à l'oreille nue, inventer des gestes musicaux nouveaux, faire cohabiter ces sons premiers avec ses métamorphoses, tels sont les desseins de cette nouvelle composition.

I-

La note fondamentale du théorbe est soumise à des distensions, des irisations, des filtrages et des amplifications considérables des multiples hauteurs discrètes qui la constituent. Des carillons de partiels sont extraits de cette note polaire, ainsi que de douces polyphonies vocales puis flûtées pouvant évoquer des chants d'Afrique sub-saharienne revisités, réinventés. Ce contrepoint électronique suit une attraction vers l'évocation d'un patrimoine musical lointain et enveloppe le jeu du théorbe.

La main gauche fait glisser un bottleneck sur les cordes entre des balises parfois invisibles pendant que la main droite égrène une multitude de hauteurs détachées. Elles suivent d'abord le flux continu de la main gauche puis les doigts sautillant d'une corde à l'autre conçoivent des lignes plus sinueuses, plus escarpées. Œuvrant à la disparition des repères anciens et troublant les perspectives, elles semblent soumises à l'ivresse d'une liberté contrôlée.

II-

J'ai dans mes souvenirs des sons de percussions jamaïcaines et de guitares électriques émanant d'un répertoire de musique pop, qui m'ont sans doute amenée à basculer ici vers une évocation de musiques amplifiées plus ou moins actuelles. Sur un son transposé et étiré de *rasgueado* évoquant des distorsions et saturations d'instruments modernes, le théorbe déploie des accords en glissandi, tel une harpe. Alors cohabitent deux univers sonores apparemment discordants tant sur le plan historique que sur le plan du caractère. L'un est l'expression d'une énergie abrupte et indomptée, l'autre celle d'une subtilité, d'une délicatesse qui confine la fragilité. Comme si l'expression du désir dans son état le plus primitif et le plus entier était nécessaire à l'élaboration de la pensée ou à sa respiration, sa ré(re)création.

Remarque : prise dans le mouvement envoutant de l'invention, je ne retiens pas toujours le cheminement exact de la constitution et de la transformation d'un son. Une part du processus tombe dans l'oubli, rendant aux textures musicales leur part de secrets. Cela peut aussi être une manière d'effacer les traces pour emprunter toujours de nouvelles voies.

III-

Dans ce troisième moment, bol tibétain, cymbale, archet, timbale et lutherie électronique sont convoqués pour développer des couleurs spectrales s'accrochant aux arpèges d'un théorbe évoquant différentes périodes de l'histoire de la musique occidentale. Certaines sonorités font référence à l'univers du jazz, les polymodalités, le style atonal libre, les musiques modales et sérielles, le charme de certains intervalles discordants révèlent la mémoire d'œuvres fondatrices : Celles des compositeurs de la seconde école de Vienne, puis celles de Ravel, Messiaen, Ligeti, Eötvös par exemple.

Les énigmes suscitées par des accords incomplets offrent un écrin à la vibration d'harmoniques.

IV-

Les sons harmoniques du théorbe deviennent appel de percussions imaginaires. Puis trois plans se superposent à l'instrument.

Le plus aigu déploie des lamentos au rythme irrégulier. Ils sont auréolés de hauteurs étouffées sous des doigts légers, transformées ainsi en douces percussions. Les cordes à vide du grand jeu dessinent une courbe fondamentale imprévisible.

Cette texture à la fois plaintive et dansante offre aux sons électroniques, réminiscences revisitées, des points d'ancrage pour s'élancer et s'amarrer.

Dans un flot de *rasgueados*, un théorbe électrique aux résonances irisées est inventé pour prendre possession de l'espace et ouvrir un dernier moment.

V-

Cette coda met en jeu une dissolution des repères. Les différents modes de jeu, celui d'un archet sur le grand jeu, près du sillet ou derrière le sillet, près du chevalet, celui qui fait ressortir des partiels ou des sons multiples, celui d'une main qui glisse sur les cordes ou d'un archet les frottant pour obtenir un son de souffle ainsi que les différents traitements du son grâce aux GRM Tools, suscitent des images sonores énigmatiques et polysémiques. Entre chant industriel, trompes marines irréelles, oiseaux fantastiques et autre productions imaginaires singulières, peut-être est-il possible de percevoir sur certains paysages la brume iridescente dont Caroline Delume rêvait au tout début de cette rencontre.

The image shows a musical score for a piece titled "Petit jeu" (Iridescences, 40-53). The score is written for a string instrument, likely a violin or viola, and consists of six staves of music. The first staff is labeled "Petit jeu" and has a tempo marking of 120. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also several instances of fingerings indicated by numbers 1-5. A specific instruction "nu sans bottleneck" is written above the fifth staff. The score is divided into measures, with measure numbers 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, and 50 visible. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

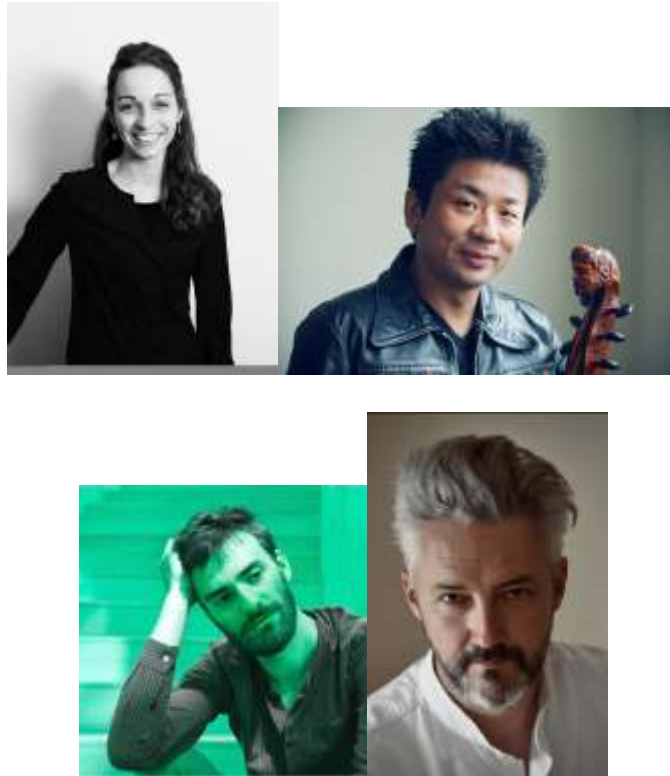
Iridescences, 40-53

Sourires de sable

Pour théorbe/oud, quatuor de violes de gambe et électronique

Théorbe : Caroline Delume

Quatuor de violes de gambes : Marion Martineau, Atsushi Sakaï, Robin Pharo, Thomas de Pierrefeu : dessus (pouvant jouer le lyrone), ténor, basse, violone (pouvant jouer la viole de gambe ténor).



Quatuor de violes de gambes : Marion Martineau, Atsushi Sakaï, Robin Pharo,
Thomas de Pierrefeu

Dans « Sourires de sable » je souhaite prolonger l'expérience de l'écriture pour théorbe et environnement électroacoustique menée avec Caroline Delume dans « Iridescences » en concevant une œuvre pour théorbiste jouant du oud, quatuor de gambes, support poétique et environnement électronique. Tout en déployant les liens temporels et géographiques qu'induit le choix de cette formation instrumentale avec lutherie électronique, je translaterai sur le plan sonore les effets du blocage des désirs et des élans lors de la traversée de quelques pans discordants de notre histoire et la nécessité incontournable d'imaginer des cheminements pour surmonter diverses formes de sidération.

Le théorbe, comme nous l'avons évoqué plus haut, crée un lien entre histoire et mythologie, imaginaire, topographie et civilisation.

Il ne pouvait que susciter, tant sur le plan visuel que sur le plan sonore, des associations complices. Un quatuor de violes de gambes de différentes tailles, aux têtes humaines ou animales sculptées, aux chevalets et rosaces subtilement dessinés, aux touches et cordiers parfois précieusement incrustés, viendront enrichir une palette de gestes et de sonorités un temps masquée par l'absolue nécessité des avancées et recherches musicales. En s'emparant ponctuellement de l'oud, la théorbiste, se jouant des démarcations, pourra nourrir une conversation fertile entre Orient et Occident.



Violes de gambes

L'électronique sera cette fois ci réalisée en « live ». Déjà exposée et explorée dans « Iridescences » et s'appliquant à tout l'ensemble instrumental, elle permettra d'augmenter considérablement les textures sonores qu'il produira.

Comme embarqués sur un navire maintenu hors d'eau par des étais sur un rivage escarpé, les musiciens, accompagnés du dispositif électronique, déchiffreront des énigmes, ranimeront les corrélations séculaires,

retraceront l'attrait de l'étrangeté, éveilleront la mémoire pour mieux prendre appui, pour inventer des échappées salvatrices, pour estomper les contraintes et susciter des épopées consolatrices.

Quelques poèmes, s'adjoignant à celui ci-dessous de manière vive et prospective, seront prétexte à une recherche sonore dont ils émergeront. Enregistrés et diffusés lors de l'interprétation de la partition, Ils seront source d'invention tout autant qu'éléments sémantiques initiateurs de timbres se mêlant à l'architecture musicale.

Amplification possible du projet :

Les textes pourront être chantés par une voix de soprano susceptible de s'approprier des techniques vocales et une expressivité propres à la musique orientale : Amel Brahim Jelloul

Un environnement visuel constitué d'installations et d'images vidéo concrétisant des épopées imaginaires pourra donner à ce projet une dimension opératique tout autant qu'intimiste.

Son désir se lève avec le soleil
elle nourrit des espoirs
se ride et délie
son désert
le soir.

Lent
si lent
le silence creusé
bruit
se ment
s'ourdit
l'assourdit puis s'étend.

Ses longues ailes froissées
sur les pavés humides et glissants
s'ébrouent puissamment
s'aimant
rire de tout.

Des larmes muettes s'élancent en une folle spirale
happant le corps qui se tord
et choit.

Territorios Compositoras
Pascale Jakubowski

Ses cris rassemblés font frissonner les murs. Elle nourrit des espoirs
se rit des écueils et délie les linceuls
certains soirs.

Ses pieds prennent appui sur les portes closes. L'empreinte de ses pas se
déchiffre à
l'aube
de bas en haut.

Pascale Jakubowski

Un linceul bleu pour l'homme debout sur la lagune
dans l'attente d'un cormoran
il cherche une mer où planter sa vigne
un horizon pour suspendre ses flèches

Homme de hautes terres cherche oiseau de basses eaux
Pour étreinte maritime
Et découverte de ce sang incolore qui bat entre les flancs
D'une planète qui se bat à mains nues contre les vents »

Vénus Khoury-Ghata
Anthologie personnelle - Fables pour un peuple d'argile
Éditions Actes Sud

Bocetos de Mujer

I Bocetos de Mujer: La soledad. Una propuesta de experimentación artística y multicultural

Bocetos de Mujer es un conjunto de acciones artísticas interrelacionadas que parten de la figura de la mujer compositora e integra la cuestión de igualdad de género, al contar con la participación de actores de ambos sexos. Desde la experimentación artística en el ámbito musical, como punto de partida para la creación de este recital interdisciplinar, *Bocetos de Mujer* es un vector de dinamismo y cohesión en un espacio de nuevas realidades artísticas. Este marco favorece el intercambio de conocimientos y oportunidades de las creadoras musicales para mantener un mundo de ideas y valores heterogéneos, ejemplo de tolerancia, respeto mutuo e igualdad.

Bocetos de mujer brinda un impulso a las autoras que conforman “Territorios Compositora” de la revista *ITAMAR. Revista de investigación musical: Territorios para el arte*, Facultat de Filosofia i Ciències de l’Educació, Universitat de València (nº6, 2020), para el estreno y reestreno de sus obras, ofreciendo, además, un marco teórico donde poder conocer el pensamiento de las compositoras y otras y otros artistas de diversas áreas, como son: poesía, teatro, fotografía, filosofía, video creación, video danza, video arte.

Nace con el propósito de ocupar un lugar necesario en el contexto académico que ofrezca investigación, teoría y práctica del quehacer artístico en la interacción de distintas disciplinas, a partir de las composiciones musicales producidas por mujeres de diferentes países (Australia, España, Francia, México, Moldavia).

Por otra parte, queremos destacar el apoyo a los artistas jóvenes. La interrelación entre los profesionales con dilatadas carreras y los jóvenes que se están formando o inician su camino profesional es una oportunidad para ellos de un alto valor pedagógico.

Bajo el lema “La Soledad”, cada compositora expresa musicalmente las personales miradas emocionales que van a interactuar con otro ámbito artístico en su puesta en escena. De este modo, la música para piano, sonará en interacción con las diversas artes y filosofía, anteriormente citados. La situación actual de pandemia global, ha hecho que en estos momentos debamos retrasar su estreno, sin embargo, creemos interesante presentar el proyecto, dada la alta calidad de sus artistas.

Traemos La Soledad al campo de lo visible para hacer una reflexión. Planteamos la soledad desde este espacio común que es el arte y el pensamiento. En el propósito de *Bocetos de Mujer* siempre asiste el placer y el anhelo de reunir, el gusto por el conocimiento y el deseo de descubrir.

Desde *Bocetos de Mujer* iniciamos un proceso de aproximación a los distintos discursos. Transitamos hacia su realización y confluye en un único universo dándose la mano la percepción y la comunicación.

Una amplia visión que abarca desde la intolerable soledad del artista, pasando por el traslado de lo universal ocultado en el devenir de la vida y en la oquedad de la soledad. Desde ésta venida como la “estrategia” de Bourdieu, que permite la intervención individual contra el modelo. Las soledades planteadas en *Bocetos de Mujer* son como ese «complejo de mares» que es el Mediterráneo de Ferrand Braudel, que no sólo es un mar, son muchos mares, es desierto y montaña. “Ninguna inteligencia puede captar hoy la realidad social de una vez y en toda su viviente amplitud”¹. Visualizamos diferentes paisajes, como un tipo de organización social trashumante, que aun así no supera la soledad.

Ocho son las propuestas artísticas que se presentan para *I Bocetos de Mujer*, 2020. Veamos:

- 1- Leticia Armijo / video acción de Mau Monleón
- 2- Natalia Rojcovskaia / poesía de Ángeles Mora
- 3- Pascale Jakubowski / teatro de Rubén Rodríguez
- 4- Ana Lara / pensamiento estético de Marcelo Jaime
- 5- Marisa Manchado / microrrelato de Rosa Iniesta
- 6- Julie Mansion-Vaquí / video acción de Pepe Romero
- 7- Rosa M^a Rodríguez Hernández / video danza de Juan Bernardo Pineda
- 8- Keyna Wilkins / fotografía de Iván Rodero

En este número de la revista *Itamar* publicamos, por una parte, los textos -poesía, teatro, filosofía, microrrelato-, por otra parte, las fotografías del dramaturgo y fotógrafo Iván Rodero y, por último, la portada de la revista extraída de la obra *Levedad* -video danza- del coreógrafo Juan Bernardo Pineda.

En las páginas que siguen presentamos:

- 1- El actor, director y dramaturgo **Rubén Rodríguez Lucas** crea “Solas”, para la obra de Pascale Jakubowski “Elipses”.

La obra “Solas” se encamina hacia una soledad que se ve acompañada por la música. La soledad también ofrece momentos muy especiales. Nos planteamos la antítesis de vivir en la ciudad rodeados de gente, de una multitud en movimiento cuyo acercamiento físico no basta para alejar nuestro sentimiento de soledad. Reflexionamos acerca de las dualidades exterior/interior, colectividad/individualidad.

¹ BRAUDEL, Fernand: *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 9.

2- La poesía titulada “Las noches de Chopin”, de **Ángeles Mora**, escrita para la obra de piano de Natalia Rojcovskaia titulada “Nocturne Chopin”.

El tema poético de Mora, Chopin, tiene en este caso una triple afinidad: con la poesía, con el mundo, consigo misma. El tema elegido integra, por una lado, y modifica, por otro. Procedente del mundo de la cultura, Mora lo modifica, lo pronuncia, lo altera. Queda vinculado a la experiencia de la escritora. Se produce ese ir y venir entre lo original y lo tradicional, entre Mora y la historia con su historia.

3- El dramaturgo y fotógrafo **Iván Rodero** crea “Volutas”, para la obra de Keyna Wilkins titulada “Titan Tango”.

“Volutas” son un conjunto de imágenes que son unidades visuales significativas, como el color azul y sus formas. Sus volutas se muestran en color azul que, durante el Romanticismo, fue el “color a la sazón del ideal, de lo anhelado y remoto de la evanescente ilusión”². Lo significativo no es el color sino la actitud ante él.

4- El musicólogo y esteta **Jaume Marcelo** escribe su pensamiento filosófico “Caminos interiores. Apuntes sobre la soledad”, para la obra de Ana Lara “Caminata de pastelito”.

Centra la soledad como diálogo interior que conecta mi Yo con el Otro como enriquecimiento mutuo.

5- La artista visual y comisaria feminista **Mau Monleón Pradas** nos ofrece en su texto parte de las conversaciones que tuvo con la compositora Leticia Armijo, especialmente para profundizar en la obra para piano *Andamios*.

En el próximo número de Itamar completaremos la información de todas las obras, una vez hecho el estreno y grabación del CD interpretado por la doctora, catedrática y pianista Marisa Blanes.

Rosa M^a Rodríguez Hernández

² GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso*, Tusquets Editores, Barcelona, 2005, p. 243.

A solas

Rubén Rodríguez Lucas.
Escuela Superior de Arte Dramático, Valencia

En escena esta M (mujer o hombre anciana/o) entra R (hombre o mujer de unos 40 años). R peina a M. R habla. No se sabe si M escucha.

Camino. Gente. Bullicio. Me paro. Me cruzo con más gente. Miro. Entro. Elijo. Camino. Ojeo. Paro. Ando. Miro. Me miro. Gente. Bullicio. Ando. Llego a casa.

Me he comprado dos cd's de música. La banda sonora de *Deseando amar* y *Ellipses* de Pascale Jakubowski. Miro los dos cd's intentando decidir cuál escucho.

Deseando amar. Maggie Cheung baja las escaleras. Va a por comida. Se cruzan. El lleva su arroz. Llueve. Se mojan. Música. Vapor. Belleza. Maggie Cheung lleva uno de esos trajes Qi Pao que se pegan completamente al cuerpo dejando admirar una esbelta figura. Su rostro me da serenidad. Y la música...

Voy hacia el equipo de música mientras quito el precinto de *Ellipses*. Enciendo el equipo, saco el cd de su caja, lo pongo en el equipo y le doy al play. Comienza a sonar la música de Jakubowski. Tengo hambre y he decidido que la cena sea especial. Preparo la mesa. Intento doblar la servilleta de alguna forma sugerente y sofisticada. Un cisne. Pliego. Un pato. Una estrella. Doblo. Una flor. Música. No puedo. Geométrica. Sugerente. Nada. Barco. Por una esquina. Doblo. Redoblo. Deshago. Rehago. Rebelo. La servilleta se me rebela y finalmente la doblo como siempre, con forma triangular.

He comprado comida para cenar. De Mey-Mey. Me siento delante del plato. Quiero que sea una cena especial. Con velas. Con vino. Con vajilla nueva. Saco de mi bolsa un surtido variado de pasta *Dim Sam*. Abro el recipiente. Veo los rollitos con forma de flor decorados con verduras. Cojo un rollito de pasta y lo muerdo. Éste está relleno de pescado. Suena la música. Miro. Solo. Trago. Muerdo. Mastico. Saboreo. Sigue la música. Miro. Trago. Miro. Muerdo. Mastico poco. Bebo. Música. Trago. Suelto el tercer rollito. Miro. Música. Dejo de comer. Recuerdo al camarero. *Dim Sam* significa *tocar al corazón*, me dice.

Las noches de Chopin

Ángeles Mora
Poeta, escritora
Academia de Buenas Letras de Granada

Para Natalia Rojcovscaia

*Solo la luna sospecha la verdad.
Y es que el hombre no existe
V. Aleixandre*

Quién puede asegurarnos que pisamos la tierra
y no soñamos el rastro de una estrella,
que estos dedos heridos sobre el piano
no son azules parpadeos del tiempo,
fulgor del infinito.

Chopin, el que perdió una Patria,
el que lloró de ausencia, dolor, enfermedad...
supo ganar el mundo bajo el manto de Venus:
nada detiene el hilo de nostalgia
que levantan sus manos.

Llegó la hora
y un resplandor alumbra el cielo.
Chopin rige en la noche
y su pálida voz inunda el firmamento.
Pues ya no existe el hombre,
sólo esa música
que no rompe el silencio de los astros
y a la luna enamora.

Quién dice que un nocturno no reina sobre el frío,
que no vence la luz a las tinieblas.

Ángeles Mora

VOLUTAS
Fotografías de Iván Rodero Millán
para ser proyectadas durante la interpretación de *Titán Tango* de
Keyna Wilkins

Iván Rodero Millán
Dramaturgo y director de escena. Fotógrafo

Llamamos volutas a las figuras con forma de espiral que descubrimos con frecuencia en las vistosas conchas de los más variados caracoles.

Las encontramos asimismo, solas o junto a otros motivos decorativos, en los elegantes capiteles que rematan la parte superior de muchas columnas grecolatinas.

Como estamos igualmente acostumbrados a reconocerlas en esa sofisticada prolongación del clavijero que algunos instrumentos de cuerda ofrecen como un mudo ornamento.

Vemos también volutas menos estables, más misteriosas, como las que forma el papel o el pergamino al enrollarse, formando así sugerentes cilindros llenos de secretos.

Hay volutas etéreas, formadas con rapidez por el viento que arrastra el polvo, o que permanecen suspendidas cuando la calma del aire permite que la evaporación de un líquido, o el calor de un fuego, dibujen con su humo esas vaporosas curvas.

Percibimos sonidos que, sabiamente encadenados, parecen bellas volutas invisibles. Como existen pensamientos que forman, a su manera, interminables espirales imaginarias.

En ese esforzado enroscarse de la voluta se manifiesta, quizás, la radical soledad de la línea recta, curvándose en la búsqueda de su propia compañía.

Todas las volutas, sean naturales o artificiales, de piedra o vapor, son especialmente fotogénicas. Fotografíar, no debe olvidarse, es –literalmente– escribir con la luz.

Madrid, enero de 2021









Caminos interiores. Apuntes sobre la soledad

Marcelo Jaume*

Los regímenes discursivos de la soledad suelen ubicarla en la mística de la ascesis o la angustia del aislamiento o el desamparo, aunque esta categoría puede sin duda leerse desde muchos más lugares. La soledad no es —solo— silencio o incomunicación, porque en ella siempre hay diálogo. Y no solo con nosotras mismas, sino con toda nuestra vasta experiencia de lo externo. Más allá de una espera o una ausencia, la soledad es un lugar *en* el cual experimentamos nuestro yo en toda su radicalidad y *desde* el cual podemos pensar, con la debida distancia, todo nuestro afuera. Es más condición de posibilidad de lo personal y lo común que simple estado, situación o sentimiento. Una vez franqueadas sus fronteras encontramos el umbral de nuestra voz interior y un camino íntimo desde el que recorrer la alteridad como complemento necesario a lo común, lo político. Por ello, aunque parte de la filosofía nace como reflexión sobre la comunidad, la *polis*, solo puede entenderse con el correlato de la introspección.

Los territorios de la soledad no son, como a veces se ha querido hacer ver, páramos yermos, sino enclaves fértiles donde, con voluntad, se cosecha siempre mucho más de lo que se siembra. Hanna Arendt propuso despojar de autenticidad todas las experiencias que no han sido logradas en la soledad. Esto es una manera de sugerir que, en cierto modo, la soledad siempre es compartida. Con nosotras mismas pero, también —de una manera borgeana— con todas las soledades que han existido y existirán.

*Doctorando en Pensamiento Filosófico Contemporáneo (Universidad de Valencia)

Los Andamios de Leticia Armijo. Construyendo el triunfo comunitario y feminista de las mujeres frente a la violencia de género y el feminicidio

Mau Monleón Pradas
Artista viual, comisaria feminista y profesora titular en la
Universitat Politècnica de València
Directora de ACVG Arte Contra Violencia de Género



Fig. 1. Leticia Armijo, compositora musical mexicana © 2016 Derechos reservados de la autora

1. Leticia Armijo en su grandeza como mujer creadora

Leticia Armijo es una prestigiosa compositora, musicóloga y gestora cultural. Fundadora del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y ComuArte Internacional, es catedrática de la Facultad de ingeniería de la Universidad Autónoma de Querétaro. También es miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Leticia es considerada una de las compositoras mexicanas más prolíficas, y sus obras han sido interpretadas por reconocidos concertistas en México, Francia, Japón, Lisboa, Cuba, España y Austria, destacando la Orquesta Sinfónica Nacional de México, la Orquesta Sinfónica de Cuba, la Orquesta Sinfónica de Acapulco y la OSIPN.

Como investigadora especializada en el tema de La mujer mexicana en la música, ha dictado conferencias magistrales en México, Viena, Cuba, Los Ángeles (California) y en España. En 2007, obtuvo el Premio de SACM de Composición Sinfónica y el Premio de Composición electroacústica que otorga el Ministerio de Cultura y Educación de España a través del Laboratorio de Informática Musical del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea del Museo Nacional de Arte Reina Sofía, mismo que vuelve a obtener en el 2009.

Actualmente es profesora de la Facultad de Ingeniería de la Universidad Autónoma de Querétaro, Directora y fundadora de El Colectivo Mujeres en la Música A. C., de la Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, del Encuentro Internacional e Iberoamericano de Mujeres en el Arte, de Yoloti, Coro de Mujeres de los Pueblos Originarios de México y Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores.

Armijo fundó ComuArte en 1997, organización multidisciplinar sin ánimo de lucro cuya finalidad es visibilizar la obra de las mujeres en las artes y las ciencias.

2. Entre la pintura, el arte público y la música.

Historia de una lucha común. ComuArte/Internacional

La obra *Andamios* está escrita por Leticia Armijo en el año 2016 en un contexto muy concreto. La compositora mexicana como Directora y fundadora de el Colectivo y ComuArte Internacional, trabaja de forma interdisciplinaria. Precisamente la obra surge en el encuentro que se realizó en el Estado de Hidalgo por la igualdad de derechos y por una sociedad más participativa.

En el “Primer Encuentro Internacional de Muralistas”, realizado en 2015, participaron mujeres de toda Sudamérica. En aquella ocasión, la muralista Carmina Orta, directora de ComuArte/Hidalgo, coordinó la realización de una serie de murales en una calle muy conflictiva de la ciudad de Pachuca en Hidalgo, en donde no había luz y normalmente había violaciones, robos y feminicidios. Las muralistas recibieron un diploma y un reconocimiento en el Palacio de Bellas Artes, que es el espacio del arte y la cultura más importante de México. Esta acción fue impulsada por ComuArte para visibilizar y reconocer la labor de las mujeres muralistas. Los muros de la ciudad de Pachuca en Hidalgo se convirtieron en “Andamios para una nueva ciudad”, como reflexiona la antropóloga social Teresa del Valle, en relación a las aportaciones de una perspectiva de género de las mujeres en los espacios urbanos.

Este Encuentro fue muy participativo ya que no solo se dieron cita las mujeres artistas sino que incluso los chicos y chicas de la escuela de la escuela primaria cercana a las obras, se convirtieron en los guardianes de estos murales. El encuentro se convirtió en un trabajo solidario y de sororidad entre todas las mujeres, pues se realizó sin recurso alguno, se acogió a las artistas en casas comunitarias, se donaron alimentos, materiales desde comenzó cero, solamente con la firme voluntad de Carmina Orta, quién sabía la importancia de que precisamente en esa calle existiera un arte de mujeres que hablara de la igualdad, de los derechos de las mujeres, de la participación y transformación de la sociedad.

Es en este contexto preciso la compositora Leticia Armijo escribe *Andamios*, inspirada por este movimiento de lucha de las pintoras muralistas que en su propio título llevan impreso el signo y las herramientas necesarias de la revolución y el cambio social de las mujeres y su unión plasmada en los murales de la ciudad.



Fig. 2. Muralista Diana Bama y Carmina Orta. *El Colectivo Mujeres en la Música n A. C.* © 2016
Derechos reservados

3. La partitura *Andamios* como un discurso visual.

Composición en tres espacios

Andamios tiene una duración aproximada de 5´30´´. Fue interpretada en el "Kompositionsauftrag von KunStrom für das Art in Perspective Festival" de 2016, en München, y apoyado por el *Kuturreferat der Landeshauptstadt*.

Como la misma autora lo ha expresado en las notas escritas para su estreno, se trata de un "suspiro para piano solo, integrado por tres evocaciones inspiradas en el Movimiento de mujeres muralistas de ComuArte, quienes tomaron los muros de la Ciudad de Pachuca Hidalgo, para invitar a la población a reflexionar sobre la gran aportación de las mujeres a favor de la paz. El lenguaje combina elementos evocativos de la música de México, Latinoamérica y contemporánea".

Se trata de una partitura en tres espacios. Entrevistando a Leticia Armijo sobre esta partitura le he preguntado cuales son las imágenes que "flotan" en su cabeza a la hora de componer esta partitura. Según ella, las imágenes están claramente diferenciadas en tres espacios y tiempos.

La primera parte es muy característica de la obra de Leticia Armijo, en la que suele utilizar evocaciones y acordes que apelan a la sensibilidad para despertar emociones. Precisamente, la compositora cuestiona los lenguajes impuestos por los grupos de poder de las escuelas y conservatorios de música que prohíben la evocación de las emociones o el uso de cualquier elemento alusivo a la tonalidad. Ella señala que no le interesaba adoptar los elementos impuestos de la música de vanguardia como lenguaje adquirido sino que quería crear su propio lenguaje en el que estaban implícitas las emociones.

Continuando con esta primera parte, se trata de una sección reflexiva en donde nosotras mismas meditamos en nuestra realidad. Comienza preguntándose el por qué tenemos que ser maltratadas y el por qué las mujeres debemos soportar el dolor y horror en el que vivimos. En este fragmento de la partitura nos preguntamos que posición deberíamos tomar frente a este maltrato y todas las formas de ultraje, ofensa y feminicidios.

La segunda parte de la composición es una sección en donde las mujeres, nos recuperamos a nosotras mismas y nos fortalecemos para combatir esta violencia. Unidas promovemos una verdadera transformación frente a la violencia de género.

Por último, la tercera sección combina los elementos estéticos de las partes anteriores. Se trata de un cierre que simplifica los dos temas presentados, que triunfan frente al horror que vivimos cotidianamente y que por fortuna estamos logrando transformar.

En la partitura éstas partes se encuentran perfectamente definidas estructuralmente "ya que la música, aunque es un arte invisible, tiene su propia arquitectura", como comenta Armijo. Al igual que sucede en el dibujo de las notas y elaboración de los motivos que poseen un trazo siendo éste un guiño

hacia las pinceladas de las mujeres muralistas reunidas en Pachuca, Hidalgo, México.

Hay que remarcar que Leticia Armijo es de familia de pintores. Concretamente todos sus tíos pintaban y desde chiquita ella también “todos los días pintaba por las noches”, como lo expresa en nuestro encuentro. Armijo tiene pues, una relación muy directa con el arte de la pintura y con todas las artes visuales, pues su concepción humanista le permite intersecar diversos ámbitos de la cultura para dejarse inspirar por ellos. En este sentido, es importante una anécdota en la que Armijo nos explica que durante sus estudios, Ulises Ramírez, quién era su maestro le comentaba que su obra estaba “bien escrita”, y le incitaba a observarla como un dibujo, a observar las notas como trazos, llamando la atención sobre la capacidad de las partituras y de la música de generar todo un discurso visual. Por ello Leticia Armijo considera que en su obra *Andamios* existe una relación directa con las artes visuales y especialmente con los trazos que las artistas visuales estaban realizando durante la elaboración de sus murales en Hidalgo.



Fig. 3. Página 7 de la partitura *Andamios* de Leticia Armijo.
© 2016 Derechos reservados de la autora

Las sirenas como evocación de la liberación de las mujeres

Andamios posee un componente fuertemente social y otro emocional. Al preguntarle a la artista sobre cómo crearía ella un desarrollo visual de estas tres secciones que acabamos de presentar dentro de la partitura, Leticia nos sugiere comenzar por un guión en el que las mujeres consientes de la injusticia manifiestan su enojo contra la violencia de género.

Leticia Armijo establece la metáfora de la sirena como una evocación de la liberación de las mujeres en esta lucha contra la violencia. Para ella, las mujeres hemos sido como las sirenas, cuya sexualidad ha sido prohibida por el patriarcado, siendo esta su mayor fantasía. “Y, sin embargo, yo digo que es imposible detener el murmullo de tantas sirenas rotas sin margen de error; como es imposible detener el movimiento de las mujeres”.

La figura de las sirenas ya había sido utilizada por Leticia Armijo quien, al regresar precisamente de Viena, creó un programa que se llamaba *Murmullo de sirenas...un espacio para sentir y entender la creación musical de las mujeres*, en colaboración con Radio Educación de México. El programa contaba con una cartelera cultural que se llamaba *Notas de sirena*, título que Armijo adoptó para que todas sus *Notas* al programa de sus obras, como si se tratara de las notas que escriben las sirenas.

Desde entonces, siempre que Armijo realiza una reseña o cualquier resumen sobre sus partituras le añade el título *Notas de sirena*, como ocurre también en la composición *Andamios*.

Armijo también escribió una obra que se llama *Murmullo de sirenas* donde evoca esas burbujas milenarias imposibles de detener. “Es el murmullo que reza que aunque nos maten, volvemos a renacer hasta ser escuchadas y nos permitan vivir en este mundo que también nos pertenece”. La partitura *Andamios*, se podría entender también como un espacio emocional en el que la creación musical de las mujeres se convierte en un “murmullo” imposible de detener, pues para la compositora, ese murmullo de las sirenas rotas a lo largo de la historia representa un movimiento de lucha continuo y repetido imposible de aplacar.

Por ello, el último momento de la partitura es fortificante, porque representa este murmullo de las sirenas; esta energía de la suma de todas las mujeres que se necesitan para construir una liberación. Es “la energía que necesitas para transformar ese horror en la belleza. Una realidad plena y digna y en donde exista un reconocimiento hacia nosotras”.

Los colores de la energía y la alegría compartida

Leticia Armijo comenta que en la propia partitura hay un movimiento del ritmo que ofrece una línea ascendente o descendente que queda representado visualmente en la partitura, especialmente cuando están evocación alude al movimiento de las sirenas.

“Tacatá tacatá tacatá... digamos que es un pensamiento un poco más abstracto aunque las imágenes que tengo en mente podrían ser las de las propias muralistas y sus emociones, especialmente su la alegría”. La compositora nos explica que trabajar colectivamente, es este gozo compartido que se refleja en la parte final de la partitura.

Para Leticia, sus colores preferidos son el rojo, el negro y el blanco, que son los colores de la protesta y de la guerrilla, como activista que es y ha sido desde joven. Para esta pieza, reconoce que le han influido los colores de las mujeres muralistas, que según ella, son muy fuertes, hermosos y coloridos. En general, en sus composiciones también se aprecian “colores”, como en la pintura, y en esta ocasión son los colores de la energía y de la alegría.

4. Música multicultural y transterrada

Las composiciones de Leticia Armijo combinan normalmente elementos evocativos de la música de México, Latinoamérica y contemporánea.

Concretamente en la primera parte de la partitura *Andamios*, la compositora utiliza algunos acordes que no son muy tradicionales, es decir, son acordes que ella misma ha construido e inventado a través de sus propias fórmulas armónicas. Esto le otorga a la obra un aire de contemporaneidad porque las compositoras vanguardistas y contemporáneas como ella, elaboran sus propios acordes, y no toman únicamente acordes ya existentes. Por otra parte, Leticia también utiliza acordes reconocibles. Se trata de armonías utilizadas en la música tradicional y en la música clásica de concierto, donde todos estos elementos se entremezclan.

Desde muy pequeña, Armijo tuvo una relación directa con la práctica musical de la música tradicional. Su abuelo Gonzalo Torres, era violinista y multinstrumentista del Mariachi Vargas de Tecalitlán, Jalisco, cuando este grupo era constituido por campesinos y aunque ella no llegó a conocerlo, heredó su pasión por la música. Armijo estudió violín y toca diversos instrumentos de la música folklórica Latinoamérica, cuando llegaron a México los exiliados chilenos, argentinos y las uruguayos, quienes expresaban sus ideales a través de su música.

Leticia Armijo estudió en una escuela pública pero ya en la preparatoria su padre la ingresó en el Instituto Luis Vives, que fue un colegio fundado por los refugiados españoles: “yo fui educada como si fuera una refugiada española y así me siento. Y es por eso me fui a España a estudiar, porque quería -como los españoles me inculcaron- regresar para encontrar la España que los expulsó.

Para Leticia fue muy importante descubrir a la Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil, que era la única y la primera investigadora española en dictar una cátedra de estudios de género y las mujeres en la música, y quién se convirtió en mi asesora de tesis doctoral sobre el tema. “Cuando escuché su ponencia sobre Compositoras latinoamericanas, tuve claro que debía regresar a una España a la

que nunca había ido”. Esta relación privilegiada con lo español está presente dentro de su estética musical.

Por todo ello Leticia Armijo se considera a sí misma como una compositora transterrada, ya que por su formación académica posee una formación dentro de lo que se llama música de concierto tradicional y de las vanguardias internacionales, pero también posee todo este bagaje cultural de la música latinoamericana, lo cual significa que Armijo tiene una identidad cultural no unificada sino que su música es híbrida. Precisamente sobre esta temática Armijo ha escrito este año dos libros que se publicarán próximamente.

5. Luchando juntas a través de todas las artes

Los *Andamios* de Leticia Armijo han sido una pequeña muestra de toda la labor que la compositora lleva realizando desde los inicios de su carrera y de su voluntad de construir puentes entre las mujeres y entre las artes, como lo demuestra la creación y su dirección de ComuArte/Internacional.

Si bien Leticia vivió una infancia en un contexto social de represión y especialmente hacia las mujeres, es precisamente su posicionamiento ético y estético el que ha dado paso a su propia liberación y a la de otras muchas mujeres, gracias a la toma de conciencia de la necesidad de lucha y de un cambio.

Leticia Armijo es hoy en día considerada una de las compositoras mexicanas más prolíficas y no en vano el método científico que ella quería aplicar en su tesis para demostrar que las composiciones de las mujeres no eran inferiores, fue un estudio relevante y pionero en su época, cuando las mujeres eran continuamente invisibilizadas por las brechas de género y el techo de cristal.

Su labor sigue dando frutos y su lucha contra todo tipo de violencias hacia las mujeres se hace eco en la profesionalidad con que aborda cada uno de sus proyectos y la sororidad con la que actúa en cada uno de los momentos de su vida. Es esta labor constante la que hace que Leticia nos ayude a construir el triunfo comunitario y feminista de las mujeres frente a la violencia de género y el feminicidio.

* Este artículo sobre la obra *Andamios*, de Leticia Armijo, ha sido posible gracias a una entrevista personal e inédita con la compositora, realizada el veintidós de enero de 2021. Todas las citas directas están extraídas de esta entrevista. Agradezco a Leticia Armijo su amabilidad y a Rosa María Rodríguez Hernández por habernos puesto en contacto.

6. Anexo
Partitura completa: *Andamios*, Leticia Armijo, 2016

Andamios

"Kompositionsauftrag von KunStrom für das Art in Perspective Festival 2016,
München. Gefördert vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München"
Comisión de KunStrom para el Festival Art in Perspective 2016, Munich.
Apoyado por el Kulturreferat der Landeshauptstadt München

Andante ♩ = 65 Leticia Armijo

Piano

© Derechos reservados
Dibujo musical Leticia Armijo
2016

2 *Andantissimo*

14

17

19 *f*

22 *a tempo* *pp* *mf*

25 *f* *p* *mf* *a tempo*

Los *Andamios* de Leticia Armijo.
Construyendo el triunfo comunitario y feminista de las mujeres
frente a la violencia de género y el feminicidio

Andamios 3

The image displays a musical score for the piece 'Andamios' by Leticia Armijo, spanning measures 29 to 37. The score is written for piano and is organized into five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 29 features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 30 continues with similar rhythmic patterns. Measure 31 is marked with a forte 'f' dynamic and includes the instruction 'Moción legato staccato'. Measure 32 shows a change in the bass line with a triplet. Measure 33 features a treble staff with a long melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 34 continues this accompaniment. Measure 35 shows a treble staff with a long melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 36 continues this accompaniment. Measure 37 features a treble staff with a long melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

4 Andamios

The image displays a musical score for the piece 'Andamios' by Mau Monleón Pradas, starting at measure 4. The score is written for piano and consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Andamios'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Measure numbers 39, 41, 43, 45, and 47 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fifth system.

The image displays a musical score for the piece 'Andamios' by Leticia Armijo, spanning measures 49 to 57. The score is written for piano and is organized into five systems, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measure 49 begins with a dynamic marking of *ppv*. The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including arpeggiated patterns and sustained chords. Measure 57 includes the instruction *a tempo* and a triplet of eighth notes in the bass line. The notation includes various articulations such as slurs, ties, and accents, as well as dynamic markings like *ppv* and *rit*.

6 Andamios

The image displays a musical score for the piece 'Andamios' by Mau Monleón Pradas, starting at measure 6. The score is written for piano and consists of five systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The first system begins at measure 59. The notation includes various chords, arpeggiated patterns in the bass, and melodic lines in the treble. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte). The score features several slurs and accents. The second system ends at measure 61 with a triplet of eighth notes in the treble. The third system ends at measure 63 with a triplet of eighth notes in the treble. The fourth system ends at measure 65 with a triplet of eighth notes in the treble. The fifth system ends at measure 67 with a triplet of eighth notes in the treble. The piece concludes with a final chord in the treble.

Los *Andamios* de Leticia Armijo.
Construyendo el triunfo comunitario y feminista de las mujeres
frente a la violencia de género y el feminicidio

Andamios 7

The image displays a musical score for the piece 'Andamios' by Leticia Armijo, spanning measures 69 to 77. The score is written for piano and is organized into five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The music features a complex texture with multiple voices in both hands, including arpeggiated patterns, sustained chords, and melodic lines. Measure numbers 69, 71, 73, 75, and 77 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

8 Andamios

Andante ♩ = 65

79 80 81

82 83 84

85 86 87

88 89 90

91 92 93

Territorios para la escucha



MARCHETTINI, Paolo. The Months have ends. Orchestral Works. NEW FOCUS RECORDINGS, CD, 2021.

- 1 *Mercy* (2012) for orchestra 15:22

Orchestra della Toscana

Francesco Lanzillotta, conductor

- *The Months have ends* (2014)

for soprano and orchestra

2 I. Wild nights 2:15

3 II. After great pain 4:00

4 III. A train 3:18

5 IV. I shall keep singing! 1:38

6 V. The Months have ends 5:29

Orchestra della Toscana

Alda Caiello, soprano

Carlo Rizzari, conductor

- 7 *Notturmo* (2012) for orchestra 9:22

MSM Symphony Orchestra

David Gilbert, conductor

- *Concertino* (2011)

for clarinet, strings, and percussion

8 I. 3:32

9 II. 2:28

10 III. (homage to Frescobaldi) 1:48

11 IV. 2:17

12 V. 1:28

13 VI. (cadenza) - VII. 5:37

MSM Chamber Orchestra
Paolo Marchettini, clarinet
Kyle Ritenauer, conductor

- 14 *Aere perEnnius* (2018) for orchestra 13:28
Orchestra Roma Sinfonietta
Gabriele Bonolis, conductor

The debut recording, *The Months have ends*, by the Italian composer and clarinetist Paolo Marchettini, has been realised during this topic period of the pandemic outbreak, where human beings all the world have been experiencing a continuous state of concern on the finiteness and caducity of life.

This feeling of suspension, melancholy and will of a dream is well expressed in Marchettini's music, especially in this latest CD, which comprises works for orchestra, orchestra and soprano, clarinet, strings and percussions, written between 2011 and 2018.

Marchettini's music guides the listeners through a journey on the caducity of the human experience, as it is expressed in the CD booklet. His compositional technique reveals in each piece a clear research on a melange of different instrument timbre, both in his orchestral works as well as in his works for voice and clarinet, which present a great contrast of atmospheres related to the past music tradition with a look into the future.

Clarinetist and composer, Marchettini, embodies in our time the figure of the great composer-performer of the past, like Bach, Chopin, Liszt, Paganini, Busoni, just to give some example. It is a privilege to listen to the music performed by the composer himself, as Marchettini did in his *Concertino* (2011) for clarinet, strings and percussion. This piece, divided into seven short movements, are each different in both characters and instrumentation, with a homage to Frescobaldi in the third movement. The clarinet is the protagonist, with its solo voicing on the shadow of a *sostenuto* in the strings. The woodwind instrument is treated like a human voice, playing distant melodic intervals that express this sense of drama on querying the search of a lost truth.

Marchettini's compositional process shows clarity of phrases and articulation not only in his work for clarinet, which is his own instrument, but also in his orchestral works. The first piece of the CD, *Mercy* for orchestra (2012), introduces Marchettini's style, that can be defined in between the modern instrumentations by Holst, the compositional approach of Stravinsky (see the use of some obsessive rhythmical patterns), the French composers like Poulenc, the Italian lyric tradition by Verdi, and new more contemporary frontiers. Especially, the dramatic use of the clarinet inflections, as well as those of the voice, represents his research for new melodic extensions and developments in the texture. *Mercy* is a tripartite work based in the first part on a short and austere fragment of five notes, which becomes more rhythmic and lively in the second

part, and full of compassion in the final chorale that can be seen as a modern *Miserere*.

Marchettini's music expresses a desire of purity and simplicity in contrast with the vital impetus of some passages that recall, as a *leitmotiv*, the ends of life. This is well described in his work for soprano and orchestra, which gives the title to his CD, *The Months have ends* (2014). Divided into five movements as the five poems by Emily Dickinson, which inspired the composer, this work reveals Marchettini's projection to a more contemporary approach. In the first movement, *Wild night!*, the use of large intervals in the voice is a manifestation of idealized passion; in the second movement, *After great pain*, a sad mechanicity evokes the frenetic rhythm of our modern society, often full of painful events. However, Marchettini wants to leave a positive message as in the third movement, *A train*, where a bird's chant gives farewell to men, and as in the fourth movement *I shall keep singing* to celebrate life. The last movement, *The Months have ends*, which gives the title to this entire orchestral work, induces in the listeners a sense of freedom from pain, because men, like children, want to continue enjoying their "noisy" games of life but with lightness.

The other two works for orchestra comprised in this CD, *Notturmo* (2012), and *Aere perEnnius* (2018), are examples of how Marchettini's compositional technique wants to remain attached to the past tradition, especially of his own Italian origin, nonetheless looking towards future musical perspectives. The first piece is written in memory of his aunt Marisa and commemorates the anniversary of Verdi's birth. The second is dedicated to Ennio Morricone 90th birthday. Verdi and Morricone are two Italian icons, distant one century from each other but both related to the evolution of *bel canto*, one for the theatre and the other for the cinema. However, in these commemorations, Marchettini remains faithful to his own style, full of contrasts. *Notturmo* is characterized by dreamlike atmospheres, calmness and darkness, which appear as well as in *Aere perEnnius* suddenly interrupted by some rhythmic sections. Strings and winds seem to dance in a melange of timbre without a specific end, while an intimate adagio, with echoes of waltzes, and ancient laments, ends this finest work.

The interesting booklet, which presents Marchettini's musical world, contains an interview by Nils Vigeland, which gives the reader a possibility to better understand the intentions of the composer. Here, Marchettini stated his particular admiration for Verdi's style by saying that the great Italian composer "*could condense a full expression, using a really small amount of material. In some moments, he sacrifices the beauty of a melodic line, for the benefit of the dramatic truth. In Rigoletto, for example, the jester remembers the curse received from the elderly Count Monterone; the curse is the central element*".

Marchettini's directly expressed his will to mix the music of the present with the past tradition, when he declares: "*Sincerely, I have an ideal nostalgia for a time in which Popular and Classical music coincided. Probably the Italian Melodrama was one of these rare examples. In my opinion, true art should never cease to be able to speak to everyone. Of course nowadays the division between Popular and Classical music is stronger. Also, I am interested in Popular music*

when it is coming from a common field, a tradition, in which a big number of people can identify of the entire drama”.

Marchettini is a prizewinner composer. With his piece *Mercy* for orchestra, he won the 2012 *PlayIt! Festival Prize* as the best symphonic piece of the year and before, in 2011, his *Septem Vitia Capitalia* for strings quartet was awarded with the Manhattan Prize-New York. In 2005, he also won the prestigious Queen Elisabeth Competition in Belgium for his Violin Concerto. His wide catalogue of works includes orchestral, choral, vocal, and chamber music, commissioned and performed by important orchestras and ensembles (e.g. Orchestra Regionale Toscana, Orchestra Roma Sinfonietta, Orchestra di Santa Cecilia, the Sofia Radio Symphony Orchestra, Algoritmo Ensemble, and Freon Ensemble). In particular, this CD is a result of Marchettini's collaboration with two important Italian Orchestras (Orchestra della Toscana and Orchestra Roma Sinfonietta) and the American MSM (Manhattan School of Music) Symphony and Chamber Orchestra.

His pieces were programmed in international festivals (*Biennale di Venezia* - Venice, *PlayIt! Festival* - Florence, *Festival Berio* - Rome, *Nuova Consonanza* - Rome, *Villecroze* - France, *Baki Contempo Festivali* - Azerbaijan, etc.) and broadcasted by Vatican Radio, Rai Radiotre, and Swiss Radio.

As an active and accomplished clarinetist, Marchettini has been performing as a soloist with orchestras in both Europe and the United States, by collaborating with many distinguished composers including Goffredo Petrassi, Luciano Berio, Salvatore Sciarrino, Ennio Morricone, and Sylvano Bussotti.

Born in Rome, Marchettini studied composition (with Ivan Vandor, Azio Corghi, and Richard Danielpour among others), choral music, choral conducting, and clarinet at the Conservatorio and Accademia Nazionale Santa Cecilia and graduated with honours from Tor Vergata University in Rome with a degree in Arts, Music and Show Disciplines. Then, he obtained a PhD in composition from the Manhattan School of Music, where he currently teaches in the Theory Department, besides being Assistant Professor of Composition at the Berkley College of Music (Boston).

His new CD is a clear expression of his research, by which he attempts to enter into a deeper and mysterious dimension: a link between the spirituality of life and the energy of the sound material. This is a means to reach a more intimate and meaningful state of living, as he said: *“The ending is a reunification; it is a return to the origin, the roots. For me the ending has to have the capacity to bring a higher level of mystery. If music has one duty, it is probably to bring the listener in touch with her or his deeper self, the innate spiritual side, in a higher level common to everyone”.*

“Paolo Marchettini is one of the finest composers of his generation. He is arguably one of the greatest Italian composers alive today.” - Richard Danielpour, Professor of Composition Herb Alpert School of Music at UCLA

The CD is available on:

Territorios para la escucha
Giusy Caruso

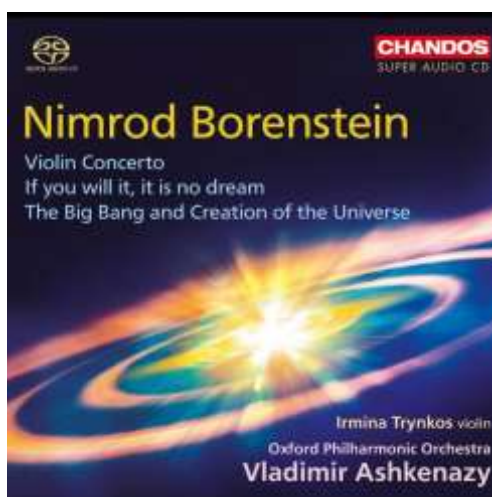
<https://www.amazon.it/Paolo-Marchettini-Months-Have-Ends/dp/B08PQ4675Y>

The digital album is available on:

https://newfocusrecordings.bandcamp.com/album/the-months-have-ends?fbclid=IwAR3cL7fNhY5wLAXK66Tq1NiC3TVkxi7fJxdPJXVGl_NKOolq9h8wTdZf158

Info: <https://paolomarchettini.com/>

Giusy Caruso



Nimrod Borenstein

Orchestral Works

Label: Chandos 2017

Premiere recordings

Concerto for Violin and Orchestra, Op. 60 (2013)* 27:53

1 I Allegro 9:02

2 II Moderato 6:23

3 III Adagio 6:18

4 IV Allegro 5:59

The Big Bang and Creation of the Universe,

Op. 52 (2008 – 09) 19:46

Dedicated to Zvi Meitar by his loving family, on the occasion of his 75th birthday

5 I Light. Moderato 8:03

6 II Peace. Adagio 6:07

7 III Adam and Eve. Allegro 5:27

8 If You Will It, It Is No Dream, Op. 58 (2012) 8:39

To Zvi Meitar

Written for the Philharmonia Orchestra

Allegro

TT 56:45

Irmina Trynkos violin*

Oxford Philharmonic Orchestra

Natalia Lomeiko leader

Vladimir Ashkenazy



Nimrod Borenstein (b. 1969) in *Italian Postcards*
Wolf – Mozart – Borestein - Tchaichovsky
Quartetto di Cremona. Label: AVIE RECORDS (2020)

6 Cieli d'Italia, Op. 88 for string quartet 7.20
world-premiere recording, commissioned by the Quartetto di Cremona

Cristiano Gualco violin I (Nicola Amati, Cremona 1640)
Paolo Andreoli violin II (Paolo Antonio Testore, Milano ca. 1758 - Kulturfonds Peter Eckes)
Simone Gramaglia viola (Gioachino Torazzi, ca. 1680 - (Kulturfonds Peter Eckes)
Giovanni Scaglione cello (Dom Nicola Amati, Bologna 1712 - Kulturfonds Peter Eckes)

Among the great composers of our time, there is Nimrod Borenstein (1969), a British-French-Israeli artist based in London. Recently, his CD, published by Chandos (2017), that contains a part of his orchestral works conducted by Vladimir Ashkenazy, won 5 prizes for the BBC magazine. Borenstein's compositions are performed throughout Europe, the USA, Canada, Australia and Japan. His music is in the repertory of many orchestras and ensembles, like the famous Quartetto di Cremona, who have commissioned to him a composition for their 20th anniversary special CD, entitled *Italian Postcards*, published for the label AVIE RECORDS (2020), which also comprises works by Wolf, Mozart and Tchaikovsky. Borenstein's search for the beauty of music appears on first listening. His style reveals a gratitude for the past musical tradition, especially the romantic repertoire, which is the main inspiration of his compositions for Orchestras, chamber, vocal / choral and solo: impressive are his 24 Piano Etudes, a work in progress inspired by Chopin's masterpiece. However, Borenstein's voice is unique for his particular combination of timbres, especially in the orchestral works. Articulation of voices and rhythmical combinations reveal a certain modern attitude to organize musical elements, even if always imbued with an internal romantic and vibrant palpitation.

His *Violin Concerto, Op. 60* contained in his CD of orchestral works (which comprise concertos for violin, cello, saxophone, trumpet, piano, guitar and string orchestra) presents all these aspects. Composed in 2013 for Dmitry Sitkovetsky, who premiered it with the Oxford Philharmonic Orchestra under Marios Papadopoulos, this work explores in a masterly way the virtuosity of the violin idiom. The Greek-Polish violinist soloist, Irmina Trynkos, expressed all her great brilliant capacity to render the virtuosity as well as the lyricism of the piece and, even stronger, her mastery in choosing precise colours and nuances.

The violin voice is treated in a very poignant and lyrical way, accompanied by all the orchestra with the voice of the percussions (vibraphone and timpani) emerging particularly. From the very beginning of the concerto, the listener is struck by Borenstein's personal system. As he stated in the "note of the author" in his CD booklet, the musical material is organized in a " *'multimelodic' counterpoint, using complex juxtapositions of rhythms to create a multiplicity of different atmospheres*".

This distinctive feature of Borenstein's language appears again in the second work of his CD, which presents a specific title: *The Big Bang and Creation of the Universe, Op. 52*. Despite the title, that can be seen as a reference to the 'program music' inherited by Berlioz, Liszt or Holst, Borenstein's music is pure and abstract and doesn't want to recall or evoke other than music itself.

The composer himself explains in an interview that " *For my one-movement pieces, after I have completely finished composing the piece, I usually try to find a title that is evocative of the atmosphere of the composition. If we take one of the other pieces on the Ashkenazy CD, The Big Bang and Creation of the Universe, the reason I did not call this work Symphony No.1 is that with its prominent, nearly soloistic vibraphone part it was almost like a vibraphone concerto. Being somewhere between a vibraphone concerto and a symphony, I had to call it something else!*"

As it is written in the booklet, however, the *Big Bang and Creation of the Universe*, is divided into three movements entitled *Light, Peace, and Adam and Eve*, which are a reflection on both the *Book of Genesis* and recent scientific thinking on the origin of the universe. Therefore, there are some explicit suggestions in Borenstein's music that recall the Big Bang explosion, as in the first movement, or the harmony of love and the idea of multiplication and variation in the Creation of the world, as in the continuous expansion of the instrumentations and the motives. The colour of the orchestra is always very refined, again with a predominant use of the vibraphone and pizzicato strings, which contribute to drive the listeners on dreamlike atmospheres.

This work was commissioned for the seventy-fifth birthday of the international businessman, lawyer and philanthropist Zvi Meitar, as well as the last piece of the CD, entitled *If You Will It, It Is No Dream, Op. 58*, which is also a tribute to an intense journey into the struggle and wonders of the will. The title refers to a specific sentence *If you will it, it is no dream* by Theodor Herzl in his famous

book *Altneuland* (Old New Land - 1902), in which the writer outlines his vision of a Jewish state in Israel. In this way, Borenstein's piece is also an homage to his homeland, Israel.

This work is full of contrasts, with an explosive and struggling introduction, “*with fireworks of unrestrained energy*”, as Borenstein says in his booklet, conveyed by a fight between brass and wind. In contrast, his personal *multi melodic* counterpoint appears in the middle of the piece based on pizzicato of strings in a dialogue with the wind instruments. The presence of a defined rhythmical pulse creates a sense of tension, where each melodic and rhythmical pattern constantly overlap with one another to give this sense of ride to the end.

Borenstein's orchestral works are also highlighted by the conduction of the well-known pianist and conductor Vladimir Ashkenazy, who, as the composer himself said in an interview, was suddenly fascinated by his music during a brief meeting, destined to become, later, a strong artistic collaboration.

Nimrod Borenstein received the attention of another important and big name in the present music world, *Quartetto di Cremona*, for whom he wrote *Cieli d'Italia, Op. 88* (2019), world-premiere recorded in this CD *Italian Postcards*.

In only seven minutes, *Cieli d'Italia*, which clearly took inspiration from the iridescent colours of the Italian skies, captures the listeners for the extreme sense of suspension and tension that Borenstein's musical language is able to create. Borenstein is particularly attracted by the Italian cultural heritage, landscape and language that he knows very well since he is married to an Italian woman. He uses a multilayer of colours and contrasts in the articulation of the voices of only four instruments, mainly with the technique of pizzicato and vibratos. The performance is also enriched by the warm timbre of the historical Italian instruments played by the *Quartetto* (violins by Testore, Amato, Torazzi).

As written in the booklet, the composer himself declared to “*become fascinated by what I call suspension which is about creating a sense of tension and then letting go – it's akin to pedalling furiously in order to accelerate on a bike before going into free-flow, which creates a sense of pure simplicity, as though time itself has become suddenly suspended. As experienced in Cieli d'Italia, one way of creating this effect is to achieve a sudden transition from several voices sounding together, to one voice emerging alone. The result is quite magical, as though one is gliding*’.

Nimrod Borenstein, born in Tel Aviv in 1969, is both a composer and a violinist. While living in Paris, he won the prestigious competition of the Fondation Cziffra aged fifteen, impressing György Cziffra with the cadenza he had written for Mozart's Violin Concerto No. 3. Initially student at the Royal College of Music in London as a violinist, later he won the Leverhulme Fellowship for composition at the Royal Academy of Music, where he studied with Paul Patterson and is now an Associate.

Nimrod Borenstein

Borenstein's productions are "*Contemporary works full of grand gestures and soaring melody*" - The Strad.

<http://www.borensteinarts.com/>

Giusy Caruso

Territorios para la lectura



COLASANTI, Maurizio: *La musica è sfinita*, Edizioni Excogita, 2019, pp. 99.

Il titolo provocatorio di questo saggio parte da una affermazione perentoria che lascia presagire al lettore una discussione incentrata a chiarire le motivazioni estetiche e sociologiche, e le fasi storiche che hanno portato l'autore, Maurizio Colasanti, a considerare "sfinita" la musica del presente.

Colasanti, maestro concertatore e direttore d'orchestra, invece, nel suo saggio non sembra voglia chiaramente guidare il lettore verso una sua propria posizione in merito, ma si limita a porlo, anche in maniera abbastanza severa, di fronte ad una serie di riflessioni e interrogativi che rimangono aperti intorno alla musica classica di tradizione, alla musica colta "contemporanea" e al suo futuro.

Ma cosa si intende esattamente per musica contemporanea? L'autore lo precisa sin da subito, considerando che l'aggettivazione "contemporanea" riferita alla musica è piuttosto ambigua perché comprende non solo la musica del nostro XXI secolo, ma anche la musica del XX secolo a partire dalla seconda guerra mondiale (precisamente dalla seconda scuola di Vienna - serialismo, dodecafonìa, atonalismo – all'alea, al minimalismo etc.). In più, la musica contemporanea abbraccia oggi diversi altri generi e linguaggi come il jazz, blues, pop, rock, elettronica, musica da film.

Colasanti raccoglie in poche pagine una vasta problematica estetica, ruotando sugli attori principali di questo dibattito, ossia i compositori, gli operatori dello spettacolo e, principalmente i suoi fruitori, cioè il pubblico.

La discussione allora si fa accesa. In qualche pagina, l'autore si lascia andare a disquisizioni propriamente di carattere estetico e filosofico, riprendendo per esempio reminiscenze della teoria su *Apollineo* e *Dionisiaco*, quindi la contrapposizione tra creazione intuitiva e costruzione architettonica, e si sofferma sulla definizione e distinzione delle categorie estetiche di *bello* e di *brutto*. Queste ultime due categorie, con l'astrattismo nella pittura e l'emancipazione della dissonanza e dell'atonalismo in musica, non sono considerate più antitetiche, ma quasi complementari, quali espressioni di un mondo e di un contesto culturale, storico e soggettivo e di tutte le sue diverse sfaccettature. Ciò ha provocato un ribaltamento di posizione sull'idea di bene, di bello e di piacere, che da categorie universali vengono piuttosto legate al contesto di trasformazione estetica che caratterizza ciascun'epoca.

Sulla base di queste considerazioni, l'autore giudica lo "sfinimento" della musica il frutto inevitabile di una fisiologica evoluzione del pensiero, che non si allinea in maniera sincronica al presente, ma tende a proiettarsi verso il futuro.

E' il caso dell'operato delle avanguardie, che sono andate e continuano ad andare oltre il gusto del presente.

Giustamente l'autore riflette sul fatto che se da un lato la comunicazione si può attuare solo attraverso la creazione e la condivisione di un *divenire immaginifico*, ossia di un messaggio che suscita e viene veicolato attraverso le immagini (pagina 32), dall'altro l'arte non può rimanere ingabbiata nelle richieste quotidiane d'intrattenimento di un pubblico pagante. L'arte *on demand* di una società abituata alla gratificazione e alla soddisfazione di ogni suo desiderio di consumo sarebbe un grande danno e un limite per alla creatività.

L'arte è libertà d'espressione, ma paradossalmente, proprio l'estremizzazione di questa libertà è stato un duro prezzo da pagare per la musica del nostro tempo. Nel contesto contemporaneo la musica è intesa come libertà di esecuzione, libertà di ideazione, libertà di ascolto, e per questo motivo forme più aperte come il jazz o il blues, per esempio, hanno un maggiore riscontro e successo di pubblico.

Colasanti esplicita un altro paradosso della musica del presente e considera paranoico e pretestuoso porre la musica classica colta ad una certa superiorità, come se essa non debba avere nulla a che fare con il presente (pagina 36). Seppur l'arte abbia un continuo bisogno di nuove rappresentazioni, nuovi orizzonti che anticipino il futuro (pagina 40), in questo sguardo forse sempre troppo proteso verso ciò che deve venire, l'arte contemporanea ha dimostrato e dimostra di perdere il contatto con la realtà, divenendo come direbbe Adorno, una "seconda natura". Un certo ostracismo verso la tradizione, verso il materiale stilistico ereditato dal passato, manifestato da certi compositori ha indotto una libertà d'espressione esagerata, causando l'isolamento e la marginalizzazione delle avanguardie. Le avanguardie si sono trincerate dietro l'ideologia

dell'autosufficienza rispetto al mercato della musica generando così la crisi nel settore e una conseguente frattura col pubblico. Colasanti, ribadisce che la crisi della musica contemporanea colta trova le sue radici nel rifiuto di essere, come invece è sempre stata, materia viva calata nel quotidiano. Non riuscendo a infiltrarsi nel vissuto e rimanendo disconnessa dall'immaginario collettivo, la musica colta del nostro tempo non riesce a trovare terreno e ad avere quindi molti seguaci. L'autore riprende nella sua discussione l'effetto Mozart per dimostrare come la musica del passato, invece, trovi sempre la sua forza nella volontà di voler catturare il vissuto, influenzando sulla realtà di tutti i tempi. Se si escludono alcune forme e stili di carattere "colto", come la musica aleatoria e quella minimalista che hanno impresso un loro segno importante nella produzione musicale contemporanea, tutta l'altra ricerca musicale sembra essere disseminata come in un prato pieno di fiori, di specie e di generi differenti. L'autore indica allora come causa di sfinimento l'eccessivo personalismo, quasi solipsistico, l'intellettualismo e il narcisismo musicale di certi compositori contemporanei, che alla creazione emotiva e al tentativo di raggiungere una condivisione collettiva, preferiscono dare sfogo alle loro proprie ricerche individualistiche.

L'autore non avvallava, comunque, l'ipotesi che la responsabilità dello sfinimento della musica sia da imputare solo a certi compositori, ma si rivolge anche ai fruitori, cioè al pubblico. In realtà, come sostiene Shaun Moores (1993), esperto di media e *cultural studies*, oggi sarebbe più appropriato parlare di differenti audience per denotare i differenti gruppi di uditori, con situazioni sociali ed estrazione culturale diversa, esposti anche ad una modalità di ricezione diversa (spettacoli dal vivo, eventi mediatici e telematici, etc.).

La realtà attuale assume caratteri globali e la musica diventa patrimonio universale, dove generi popolari si mescolano tra loro con la tradizione colta. Colasanti nella sua analisi non si sofferma molto sul fatto che la dimensione dell'ascolto sia cambiata e cambierà nel corso dei secoli, seguendo l'evoluzione storica e sociologica, così come sottolinea il musicologo Heinrich Bessler, portando come esempi le differenze e le trasformazioni dall'ascolto "attivo", basato sulla partecipazione nell'epoca barocca (come per la *teoria degli affetti* di Rameau), all'ascolto "sintetico" nell'età del classicismo (espresso nella struttura della forma sonata) e infine all'ascolto "passivo" dei romantici che si abbandonano al flusso sonoro continuo (come nella musica di Wagner e Bruckner).

Nel corso della trattazione del saggio, Colasanti riporta un breve riferimento in merito alla proliferazione nel contesto contemporaneo di musiche caratterizzate dalla ripetizione e dalla semplificazione, che, secondo lui, non hanno però alcuna forza evocativa, pur avendo però la capacità di catturare l'attenzione del pubblico. Sulle motivazioni estetiche e sociologiche di questo aspetto della percezione contemporanea, l'autore non si sofferma, ma glissa facendo ricadere la responsabilità della diffusione di una certa musica alla "moda" sul lavoro dei direttori artistici e, quindi sulla programmazione dei teatri, delle stagioni concertistiche e dei media. A tal proposito, Colasanti sostiene che troppo spesso

la scrittura contemporanea non ha avuto neanche il tempo e lo spazio necessario per essere compresa, per cui la mancanza di esecuzioni nelle stagioni concertistiche l'assenza di una ritualità di alcuni generi colti, sono altri aspetti dello sfinimento della musica (pagina 44). Fondamentale per la musica, come per qualsiasi altra forma d'arte, è dunque il marketing. La musica colta contemporanea non alimenterebbe l'interesse del pubblico perché quest'ultimo non la conosce e quando la conosce la considera qualcosa di estraneo e separato al suo quotidiano, in quanto non sufficientemente comprensibile. Forse alla musica contemporanea colta manca il soddisfacimento di quel bisogno di empatia che invece si ritrova in alcuni altri generi contemporanei, "alla moda" e apparentemente più vicini al pubblico? Allora l'arte oggi dovrebbe rimettersi in comunicazione con le passioni del suo pubblico e soddisfare solo le sue necessità? Anche su questo, l'autore fa un breve accenno glissando poi ancora una volta, e quindi sostenendo che l'arte è una forma di azione conoscitiva, per cui non può essere ridotta a rappresentare solo il reale, perché il risultato della sua essenza è lontano da ogni forma esistente. Seppur il pubblico abbia una sua ragione da riportare nell'arte (per esempio al tentativo di avvicinamento al quotidiano con la pop art di Warhol), essa non può arenarsi di fronte alle pretese della massa e considerare le sue sole necessità. Il pubblico, dunque, non può assumere la veste di unico committente, poiché l'immaginazione visionaria degli artisti ne sarebbe completamente braccata. L'artista ha contestualmente il compito di custodire un patrimonio, ma anche di oltrepassarlo e trasformarlo. Il merito della musica contemporanea è quello di aver superato, infatti, gli steccati delle barriere imposte dalla tradizione utilizzando anche nuovi mezzi espressivi, come l'elettronica, ad esempio. Nel tentativo di ricomporre il divario tra compositori e pubblico, altro elemento che sicuramente oggi contribuisce a far da collante è la tecnologia. In questa voglia di recuperare il contatto col quotidiano, c'è da considerare, infatti, che l'umano si sta facendo sempre più tecnologico.

L'autore conclude che la musica d'arte, la musica colta contemporanea ha bisogno più di prima di tradurre tutta questa sperimentazione in qualcosa che possa essere efficace a livello universale (pagina 77) e suscitare un'attività partecipativa (pagina 86), ma purtroppo molto spesso certi compositori del nostro tempo sono stati fagocitati da una sorta di intellettualismo sterile, lontano dal sentire comune. Tuttavia, l'autore non vuole mettere in discussione il valore estetico della musica contemporanea e il testo non vuole dare direzioni e definizioni filosofiche o estetiche complesse, ma si limita a fornire al lettore medio alcuni spunti per cercare di comprendere queste problematiche che, secondo il nostro autore, causerebbero lo sfinimento della musica.

Colasanti, come musicista, direttore d'orchestra, intellettuale si sente investito anche di una funzione pedagogica nei confronti dei suoi lettori e oltre a spronarli a queste riflessioni sulla musica, li stimola anche all'ascolto, facendo riferimento nel testo a diversi esempi musicali riportati in forma di *QR code* che, scannerizzati direttamente dalle app diventano un sistema originale di collegamento ipertestuale interattivo cartaceo che riconduce direttamente ai file

audio introdotti in bibliografia. L'interazione del lettore col testo è sicuramente uno degli aspetti più accattivanti di questo saggio in cui lo "sfinimento" della musica è, dunque, da imputare, secondo l'autore, allo sfaldamento del sottile rapporto tra compositore e pubblico, e quindi alla mancanza di un modello descrittivo unico e condiviso da tutti (pagina 88). Sebbene nel corso della scrittura l'autore sembra più volte voler riconsiderare e accettare l'idea di multiforità d'espressione dell'esistente, al tempo stesso la addita come minaccia e quindi come vero motivo di sfinito della musica.

Qual è, dunque, il messaggio finale che Colasanti vuole lasciare ai lettori rispetto all'affermazione da cui parte il titolo del suo saggio che si sancisce "*la musica è sfinita*"?

L'autore in realtà sembra non schierarsi su un fronte specifico e lascia aperta la discussione al lettore, durante una severa analisi, in cui diverse problematiche vengono passate in rassegna, ma senza una discorsività propriamente strutturata a livello cronologico e bibliografico. Il lettore si trova davanti ad un ventaglio di criticità enunciate dall'autore senza una vera e propria direzione estetica coerente. L'autore ruota intorno ai concetti di bello, brutto, generi musicali, rapporto col pubblico, programmazioni artistiche, portando alla luce le molteplici questioni che hanno caratterizzato e caratterizzano l'avanzamento delle avanguardie.

Dal titolo del libro ci si aspetterebbe una netta posizione dell'autore per ciò che concerne il rapporto tra il contemporaneo e la tradizione, tra compositori contemporanei e pubblico, ma in realtà non si prospettano possibili soluzioni, né si forniscono risposte esaustive ad un'affermazione così perentoria, sulla quale l'intera comunità artistica contemporanea si sta interrogando.

Allora sarebbe stato più opportuno da parte dell'autore porre un interrogativo nel titolo: "*La musica è sfinita?*". Questo avrebbe anticipato il senso di questione irrisolta che viene fuori dalla lettura del saggio, in cui anche l'autore stesso sembra ancora investigare, mettendo nel calderone le responsabilità di tutti coloro che ruotano intorno al settore artistico, quindi compositori, direttori artistici e i destinatari fruitori d'arte, cioè il pubblico.

Forse un modo per riappropriarsi del sentire comune sarebbe proprio quello di aprirsi, invece, alla diversità e alla comprensione della molteplicità d'espressione che caratterizza questa nostra società attuale, che appare tutta sfinita, ma questa è la realtà e una sua caratteristica imprescindibile. Lo stimolo all'accettazione e alla curiosità nei confronti della pluralità di espressione, nel rispetto dell'altro, e della ricerca del nuovo potrebbe portare nella direzione di un sentire comune, pregnante proprio perché variegato, e cercare di comprenderlo. Questa potrebbe essere una via che riconcilierrebbe il pubblico e il futuro del mondo dell'arte, così come ribadisce Derrida quando in *Pensare l'arte. Verità, figura, finzione* (1998, p. 28) scrive:

Territorios para la escucha
Giusy Caruso

“Se mi avvicino ad un’opera armato di regole e criteri, non accade assolutamente nulla. Accade qualcosa, quando un’opera che non è compresa impone di colpo la propria legge e obbliga ad inventare un nuovo discorso, nuovi criteri, per comprendere le nuove leggi che quest’opera istituisce”.

Il libro è disponibile su:

<https://www.amazon.it/musica-sfinita-Maurizio-Colasanti/dp/8899499349>

Giusy Caruso



GRANDE, Antonio: *Una rete di ascolti. Viaggio nell'universo musicale neo-riemanniano*, Aracne, 2020, p. 544.

La problematica del rapporto tra interpretazione del testo musicale attraverso le regole e i metodi dell'analisi teorica, e interpretazione del testo musicale a partire dalla sua dimensione sonora, quindi dal punto di vista dell'ascolto legato a variabili definite da diversi contesti, è una tematica che in questo nuovo millennio sta sempre più stimolando l'area degli studi teorici sulla musica. Antonio Grande, professore di Analisi Musicale presso il Conservatorio di Como e al Master di Analisi e Teoria Musicale presso l'Università della Calabria, ci presenta in un cospicuo volume rivolto per lo più agli esperti del settore la possibilità di una "rete di ascolti" attraverso la dimensione di un viaggio nella teoria neo-riemanniana. Lo stesso autore si questiona sul tema della coerenza dell'analisi musicale, e la teoria neo-riemanniana fornisce proprio l'occasione per una riflessione su un'ipotesi di relativismo metodologico (p. 46), secondo cui un brano può essere analizzato a partire da differenti prospettive teoriche. Riprendendo le motivazioni che videro la genesi di questa teoria, l'autore si schiera dalla parte di chi ritiene possibile utilizzare una teoria contemporanea per studiare un fenomeno culturale del passato, come è avvenuto appunto con le teorie neo-riemanniane che, essendo nate già "fuori tempo", evidenziano la tendenza, tipica della modernità, di considerare come un'opera musicale possa essere riordinata e riassembleta in vari modi.

Apparsa nel tardo Novecento, la teoria neo-riemanniana è una raccolta di idee presenti negli scritti di teorici quali David Lewin, Brian Hyer, Richard Cohn, Henry Klumpenhouwer e molti altri, come sviluppo di alcuni spunti dell'approccio del musicologo e teorico tedesco Hugo Riemann (1849–1919) per l'analisi della musica triadica dell'800.

Il libro passa in rassegna le teorie neo-riemanniane con un doppio focus. Da un lato, esse vengono presentate come una tecnica analitica applicata al repertorio ottocentesco, ancora basato sulle triadi, ma con un'evoluzione del rapporto tra esse che manifesta quel cambiamento di sensibilità e di percezione del Mondo, tipica della musica romantica. Dall'altro, essendo una teoria che nasce nel tardo Novecento, essa abbraccia quell'idea di mutevolezza dello spazio dei suoni, tipica della nostra modernità, e quindi considera la parzialità e la precarietà delle visioni analitiche in un sistema dinamico di possibilità di ricomposizione secondo regole di volta in volta differenti.

Lo sguardo analitico neo-riemanniano non considera gli accordi nel loro valore a sè stante, ma piuttosto nella relazione e trasformazione che intercorre tra loro nell'ambito di una composizione.

Il tema fondamentale su cui si basano le teorie neo-riemanniane è riuscire a trovare una coerenza in particolare nella musica romantica anche quando essa appare sfuggente. Il suo concetto di coerenza musicale non è più legato all'idea di un centro da cui si genera il tutto, ma si fonda sulla rete di relazioni formali tra i suoi oggetti e gli operatori necessari per realizzarle: in pratica “essi diventano il luogo in cui la tipica “azione” invocata da David Lewin a carico delle trasformazioni, si integra in un modello marcatamente fenomenologico come testimonianza di un gesto intenzionale. Ad es. la trasformazione di un DoM in un Mim diventa non solo quello che “si fa” al primo accordo per diventare il secondo — per usare una nota metafora di Lewin — ma anche, in modo più vicino all'ascoltatore, il carico intenzionale di quel percorso, l'orizzonte che si apre nel momento in cui il primo si confronta con il secondo...” (p. 48). In questo senso, l'autore considera delle possibilità di sviluppo dell'approccio neo-riemanniano verso il mondo post-tonale (si veda Engebretsen e Broman, 2007) prendendo in esame esempi tratti da Schubert e Scriabin e non si esime dal mettere a continuo confronto il concetto di “trasformazione” neo-riemanniano, e quindi di policentrismo, con la prospettiva opposta del mono-centrismo schenkeriano.

Un'altra delle tesi originali del libro, su questa idea di “rete di ascolti”, è l'impiego del concetto di “vedere come”, *sehen als*, ripreso dal filosofo Wittgenstein, a cui è dedicato l'intero capitolo 9, nella sua declinazione del “sentire come”, cioè del sentire “in un certo modo”. L'autore si chiede se “sia possibile assegnare un fondamento all'idea che l'analisi possa esprimersi come una sorta di invito a cogliere particolari ‘aspetti’ del brano” (p. 424). Riprendendo sempre Wittgenstein, l'autore riflette sul fatto che i linguaggi sono “una realtà multiforme, alimentati dal loro stesso uso, ed è impensabile ritenere che siano attraversati da un unico senso, ciò che l'analisi dovrebbe saper cogliere” (p. 525). E su questo punto l'autore riprende la visione di R. Cohn, secondo cui il linguaggio della musica romantica si appoggia a due differenti

sintassi, quella convenzionale e quella neo-riemanniana (p. 525 e seg.). La teoria di Cohn viene supportata da ciò che Lewin descrive a proposito dei differenti spazi usati da Wagner nel Parsifal: “*quello diatonico dei gradi della scala — agganciato al mondo gotico del naturale e del terreno — e quello cromatico riemanniano-trasformazionale — legato al magico e al miracoloso [1984, 347]*”.

Antonio Grande tiene a sottolineare che, benché nella teoria neo-riemanniana si siano tralasciati molti di quegli aspetti della teoria di Riemann protesa verso una certa psicologia musicale, resta il fatto che alla base di questo gioco di microattrazioni e di incastri tra collezioni accordali si presume una certa elaborazione mentale. Viene quindi discusso il possibile legame tra la teoria neo-riemanniana e il cognitivismo americano, come per esempio quello di Fred Lerdahl. Nella prefazione, a cura del musicologo prof. Mario Baroni, si sottolinea, però, come alcune delle questioni relative al cognitivismo su cui l'autore ci invita a riflettere, rimangano in realtà aperte e irrisolte in relazione ai recenti studi empirici della psicologia della musica.

L'ultimo capitolo del libro si presenta come una riflessione filosofica di alcuni aspetti dell'analisi musicale alla luce del senso di precarietà tipico della modernità (o forse meglio della post-modernità), e della consapevolezza della provvisorietà del suo modo di “sentire” (p. 527). L'autore valorizza la prospettiva delle teorie neo-riemanniane anche rispetto alla didattica insegnata nei Conservatori, come viene già attestato dai numerosi riferimenti inseriti nella copiosa letteratura e nei manuali di teoria e analisi musicale.

In conclusione, da questo testo di Antonio Grande si aprono molteplici spunti di riflessione e di ricerca futura sulle potenzialità e modernità delle teorie neo-riemanniane applicabili non solo sui parametri di studio più strettamente analitici (relativi alla partitura), ma anche nella prospettiva dell'ascolto, dell'approccio cognitivo, della didattica e dell'analisi della performance.

Giusy Caruso