

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



Año 2009

2

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 2

AÑO 2009



VNIVERSITAT  
D VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

## Presidencia de Honor

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

## Dirección

Jesús Alcolea Banegas

Rosa Iniesta Masmano

Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

## Consejo de Redacción

- **Rosario Álvarez.** Investigadora. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna (Tenerife). Presidenta de la Sociedad Española de Musicología.
- **Alfredo Aracil.** Universidad Autónoma de Madrid.
- **Manuela Cortés García.** Investigadora. Arabista. Universidad de Granada.
- **Nicolas Darbon.** Musicologue. UAG Université des Antilles-Guyane, Musicologie et Centre d'archive des documents ethnographiques de la Guyane (CADEG/CRILLASH) ; CNRS, IDEAT-Paris 1, Panthéon-Sorbonne, Président de d'Éditions Millénaire III. IRCAM, Paris. Association pour la Pensée Complexe.
- **Román de la Calle.** Investigador. Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Valencia. Director del MUVIM.
- **Reynaldo Fernández Manzano.** Director del Centro de Documentación Musical de Andalucía, Director de la revista Papeles del Festival de Música Española de Cádiz, y de la revista Música Oral del Sur. Director del Festival Internacional de Música Española de Cádiz.
- **Antonio Gallego.** Musicólogo, Escritor, Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- **Pedro González Casado.** Profesor de Musicología. Universidad Autónoma de Madrid.
- **Jean-Louis Le Moigne.** Investigador CNRS, París. Vice-présidente de l'Association pour la Pensée Complexe.
- **Elio Matassi.** Presidente del Observatorio de Estética Musical del Departamento de Filosofía. Universidad de Roma Tre.
- **Yván Nommick.** Director Casa Velázquez.
- **Antoni Pizà.** Director Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York.
- **Pepe Romero.** Artista Plástico y Performer. Universidad Politécnica de Valencia y Universidad de Valencia, IVAM.
- **Ana Sánchez Torres.** Investigadora. Departamento de Lógica Y Filosofía de la Ciencia. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad de Valencia. Miembro de la Association pour la Pensée Complexe. Miembro del Consejo Científico de la Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. Traductora al castellano de *El Método* de Edgar Morin.

- **José M<sup>a</sup> Sánchez Verdú.** Compositor, Director de Orquesta y Pedagogo. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.
- **José Luis Solana.** Investigador. Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. Association pour la Pensé Complexe.
- **Álvaro Zaldívar Gracia.** Investigador. Catedrático de Historia de la Música, Historia del Arte y Estética. Conservatorio Superior de Música de Murcia.

**Colaboraciones:** Lola Albalcalí, Agustí Aguiló y Carmen Eva Torres.

**Portada:** Raúl Sagospe. Ilustraciones del libro de Cristóbal Serra: *Viaje a Cotiledonia & Retorno a Cotiledonia*, Biblioteca Parva, de Cristóbal Serra, Ediciones Cort, Palma de Mallorca, 2007.

#### **Edición papel**

© *Copyright 2008 by Itamar*

© *Edición autorizada para todos los países a:*

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Blasco Ibáñez 13 – 46010 Valencia

[www.uv.es](http://www.uv.es)

I.S.S.N.: 1889 – 1713

Depósito Legal: V-4786-2008

#### **Edición electrónica**

© *Copyright 2018 by Itamar*

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

© *Edición autorizada para todos los países a:*

Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N.: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008



## PRESENTACIÓN

---

Edgar Morin  
Presidente de Honor

Cada número de ITAMAR es una publicación científica de investigación musical. Como anunciábamos en primer número, los contenidos abarcan las relaciones internas 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. ITAMAR emerge como un territorio interdisciplinar y transdisciplinar 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, y recibe en su campo principal, 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.

*Cada vez estoy más convencido*, de que esta articulación de las interacciones, dirigida por Rosa Iniesta Masmano y Rosa María Rodríguez Hernández, parte de una nueva mentalidad, de la creatividad expresada por ambas en el campo musical y del profundo conocimiento de la necesidad de una renovación del saber.



Jesús Alcolea Banegas  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

El segundo número de *ITAMAR* vuelve a dar cuenta de la intercomunicación e interacción de los saberes. De la mano de la gran inquietud intelectual de los investigadores e investigadoras que nos acompañan, el conocimiento interrelacionado es renovado por el impulso que nos dirige hacia la comprensión de la Música y de las Artes en su significado más amplio y profundo.

Nuestro objetivo es abrir los contenidos de nuestra publicación científica, a los estudios y reflexiones que, motivados por los principios interdisciplinares, aportan nuevas perspectivas al ámbito de la investigación, tanto musical como de otros campos, que a su vez, insertan la Música en el seno de su conocimiento. El resto de las Artes, la Ciencia y la Filosofía se empujan con la Música en una doble dirección, en la que cada parte se re-alimenta de las otras, ofreciendo un ámbito que hace posible una perspectiva de intercambio de los conocimientos. Las investigaciones particulares de *ITAMAR* componen un conjunto de relaciones en bucle, que proporciona la percepción de la Unidad en la Diversidad de pensamiento.

Comenzamos nuestro camino escuchando los ecos del Medievo. **Luis Prensa** hace gala de la belleza heredada de los viejos pergaminos, de los códices que guardan los tesoros de vivencias y sabidurías del entorno misterioso de aquella época. Adentrándonos en el Barroco temprano, **Rosa Tamarit Sumalla** mueve los afectos con el estudio del contenido dramático de la música religiosa del siglo XVII.

La profundidad en la reflexión, la creatividad y la responsabilidad que conlleva el compromiso con la educación musical se revelan en la propuesta innovadora de **Nicolas Darbon**. La *complexité allosterique* emerge de nuevo, dando continuidad a lo iniciado en Itamar 1. El Pensamiento Complejo de Edgar Morin vincula este artículo con el siguiente, en el que **Rosa Iniesta Masmano** se interesa por una nueva epistemología del Sistema Tonal, a través de las interacciones de las nociones físicas de orden, desorden y organización. **Christine Ezclapez** nos hace partícipes de una reflexión polifónica a partir del diálogo con la historia del bucle, así mismo complejo, singular/plural, evocando con una gran sensibilidad la interrelaciones en el seno de la Musicología.

**Antoni Pizà** nos lleva por los caminos inacabados de ciertas composiciones musicales, tomando como ejemplo principal a Schubert. Los interrogantes sobre el vacío sonoro se abren en los umbrales de la interpretación de este tipo de obras dando paso a la alternativa del silencio. Los grandes pianistas son asunto

del artículo de **Kazimier Morski**, quien aborda la esencia ética-estética del arte interpretativo musical, desde un punto de vista modelado por el estudio y la experiencia personal. Instalándonos en el Romanticismo, **Claudia Colombati** reflexiona sobre la metáfora estética que alude al tiempo, a la memoria, a la nostalgia, a la melancolía.

Nos detenemos un instante y nos imbuimos de la escritura poética y documentada de **Pierre Albert Castanet**. Con firme delicadeza, nos permite escuchar la voz humana, evocando lo sensible, lo inefable. Pero, en el siguiente artículo, el espíritu se torna dionisiaco con Fausto. **Elio Matassi** sigue la senda del mito bajo las sugerencias de Spengler, alcanzando a Goethe, Berlioz y Malher. El eco y el lamento faustiano de Thomas Mann son recreados por **Ludovica Malknecht**, descubriendo las interacciones entre la música, la filosofía y la teología.

**Dujka Smoje** nos presenta un delicioso artículo sobre Chagall, espejo en el que se miran el ballet y la ópera, el sueño y la libre creación, devolviéndonos un espacio sonoro animado por el poder de las emociones. **Sophie Stevance** se resiste a que abandonemos el mundo de los sentidos, para lo que rescata la creación musical femenina canadiense de 1930, en una relectura de la intertextualidad musical y el compromiso social que reactiva sensaciones.

La poética de la Memoria consigue interactuar el Recuerdo y el Olvido en el seno de la composición musical de Ramón Barce. **Rosa María Rodríguez Hernández** nos presenta la primera parte de un profundo estudio de *Zaj* y *Fluxus* como corrientes de vanguardia. Las particularidades estéticas de otro compositor de nuestra era, José Manuel López López, son las protagonistas del artículo de **Pedro Ordóñez Eslava**, abordándolas desde la óptica temporal de Merleau-Ponty, y su confrontación de lo visible y lo invisible. **Aurélie Allain** nos habla del mundo imaginario del pianista y compositor francés Maurice Ohana, en el que se entremezclan raíces arábigo-andaluzas, lo mítico y lo ritual. Desde la interacción música/psicología, **José Ignacio Palacios**, **Miguel Ángel Carbonero** y **Luis Jorge Martín Antón** nos ofrecen una revisión de las teorías sobre el autoconcepto, presentándolo como el aspecto organizativo más relevante de la personalidad afectiva y emocional del músico.

**Juan Reyes** nos aproxima a través de la música a la Plástica Sonora y propone un esquema con una geometría basada en el sonido horizontal, como una sucesión de eventos sonoros que crean tensiones gracias a otra fuerza vertical. La experimentación teatral multi-interdisciplinar de La Fura dels Baus es estudiada por **Olga Celda Real**, mostrando los significados cruzados del espacio y el tiempo, de lo universal y lo individual. Antes de abandonar los lugares para la investigación, el compositor **José María Sánchez-Verdú** nos habla del retablo sonoro de su controvertida y premiada ópera *El viaje a Simorg*, en la que temas de actualidad se entrelazan con el de la Inquisición, con el misticismo sufí y la poesía de San Juan de la Cruz.

En Itamar 2 conquistamos los *Territorios para la Creación* que ya exploramos en el primer número. **Alberto González Lapuente** superpone con su glosa dos óperas españolas contemporáneas, de las que publicamos unos fragmentos de su partitura: *2 Delirios (variaciones sobre Shakespeare)* de **Alfredo Aracil** y *Aura* de **José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú**.

En el terreno de la Artes Plásticas, **Audrey Koulinsky** da cuenta de una exposición de nuestro entrañable sabio **Jacques Mandelbroj**: *Petites encres et grandes peintures noires*. La expresión abstracta impregnada de movimiento, del físico-teórico/pintor, muestra en sus obras la íntima interrelación entre la pintura, el tiempo y la música.

El lugar literario ha sido reservado para el escritor **Cristóbal Serra**, quien nos ha permitido publicar unos párrafos de su famoso libro *Viaje a Cotiledonia & Retorno a Cotiledonia*, insólitos, caprichosos e inverosímiles movimientos de un hombre que habita el secreto con la misma naturalidad con que otros nadan en el ruido, según las palabras de Octavio Paz. A la misma edición que transcribimos, corresponden las imágenes que ilustran la portada de ITAMAR 2: dos dibujos realizados por **Raúl Sagospe**.

Llegamos a los *Territorios para la Educación*. **Rosa Iniesta Masmano** presenta los innovadores y creativos principios de organización de Bennington College (Vermont), recogidos en el discurso de conmemoración del 75 aniversario que la Presidenta de la institución, **Elizabeth Coleman**, ofreció a su auditorio y nos ha permitido publicar.

Acabamos nuestro recorrido proponiendo numerosas lecturas, esperando que sean recibidas como punto de encuentro, como cruce de los caminos que seguimos haciendo al andar. En esta ocasión, nos acompañan con algunas interesantes reseñas **J. Luis García Remiro**, **Laura García Hernández**, **Pierre Albert Castanet** y **Nicolas Darbon**, a quien debemos, así mismo, las reseñas bibliográficas de libros fundamentales escritos por compositores contemporáneos u otros autores que nos hablan de ellos.

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

Deseamos que el lector reciba ITAMAR 2 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

---

1. Una visión multidisciplinar de la música medieval  
*Luis Prensa Villegas* Pag. 11
2. Maria magdalena entre el renacimiento y el barroco: dos ejemplos musicales para trazar un personaje catártico  
*Rosa Tamarit Sumalla* Pag. 27
3. Des outils pour la création  
- Didactique musicale et complexité allostérique 2 -  
*Nicolas Darbon* Pag. 43
4. Epistemología compleja del Sistema Tonal (I)  
-El orden, el desorden y la organización-  
*Rosa Iniesta Masmano* Pag. 79
5. Polyhponie[s] Histoire au singulier pluriel  
*Christine Esclapez* Pag. 101
6. “Etc. Etc.” Reliquias y fragmentos de una sonata de Schubert  
*Antoni Pizà* Pag. 121
7. L'importanza dell'etica nella grande interpretazione musicale: testimonianze e incontri con celebri pianisti  
*Kazimierz Morski* Pag. 145
8. Metafora e mitopoiética nella concezione musicale romántica  
*Claudia Colombati* Pag. 160
9. De l'Oris à l'Auricula: la voix de l'homme en question  
*Pierre Albert Castanet* Pag. 178
10. El espíritu Faustiano y la música  
*Elio Matassi* Pag. 186
11. El eco y el lamento. Música y filosofía en el Doktor Faustus  
*Ludovica Malknecht* Pag. 196
12. Celebrating Music Chagall's Ceiling of the Opera Garnier  
*Dujka Smoje* Pag. 208

13. Réactiver le sens de l'hommage : L'exemple du Festival SuperMicMac au Canada  
*Sophie Stévance* Pag. 220
14. La creación Zaj de Ramón Barce formulada desde la Memoria (1ª parte)  
*Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández* Pag. 238
15. En busca de una estética musical: la creación de José Manuel López López, la profondeur du temps de Maurice Merleau-Ponty  
*Pedro Ordóñez Eslava* Pag. 272
16. Maurice Ohana et la ritualité masquée  
*Aurélié Allain* Pag. 287
17. Bases para el estudio del autoconcepto en los músicos  
*José Ignacio Palacios, Miguel Ángel Carbonero Martín, Luis Jorge Martín Antón* Pag. 297
18. Esquema Sonoro: Una Aproximación Musical a la Plástica Sonora  
*Juan Reyes* Pag. 315
19. Delineating a Defiant Identity: Space, Body and Music in La Fura dels Baus's First Trilogy (1983- 1989)  
*Olga Celda Real* Pag. 328
20. *Cuaderno de viaje*. Apuntes y reflexiones sobre *El viaje a Simorgh*  
*José María Sánchez Verdú* Pag. 345

## **TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN**

### **Música**

21. Alfredo Aracil y José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú: Óperas superpuestas  
*2 Delirios* (variaciones sobre Shakespeare), de Alfredo Aracil (1954)  
y *Aura* (2006-2008), de José María Sánchez-Verdú (1968)  
*Alberto González Lapuente* Pag. 358

### **Pintura**

22. Jacques Mandelbrojt : Petites encres et grandes peintures noires  
*Audrey Koulinsky* Pag. 381

### **Literatura**

23. *Viaje a Cotiledonia* (fragmentos)  
*Cristóbal Serra* Pag. 388

## **TERRITORIOS PARA LA EDUCACIÓN**

24. Bennington College: the liberal study of the Arts. The Bennington Curriculum: A New Liberal Arts. Delivered at the Celebration of Bennington's 75<sup>th</sup> Anniversary

*Rosa Iniesta Masmano - Elizabeth Coleman*

Pag. 396

## **TERRITORIOS PARA LA LECTURA**

Recensiones y reseñas bibliográficas

Pag. 409

# Una visión multidisciplinar de la Música Medieval

Luis Prensa Villegas  
Fundación “Fernando El Católico”. Zaragoza

*Las columnas viajan, como Dulcinea y Amadís.  
En la memoria, o porque son cargadas por otros hombres a otros lados.  
Sí. Yo vi esas columnas de Saint-Michel-de-Cuxà  
en el Museo de los Claustros en Nueva York.  
Y ahí, en el patio de los naranjos me senté a escuchar Canto Gregoriano.  
Y era el perfume del azahar.  
Y era el sonido de la música.  
Y era la luz azulina.  
Y el tacto gris poroso de la piedra.  
En Nueva York<sup>1</sup>.*

**Resumen.** La música medieval, fuente y origen de toda la música occidental, tras perdurar en la memoria de las gentes del Medievo, es bellamente escrita por los copistas en los manuscritos, diseñando sobre el pergamino las melodías que resuenan en su interior, en una asociación instintiva a los hechos más efímeros o más duraderos de su existencia. Los códices, así, atesoran no sólo la secular vivencia de los hombres y mujeres del Medievo, sino también la sabiduría musical del pasado, y constituyen, por tanto, el testimonio mudo –y ricamente sonoro- de cientos de años de creación y de vivencia, convirtiéndose de manera natural en el firme testigo de la condición humana. En definitiva, la amalgama de sonidos, pintura, poesía, miniaturas, textos y tradiciones hacen de la música medieval y su entorno un rico, complejo, e inagotable mundo de conocimiento.

**Palabras clave.** Música medieval, sonidos milenarios, tradición oral, manuscritos, canto litúrgico, copistas, repertorios, estética.

**Abstract.** Medieval music, source and origin of all the music of the Western world, once endured in the memory of the people from the Middle Ages, was beautifully written by scribes in manuscripts, designing on the parchment the melodies that resounded inside it, in an instinctive association to the ephemeral

---

<sup>1</sup> En *Dulcinea encantada*, de Angelina Muñiz-Huberman, nacida en 1936 en Hyères, al sur de Francia, debido al estallido de la Guerra Civil española en julio de ese año. La familia se traslada a París donde reside brevemente para embarcarse con destino a Cuba ante la inminencia de la II Guerra Mundial. Tras una corta estancia en la isla caribeña, desembarcan en Veracruz en 1942, cuando Angelina tenía apenas seis años. Finalmente acaban estableciéndose en la Ciudad de México donde creció rodeada de otros exiliados republicanos.



facts or to the longer lasting ones of its existence. Thus the manuscripts, not only contain the ancient way of live of the men and women of the Middle Age, but also the musical knowledge of the past, and represent a mute testimony – richly sonorous – of hundreds of years of creation and living, becoming in a natural way a firm witness of the human condition. In short, an amalgam of sounds, paintings, poetry, miniatures, texts and traditions make Medieval music and its environment a rich, complex, and an endless world of knowledge.

**Keywords.** Medieval music, ancient sounds, oral tradition, manuscripts, liturgical singing, scribes, copyists, repertoire, aesthetics.

---

### **A modo de proemio**

Que el Canto Gregoriano ha sido una especie de columna vertebral en la historia de la música occidental desde la más alta antigüedad es un hecho científicamente incuestionable. Basta consultar la abundante documentación de que disponemos –códices de todo tipo y en todos los lugares- y la ingente bibliografía al respecto para cerciorarse de su importancia. Y que ha inspirado a músicos, estudiosos, escritores, compositores, poetas y dramaturgos queda fuera de toda duda. Los enfoques han sido de lo más variados, con una especial incidencia en el ámbito musicológico desde mediados del siglo XIX.

En esa línea, la Institución “Fernando el Católico” (CSIC), de la Excma. Diputación de Zaragoza, creó el 2 de junio de 1994 la Cátedra de Música Medieval Aragonesa, con el objetivo de proseguir los pioneros trabajos de su Sección de Música Antigua, a fin de hacerse presente en una singular parcela de este patrimonio histórico cultural: los códices musicales referentes a la liturgia monástica y catedralicia de la Edad Media<sup>2</sup>. Por entonces, evidentemente, se había iniciado un trabajo similar en otras instancias universitarias e instituciones académicas<sup>3</sup>. Y más tarde, con la irrupción de la red de redes en el mundo de la ciencia, se ha acrecentado el interés, el trabajo y los resultados, pudiendo actualizar los conocimientos casi día a día<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Para romper el mito de oscuridad e incultura, además de otros elementos negativos, que envuelven a la Edad Media, no resulta indiferente, y es aconsejable, la lectura de PERNOUD, Régine: *Para acabar con la Edad Media*. José J. Olañeta, Editor, Palma de Mallorca, 1998.

<sup>3</sup> Fueron pioneros en este campo los monjes de St. Pierre de Solesmes (Francia), bajo el impulso de Dom Guéranger, su fundador, y sus cualificados y exigentes monjes-investigadores, principalmente Dom J. Pothier y Dom A. Mocquereau. Es muy ilustrativo al respecto COMBE, Pierre: *Histoire de la restauration du Chant Grégorien d'après des documents inédits*. Solesmes, 1969.

<sup>4</sup> Entre otras webs, pueden consultarse los resultados científicos de estos trabajos de investigación en:

Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, España: <http://www.amigosgregoriano.es/>

Universidad de Ratisbona, Alemania: <http://www.cantusplanus.org/>

Universidad de Ontario, Canadá: <http://www.music.uwo.ca/>

Universidad de Friburgo, Alemania: [http://www.cesg.unifr.ch/virt\\_bib/manuscrits.htm](http://www.cesg.unifr.ch/virt_bib/manuscrits.htm)

Universidad de La Trobe, Australia: <http://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/index.htm>

Los manuscritos objeto de la atención de la Cátedra de Música Medieval Aragonesa tienen la característica de ser no sólo litúrgicos, sino también y necesariamente musicales. Es evidente que podrían ser de todo tipo: de tradiciones y temas musicales populares o cortesanos, profanos o religiosos, monofónicos o de la incipiente polifonía. Pero lo cierto es que hasta el momento sólo tenemos conocimiento de la existencia en Aragón de códices litúrgico-musicales, expresión de los cantos del Oficio Divino o de la Misa, tanto de la *vieja liturgia hispana*, la mal denominada liturgia mozárabe, como de la posterior liturgia franco-romana, conocida como *gregoriana*, que suplantó a aquella.

### **1. Música de ayer...**

Desde un primer momento, y como necesario complemento a los trabajos de investigación sobre las fuentes musicales –códices, manuscritos, legajos, fragmentos, *consuetas*- la Cátedra se propuso dotar a esa osamenta científica - de la que se hablará a continuación- de un *corpus* que abarcara no sólo el hecho musical, no sólo la necesaria materialidad de las obras musicales, sino también y sobre todo el contexto en el que habían nacido y se habían desarrollado a lo largo de los siglos. Y fue así como nacieron las Jornadas de Canto Gregoriano, de carácter anual, con un marcado objetivo interdisciplinar y transversal, en el que pudieran participar no sólo músicos y musicólogos, sino especialistas en historia del arte, arquitectura, filología, estética<sup>5</sup>, liturgia, codicología, organología y otras ramas del conocimiento, para dar así una visión global del hecho musical en el Medievo.

Indisociablemente asociado al trabajo de campo en los archivos y su posterior estudio científico –de lo que se hablará en la segunda parte de este trabajo-, a lo largo de estos trece años de andadura se ha llevado a cabo una especie de cartografía sobre la que se sustenta y “encarna” la música litúrgico-musical medieval<sup>6</sup>.

### ***Antecedentes***

El cambio brusco de la antigua liturgia hispana a la franco-romana, impuesta razones sociopolíticas, suele sintetizarse en un acto histórico acaecido el 22 de marzo de 1071 en el monasterio de San Juan de la Peña. Con esta simbólica fecha se presenta, de un modo algo simplista, un proceso largo y dificultoso que supuso no sólo la renuncia a todo un ancestral ritual, sino el aprendizaje lento de una voluminoso repertorio, de unas melodías ajenas a los monjes hispanos, de unos neumas ajenos a los notadores, de una caligrafía ajena a los escritos y de unas estructuras y principios modales extraños a los chantres de las respectivas *scholae cantorum*. Los cultos hagiográficos del antiguo santoral fueron sustituidos por nuevos Santos importados allende los Pirineos<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Puede consultarse la visión estético-poético-musical que se ofrece en PRENSA VILLEGAS, Luis: “La estética musical en el medievo cristiano o un viaje estético a las formas musicales gregorianas”, en *Revista Española de Filosofía Medieval*. SOFIME, nº 6., Zaragoza, 1999, pp. 77-103.

<sup>6</sup> Todos los detalles se encuentran en <http://www.amigosgregoriano.es/jornadas/jornadas.htm>

<sup>7</sup> Susana ZAPKE: “*El viejo canto hispano: una larga tradición sin continuidad*”. I Jornadas de Canto Gregoriano, 1996.

Lo cierto es que, entre los antiguos repertorios latinos, el canto hispánico es uno de los más desconocidos debido, sin duda, por haberse conservado prácticamente en su integridad en una notación indescifrable.



Imagen 1. *Antiphonale Hispaniae Vetus* (ss. X-XI).

No ocurre lo mismo con la liturgia hispánica, ampliamente documentada y estudiada. Perfectamente conformada ya en el s. VI, la invasión musulmana de Iberia (711) supuso para la liturgia hispánica un duro golpe. No obstante, tras una lenta recuperación la música ligada al rito pudo escribirse en neumas *in campo aperto* perpetuando, al menos en parte, la tradición del canto en Hispania. Suprimidos liturgia y canto de manera oficial tras el Concilio de Burgos (1081), nadie optó por transcribir los antiguos neumas en una notación interválica que se pudiese descifrar en el futuro. Afortunadamente, se conserva algo más de una veintena de testimonios de distinta procedencia: en el transcurso de los siglos XI-XII probablemente un monje del monasterio de San Millán de la Cogolla (La Rioja) raspó los antiguos neumas hispanos y escribió en su lugar notación de puntos superpuestos que hoy podemos leer: 18 piezas pertenecientes al *Officium Defunctorum* hispánico. Otro tanto ocurrió con otro códice en el que tres antífonas del lavatorio de pies del Jueves Santo fueron

raspadas y, al margen, reescrito su contenido en notación diastemática. La zona francesa de la Septimania conservó durante mucho tiempo algunas características litúrgicas llevadas a la región por cristianos hispanos huidos tras la invasión árabe<sup>8</sup>.

### **Origen y primeras derivaciones**

El romanticismo del siglo XIX consagró la idea de que el Canto Gregoriano era una música medieval copiada y transmitida en venerables manuscritos compuestos en los más florecientes monasterios de la época. Con ser cierta esta idea, no es la verdad histórica completa. A los manuscritos medievales precedió una tradición oral casi milenaria, y siguió esta misma tradición oral junto a la escrita hasta el día de hoy. El Canto Gregoriano no es solo una música de la Edad Media, sino también de la Edad Antigua, Moderna y Contemporánea, y por eso el repertorio gregoriano no es comparable con los que nos transmiten la música de determinados autores y géneros ligados a determinados períodos: trovadores, polifonía del *ars antiqua*, del Renacimiento, del Barroco, etc. Su condición de música viva ha dado al Canto Gregoriano una personalidad propia y una fuerza capaz de regular y conducir la producción de la música occidental por los caminos que han posibilitado una creatividad que en vano buscaríamos en las culturales no occidentales<sup>9</sup>.

Pero no sólo eso. De una manera natural, las ceremonias litúrgicas del rito romano en las que se inscribe el Canto Gregoriano sirvieron de sustrato al teatro medieval, ya que, en realidad, hasta el siglo XII Europa no recupera la capacidad de escribir obras teatrales, debido al hecho de que el concepto "Teatro" se había ido desvaneciendo desde finales del Mundo Antiguo<sup>10</sup>. Algunos momentos significativos, entre otros, del desarrollo de la liturgia dramática que asume gradualmente caracteres de drama sacro son el *Quem quaeritis* de Cividale (s. XII) y el *Ordo Rachelis* de Orléans (s. XIII)<sup>11</sup>, el *Peregrinus* (Ms. de la Abadía de S. Benoît-sur-Loire, s. XII)<sup>12</sup>, o *Tres Reges Magi* (Biblioteca Imperial de París, s. XIII)<sup>13</sup>. Desde este punto de vista cabe destacar la pionera recuperación llevada a cabo de estos dos últimos dramas litúrgicos, a impulso de las actividades de las Jornadas de Canto Gregoriano<sup>14</sup>.

---

<sup>8</sup> ASENSIO PALACIOS, Juan Carlos: *Liturgia y música en la Hispania de la alta edad media: el canto visigótico, hispánico o mozárabe*. X Jornadas de Canto Gregoriano, 2005.

<sup>9</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Qué es el Canto Gregoriano*. I Jornadas de Canto Gregoriano, 1996.

<sup>10</sup> CASTRO CARIDAD, Eva-María: *Del tropo al teatro litúrgico medieval*. II Jornadas de Canto Gregoriano, 1997.

<sup>11</sup> DOGLIO, Federico: *Due esempi di Drama Liturgico: Il Quem Quaeritis di Cividale (XII Secolo) e L'ordo Rachelis di Orleans (XIII Secolo)*. II Jornadas de Canto Gregoriano, 1997.

<sup>12</sup> Concierto de las II Jornadas de Canto Gregoriano, 1997.

<sup>13</sup> Concierto de las IX Jornadas de Canto Gregoriano, 2004.

<sup>14</sup> La Schola Gregoriana Domus Aurea, dirigida por Luis Prensa, ha llevado por los escenarios más variados la escenificación del *Peregrinus* (Ms. de la Abadía de S. Benoît-sur-Loire, s. XII)<sup>14</sup>, así como *Tres Reges Magi* (Biblioteca Imperial de París, s. XIII), auténticas coreografías medievales, llenas de color, luz y, evidentemente, música.





Imagen 2. Drama litúrgico *Tres Reges Magi* (s. XII). Schola Gregoriana Domus Aurea. Dir. Luis Prensa.

### **Secuelas**

La polifonía o polimelodía<sup>15</sup>, es decir, el conjunto de varias melodías sonando a la vez en una obra musical, fue en sus inicios algo sorprendente y una verdadera revolución en el arte de los sonidos<sup>16</sup>. La única línea melódica del Canto Gregoriano había sido ya comentada o glosada mediante tropos (añadidos, introducciones o interpolaciones)<sup>17</sup>. Pero a partir del siglo IX, según los documentos de que disponemos, esta glosa comenzó a hacerse mediante el añadido de una o varias melodías a la melodía gregoriana preexistente, sonando a la vez. Podría decirse, por ello, que la polifonía es un comentario que se hace a un canto previo mediante otra u otras voces que se cantan a la vez,

<sup>15</sup> PRENSA VILLEGAS, Luis: *Del canto gregoriano a la primera polifonía*. VII Jornadas de Canto Gregoriano, 2002.

<sup>16</sup> ESTEVE ROLDÁN, Eva T.: *La polifonía en el Códice Calixtino*. VII Jornadas de Canto Gregoriano, 2002.

<sup>17</sup> GÓMEZ PINTOR, Asunción: *Tropos y secuencias: el diálogo cantado*. II Jornadas de Canto Gregoriano, 1997.

normalmente por encima, siendo el Canto Gregoriano su cimiento<sup>18</sup>.



Imagen 3. Capilla de músicos. Jerónimo Bosch, El Boscho (+1516).

En este sentido, la misa de *Requiem* sobresale en este ingente acervo de obras para voces, o para el teclado del órgano, que cantan polifónicamente el Canto Gregoriano. Su hermosa y profunda melodía, el mensaje de paz serena que trasmite, así como la ocasión o motivación de su canto -la pompa y la circunstancia de la muerte humana- provocaron este significativo acercamiento de la polifonía al Canto Gregoriano. Podría decirse que ha sido una de las composiciones que más ha llamado la atención de los grandes polifonistas de todos los tiempos<sup>19</sup>.

Y es más, cuando en 1517 Martín Lutero inicia su Reforma, uno de sus propósitos es devolver al pueblo la participación activa en la liturgia y su comprensión con unos textos en lengua vernácula (lo que incorporaría a su

<sup>18</sup> SIERRA PÉREZ, José: *El Canto Gregoriano en los cimientos del edificio de la polifonía*. XI Jornadas de Canto Gregoriano, 2006.

<sup>19</sup> CALAHORRA MARTÍNEZ, Pedro: XI Jornadas de Canto Gregoriano, 2006.



ordenación, posteriormente, el Concilio Vaticano II). Un repertorio que crece vigorosamente y del que se alimenta espiritualmente la vida del cristiano luterano. Bach utilizará esas melodías para casi dos centenares y medio de preludios de coral que conservamos, y entre ellas las huellas musicales de la Edad Media, lo que conocemos como Canto Gregoriano, son muy abundantes<sup>20</sup>.

### ***Soporte codicológico y ornamentación***

Este mundo sonoro que, desde la Edad Media, recorre todo el mundo occidental aparece escrito hacia el siglo X en preciosos y elaborados códices. Al estudioso no debería serle indiferente, por tanto, conocer la fabricación del manuscrito, sus copistas e iluminadores, así como su decoración y sus letras ornamentales, frontispicios, encuadres, viñetas e ilustraciones, y las grandes corrientes de la miniatura medieval europea<sup>21</sup>.



Imagen 4. Autorretrato de monje Eadwin (ca. 1150).

<sup>20</sup> VEGA CERNUDA, Daniel: *De Gregorio Magno (540-604) a J. S. Bach (1685-1750) un milenio de música religiosa*. XI Jornadas de Canto Gregoriano, 2006.

<sup>21</sup> FALCÓN, Pilar: *Escritores e iluminadores de códices*. III Jornadas de Canto Gregoriano, 1998.

Y es que el código musical es una especie de muestrario de los usos y costumbres de las gentes de la época. En él, por manos del copista, se transmite la experiencia, la sabiduría y la belleza. Pero no sólo eso; el código es también un acervo litúrgico que recoge la secular tradición de la Iglesia occidental, y una especie de catálogo artístico por sus iluminaciones, miniaturas, letras iniciales, colofones y otros ornamentos pictóricos. A través de un código, historiadores, paleógrafos, filólogos, teólogos, liturgistas y musicólogos pueden rastrear las señas de identidad de las gentes de otras épocas y culturas. En definitiva, el código es el imprescindible vehículo a través del cual nos llega una parte importante de nuestra cultura y civilización<sup>22</sup>.

En cada uno de los manuscritos medievales puede observarse que, desde sus primeras manifestaciones escritas, la música ha ido acompañada de sencilla o riquísima ornamentación. Y así, en los manuscritos pueden encontrarse representaciones de músicos, con sus distintas funciones a lo largo de la liturgia, o de los banquetes, o de las fiestas más variadas. Aparecen músicos como heraldos y como amenizadores de la fiesta. Abunda la poesía y la danza para los banquetes, en los que aparecen los bufones y la música, los distintos instrumentos "altos y bajos"; y en las calles resuenan las músicas en las fiestas populares<sup>23</sup>.

Merece una muy especial atención, entre los códigos hispanos, un *corpus* llamado *Beatos* por contener, además del texto apocalíptico, los famosos comentarios que el Beato de Liébana hiciera al libro joánico, a fines del s. VIII. Estos constituyen, sin duda, la mejor fuente para conocer la forma en la que el creyente de aquellos siglos concebía la música celestial y de qué manera ésta se imbricaba en el rito de adoración al Altísimo, además de ser un auténtico tratado de organología y música<sup>24</sup>.

Pasarán los siglos y el copista, ya en el siglo XV, se transformará, en el librero, con una versatilidad profesional que le hacía abarcar un amplio abanico laboral: era el que copiaba actas, y papeles de estudio, de canto y documentos institucionales; caligrafiaba libros y los encuadernaba; vendía material de escritorio, libros y cuadernos en blanco, papel, abecedarios y muestras; intervenía en el acabado formal de los libros (dibujo de capitales, miniado, cosido de cubiertas, dorado de cantos, etc.) y también era la base de la escolarización de gran parte de la población urbana. Esta polivalencia iba a hacer que los libreros del siglo XV no sintieran como rival a la imprenta. Es más: el contacto de la librería tradicional con la manera mecánica de reproducir libros iba a ser, en un principio, beneficioso para el gremio de San Jerónimo, al contrario de lo que se pudiera pensar<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> PRENSA VILLEGAS, Luis: *El código, un mundo de sabiduría en manos del copista*. VIII Jornadas de Canto Gregoriano, 2003.

<sup>23</sup> ANTORANZ ONRUBIA, María Antonia: *Músicos en la pintura gótica: los banquetes*. XIII Jornadas de Canto Gregoriano, 2008.

<sup>24</sup>ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Rosario: *Liturgia y música en los beatos mozárabes*. XIII Jornadas de Canto Gregoriano, 2005.

<sup>25</sup> PALLARÉS JIMÉNEZ, Miguel Ángel: *El paso del código al impreso*. VII Jornadas de Canto Gregoriano, 2002.



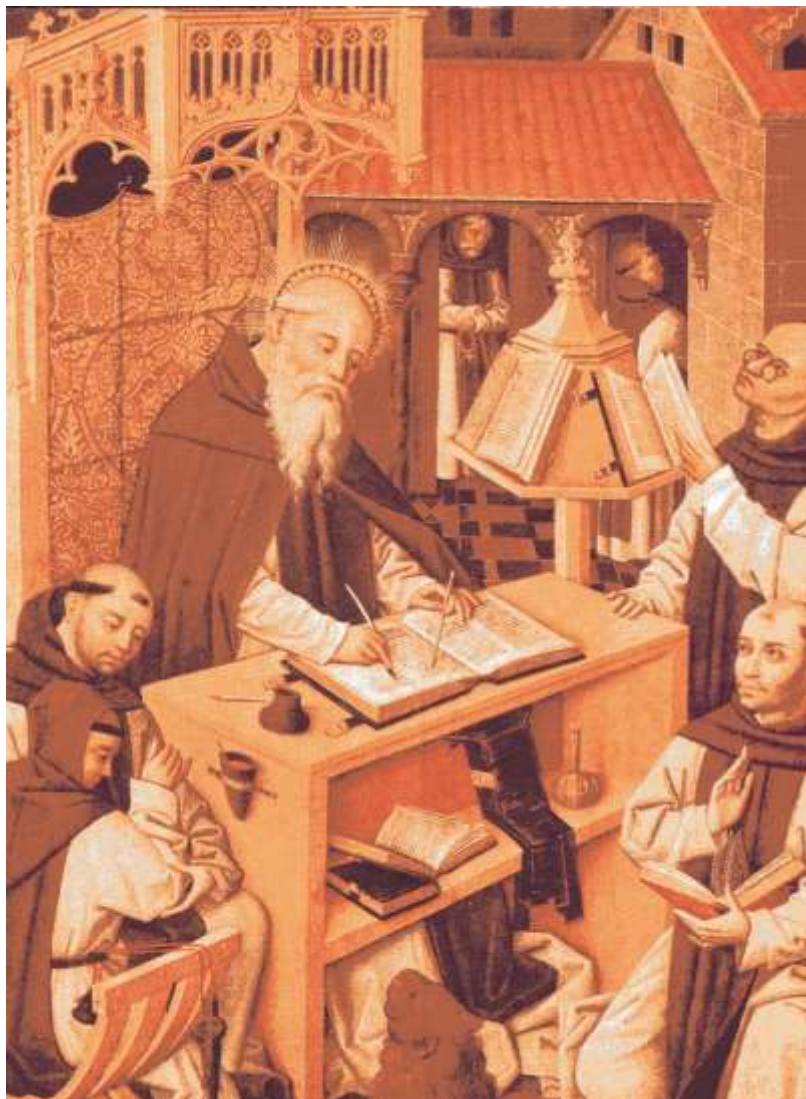


Imagen 5. San Jerónimo escribiendo la Vulgata

### ***Entorno musical***

A lo largo de los siglos, mientras cristalizaba en los monasterios un *corpus* musical que damos en llamar Canto Gregoriano, el canto del pueblo penetraba en los *laboratorios* eclesiásticos y se incrustaba en no pocas de las melodías que sonaban durante el culto. Es fácil escuchar sus ecos, si uno está atento a lo que los Padres de la Iglesia nos dicen acerca de ellas, a lo que los cantores eclesiásticos, tan pronto como pudieron hacer uso de la incipiente escritura musical, dejaron documentado, y a lo que los teóricos plasmaron en los primeros tratados. A través de su refracción en los textos sagrados y en las magníficas realizaciones sonoras de los monjes, se percibe una imagen matizada de lo que pudo haber cantado y tañido la población llana más allá del atrio de la iglesia y de la cerca del monasterio<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> ROS VILANOVA, Pere: *Más allá del atrio y de la cerca*. VII Jornadas de Canto Gregoriano, 2008.

En este sentido, el mundo trovadoresco tuvo una especial relevancia en el campo de la invención poética. Los historiadores de la literatura así lo reconocen. La poesía no fue, durante la Edad Media, objeto de lectura para la satisfacción y goce estético personal, sino tema y sustancia de una interpretación ("performance") sonora, por lo que estuvo inseparablemente unida a la acción<sup>27</sup>.

Pero además de los bellísimos versos y melodías conservadas de tantos ilustres trovadores y troveros, que cantan al más noble amor -cortés-, o tratan asuntos de relevancia como las Cruzadas, entre tantos otros argumentos de elevada poesía y moralizantes efectos, el tesoro musical medieval escrito a una sola voz posee también otro repertorio consagrado a asuntos más mortales y menos elegantes. Se trata de canciones de taberna, atrevidas parodias de lo litúrgico, conocidas como propias de clérigos o estudiantes errantes y de goliardos, algunos de cuyos más difundidos ejemplos se encuentran en una recopilación bávara de finales del siglo XIII, conocida desde hace siglo y medio como *Carmina Burana*<sup>28</sup>.

Pero aunque no abundan los manuscritos musicales de la Plena Edad Media donde se refleja esta realidad musical, otras fuentes documentales coetáneas, como las literarias o iconográficas, nos dan una muestra fehaciente de la rica y notoria presencia de la música fuera del ámbito eclesiástico. Manifestaciones populares difundidas sobre todo a través de la juglaresca, que han quedado inmortalizadas singularmente en la rica plástica medieval, especialmente en las esculturas de iglesias y catedrales. Representaciones artísticas que, pese a prestarse a diferentes lecturas, significados y mensajes superpuestos de difícil interpretación, nos permiten sin duda aproximarnos al ambiente y sonoridad musical que impregnó la vida cotidiana profana de aquella sociedad medieval<sup>29</sup>. Evidentemente, esta sociedad alto-medieval, la misma que tenía ocasión de escuchar las voces de los monjes y clérigos en iglesias y monasterios<sup>30</sup>, y juglares, mimos y trovadores en las calles, estaba compuesta por algo más que reyes y condes, obispos y abades o guerreros famosos. La gran base social de aquellos momentos estaba formada mayoritariamente por personas dedicadas a la agricultura y la ganadería, con unas escasas propiedades y unas formas de vida bastante precarias.

---

<sup>27</sup> FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: *Trovadores y troveros*. VI Jornadas de Canto Gregoriano, 2001.

<sup>28</sup> ZALDÍVAR GRACIA, Álvaro: *El cantar "des-cortés": una aproximación estética a los otros repertorios monofónicos medievales*. VI Jornadas de Canto Gregoriano, 2001.

<sup>29</sup> LACASTA SERRANO, Jesús: *Música y danza en las calles y plazuelas de la villa medieval*. XIII Jornadas de Canto Gregoriano, 2008.

<sup>30</sup> PRENSA VILLEGAS, Luis: *Cómo se vivía el canto litúrgico en los monasterios: una aproximación*, en *Los monasterios aragoneses*. Institución "Fernando el Católico", Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2000. pp. 143-178.



Imagen 6. La vida cotidiana en la Edad Media

Las fuentes históricas y los testimonios gráficos aportados por la pintura y la escultura coetáneas nos permiten percibir perfectamente cómo discurría el acontecer cotidiano de aquellos hombres y mujeres medievales, cuál era su dieta alimenticia, el mobiliario de sus casas o su forma de vestir, o simplemente qué instrumental utilizaban en el trabajo agrario. Incluso podemos acercarnos a la



mentalidad de aquellas gentes, y conocer cuáles eran sus temores ante el discurrir del tiempo o en qué consistían las diversiones de aquellas personas<sup>31</sup>.

## **2. Estudios de hoy a través de los códices**

Ante esta cartografía, levemente diseñada hasta aquí, del mundo sonoro medieval, la Cátedra de Música Medieval Aragonesa, consciente del rico patrimonio codicológico existente en Aragón, proyectó dos programas referentes al canto litúrgico y más en concreto al Canto Gregoriano: *Proyecto Códices* y *Proyecto Fragmentos*<sup>32</sup>.

### ***El “Proyecto Códices”***

Su finalidad es la catalogación de los códices musicales medievales existentes en Aragón y su estudio: tipología, naturaleza, morfología, contenido, origen y lugar en el contexto litúrgico-musical hispano y europeo mediante la comparación con códices similares de otros lugares.

En el proceso de estudio<sup>33</sup> y por una cuestión de tipo metodológico, una vez localizados y clasificados según su tipología<sup>34</sup>, se hace una segmentación de los códices gregorianos existentes en Aragón según su notación musical (aquitana primitiva, aquitana evolucionada, cuadrada, con o sin líneas, con o sin claves).

---

<sup>31</sup> LAPEÑA, Ana Isabel: *La sociedad receptora del Canto Gregoriano*. V Jornadas de Canto Gregoriano, 2000.

<sup>32</sup> PRENSA VILLEGAS, Luis: Dos proyectos de investigación acerca de la música litúrgica medieval en Aragón, en UBIETO, Agustín (ed.). *III Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI, Caspe, 15-17 de diciembre de 2000*, 1ª ed., Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Zaragoza, 2001; pp. 299-314.

<sup>33</sup> La Cátedra de Música Medieval Aragonesa, con los oportunos permisos, ha digitalizado ya 34 de los códices de que se habla. Son diez investigadores los componentes de este equipo de trabajo, que están estudiando los códices, indexando sus fórmulas litúrgicas y sus melodías a través de tablas de bases de datos, y comparando su estructura y sus contenidos con los más antiguos códices similares europeos que se conservan.

<sup>34</sup> *Les livres de chant liturgique*, en: *Typologie des sources du moyen âge occidental*, Fasc. 52, Brepols, Turnhout-Belgium 1988.



Imagen 7. *Hymnarium* (s. XI). Archivo de la Catedral de Huesca

Esta primera división se lleva a cabo entre códices con notación neumática, denominada notación aquitana<sup>35</sup>, con una gran variedad de signos musicales, que dataríamos desde los siglos X al XV, y códices con notación cuadrada y romboidal, que traducen dentro de las líneas de un tetragrama o pentagrama los signos neumáticos de los anteriores códices, y que podemos datar entre los siglos XV y XVII.

Los códices más antiguos, dentro de un ámbito medieval, los hallamos en el archivo de la Catedral de Huesca, en el de la parroquia de Munébrega, cercano a Calatayud (Zaragoza), y en el del monasterio de MM. Benedictinas de Jaca. Se trata de manuscritos con notación de signos neumáticos y letras, colocados sobre un texto, bien sin línea musical alguna –*in campo aperto*– bien alrededor de una sola línea, y posteriormente de dos líneas o trazos, y en ocasiones con la indicación de las claves correspondientes a cada línea o trazo, las claves de *fa* y de *do*.

<sup>35</sup> HOURLIER, Jacques: *La notation musicale des chants liturgiques latins*. Solesmes, 1960.

Los códices con notación cuadrada y romboidal, más cercanos al ámbito renacentista, los hallamos en los archivos de las Catedrales de Tarazona, Barbastro y también en el de Huesca; asimismo en el monasterio de El Pueyo de Barbastro, en la Catedral de Lérida -pertenecientes estos códices a la iglesia de Roda de Isábena (Huesca)-, en el Archivo Histórico Provincial de Huesca, y en la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza.

### ***Códices con notación aquitana de la Catedral de Huesca***

El Archivo de la Catedral de Huesca es conocido principalmente por los trabajos de don Antonio Durán<sup>36</sup>, quien detalla los 85 manuscritos del Archivo, divididos en cuatro grupos: Liturgia, el más importante, con 56 ms.; Derecho, con 19; Historia, con 7; y varios, con 3. De los 56 libros litúrgicos, 9 son códices litúrgico-musicales, todos con notación neumática aquitana: *Hymnarium* (s. XI); *Breviarium Monasticum* (s. XI); *Lectionarium* (s. XI); *Prosarium-Troparium* (s. XI-XII); *Breviarium Oscense*, con sus *Pars Prima*, *Alter* y *Tertia* (finales del s. XII); *Missale Oscense* (s. XIII); *Breviarium* (s. XII), y *Breviarium Oscense* (inicios del s. XIV).

### ***Códices con notación aquitana de la Parroquia de Munébrega***

Estos fondos, recientemente catalogados<sup>37</sup> son una colección de siete códices litúrgicos, datables en los siglos XIII-XIV, de los cuales cinco llevan piezas musicales: *Breviarium. Liber Matutinarium*; *Breviarium de Sanctis* (dos volúmenes); *Missale –Sacramentarium*; y *Salterium-Hymnarium*.

---

<sup>36</sup> *Los manuscritos de la Catedral de Huesca*. Instituto de Estudios Oscenses (CSIC). Huesca, 1953.

<sup>37</sup> PRENSA VILLEGAS, Luis: Noticia acerca del hallazgo de varios códices litúrgico-musicales de los siglos XIII-XIV en Aragón, en *NASSARRE*, XI, 1-2, Zaragoza, 1995.

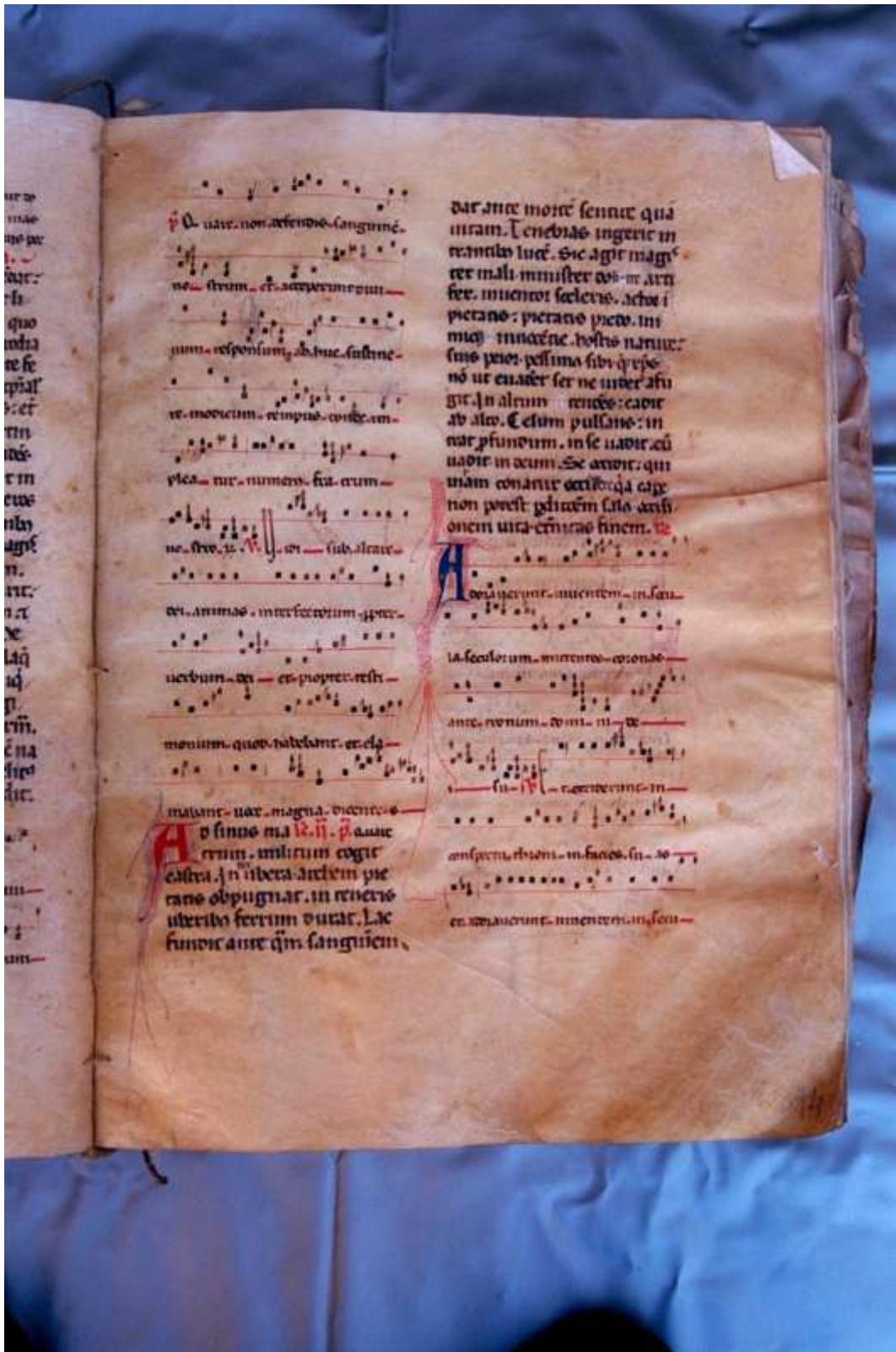


Imagen 8. *Antiphonarium de Sanctis* (s. XIV). Archivo de la Parroquia de Munébrega (Zaragoza)

### ***Códice con notación aquitana del monasterio de MM. Benedictinas de Jaca***

Aunque no del todo completo, en este archivo se conserva un valioso *Antiphonarium de Sanctis* (s. XII), proveniente del monasterio femenino de Santa Cruz de la Serós<sup>38</sup>.

### ***Códices con notación cuadrada de la Catedral de Tarazona***

Como un apéndice al amplio catálogo de libros de polifonía del archivo de la catedral de Tarazona, hallamos cuatro libros litúrgico-musicales, con notación cuadrada: Un *Antiphonarium cum Responsis*; un *Graduale* con el *proprium* de las misas *de Tempore*; y dos *Antiphonarium de tempore*, para el Oficio Divino, todos datables en los siglos XV-XVI. En el amplio elenco de 168 manuscritos que guarda este Archivo, destacan como litúrgico-musicales el *Psalterium liturgicum cum Calendario* (s. XIV) [núm. 21]; *Pontificale Romanum* (s. XIV) [núm. 96]; *Rituale episcoporum* (s. XV) [núm. 130]; y el *Liber liturgicus de oratione cum cantu* (s. XV) [núm. 152].

### ***Códices con notación cuadrada de la Catedral de Barbastro***

Se guardan tres códices *Graduale de Tempore*, (ss. XV-XVI), y un *Processionale* del siglo XVI<sup>39</sup>.

### ***Códices con notación cuadrada del monasterio de El Pueyo de Barbastro***

Guardan en el Archivo del que, hasta la guerra civil, fue monasterio benedictino de El Pueyo manojos de cuadernillos consecutivos de tres códices de estilos variados: códice mixto con colecciones de fórmulas y del *Kyriale*; y códices *Antiphonarium* del Oficio *de Tempore*.

### ***Códice con notación cuadrada del Archivo Histórico Provincial de Huesca***

Entre sus variados fondos aparece un valioso y curioso *Processionale* del siglo XIV, desconocido y sin catalogar hasta no hace mucho<sup>40</sup>, sobre el que se está llevando a cabo un exhaustivo trabajo por sus peculiares características.

---

<sup>38</sup> La profesora Susana ZAPKE realizó la tesis doctoral sobre este manuscrito, que posteriormente publicó en alemán: *Das Antiphonar von Sta. Cruz de la Seros, XII. Jh.* Neuried: Ars Una, 1996.

<sup>39</sup> Sobre este manuscrito está realizando el DEA, en el Departamento de Historia Medieval de la Universidad de Zaragoza, el doctorando David Andrés. Muy pronto verá la luz un artículo suyo al respecto.

<sup>40</sup> CEBOLLA ROYO, Alberto: El procesional de Sigena (s. XIV-XV), en *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, XXIII, 2007, pp. 171-177.





Imagen 9. Processionale (s. XV). Archivo Histórico Provincial de Huesca

### ***Códices litúrgico-musicales de la Catedral de Roda de Isábena (Huesca).***

En el archivo de la catedral de Lérida, si bien pertenecientes a la que fuera catedral de San Ramón de Roda de Isábena (Huesca), aparecen un *Salterio e Himnos y oficios rimados de San Ramón*; un *Processionale* cisterciense; un *Pontificale -Sacramentario*; y un *Prosario-Misal*; además de una interesante *Consueta* referente a la actividad litúrgica.

### ***Más allá de la liturgia franco-romana***

Todos los códices hasta aquí mencionados corresponden la liturgia romana tanto catedralicia como monástica. Pero nuestros archivos guardan muestras valiosas de algunos *ordos* litúrgicos de Órdenes religiosas. La Biblioteca General Universitaria de Zaragoza, además del valiosísimo fragmento de la *antigua liturgia hispana* ya citado, guarda también tres códices antifonarios de la misa según el *ordo* de la Cartuja, de los siglos XV y XVI. Y en el archivo-biblioteca de la misma cartuja de Aula Dei (Zaragoza), hallamos, además de códices propios de la orden cartujana –*Graduale-Misale* y *Graduale Cartusiense*– nada menos que treinta códices con las piezas musicales litúrgicas del *cursus* anual de la

liturgia de la Orden del Cister, provenientes del *scriptorium* del extinto monasterio cisterciense de Santa Fe, próximo a Zaragoza<sup>41</sup>.

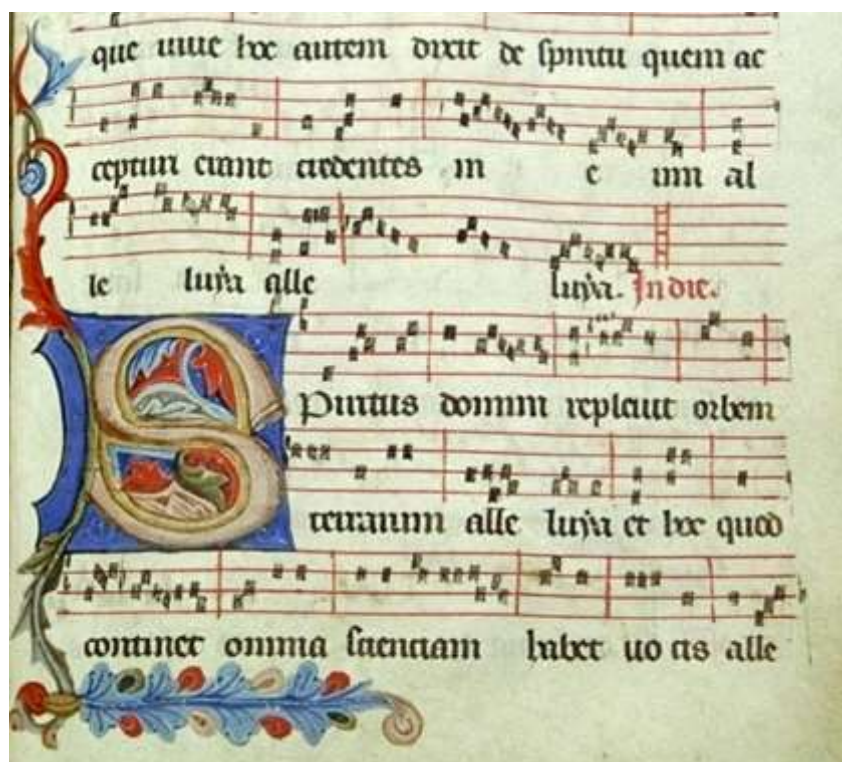


Imagen 10. Graduale cartujano, 1578. Archivo de la Cartuja Aula Dei (Zaragoza)

Además en el mencionado archivo de la catedral de Huesca se conservan 23 grandes cantorales procedentes del Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, con el desarrollo litúrgico-musical de la liturgia de la Orden de San Jerónimo. Quince de estos códices corresponden a los siglos XVI y XVII: seis de los mismos constituyen un *Graduale* para las misas *de tempore*, y los nueve restantes un *Antiphonale de Tempore*; a los mismos se añaden un *Kyriale*, y dos *Graduale de Tempore y de Sanctis*.

Todo este conjunto de códices referentes a la liturgia de los Jerónimos ha sido detalladamente presentado por Antonio Durán en su citado trabajo *Los manuscritos de la Catedral de Huesca*; y también por las doctoras C. Lacarra y C. Morte<sup>42</sup> en razón de la rica y variada iluminación de los mismos.

### **Proyecto “Fragmentos”**

La depreciación del rico acervo de códices que existió sin duda alguna en Aragón –al igual que en el resto de España–, queda testificado por los numerosos

<sup>41</sup> PRENSA VILLEGAS, Luis: “Los cantorales del Real Monasterio Cisterciense de Santa Fe (Zaragoza)”, en *Nassarre, Revista Aragonesa de Musicología* XIV, 2, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1999.

<sup>42</sup> *Catálogo del Museo Episcopal y Capítular de Huesca*. Guara editorial: Zaragoza, 1984.

fragmentos o restos de diferentes códices que hallamos hoy día en todo tipo de Archivos.

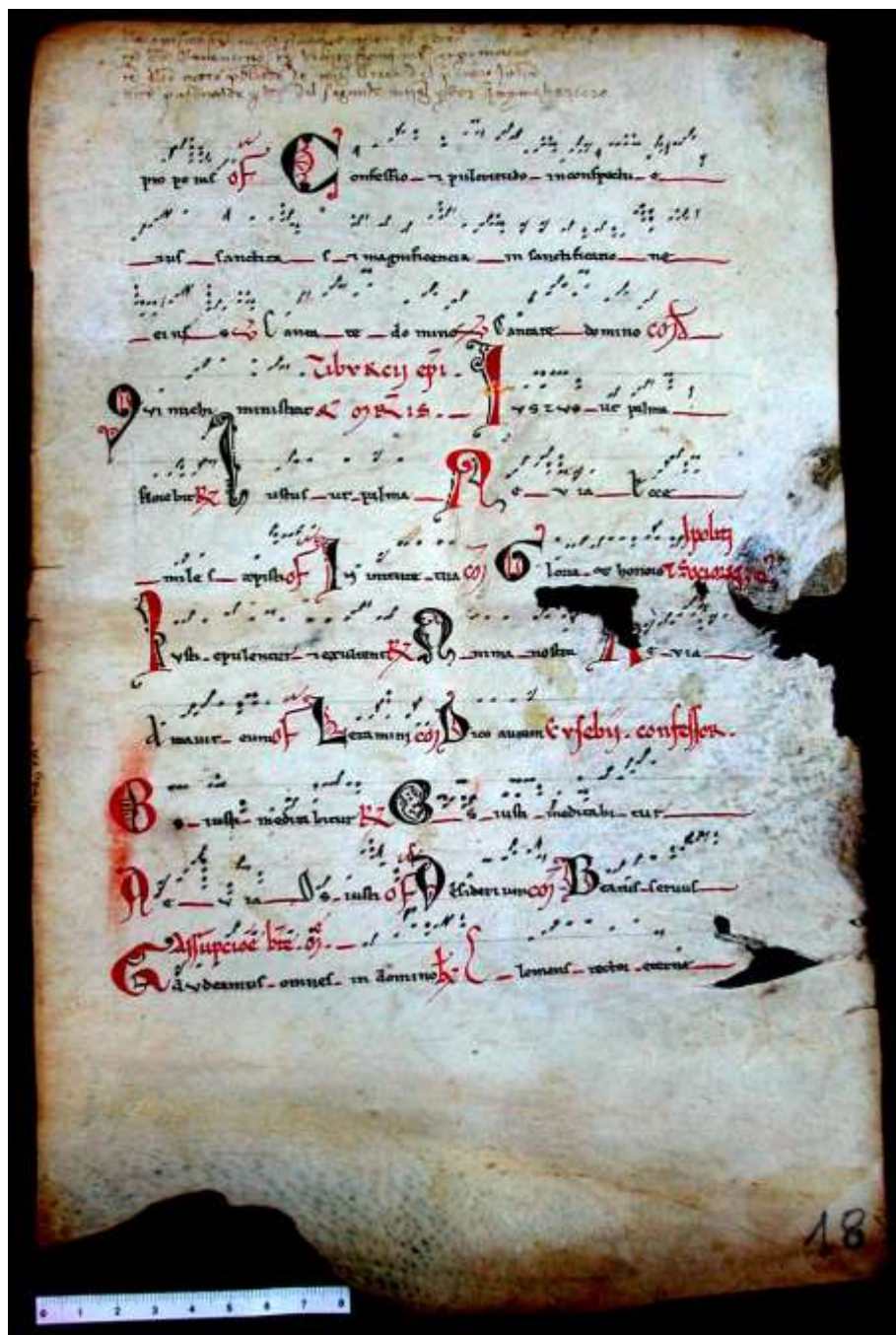


Imagen 11. Fragmento de *Graduale* (s. XIII)

Esta depreciación tendría posiblemente su origen en el desarrollo de la notación musical, junto al sentido utilitarista que imperó -podríamos decir natural y lógicamente-, en los usuarios de estos códices. Este proceso de depreciación de los códices se acentuó aun más cuando la notación cuadrada, por tanto más definida que los neumas, fue colocada y distribuida entre las líneas de un



tetragrama o un pentagrama, que además llevaban los signos de las claves musicales. Aquellos códigos manuscritos, hoy ávidamente buscados y enormemente valorados, cayeron en desuso definitivamente cuando apareció la imprenta con su nueva, clara y determinada grafía musical, junto a su gran facilidad y rapidez en presentar numerosos códigos litúrgico-musicales.

Hay que señalar que la Sección de Música Antigua, antes de ser constituida la Cátedra de Música Medieval Aragonesa, ya atendió este singular campo de investigación de fragmentos de códigos medievales y de manera notable con la edición facsímil del mencionado *Antiphonale Hispaniae Vetus*, con estudios de Ángel Canellas López, Ismael Fernández de la Cuesta, Don M. Randel y Dom Louis Brou, singular fragmento de la *antigua liturgia hispana*.

El actual “*Proyecto Fragmentos*”<sup>43</sup> no es un trabajo esporádico, circunscrito a lo local, sino que se inserta en una investigación musicológica internacional extendida actualmente por toda Europa. El testimonio de ello lo dan los dos volúmenes de “*Medioevo Musical. Music in the Middle Ages*”<sup>44</sup>, que aportan la reseña de más de ciento cincuenta trabajos de investigación sobre fragmentos, por lo general, litúrgico-musicales.

Los lugares originarios de dicha investigación recorren toda Europa: Liguria, Puglia, Torino, Maine, Frosinone, Suecia, Turingia, Zamora, Estocolmo, Gante, Astorga, Vallbona... El origen de estos fragmentos ya estudiados es similar en cuanto a su procedencia a los de nuestro programa: “*copertine membracee ristaurata*”, *legatura*” y “*relegatura dei manoscritti*”, etc. Los más de 170 pergaminos ya recuperados hasta el momento, y los muchísimos más que alcanzará esta fase regional aragonesa, de recuperación de los fragmentos de códigos medievales, hacen equiparable nuestro programa al estudio ya realizado con los 288 de Zamora [I,288], los más de 150 de la abadía austriaca de Lambach [I,364], la Universidad de Yale, en los Estados Unidos, que muestra una colección de fragmentos semejante [I,364], los 207 de Frosinone [I,357], y así otras colecciones. Los motivos de esta investigación internacional pueden ser también nuestros: conocimiento de diferentes notaciones musicales, como el conseguido de la notación beneventana [I,357] y de la particular de la región del Maine [I,828], y así otras; el conocimiento de los tropos y prosas autóctonos propios, como se ha logrado a través de determinados fragmentos [I,667] y [I,531]; o de cantos propios y específicos de regiones o de religiones: la liturgia de Benevento o la de la orden dominicana. Investigación europea que abre la posibilidad de que también aquí podamos dar con fragmentos de códigos polifónicos, como los ya estudiados de Vallbona [I,732], de Cambridge [I,730], o de los manuscritos medievales de Navarra [I,753]; y como cosa verdaderamente valiosa y excepcional, el poder encontrar fragmentos de códigos literarios

---

<sup>43</sup> PRENSA VILLEGAS, Luis: Recuperación del repertorio gregoriano en Aragón a través de los fragmentos de códigos litúrgicos, utilizados como tapas de protocolos notariales, en *Aragón en la Edad Media*. Homenaje al Dr. Angel San Vicente Pino. Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2000. pp. 659-681.

<sup>44</sup> Sismel-Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze (FI) ITALIA (1998) y II (1999). <http://www.sismel.it/>

profanos. Todo esto es una muestra pequeña, pero significativa de la actual investigación internacional de fragmentos medievales europeos.

### ***Provincia de Teruel***

La Dirección del Archivo Histórico Provincial de Teruel tuvo a bien enviar a esta *Cátedra*, a solicitud de la misma, un listado de 87 protocolos notariales con las características de estar encuadernados con fragmentos de códices musicales, 15 del siglo XVI, 63 del siglo XVII, 6 del siglo XVIII y 3 del siglo XIX. Siendo muy diversos los lugares de la procedencia de estos documentos en los que hallamos tales fragmentos: Teruel (17), Villarluego (17), La Puebla de Valverde (14), Villalba Baja (24), Santa Eulalia (1), Perales (1), Cañada de Benatanduz (2), Zaragoza (1), Celadas (1). Faltaría por determinar el número de fragmentos de códices que no llevan notación musical, pero que podrían haber formado parte de valiosos códices litúrgicos. Queda por realizar el estudio concreto sobre estos fragmentos para determinar su datación, la tipología del códice al que pertenecieron, la ubicación del fragmento en el perdido códice, y demás características.

Posteriormente han sido trasladados a dicho Archivo más de una millar de protocolos de Rubielos de Mora, importante localidad turolense, si bien nada se ha estudiado de dicha documentación. Además, se sabe que en otros Archivos Históricos de esta Provincia, como los Histórico-Notariales de Alcañiz, Calamocha, y de otros, también se halla documentación encuadernada con pergaminos fragmentos de códices de diverso tipo, sobre los que no se ha efectuado ningún trabajo de campo.

### ***Provincia de Huesca***

La Dra. Susana Zapke Hernández, entonces profesora de la Universidad de Colonia (Alemania), en su *“Informe-Proyecto de Investigación. Tradición litúrgico-musical de la Edad Media en Aragón”*, presentado a la Institución “Fernando el Católico”, incluyó el proyecto de la catalogación y estudio de los fragmentos de códices litúrgicos musicales hallados en la provincia de Huesca, posteriormente objeto de una publicación<sup>45</sup>.

### ***Provincia de Zaragoza***

Subvencionado por esta *Cátedra*, el trabajo de campo sobre los fragmentos litúrgico-musicales en la Provincia de Zaragoza fue encomendado a la Dra. María Trinidad Ibarz, Profesora Titular de Estética y de Historia de la Música del Conservatorio Profesional de Música de Zaragoza; quien con su equipo lo realizó en el año 1995, entregando en 1996 los primeros resultados en el trabajo: *“Programa de investigación ‘Fragmentos I. Primeras conclusiones. Catalogación y estudio de las Fuentes Musicales que se conservan en los protocolos notariales aragoneses’*. Localizados los Archivos Históricos Notariales en esta provincia, la investigación se centró en los Archivos Histórico-Notariales de Daroca, Calatayud, Atea, la Almunia de Doña Godina,

---

<sup>45</sup> La profesora Susana ZAPKE ha publicado recientemente el resultado de estos trabajos en *Fragmentos litúrgico-musicales de la Edad Media en archivos de Aragón*. Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 2007.

Caspe, y Ejea de los Caballeros, en los que se hallaron estos documentos fragmentarios. En el de Calatayud fueron contados 79 fragmentos con notación musical, más un grupo de 55 meramente textuales. Unos 180 fueron localizados en el Archivo Histórico Notarial de Daroca; 47 en el de Atea, 36 en el de Ejea de los Caballeros y 30 en el de La Almunia de Doña Godina.

Por parte de la Institución “Fernando el Católico” se firmó en 1977 un convenio con el Ilmo. Colegio Notarial de Zaragoza “*para la salvaguarda de los pergaminos, fragmentos de valiosos códices litúrgico-musicales de los siglos XII, XIII y XIV, utilizados como guardas en los protocolos notariales de los Archivos Histórico Notariales de la ciudad de Zaragoza y de su provincia*”. Gracias a este convenio se han podido levantar 177 pergaminos utilizados como tapas de protocolos notariales del Archivo Histórico Notarial de Daroca, y que eran parte de desaparecidos códices litúrgico-musicales de siglos pasados, y que están siendo exhaustivamente estudiados por la *Cátedra*, con la confección inicial de una ficha catalográfica, la explicación del esquema del contenido del fragmento, bien dentro del *ordo* de una misa o de un Oficio coral; y por último, la transcripción normalizada del texto de las diferentes formas litúrgicas que muestra el fragmento, aportando su fuente bíblica o patristica. En próxima publicación de este estudio, la parte musical será ofrecida en formato DVD, con las imágenes originales del fragmento en su doble vertiente de folio *recto* y *verso*.

La importancia de cada uno de estos fragmentos queda patente al ser testimonio cada uno de los mismos de la existencia en su día de un formidable ensoñado códice, de unos trescientos folios, parte de un valioso acervo de códices manuscritos tristemente desaparecidos.



Imagen 12. Manuscrito antes y después de su restauración

Pero además de este testimonio, a través de estos depauperados fragmentos, podemos hallar diferentes tipos de notaciones, muestras de diferentes *ordos* litúrgicos, tropos y prosas de oficios auctóctonos, propios, oficios, antífonas y responsorios que no hallamos en los repertorios comunes europeos, y tantos otros campos de investigación de gran atractivo para los que intentan conocer, estudiar y dar a conocer el patrimonio cultural de Aragón, y más singularmente

el de los códices litúrgicos musicales de siglos pasados que se dieron en nuestra región aragonesa.

### **A modo de epílogo**

Recorrido largo el que hasta aquí hemos hecho, lleno de manuscritos, miniaturas, tradiciones, músicas y formas de vida. Es mucho el camino que queda por recorrer, sobre todo, si lo que se pretende es abrir nuevos espacios para el disfrute estético a partir del legado de nuestros antepasados. Ya ha quedado dicho: en el pergamino encontramos –o podemos encontrar- todo un mundo de sabiduría, y no sólo musical. En el pergamino, sí; pero un pergamino al que saber arrancar cuanto hay en él. Si rastreáramos –en ello estoy últimamente- aquella literatura que nada tiene que ver con la música, nos encontraríamos con pasajes absolutamente deliciosos, donde el autor nos sumerge en un mundo de colores, luces, sonidos y poesía que, en su mera descripción, resume todas las emociones escondidas en cuanto hasta aquí se ha dicho.

Valga como ejemplo este texto de Emilio Castelar, que resume bien todo un mundo de emociones: *“Yo recuerdo siempre un Miércoles Santo en la basílica de Roma. Bajo sus grandiosos arcos buscaba una emoción religiosa, oyendo las cadencias de Palestrina o de Allegri, y sólo pude encontrarla en el punto en que salmodiaban los sacerdotes el Canto Gregoriano, oído tantas veces en la iglesia de mi valle de Elda. ¡Cómo guardo grabada en mi memoria cada una de aquellas festividades, que constituían todo el esparcimiento y el recreo de una existencia compartida entre la religión y la naturaleza! Paréceme que oigo los trenos de Jeremías, cuyos acentos me daban el escalofrío de lo sublime, y que veo el santuario solitario, el ara desnuda, el velo del templo rasgado, las lámparas extintas en el luctuoso Viernes Santo. Paréceme que asisto aún a la mañana de Pascua, en que el alegre repique de los campanarios y el encuentro de la Virgen con su Divino Hijo, así como devolvían la paz al corazón lacerado, anunciaban que la yema iba a dar el brote, la larva el insecto, la semilla el tallo, y el capullo la flor. Paréceme que las letanías se difunden aún por los aires en las mañanas de Mayo, y que al levantarse la cruz de plata sobre los campos, inclínanse las espigas y alzan sus encendidos cálices las amapolas...”*<sup>46</sup>.

Y para cerrar esta especie de círculo mágico en el que nos hemos sumergido hasta ahora, no me resisto a citar a Lucio Anneo Seneca (+65), cuando dice: *Omnia mea mecum porto, todo lo que tengo, conmigo lo llevo*. La relación entre música y vida puede resumirse así: uno se llena de lo que vive y así puede expresar lo que lleva dentro. A fuer de cantar uno se hace cantor; a medida que uno escribe, se hace copista.

---

<sup>46</sup> CASTELAR, Emilio: *Recuerdos de Elda o las fiestas de mi pueblo*. Edición digital de la Biblioteca Virtual “Miguel de Cervantes Saavedra” a partir de *La palabra de Emilio Castelar: cuatro discursos y un artículo*. Elda: Sección de Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Elda-Universidad de Alicante, 1984, pp. 157-168. (<http://cervantesvirtual.com/>).



Los códices de los que se habla en estas páginas son el testimonio mudo –y ricamente sonoro- de cientos de años de creación y de vivencia. En ellos el cantor-copista deposita todo, porque todo lo lleva consigo, desde antes del amanecer hasta la puesta del sol. Y es que la música litúrgica es, en sus orígenes, tan libre que le permite expresar cuanto acontece dentro de sí y a su alrededor. Por eso los manuscritos, con su música, son el firme testigo de la condición humana.

Las melodías que el copista diseña sobre el pergamino resuenan en su interior, asociándolas instintivamente a los hechos más efímeros o más duraderos de su existencia. Los códices, así, atesoran en su interior la secular vivencia de los hombres y mujeres del Medievo, una experiencia transformadora que les ha permitido vivir y soñar. Pero los códices también nos transmiten la sabiduría musical del pasado, al tiempo que nos permiten recuperarla y hacerla nuestra<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Véase PRENSA VILLEGAS, Luis: *Desde antes del amanecer hasta la puesta del sol. El patrimonio litúrgico-musical en el Medievo Aragonés y el universo de sus códices*. Colección Patrimonio Musical Aragonés, vol, 2. Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2008, contraportada.

# María Magdalena entre el Renacimiento y el Barroco: dos ejemplos musicales para trazar un personaje catártico<sup>1</sup>

Rosa Tamarit Sumalla  
Cantante  
Universitat Rovira i Virgili

**Resumen.** A partir de dos monodias de Girolamo Frescobaldi y Domenico Mazzocchi se intentará trazar un boceto de Maria Magdalena como personaje en la producción artística del Barroco temprano. María Magdalena será un vehículo capaz de ‘mover los afectos’, personaje empático, válido como punto de partida para sumergirse en el estudio del contenido dramático de la música religiosa del siglo XVII.

**Palabras Clave.** María Magdalena, música barroca primitiva, del llanto al éxtasis, música y contenido dramático, respuesta afectiva, receptor.

**Abstract.** Starting from two monodies from Girolamo Frescobaldi and Domenico Mazzocchi we will draw an outline of Maria Magdalena as a character in the artistic works in the early Baroque. Maria Magdalena will be a vehicle able to “move the affection”, an empathic character, very useful as a starting point for the study of the dramatic content of religious music from the XVII century.

**Keywords.** Mary Magdalene, early Baroque Music, weeping to ecstasy, music and dramatic content, emotive response, receiver.

---

## *Una aproximación contextual*

Uno de los fenómenos más fructíferos gestados durante la transición entre el Renacimiento y el Barroco lo constituye la irrupción en el panorama musical de los géneros que contienen teatralidad, capaces de generar una sugestión de acción y de trazar caracteres a partir del propio contenido sonoro. En un lenguaje más concreto, estamos hablando del conjunto de fenómenos socioculturales o artísticos que acompañan los primeros balbuceos del ‘dramma in musica’ y del oratorio en los núcleos creativos más emprendedores de las ciudades italianas alrededor del año 1600.

El género que pocas décadas más tarde llamaremos ópera nace de un intento más erudito que artístico, enzarzado en un árbol de raíz humanista que pretende recuperar los elementos musicales de la Tragedia sin poseer unos vestigios de referencia capaces de ofrecer la posibilidad de basar dicha

---

<sup>1</sup> Este artículo nace del Proyecto de teatro comparado “TEATRESIT”.

reconstrucción en un modelo, a la manera de la arquitectura, las artes plásticas y la literatura. La música, pues, debe evolucionar dentro de los parámetros del pensamiento contemporáneo sobre parámetros estéticos comparables a los que mueven otras expresiones artísticas, pero no encuentra en los procedimientos “constructivos” del momento (el entramado polifónico y contrapuntístico) una senda que le permita evolucionar hacia una concepción más emotiva, dramática, de la obra de arte. Dicha concepción, como apunta Enrico Fubini, debe relacionarse con una nueva exigencia hacia la idea naciente del receptor<sup>2</sup>, el receptor que ya no es parte del espectáculo (como podía suceder con el proceso de inmersión en el clima de encantamiento y maravilla que proporcionaban los elementos litúrgico-artísticos propios de la idea de representación heredada de la Edad Media) y, que, por lo tanto, precisamos conmovir -partiendo de este principio de distancia- con nuevos recursos.

De hecho, cuando Fubini nos habla del desarrollo de la música instrumental y del transvase constante de elementos compositivos entre lo sacro y lo profano que se produce ya durante las últimas décadas del siglo XVI, expresa esta idea de división de la cual emerge lo que él mismo define como un proceso de “gestación” del público: “A partir de ahora, la música se compondrá pensando primordialmente en el destinatario, quien, en realidad, será también el que la acometa como algo propio; la exigencia de una estructura sencilla, racional, breve, concisa y comprensible en todas sus partes coincide con la exigencia de satisfacer, del modo más conveniente, a los oyentes”<sup>3</sup>.

El discurso sonoro deberá, como signo de modernidad, contener elementos susceptibles de “mover los afectos”. No resulta demasiado arriesgado dar un paso hacia adelante y relacionar esta necesidad de tocar el alma con el deseo de encontrar una correspondencia entre palabra y música. En relación a este deseo, presente ya en las obras de Josquin<sup>4</sup> y en gran parte de la producción polifónica del siglo XVI, surgen el renovado gusto por la monodia y la técnica del recitativo.

---

<sup>2</sup> FERRONE, Siro: *Attori mercanti corsari*, Einaudi Editore, Torino 1993, p.XVIII. Expresa también, en un terreno distinto pero contemporáneo al que ocupa este artículo una idea similar: *Prima di allora gli spettacoli erano stati giochi chiusi [...] appartenenti a gruppi omogenei di attori –spettatori che, occupando di volta in volta uno dei due punti di vista, di qua o di là della linea che separa la scena dagli spettatori, conoscevano bene, per esserne i produttori come i fruitori, le metafore, il linguaggio, i simboli, che avrebbero occupato lo spettacolo.*

<sup>3</sup> FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la antigüedad al siglo XX*, Trad. C. G.Pérez de Aranda, Alianza Editorial, Madrid, 2002, (1ª ed. Torino 1974), p.132.

<sup>4</sup> GARBINI, Luigi: *Breve storia della musica sacra*. Ed. Il Saggiatore, Milano 2005: *Con Josquin la musica sacra arriva a un punto di intensità espressiva mai raggiunto, conferendo alla potenza del linguaggio una finalità universale. Il fatto poi che in lui non vi sia un canone compositivo rigido da applicare, bensí una profonda duttilità dei materiali-finalizzata alla prosodia e alle esigenze emozionali del testo-lo renderanno punto di riferimento nella storia della composizione e apprezzato anche da sensibilità musicali, e non solo spirituali, come quella di martin Lutero.*

Más allá del experimento erudito, los intentos de crear un nuevo lenguaje sonoro remiten a una pulsión más profunda, alimentada desde la cuna de la civilización occidental, pulsión que cabalga también por encima del mero impulso de enarbolar la bandera de la modernidad. Dejándonos guiar por el hilo que sabe tejer Eugeni Trías entre música y filosofía, podríamos apuntar en una dirección: aquellos compositores que creían resucitar el contenido sonoro de la Tragedia llegaron a sentar las bases de unos géneros que conllevaban el desarrollo de un sistema musical que quizás deba su fortaleza a través de los siglos y su gran poder de persuasión a su poder reminiscente. En términos similares habíamos ya desarrollado esta idea: “I si el llenguatge sonor, com assegura Eugeni Trías,<sup>5</sup> té un poder reminiscent, podríem concloure dient que una de les troballes nuclears del període seria haver sabut, a partir del contingut dramàtic, de l'harmonia i el lligam entre paraula i representació sonora, deixar aflorar tot aquest magnetisme primigeni inherent a la música: el cant de les sirenes, segons l'autor, capaç d'evocar allò que ens havia manllevat abeurar-nos tot just néixer en el riu de l'oblit. Recuperar el mite d'Orfeu, la connexió amb el món clàssic i el fil del pensament platònic tindrà, doncs, un significat més profund que el d'un exercici maldestre d'arqueologia”<sup>6</sup>.

No es necesario dedicar largos párrafos, pues se trata de un tema explotado hasta la saciedad, a reflexionar sobre la incidencia de los principios estéticos y los procedimientos compositivos de los que frecuentaron la llamada Camerata Fiorentina<sup>7</sup>. Tampoco se discute la correspondencia y contaminación constante que existió entre música sacra y profana: de hecho, las academias y los círculos aristocráticos se sostenían a menudo a través del mecenazgo de altos cargos eclesiásticos (el mejor ejemplo quizá sea el de la familia Barberini, pues llegó a albergar en uno de sus palacios un teatro con capacidad, según Garbini<sup>8</sup>, para más de tres mil personas). A la vez, la contribución de la aristocracia 'laica' a las empresas artísticas de la Iglesia era constante. De hecho, no se puede hablar de dos mundos, pues todas las grandes familias de las más prósperas ciudades italianas luchaban por insertar allegados influyentes en la alta curia romana.

---

<sup>5</sup> TRÍAS, Eugenio: *El canto de las sirenas. Argumentos musicale*, Galaxia Gutemberg/Círculo de lectores, Barcelona, 2007.

<sup>6</sup>TAMARIT SUMALLA, Rosa: *Plor èxtasi i contingut dramàtic: itineraris artístics de Maria Magdalena entre el Renaixement i el Barroc*. Tesis Doctoral. Dir: Ximo Company i Xose Aviñoa. Conclusiones, p. 422 UdL 2009.

<sup>7</sup> Se reunían como es sabido en el círculo del Conde Bardi y, posteriormente, del conde Orsi, entre ca.1580 y 1592. Rinnuccini, Chiabrera, Caccini, Peri e, incluso, el romano Cavalieri tuvieron de alguna manera relación con este círculo. De la colaboración artística entre poetas, pensadores y músicos nacieron los primeros experimentos de música en “stile raepresentativo” (las versiones homónimas de *Euridice* de Peri y Caccini surgen hacia 1600) así como las primeras composiciones monódicas escritas sobre un bajo continuo que basaron su esqueleto en la nueva técnica del recitativo (“parlare cantando”).

<sup>8</sup> Ibídem GARBINI, pp.247-248: *Negli anni trenta i Barberini vengono coinvolti direttamente nella nascita dell'opera: i lloro amplissimo teatro (tremila persone almeno) ospita nel 1632 un dramma sacro di Stefano Landi (1587-1639), il Sant'Alessio*.

Cabe añadir que la pretensión de utilizar los textos como mensaje y llegar a producir una reacción afectiva del receptor sirvió bellamente los dictados didácticos del espíritu del Concilio de Trento y no es casual que personajes como el de María Magdalena fueran utilizados en la transición entre el Renacimiento y el Barroco como un arma de doble filo: modelo de ascensión moral y arrepentimiento, pero, a la vez, señal de alarma o espejo revelador para el colectivo femenino, tremendamente susceptible, según los autores de tratados y panegíricos, de inclinarse hacia la vanidad y la lujuria. La Iglesia Católica principalmente (pero también, en otra medida, las iglesias reformadas) veía en la Magdalena llorosa i extática<sup>9</sup> una imagen plenamente capaz de transmitir su mensaje de arrepentimiento y redención en clave individual y humana; mensaje que, por otra parte, respondía a los parámetros de lo que el mundo barroco entendió como elementos indispensables para establecer un modelo de santidad. Las palabras que se citan a continuación como argumento se refieren a la fórmula descrita por Lambertini un siglo más tarde de la época que nos ocupa; sirven, no obstante, para situarse en los parámetros espirituales del periodo, antes de introducirnos plenamente en la configuración del personaje: “Ma l’aspetto piú innovatore dell’opera del Lambertini fu nel definire che gli atti moltecipi di eroismo dovessero essere compiuti ‘prompte, faciliter et cum delectatione’ [...] La ‘delectatio’ accompagnata della ‘suavitas’ diveniva uno dei criteri centrali per il riconoscimento delle virtù eroiche. La ‘delectatio’ doveva in particolare essere presente nelle situazioni piú difficili, come segno di una fedeltà a Dio in tutte le circostanze, anche nel pericolo della morte”<sup>10</sup>.

En el caso que nos ocupa, la representación artística explotada hasta la saciedad de este instante de ‘delectatio’ encadenado al sufrimiento y a la representación visual o sonora de la carga de la culpa, constituye la esencia del personaje y el mito de María Magdalena a las puertas del Barroco.

### ***Maria Magdalena***

Antes de penetrar en los dos ejemplos musicales que ocupan este pequeño estudio, es quizás necesario retroceder unos pasos para introducir la trama argumental que la tradición cultural ya ha construido alrededor del mito, además de los atributos incorporados por el personaje de María Magdalena a las puertas del Barroco<sup>11</sup>. Las diferentes versiones de la leyenda provenzal

---

<sup>9</sup> MAIO, Romeo de: «Il mito della Maddalena nella Controriforma», incluido en MOSCO, Marilena: *La Maddalena tra sacro e profano*. Ed. Mondadori, Milano y La casa Usher, Firenze 1986, p.83 escribe: *Ma la Maddalena meglio corrispondente alle esigenze della Controriforma non era questa allegorica, era la penitente. In questa veste il Pigler, nel suo non esauriente ‘census’ la ritrova seicento volte. Tuttavia la sua penitenza non convince.*

<sup>10</sup> SODANO, Giulio: «Il nuovo modello di santità nell’epoca post-tridentino», de MOZARELLI y ZARDIN: *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell’Europa tridentina*, Ed. Bulzoni, Roma, 1997, p.196, citando *De servorum Dei beatificatione*, entre 1708-1728, del futuro Benedetto XIV, Prospero Lambertini.

<sup>11</sup> MÁLE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma*, Trad. Ana M.Guasch, Ediciones Encuentro, Madrid, 2001(1ªed.1932), p.72: *Magdalena está siempre representada en la soledad del Santo Bálsamo, pues, a comienzos del siglo XVII, la leyenda provenzal era*

heredadas de la Edad Media, describen a la Santa asociándola a la figura de María de Betania, hermana de Marta y Lázaro, y, como es habitual en el ámbito artístico occidental, construyendo su perfil a partir de la mujer anónima que había ungido a Jesús en casa del fariseo<sup>12</sup>, una mujer discípula llamada María Magdalena que sería primer testigo de la Resurrección<sup>13</sup> y la ya citada María de Betania, protagonista también en los evangelios canónicos de diversos episodios públicos de amorosa unción sobre la persona de Jesús<sup>14</sup>. La hermana de Lázaro conducirá también en el evangelio según Juan las acciones que desencadenarán el llanto por el amigo muerto y será en el mismo texto María Magdalena la protagonista del Reconocimiento más intenso -desde una perspectiva dramática- que contiene dicho evangelio. Diversos discursos apócrifos contribuyen a amplificar el boceto de la 'apóstol de apóstoles' y, en el caso de los evangelios de Felipe y Tomás, incluso se la llama claramente compañera y amante del Maestro; por último, textos vinculados a diferentes comunidades gnósticas cristianas primitivas (como los valentinianos en el caso del Pistis Sophia o el mismo Evangelio de María) le atribuyen un papel primordial como portadora y reveladora del mensaje cristiano.

Según recoge La Legenda Aurea de Jacoppo Varazze<sup>15</sup>, (una de las versiones que sintetizó, por una parte, la tradición anterior y la adaptó con gran éxito, por la otra, a los parámetros doctrinales de su época), tras la muerte de Cristo, María Magdalena habría continuado predicando su mensaje junto a sus hermanos y a un buen grupo de cristianos. Expulsados de Palestina, abandonados a su suerte en una barca sin remos, cruzarían milagrosamente el Mediterráneo para llegar a las costas de Provenza donde Magdalena, tras convertir a los paganos y realizar diversos milagros, se retiraría durante tres décadas para hacer penitencia. A las asociaciones anteriores se le unen las de las santas ascetas y arrepentidas que irrumpen en la imaginería medieval cubriendo los cuerpos desnudos con sus cabellos (la virgen Inés y, sobre todo, María Egipciaca). María Magdalena vivió retirada, pues, según la leyenda que imperaba en la baja Edad Media, sobre el macizo provenzal de la Ste Baûme<sup>16</sup>, en una cueva abierta en la roca donde recibía siete veces al día la visita de los ángeles y era alimentada por sus cánticos celestiales. Allí la encontró St. Maximin y en una zona cercana la enterraría después de un dulce tránsito.

---

generalmente aceptada (.); aparecieron libros que creían todavía en las maravillas de la *Leyenda dorada*.

<sup>12</sup> Lucas 7, 37-38

<sup>13</sup> Mateo 27, 57-61, y 28,1-9; Marcos 15, 47 y 16,1-11; Lucas 24, 9-12; Juan 20,1-10.

<sup>14</sup> Juan 11; Mateo 26, 6-7

<sup>15</sup> Jacoppo VARAZZE escribió hacia 1264 un conjunto muy completo de relatos hagiográficos que recogió con el nombre de *Legenda Aurea*. Allí encontramos narrada con una gran riqueza de imágenes y alusiones simbólicas la leyenda completa de María Magdalena.

<sup>16</sup> En la Basílica de St. Maximin-La Ste Baûme y en la misma cueva que generó su leyenda se continúa venerando la figura de la Magdalena y sus supuestas reliquias.

Desde la transparencia etérea del desnudo que caracteriza la Magdalena medieval en sus levitaciones, evolucionaremos hasta integrar en ella la progresiva sexualización de la imagen de la mujer propia del inicio de la Edad Moderna. El mito encarnará, en tiempos de Vicent Ferrer, este ‘espesor de lo real’ (utilizando la terminología de Elisabeth Pinto-Mathieu<sup>17</sup>) que permite convertirla en un espejo de la ‘peligrosa y voluble’ condición femenina. La historia cultural de Maria Magdalena pasará pues a representar la de todo un género, en sus diferentes rostros, desde la cortesana hasta la mística, pasando por una inalcanzable *Venus Pudica*.

### **Dos ejemplos musicales para trazar un personaje catártico**

Sucede a menudo en las representaciones artísticas del Barroco que las Magdalenas extasiada y penitente coinciden en una misma imagen, ocupan la misma secuencia de acción, ofreciendo una figura humana cargada de sensualidad, luz y belleza. El gusto por la representación de un estado anímico concreto en su momento más intenso<sup>18</sup> explica la eficacia y las posibilidades catárticas del llanto y el éxtasis de la Magdalena: se trata de convertir en material artístico una carnalidad que llega a alcanzar el cielo y un cielo que desciende hasta el dominio y la percepción de los sentidos. Existe la posibilidad de ilustrar esta idea con dos bellos ejemplos musicales compuestos sobre sendos sonetos: “La Maddalena alla Croce” de Girolamo Frescobaldi<sup>19</sup> (Ferrara 1583-Roma 1643), publicado en sus *Arie Musicali* de 1630 y “La Maddalena ricorre alle lagrime” de Domenico Mazzocchi<sup>20</sup> (Civita Castellana 1592- Roma 1665) publicada a su vez entre sus *Dialoghi e y sonetti sacri* de 1638.

---

<sup>17</sup> PINTO-MATHIEU, Elisabeth: *Marie-Madeleine dans la littérature du moyen age*, Ed. BÉAUCHESNE, Paris, 1997, p. 40: Le dominicain a su donner une épaisseur du réel tout à fait surprenante à une sainte dont les Évangiles ne disent presque rien. Il a [...] lrgement puisé dans la littérature hagiographique [...]. Il a imaginé d'autres scènes dans lesquelles les femmes de son auditoire pourraient se reconnaître [...] Le poids de l'allégorie, de la figure de l'Église était tel dans les siècles antérieurs qu'il empêchait de faire de Marie-Madeleine une femme “réelle” [...]. L'allégorie disparue, saint Vincent Ferrier peut au Xve siècle faire de la sainte une femme vivante, le miroir de toutes les filles d'Ève, de toutes les femmes perdues.

<sup>18</sup> ZUFFI, Stefano: *Arte y erotismo*, Ed. Electa, Milano, (Grijalbo-Mondadori), 2001, p.98. El párrafo que sigue podría proyectar luz sobre esta idea, que sería consonante con lo que otro autor de referencia, Phillippe BÉAUSSANT, define como la representación de la “Démieséconde du miracle”. Escribe Zuffi: *El episodio cumbre del éxtasis es presentado como si se estuviese repitiendo continuamente balo los ojos de todos, siempre con la misma intensidad, hasta el punto de implicar incluso al que pasa por su lado [...] Por este motivo Bernini elige el momento central de la descripción de la santa [...]: para que pueda, como en un teatro, liberarse esa benéfica acción de catarsis [...] que aquí es sustituida por la ‘excesiva dulzura’ del amor de Dios.*

<sup>19</sup> Nombrado en 1606 organista de S. Pedro de Roma, se habla de su obra instrumental como un puente entre la escuela italiana de finales del XVI y los antecesores inmediatos de J.S. Bach. Su fama le procuró alumnos, como Frohberger, venidos de todas partes. Roland de Candé le considera en su diccionario el mayor organista del siglo XVII.

<sup>20</sup> Se considera a este compositor, que de hecho era un escritor de memorias históricas, casi un autodidacta. Escribe y publica en 1626 la ópera *La catena d'Adone*. Es autor también de varios oratorios, y piezas polifónicas sacras y profanas.

Hablamos de dos obras escritas en forma de monodia (acompañada por una línea de bajo continuo) y en estilo recitativo. La clave de do en primera nos indica que están pensadas para ser cantadas por una voz con timbre de soprano, que podía asumir en muchas ocasiones un *castrato*. En ambas confluye la marcada intención estética de supeditar la línea musical al contenido dramático del texto: los acentos y la prolongación de las figuras rítmicas suelen corresponderse con las sílabas tónicas del soneto. La capacidad “catártica”, la posibilidad de mover hacia reacciones empáticas que proporcionaban estas escenas de llanto y éxtasis escritas en música tiene relación con la intención de dotarlas de unas figuras melódicas concretas y de una base armónica rica y fluctuante que sea a su vez capaz de sostener esta “libertad afectada” de la representación musical del texto.

La música de Frescobaldi se acomoda a una escena que ha sido narrada en un tono completamente humano: el objetivo cae desde la distancia a partir de una escenificación que nos llega a través del relato de un narrador que no olvida incidir en la belleza de los cabellos despeinados y dorados de la Magdalena situada al pie de la cruz, antes de entrar sin solución de continuidad en la reproducción del discurso de la desesperada amante llorando a su amigo muerto. La textura equilibrada del bajo continuo y la sumisión de los acentos musicales a la palabra permiten una suave asimilación de la escena y un clima dramático sin interrupciones.

Volviendo a la fórmula narrativa utilizada, la presencia del *testus* indica esta contemplación en perspectiva y parece buscar una identificación colectiva. Evoca por otra parte el modelo griego del mensajero de sucesos trágicos: explicar con intensidad y detalles el dolor sin llegar a mostrar-lo de una manera explícita y morbosa. En coherencia con el recurso dramático elegido, toda la pieza respira un bello clímax de aroma clásico, sin que ello signifique entrar en contradicción con su carácter afectivo: su magistral apariencia de simplicidad se sustenta en la sensualidad de la línea sutilmente entrecortada del 'cantus', en su delicada correspondencia con las inflexiones del texto y en la habilidad de Frescobaldi para sostener sin grandes artificios armónicos el discurso de la Magdalena. El compositor economiza con elegancia los recursos cromáticos, utilizándolos en instantes trascendentes: símbolos del brillo de las lágrimas (“E dell'umor che da'begli occhi usciva”), de la súplica (“O, signor mio!”) o de la desesperación (“Come morendo tu viver poss'io?”). En el caso concreto de la última frase, se repetirá en un registro más agudo y armónicamente más fluctuante, rico e incisivo.





Ejemplo 1. Girolamo Frescobaldi, “Al piè della gran croce” (fragmento)

El ejemplo de Mazzocchi, que podríamos clasificar como una cantata es, en cambio, una verdadera representación ‘en música’ del instante en que la Magdalena penitente y llorosa se transmuta para alcanzar la gloria. El objetivo está aquí muy próximo al estado interior del alma: cada movimiento de su dolor tendrá una representación en la melodía o en el bajo continuo. Se produciría aquí esta ausencia de dirección temporal de la que nos habla Pierre Guillot, cuando se plantea las razones que llevan al oyente a dejarse seducir por este nuevo género, el oratorio: “L’oratorio italien du XVIIe séduisit en effet non seulement par les accents de sincérité de sa vocalité extravertie et d’une invention sans cesse [...],mais il séduit encore par une nouvelle conception du temps qui délaisse la linearité d’une mise en ordre discursive, d’une rhétorique continue, convenue, sans surprises,pour instituer un temps éclaté, non directionnel, qui est agrégation d’instant, d’instant-états-d’âme, d’instant kaléidoscopiques, et qui en en rejetant le continu, en retient la flèche pour y enfermer la vie, débordante”<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> GUILLOT, Pierre: «La musique italienne et les oratorios italiens (XVIIe siècle) conservés à la Bibliothèque municipale de Lyon», p.62 , de las actas *Percorsi dell’Oratorio romano* (jornada de estudios en Viterbo) Ed IBIMUS, Roma, 2002.

Sobre la palabra ‘amare’<sup>22</sup>, por ejemplo, una indicación propone un ornamento que consiste en elevar la nota hasta desafinarla; los suspiros van a la par de marcados silencios que quiebran voluntariamente la continuidad de la línea melódica; la llegada de las esperadas lágrimas se representa a partir de espectaculares cascadas de notas descendentes, la evocación de la herida del costado de Jesús utilizando inesperadas y ‘dolorosas’ enarmonías y disonancias. El continuo, en necesaria consonancia con el desarrollo dramático, es estático cuando el alma de la Magdalena no consigue alcanzar el llanto y desciende utilizando mínimas como figura rítmica cuando debe acompañar la ornamentación simbólica de las lágrimas. Por último la línea del bajo llega a alterarse cromáticamente al final de la cuarta sección hasta producir un efecto armónico de espectacular tensión, efecto que coincide con las palabras ‘da Giesú ferito’ y que incluso es evidente contemplando la factura visual de la partitura sin imaginar su sonido. De hecho, la cadena de acordes resulta hilarante en este punto, partiendo del enarmónico de sibm (la#m), en la sucesión modulante que mostramos a continuación:

<p><b><u>FaM- SibM – FaM - La#m-sim-fa#m-Sol#M-Do#M- LaM-rem-SibM-DoM-FaM</u></b> <b><i>Dirò di voi ..... sete, Ch’uscir col s..e ,da Gie..sú....ferito... da Giesù.....fe...ri....to</i></b></p>
---

---

<sup>22</sup> El soneto comienza con las palabras: “Lagrima amare...”, evocando uno de los significados (amarga) que Varazze da al nombre de María en la *Legenda Aurea*.

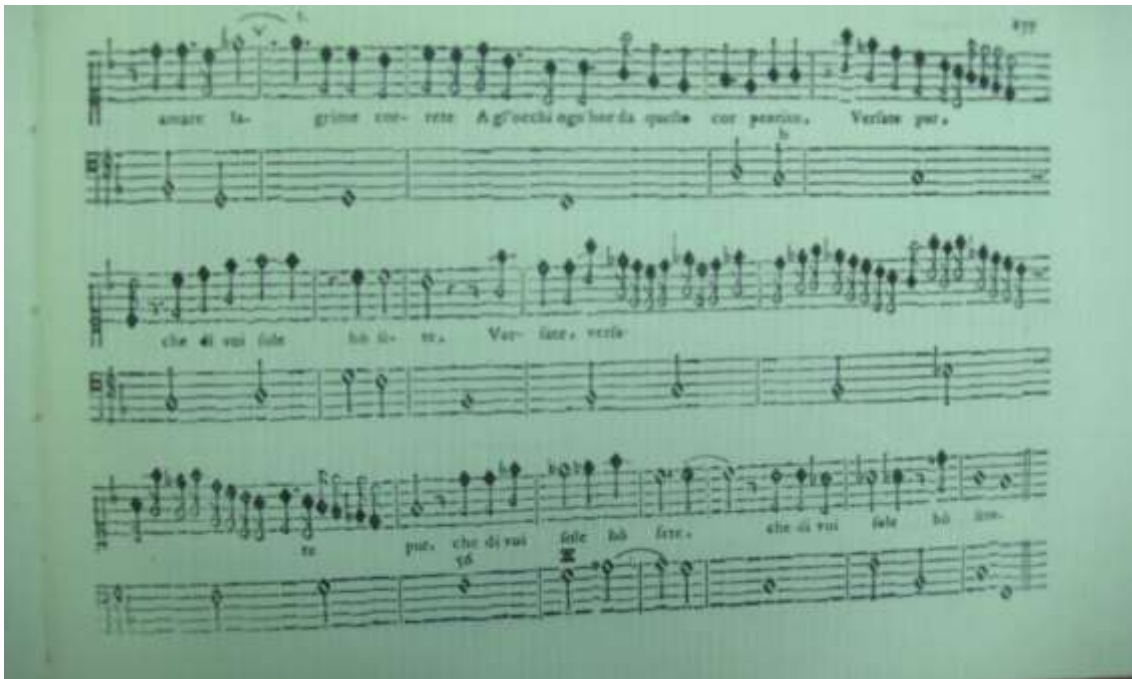


Ejemplo 2. Domenico Mazzocchi “La Maddalena ricorre alle lagrime” (4ª sección)

Para representar el tránsito, pues, entre el dolor y el éxtasis se utilizan las evocaciones líquidas y la cinta transportadora de las lágrimas alcanzando a través de un espinoso camino armónico la representación musical de la transubstanciación.



Ejemplo 2. DOMENICO MAZZOCCHI “La Maddalena ricorre alle lagrime” (2ª sección)



Ejemplo 3. DOMENICO MAZZOCCHI “La Maddalena ricorre alle lagrime” (3ª sección)

Refiriéndonos al mismo soneto y a su base armónica, habíamos ya mostrado, basándonos en un estudio de Pau Monterde, un paralelismo tonal interesante entre la cantata y pasajes de “La Traviata” de G. Verdi en los que se muestran precisamente los caracteres asociados a Violetta más próximos a la figura de la pecadora redimida: “Si ens endinséssim a més a més en la seva anàlisi podríem comprovar interessants paralel·lismes harmònics amb obres tan allunyades en el temps i en el concepte com una cantata sacra barroca i una òpera romàntica: la Maddalena de Mazzocchi arrenca en un fa menor, tonalitat que Pau Monterde<sup>23</sup> associa a un clímax tràgic, però resol al final de l'obra, després d'un camí espinós a través d'agosarades modulacions destinades a representar la transsubstanciació de les llàgrimes en l'aigua brollant del cos moribund de Jesús, en un significatiu Fa M: el mateix camí, ens indica l'autor en el seu estudi sobre la Traviata, que va utilitzar Giuseppe Verdi per associar la idea de l'amor amb la mort. Significatiu esdevé també comprovar un altre detall, sempre segons Monterde: l'evocació del passat dissolut de Violetta en boca de Germont, torna a incidir en la mateixa tonalitat; com l'insistent autoflagel·lació a la qual se sotmet la Magdalena llargament, en el sonet de Mazzocchi”<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> MONTERDE, Pau: *Dramatúrgia musical: elements d'anàlisi derivats de l'estudi de “La Traviata” de G. Verdi* Treball inèdit, Institut del Teatre, Barcelona, 2001, p.82.

<sup>24</sup> *Ibidem* TAMARIT, p. 422.

Se trata de hecho de un conjunto de apuntes y vectores, evidentemente. Vectores que pretenden en todo caso dar un sentido a los elementos de dramaturgia que contiene la cantata, con las debidas reservas. Concluiremos citando, para completar este mosaico sobre la obra, el estudio que Claudio Gallico publica en 1966, estudio que nos proporciona un análisis minucioso del soneto, escrito en versos que el autor califica como 'ricchi di teatralità, per gli accenti patetici, le esclamazioni, le acconce svolte dialettiche'<sup>25</sup> Gallico nos ayuda también a interpretar en clave dramática la concepción melódica descendente de cada una de sus cuatro secciones: "Sul principio la declamazione ha pertanto evidenza, rilievo; nel seguito s'illanguidisce e si distende in morbidi vortici di canto: iniziale energia affermativa, marcato accento discorsivo o slancio passionale, poi estenuati per il sopravvenire di un atteggiamento riflessivo, di una condizione sentimentale addolorata"<sup>26</sup>.

Mazzocchi acompaña la publicación de sus *Dialoghi e sonetti* de un interesante manual de instrucciones para su correcta interpretación. Podemos así entender el matiz de sus signos, a saber: V corresponde a una elocuente 'messa d'ivoce' acompañada de una modificación de la altura en sentido ascendente, C significa en cambio que la voz debe crecer 'solamente di fiato e di spirito, ma non di tuono', X (el llamado sostenido enarmónico) tiene la virtud de elevar lo que el autor llama un semitono menor. Dicho 'Avvertimento', la interpretación minuciosa del cual requeriría mucho más espacio del que nos permite nuestro discurso, nos lleva directamente a reflexionar sobre el nacimiento de una nueva concepción estética: estética que se basa en la necesidad de traspasar la distancia entre el creador y el público (este principio de distancia que caracteriza el nacimiento de la edad moderna) y que necesita dotar de contenido afectivo a la obra de arte. La preocupación por dejar impreso un código de interpretación 'exacto' es coherente con el deseo de conseguir el deseado efecto sobre el que escucha.

Un interrogante que plantea la obra de D. Mazzocchi es el de los mecanismos de recepción de su contenido dramático. No podremos despejar completamente la incógnita en este artículo. Nos limitaremos, a modo de coda, a citar varias referencias que nos parecen interesantes para abrir una ventana hacia la comprensión de dichos mecanismos y sus claves catárticas.

La primera referencia nos la proporciona Manfred Bukofzer y podría muy bien referirse a la misma "*La Maddalena ricorre alle lagrime*": "Una de las exhibiciones más memorables de fuegos artificiales vocales fue la que dio el castrato Vittori<sup>27</sup> del Lamento de la Magdalena arrepentida de Domenico

---

<sup>25</sup> GALLICO, Claudio: «La 'Querimonia' di Maddalena di D.Mazzocchi e l'interpretazione di L. Vittori», en *HISTORIAE MUSICAE CULTORES XXII*, Leo Olschki Editore, Firenze, MCMLXVI, pp. 133-147.

<sup>26</sup> *Ibidem* GALLICO, p. 134.

<sup>27</sup> Loreto Vittori (Spoleto 1604?-Roma 1670) fue miembro de la Capilla Pontificia y frecuentó los ambientes filipinos. Ha pasado a la historia como un gran soprano y gozó de un amplio



Mazzocchi. Con los realistas sollozos de su canto, que de manera notable se correspondían con la mezcla de realismo erótico y devoción que hallamos en ciertas esculturas de Bernini, lograba transportar al público al entusiasmo”<sup>28</sup>.

De alguna manera, Bukofzer nos habla de la tendencia progresiva del oratorio romano hacia el virtuosismo vocal que en el caso de la obra que estudiamos es utilizado para ilustrar las explosiones de llanto y las referencias constantes del texto del Cardenal Ubaldino a los líquidos o humores humanos como vehículo de movimientos anímicos. También Arnaldo Morelli identifica esta actuación de Vittori con el soneto de Mazzocchi: “Ancora negli anni ‘barberiniani’, l’oratorio assisté alle esibizioni di uno dei piú acclamati soprani del tempo: il ‘cavalier’ Loreto Vittori. Amico del padre Rosini, [...] era stato tra i protagonisti delle opere allestite in quelli anni a Roma dai Barberini nel loro teatro privato. La memoria di una sua mirabolante interpretazione della ‘querimonia’ di Maddalena nell’oratorio della Vallicella fu consacrata dai medaglioni della Pynoacotheca altera di Giano Nicio Eritreo [...] frequentatore anch’egli dell’Oratorio”<sup>29</sup>.

La vinculación de la 'Querimonia' con la obra de Mazzocchi surge de hecho del citado estudio de Claudio Gallico, basado en el testimonio de Giano Nicio Eritreo (Roma 1577-1647 <sup>30</sup> al cual se refiere Morelli. El poeta elogia fervorosamente la interpretación del Vittori destacando su capacidad para poner sus recursos vocales al servicio de todos los estados anímicos: “se sono da mostrare compassione e tristezza, un tipo di voce flessibile, spezzata, flebile; se deve esprimere timore, una qualità di voce dimessa, esitante, avvilita; [...] Vittori ha infatti la tendenza [...] ad assumere [...] l’aspetto consono all’umore de allo stato d’animo”<sup>31</sup>.

El segundo boceto surge de las impresiones de un viajero francés, André Maugars, que describiendo en 1639 el fuerte impacto que causó en él el espacio romano de oración llamado l’Arcifraternità del SS. Crocifisso (espacio que acogería interpretaciones de los oratorios de G. Carissimi) apunta al final del párrafo una idea sobre el efecto que podría haber producido el nuevo género sobre el receptor y nos remite de nuevo a la estética de la supremacía de la

---

reconocimiento en todos los círculos romanos. Su biografía contiene también episodios escandalosos, pues estuvo separado durante varios meses de la Capilla a causa de un asunto amoroso. Las noticias sobre su interpretación de la Magdalena tienen alguna relación con sus públicas acciones de arrepentimiento.

<sup>28</sup> *Ibidem* BUKOFZER, p.79.

<sup>29</sup> MORELLI, Arnaldo: *Il Tempio Armonico: Musica nell’oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)* Analecta Musicologica n.27, Laaber-Verlag, Laaber 1991, p.32-33. En cambio, Ala Botti Caselli duda de esta identificación de la famosa ceremonia de la Magdalena con la obra de Mazzocchi.

<sup>30</sup> Poeta y latinista en realidad llamado Giovanni Vittore Rossi, considerado un tardío humanista.

<sup>31</sup> *Ibidem* GALLICO, p.145.



palabra: “A ambos lados de la iglesia había otras dos pequeñas galerías, en las cuales se hallaban ubicados algunos de los mejores instrumentistas. Las voces comenzaban con un salmo en forma de motete, y luego todos los instrumentos tocaban una muy buena sinfonía. Luego las voces cantaban un relato tomado del Viejo Testamento, una especie de historia de índole espiritual, como por ejemplo la de Susana, la de Judith y Holofernes o la de David y Goliat. Cada cantante representaba un personaje de la historia y expresaba perfectamente la fuerza de las palabras”<sup>32</sup>.

En tercer y último lugar, un comentario (contemporáneo a su composición) sobre uno de los ejemplos más impresionantes de oratorio romano, El *Jephte* de Giacomo Carissimi ( Roma 1605-1674) recoge de nuevo los principios estéticos que han hecho posible el desarrollo de la música religiosa del Barroco hacia 1650, principios que basan su capacidad catártica en el material dramático contenido en la propia música: “En un estilo musical llamado recitativo, Carissimi da expresión al perplejo padre con singular genio y penetrante melodía. Jephte es transportado repentinamente de la alegría a la tristeza [...] porque debe caer sobre ella el irrevocable decreto del juramento a raíz de su funesto saludo (había prometido sacrificar, en agradecimiento por su victoria, al primero que saliera a saludarlo cuando regresara a su hogar). Carissimi logra el pasaje al afecto opuesto de una manera hermosa, con un cambio de modo. A esto agrega luego un lamento a seis voces a cargo de las vírgenes acompañantes de su hija [...]. Está compuesto con tal habilidad, que podría jurarse que se oye el llanto y los gemidos de las sollozantes muchachas”<sup>33</sup>.

Resulta difícil, escuchando obras como el coro final a seis voces del *Jephte* de Carissimi, ubicar su carga dramática en un terreno alejado de la más pura identificación emocional y remitirse a los teóricos y especialistas, cuando hablan de los afectos como figuras retóricas. Éste es también el terreno movedizo que ocupa el personaje artístico de la Magdalena en el Barroco: para darle mayor consistencia, no obstante, deberíamos poseer muchos más datos sobre la recepción de los que hemos ofrecido y excederíamos el formato y la intención de esta aproximación en forma de artículo.

### **Conclusiones**

Con la intención de contemplar el personaje de María Magdalena a partir de su capacidad para generar dramaturgia musical y abordando para ello ejemplos artísticos característicos de una etapa histórica que ha visto consolidar su individualidad, principio necesario para dotar a una figura de caracteres, se puede una vez más afirmar que la música religiosa sigue caminos paralelos al desarrollo del melodrama y contiene material teatral a pesar de no estar

---

<sup>32</sup> PALISCA, Claude: *La Música del Barroco*, trad. De N.G. Vineis. Ed. Victor Leru, Buenos Aires, 1978, (Ed. Orig., New Jersey 1968), p.153-154. La cita es de André MAUGARS, *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie*, Roma 1639.

<sup>33</sup> Op.cit Claude PALISCA, p.155-156. Extrae el párrafo de KIRCHNER, *Musurgia Universalis*, Roma, 1650, p.603.

habitualmente concebida para ser representada<sup>34</sup>.... Incluso se podría ir más lejos y apuntar que la necesidad de sugerir y transportar los estados anímicos hasta el receptor, proceso indispensable para poder crear una atmósfera capaz de suscitar 'piedad y terror', sin servirse de recursos escenográficos para conseguirlo, es coherente con la necesidad de empapar de una especial intensidad dramática el material musical de algunas obras sacras del período.

La Magdalena llorosa y penitente representada en el instante del acceso al éxtasis<sup>35</sup>, que se inserta a la perfección en los parámetros de la exacerbada religiosidad del siglo XVII, se muestra en toda su plenitud sensual sin necesidad de llegar a la imagen extrema del martirio y el sufrimiento hasta la muerte. En este sentido, pues, podría representar una singular superación de una inquietante simbiosis propia del arte del periodo: la que amalgama dolor extremo y voluptuosidad, recuperando así en el motivo religioso la palpitación erótica del rito sagrado más primitivo, el del sacrificio. Restituyendo, por lo tanto, este elemento sacro que con la separación entre luz y tinieblas, bien y mal, propia de la filosofía nacida del pensamiento cristiano había sido ignorado o condenado.

La Magdalena barroca (cabalgando entre el cielo, la tierra y el infierno) consigue pues ser bandera de ascensión moral y modelo de arrepentimiento. Un motivo a través del cual los artistas de la época podrán desarrollar, a partir de su esencia sensual (verdadero vehículo de catarsis) un lenguaje basado en la expresión afectiva.

---

<sup>34</sup> Aquí cabría abrir un debate. Estudios recientes documentan elementos escenográficos en algunas representaciones de oratorios. Es interesante en este sentido el estudio de CASELLI, Ala Botti: «Parafraasi e meditazioni sulla passione», incluido en *Percorsi dell'oratorio romano. Da "Historia sacra" a Melodramma spirituale* Atti della giornata di studi, Viterbo 11.9.1999 Ed. IBIMUS, Roma, 2002. En las pp 36-37 escribe: *l'Arciconfraternità dell'Orazione e Morte promuoveva l'esecuzione di dialoghi-oratori con tanto di scenografia [...] anche nel periodo quaresimale. Il tema della Passione [...] e quello della Resurrezione dovevano apparire particolarmente appropriati al sentimento di compassione e di speranza che accomunava i confratelli [...]. Lo dimostra la grande fioritura di oratori sulla Passione [...] che si verificherà a partire dall'ultimo quarto del secolo nell'Arciconfraternità di S. Maria della Morte di Bologna.*

<sup>35</sup> *Ibidem* MÂLE, p.190: *El éxtasis: he ahí la gran novedad en el arte de este tiempo.[...]Pasión, fervor ardiente, deseo extraviado de Dios, que incluso llega a la aniquilación, al abatimiento, he ahí lo que sustituye la adorable serenidad, al callado amor de fray Angelico, pero no se podrá negar que este arte [...] expresó lo que jamás había podido ser expresado: la toma de posesión del alma por Dios.*

PARTITURAS:

Mazzocchi, Domenico. - ***Dialoghi e Sonetti posti in musica*** -  
Bologna : Forni, 1969 [002166921] Facsímile de la primera edición, Roma  
1638

Standort: BS Musik-Akademie. Schola Cantorum | Signatur: MAB  
scbQm 220

Frescobaldi, Girolamo ***Primo e secondo libro d'arie musicali***  
Facsímile de la edición de Firenze 1630; [ed. De Piero Mioli]. -  
Firenze : Studio per Edizioni Scelte, 1982 [000850340]

BS UB. Magazin | Signatur: kk VIII 591a : 10

## **Des outils pour la création - Didactique musicale et complexité allostérique 2 -**

Nicolas Darbon  
Musicologue,  
Université des Antilles-Guyane  
IDEAT : Paris 1 (Panthéon Sorbonne) / CNRS

Si dans d'autres domaines ce terme peut encore être conservé, l'art ne peut s'« enseigner » - au sens habituel du terme. Dire qu'on ne peut enseigner ne veut pas dire pour autant qu'il n'y a rien à apprendre.  
Daniel Buren<sup>1</sup>

**Résumé.** Cet article fait suite à un précédent : « Didactique musicale et complexité allostérique 1 » (ITAMAR n° 1), qui montrait l'insuffisance du tout-programmé en éducation musicale, analysant les nouveaux programmes et se concentrant sur la notion d'objectif, qu'il remettait en question en faveur de la finalité systémique. Cet état des lieux débouche sur ce volet n° 2, qui est une mise en pratique de la complexité sous l'angle de la création musicale.

**Mots Clefs.** Création ; complexité ; modèle allostérique ; didactique ; école ; collègue ; lycée ; université ; école de Rouen ; Ardoino ; Beauté ; Bertrand ; Bourguignon ; Castanet ; Morin ; de Peretti.

**Abstract.** This article follows a preceding one: "Teaching music and allosteric complexity 1" (ITAMAR Num.1), which showed how all programs for teaching music have failed. If we analyze the new programs and focus on the concept of the objective, the challenge goes in favour of the systemic purpose. This appraisal leads to this part 2, which is an implementation of the complexity in terms of musical creation.

**Keywords.** Creation, complexity, allosteric model, didactics, school, college, high school, university, school of Rouen, Ardoino, Beauté, Bertrand, Bourguignon, Castanet, Morin, de Peretti.

---

<sup>1</sup> BUREN, Daniel : *Au sujet de...*, entretien avec Jérôme Sans, Flammarion, Paris, 1998, 2001.

Jacques Petit – compositeur, pédagogue à Rouen – rédige en 1977 un journal de campagne pédagogique. Sa classe est remplie de joyeux improvisateurs qui apprennent à s'écouter et à composer mutuellement. La difficulté est au rendez-vous : « Le démarrage de la séance est pénible... On ne s'entend pas soi-même... ni les autres... ». La création collective, joli concept, mais que penser de cet amas d'informations ? Que faire face à cet excès de « bruit » ? Car la complexité ne vient pas en douceur, elle *surgit*. L'évacuer ou l'accueillir ?

Quelques décennies plus tôt, la question ne se serait pas posée. Le problème aurait été de comprendre la situation, d'expliquer les failles didactiques, et d'y mettre de l'ordre... non de s'interroger sur la « complexité » elle-même ! En quoi les notions d'information et de bruit peuvent-elles nous renseigner, dans un tel contexte ? Et en quoi conduisent-elles à penser que ce contexte est même pédagogiquement *positif* ?

La complexité allostérique qui sera évoquée ici s'inspire d'un modèle issu de la neurobiologie, développé par le LDES de l'université de Genève. L'allostérie est une métaphore pour désigner le savoir qui, à la manière d'un ensemble de protéines en interaction, est un réseau de conceptions pré-établies. Dans ce cadre, apprendre revient à modifier la structure du savoir, à *passer d'une conception à une autre*. « La conception n'est pas le produit de la pensée, elle est le processus même de l'activité mentale »<sup>2</sup>, explique André Giordan.

Ce qu'il faut retenir, c'est que la création musicale est un processus dynamique, et que l'apprendre est lui aussi un processus dynamique ; étrangement, « créer » cela s'apprend, et non moins étrangement, cela s'apprend en étroite symbiose avec tout ce que l'on classe dans d'autres catégories : l'écoute, l'exécution, la communication, le raisonnement, la jouissance, l'imagination, la représentation... Pour reprendre l'exemple du professeur ès improvisation Jacques Petit, l'accompagnement (et surtout pas le dirigisme) reviendra à transformer « allostériquement » les conceptions classiques fermement ancrées dans l'esprit de ses étudiants (ou même l'absence de conception) en de nouvelles, jusqu'à former de son groupe un méta-système cognitif à la fois malléable, attentif, entreprenant, réactif, intuitif, ingénieux, enthousiaste, autonome, communiquant, en un mot : « complexe ».

Il n'est bien entendu pas question de prétendre donner les clefs d'un Art de l'apprendre, d'un Art de l'inventer. Seront détaillés puis confrontés deux sortes d'outils qui peuvent être utiles : un dossier sur les (rares) théories explicitement « complexes » ayant à voir avec la pédagogie ; et une analyse de séquences de création musicale, du niveau élémentaire au supérieur, du point de vue de la complexité telle qu'énoncée dans le dossier. La première partie traite de l'organisation, terme emprunté à Edgar Morin ; je tente de souligner par là qu'un cours est une organisation non pas finie, figée, mais en action, s'inventant sans cesse. La deuxième traite de création, ce qui veut dire que créer,

---

<sup>2</sup> GIORAN, André : « Représentations et conceptions », *Représentations et conceptions en didactique*, « Regards croisés sur les Staps, CIRID / CRDP d'Alsace, 1996, p. 15.

composer, c'est agir « en direct » ; cette action est un mélange d'ordre et de désordre, d'induction et d'intuition.

## **1. – OrganisaAction : six approches didactiques de la Complexité**

Comment organiser son action pédagogique ? L'organisation se fait dans l'action. Pour avoir constitué un corpus cohérent et utilisable, Edgar Morin est la première référence en matière de didactique de la complexité, et son influence se retrouve dans les théories. Ses écrits concernent toutefois moins l'acte pédagogique que les principes généraux de l'éducation en rapport avec le monde des idées.

### **1.1. Education et réforme de la pensée (Edgar Morin)**

- Briser les clôtures conceptuelles et disciplinaires<sup>3</sup>

Parcelliser la connaissance du monde en disciplines pose problème. La réalité n'est pas disciplinaire, la séparation apporte des conceptions mutilées et diminue le sens. Nos études construisent et enferment notre identité autour d'une discipline. Il faut donc favoriser dans les cours les liens, les sujets transversaux : le monde, la Terre, la vie, la condition humaine ; ces notions parlent à l'adolescent qui reste sur un enseignement pluraliste et une sensibilité générale.

- Relier pour accueillir la complexité<sup>4</sup>

L'école comme lieu de socialisation doit mettre en avant l'effort pour se relier, ce qui n'est pas acquis car l'individualisme, le racisme, le tribalisme, l'élitisme, toutes ces formes de séparation, de hiérarchisation et d'exclusion qui règnent en maîtres à l'école et au jeune âge. Cet effort est individuel, qui mène vers l'autre, vers la communauté, vers l'espèce humaine. Mais pour avoir envie de se relier, il faut accepter la complexité de l'autre, l'incertitude, le changement personnel.

- Repenser la « réussite » scolaire<sup>5</sup>

Si l'on convient de la pertinence d'une « complexité » du monde et de la pensée, il faut se demander vers quelle « intelligence » l'on souhaite conduire l'enfant. La première école, celle des tests d'intelligence, a pour modèle de réussite les résultats scolaires, en général chiffrés, le nombre de compétences « acquises », la satisfaction que son attitude procure à l'enseignant, la classe, l'équipe éducative, le monde extra-scolaire (projets, médias), et à terme sa « réussite » socio-économique. Face à cela, l'intelligence de la complexité place la réussite dans sa capacité à solliciter et gérer l'imprévu, à relier des données éloignées (culturelles, naturelles, scientifiques...).

---

<sup>3</sup> MORIN, Edgar : *Relier les connaissances*, Le Seuil, Paris, 1999.

<sup>4</sup> MORIN, Edgar : *La Méthode*, tome 6, « Ethique », coll. « Point », série « Essais », Paris, 2004.

<sup>5</sup> LE MOIGNE, Jean-Louis : *L'Intelligence de la complexité*, l'Harmattan, coll. « Cognition et formation », Paris, 1999.



- Miser sur le modèle compréhensif<sup>6</sup>

Il faut préférer la compréhension à l'explication : « L'explication est un processus abstrait de démonstrations logiquement effectuées, à partir de données objectives, en vertu de nécessités causales matérielles ou formelles et / ou en vertu d'une adéquation à des structures ou modèles. L'explication se meut principalement dans les sphères de l'abstrait, du logique, de l'analytique, de l'objectif. La compréhension se meut principalement dans les sphères du concret, de l'analogique, de l'intuition globale, du subjectif »<sup>7</sup>.

Toutefois, entre compréhension et explication, il est fructueux de créer des allers-retours (boucles). Au modèle démonstratif, déductif, magistral, on peut substituer :

- L'induction,
- les associations d'idées,
- l'imaginaire,
- la créativité.

Mais les obstacles à la compréhension sont nombreux :

a. Techniques :

- le « bruit » comme source de malentendus,
- la polysémie d'une notion,
- l'impossibilité de se comprendre, d'une structure mentale à une autre.

b. Culturels :

- l'ignorance des rites et coutumes d'autrui,
- l'incompréhension des valeurs d'autrui,
- l'incompréhension des impératifs éthiques propres à une culture,
- l'impossibilité, au sein d'une vision du monde, de comprendre les idées ou arguments d'une autre vision du monde.

- Agir sur les représentations<sup>8</sup>

Comment se représente-t-on le monde ? L'élève n'est pas une page blanche ; il possède déjà une conception sur chaque « chose ». Le modèle allostérique de l'apprendre reprend cette idée : influencés par l'environnement, les élèves ne perçoivent pas les consignes du professeur de la même manière. Une même notion peut recouvrir un sens très différent selon les individus. Nous ne voyons pas, tous ensemble, tel objet de la même façon ; la réalité est comme filtrée, fantasmée, et elle n'est jamais objective. « Aucun dispositif cérébral ne permet de distinguer l'hallucination de la perception, le rêve de la veille, l'imaginaire du réel, le subjectif de l'objectif »<sup>9</sup>. L'objet est perçu de façon partielle (sélection sonore par exemple) ; inversement, il peut être perçu par extrapolation dans sa

---

<sup>6</sup> MORIN, Edgar : *Les Sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, Paris, Le Seuil, 1999, chap. VI.

<sup>7</sup> MORIN, Edgar : *La Méthode*, tome 3, « La connaissance de la connaissance », 1/ 1986, 2/ coll. « Point », série « Essais », Paris, 1992, p. 149.

<sup>8</sup> MORIN, Edgar : *Les Sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, Paris, Le Seuil, 1999, chap. I.

<sup>9</sup> *Ibid.*, chap. I-1.

globalité. Ainsi, l'attention portée à une chose varie selon les individus, qui fait un tri dans l'environnement pour se concentrer sur ce qui lui semble intéressant. Ce tri de l'attention est relié à mille aspects corrélés : biologiques, contextuels, psychologiques... qui font la singularité du sujet (à un moment donné). Il est relié aussi aux concepts d'investissement, de motivation, d'implication, et donc à ceux de confiance, de sécurité, de liberté et de responsabilité... L'objet représenté peut être une personne ; ainsi les représentations varient des professeurs sur les élèves. Cohérente, la représentation est une construction cognitive entre le réel et notre mémoire ; c'est une construction active en boucle entre ces deux termes. La perception que l'on a du réel est donc quasi hallucinatoire<sup>10</sup>. Dans le domaine de l'(auto-)évaluation en classe ou en-dehors, vocale, instrumentale, physique ou intellectuelle, il faut aussi rappeler le mensonge à soi-même (*self-deception*), le besoin d'autojustification, la tendance à projeter sur autrui la cause, la dissonance cognitive<sup>11</sup>. Le travail sur les représentations est important pour chasser les erreurs et les illusions problématiques. Il faut donc déconstruire ces représentations quand elles sont erronées. Le modèle allostérique apporte un éclairage sur ce point : les conceptions sont le patrimoine personnel de l'individu, il ne s'agit donc pas de le saccager. « En fait, on connaît contre une connaissance antérieure, en détruisant des connaissances mal faites, en surmontant ce qui, dans l'esprit même, fait obstacle à la spiritualisation. (...) Quand il se présente à la culture scientifique, l'esprit n'est jamais jeune ? Il est même très vieux, car il a l'âge de ses préjugés »<sup>12</sup>. Le passage à une nouvelle conception est une *adaptation* de l'apprenant ; une information est une perturbation : livrée telle qu'elle, généralement elle est rejetée. L'apprenant a besoin d'une didactique ; celle-ci consiste à se construire en fonction même des conceptions antérieures de l'apprenant. Cette technique, nous la pratiquons tous, et elle montre à quel point l'intuition, l'empathie, le « sens de l'autre » entre dans la négociation, cette « négociation avec le réel » qui témoigne précisément selon Morin de la pensée complexe.

• *Les Sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*<sup>13</sup>. Morin énonce des directions qui peuvent concerner des attitudes, être intégrées aux progressions thématiques ou à l'acte pédagogique lui-même :

---

<sup>10</sup> MORIN, EDGAR : *Université, quel avenir ?*, Éditions Charles Léopold Mayer, 2002.

<sup>11</sup> MORIN, Edgar : *Les Sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, *op. cit.*, chap. I-2.

<sup>12</sup> BACHELARD, Gaston : *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, 1/ Jean Vrin, 1938, 2/ Le livre de poche, 1993, pp. 13-14.

<sup>13</sup> MORIN, Edgar : *Les Sept savoirs nécessaires à l'éducation du futur*, *op. cit.*

- 1) Les **cécités** de la connaissance : les illusions, la normalisation...
- 2) Les principes d'une **connaissance pertinente** : globalité, multidimensionnalité...
- 3) Enseigner la **condition humaine** : enracinement, boucles...
- 4) Enseigner l'**identité terrienne** : les périls, la conscience...
- 5) Affronter les **incertitudes** historiques, cognitives...
- 6) Enseigner la **compréhension** et ses obstacles...
- 7) L'**Ethique** du genre humain : citoyenneté et destin planétaire...

Lors de l'écoute, il existe un décalage entre l'idée de la question et l'idée de la réponse ; l'enfant suit son chemin dans la tête ; son expression, même réussie, ne correspond pas toujours aux attentes du professeur ; ce à quoi il faut ajouter les anticipations, traductions, reconstructions cérébrales. En théorie de l'information, l'*erreur* peut surgir sous l'effet de *perturbations* aléatoires ou bruits. Il est donc malaisé de se faire comprendre et de parvenir à l'« objectif » précis. Ceci est augmenté par les interférences. La boucle intellect / affect est extrêmement présente en matière de musique, puisque la zone du musical n'est pas celle du langage, elle l'enveloppe. En matière de transmission de savoirs musicaux, on prend conscience que *les systèmes sont soumis à l'erreur*, qu'ils émanent des thèses de théoriciens qui protègent leurs erreurs ; les *concepts* sont eux-mêmes soumis à un travail musicologique intensif et incessant, la terminologie et les significations varient selon les pays, sans parler des enjeux idéologiques, esthétiques, mythiques. Pour ne prendre qu'un exemple : Jacques Chailley et son livre sur *L'imbroglia des modes* (1960), ou sa théorie de l'intégration progressive des sons harmoniques (naturels) dans le système tonal (culturel).

L'*imprinting* culturel est l'empreinte matricielle du conformisme. Ces savoirs participent d'un paradigme, lequel consiste en la promotion des concepts maîtres de l'intelligibilité<sup>14</sup> ; la Complexité n'y échappera pas. L'enseignant devra *contextuer* les notions énoncées ; une même notion (par ex., l'improvisation) prend des sens différents selon les cultures<sup>15</sup>. Il devra montrer que toute unité (notion, individu, groupe) est multidimensionnelle ; cela peut se faire lors d'une séquence ou de façon plus transversale. Par *multidimensionnalité*, il faut entendre qu'une unité peut être appréhendée dans ses multiples dimensions ; l'homme comme l'explique Morin est tout à la fois biologique, psychique, social, affectif, rationnel<sup>16</sup>.

L'une des facultés majeures à cultiver est la *curiosité*, quitte à modifier les schémas de cours pré-établis. Dans cet esprit de *globalité* productrice de sens, Morin préconise d'investir la question de la *condition humaine*, travail d'anthropologie contemporaine, à travers ses multiples enracinements physiques, cosmiques, biologiques, historiques, culturels...

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, I-4.

<sup>15</sup> *Ibid.*, II-1.

<sup>16</sup> *Ibid.*, II-1.3.

Un point capital, qui intéresse la créativité artistique, est la reconnaissance de la part de « *folie* » en l'homme, éléments infantiles, névrotiques, délirants rejetés depuis l'aube des temps, « *démence* » (par rapport à l'Ordre naturel) qui peut se comprendre de façon négative mais aussi positive, ce que Morin appelle l'unidualité : « [L'homme] exprime de façon hypertrophiée les qualités égocentriques et altruistes de l'individu, atteint des paroxysmes de vie dans des extases et ivresses, bouillonne d'ardeurs orgiastiques et orgasmiques, et c'est dans cette hypervitalité que l'*homo sapiens* est aussi *homo demens* »<sup>17</sup>. Il représente donc le Vivant au plus haut point, qui est gouverné par les systèmes complexes. Cependant, concernant la condition humaine, l'enseignant fera comprendre non seulement l'unité, mais la *diversité*.

Autre clef : prendre conscience que *la Modernité est morte* : « Si la modernité se définit comme foi inconditionnelle dans le progrès, dans la technique, dans la science, dans le développement économique, alors cette modernité est morte »<sup>18</sup>. Celle-ci a correspondu à un âge barbare pour l'environnement terrestre et pour l'homme lui-même ; la musique en porte les traces, ne serait-ce que dans la confection d'instruments, le mythe du progrès esthétique, les hiérarchies internes, le rapport entre système tonal et harmonie du Monde, l'exclusion du féminin (dans l'orchestre) ou son meurtre systématique (à l'opéra)...

A la certitude et à la linéarité succède une vision *dynamique* et *incertaine*. Le surgissement du nouveau ne peut être prédit ; la *création* s'affirme en ce qu'elle ne saurait livrer ses résultats à l'avance (sinon il n'y aurait pas création). L'œuvre est perçue comme un *tout en devenir*, elle possède une histoire, un développement, son organicité peut être mise en lumière. De même en histoire, « la transformation interne commence à partir de créations d'abord locales et quasi microscopiques, s'effectuant dans un milieu restreint initialement à quelques individus et apparaissant comme déviations par rapport à la normalité. » Une Nouvelle Histoire... de la musique comme une approche analytique plus phénoménologique peuvent s'appuyer sur les principes partagés par les domaines jadis séparés : histoire, esthétique, épistémologie, sciences...

## 1.2. Systémique organisationnelle (Yves Bertrand)

Dans la vie, il se dit une foule de choses inutiles, il se fait une foule de gestes inutiles, il n'y a guère de situations nettes ; rien ne se passe aussi simplement, ni aussi complètement, ni aussi joliment que nous le voudrions.

Bergson<sup>19</sup>

- Qu'est-ce que la Complexité ?  
- Définition 1 : c'est ce qui n'est pas simple à comprendre ; cette complexité nuisible est peu désirable en sciences. Le terme désigne le « trop » d'information,

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, II-1.

<sup>18</sup> *Ibid.*, II-2.

<sup>19</sup> BERGSON, Henri : « Vérité et réalité », introduction de JAMES, William, *Le pragmatisme*, Flammarion, Paris, 1911, p. 3.

la difficulté à simplifier, à gérer, à rationaliser. « Tout le monde est engagé dans une lutte contre la complexité sociale, économique, technique »<sup>20</sup>.

- Définition 2 (Morin) : connaissance de la vie et du Monde ; notion quantitative mais aussi qualitative : incertitude, ordre / désordre...

- Définition 3 : propriété des systèmes dynamiques non linéaires.

- Définition 4, synthétique (Bertrand) : « Nous entendrons par complexité la propriété organisationnelle qui émerge de la dynamique « non linéaire » et multicausale des états réels et possibles du système. »

- Rappel historique des relations Education et Complexité :

- Education religieuse et déterminismes sociaux : au 19<sup>e</sup> s., on prend conscience de la lourdeur des déterminismes ; mais la complexité est perçue comme mauvaise pour l'enfant.

- Education de masse, société industrielle et post-industrielle : au 20<sup>e</sup> s., il semble impossible d'échapper à la complexité du monde, et au 21<sup>e</sup> s. l'école devient multimédiatique ; la densification et la diversification administrative s'accompagnent de l'esprit de projets pédagogiques.

- Ce basculement procède en trois étapes :

- Phase 1. Cybernétique et information : dans les années 1940, les machines et la communication ont une telle complexité qu'il faut trouver des solutions. La notion de complexité comme thème majeur apparaît pendant la Seconde Guerre mondiale.

- Phase 2. Théorie des systèmes et sciences humaines : le message en communication est une organisation qui s'oppose au chaos (le « bruit »). Bertalanffy (1968) puis Jean-Yves Le Moigne (1977) constituent une théorie générale du système, qu'Yves Barel (1973) applique aux systèmes sociaux. Dès lors, la complexité s'infiltré dans les univers éducatif et cognitif.

- Phase 3. Chaos et morphogenèse : dans les années 1970, des concepts parents s'imposent grâce à René Thom, Ilya Prigogine et d'autres.

- La Complexité est une philosophie du Monde :

- Le monde est infini, son analyse également.

- Le monde est fini, une richesse infinie réside dans l'unité [principe fractal].

- Le monde est indéfini, l'analyse arrive toujours trop tard.

- La complexité concerne deux secteurs auxquels il faut réfléchir :

- l'organisation éducative ;

- l'acte pédagogique.

- Comment analyser la complexité en éducation ?

La métaphore est préférable à la logique, pour saisir la réalité. Les héros, les mythes... rendent compte de la complexité. Comme les météores, les métaphores sont produites par une structure (inaccessible au regard) dont elles portent les propriétés. Et une organisation qui produit des métaphores est par nature

---

<sup>20</sup> MELESE, Jacques : *L'analyse modulaire des systèmes de gestion*, Edition Homes et Techniques, Paris, 1972, p. 48.

complexe. En éducation, les histoires de vie, l'autobiographie, les productions intuitives... sont métaphoriques. Elles renseignent davantage sur le système (la personne, l'acte, l'organisation) que l'autopsie structurelle.

### 1.3. Pédagogie de l'éclectisme et du bricolage (Jean Beauté)

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées ; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet : son univers instrumental est clos, et la règle de son enjeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux.

Lévi-Strauss<sup>21</sup>

Après avoir passé au crible les *Courants de la pédagogie*, le chapitre conclusif du livre de Jean Beauté (Institut National de Recherche Pédagogique) est un « Eloge de l'éclectisme ». L'éclectisme est condamné par les théories scientifiques, comme le bricolage, sous couvert de manque de rigueur, d'incohérence, de contradiction et d'imprévisibilité. Mais la pédagogie est aux prises avec les aléas du terrain, loin de la complétude et des visées totalitaires.

- Les méthodes s'opposent moins qu'elles ne s'emboîtent.

Les théories pédagogiques s'inspirent les unes des autres, les critiquent et les rectifient. Pour Eve Malmquist (1973), plusieurs méthodes valent mieux qu'une, des résultats chiffrés l'attestent ; une méthode n'est pas meilleure que l'autre. Le paradoxe est que la diversité des maîtres et des méthodes profite aux élèves.

- Les méthodes s'adaptent librement à la spécificité des situations.

La réussite est liée à la prise en compte de tous les paramètres d'une situation. Le dogmatisme pédagogique et l'exclusivité d'une méthode sont les ennemis de la réalité, qui est complexe.

- Les méthodes doivent être adaptées au maître.

« Chaque maître se doit à lui-même le respect élémentaire qui consiste à ne pas agir en contradiction avec ce qu'il est en profondeur. » Plutôt que de les nier et les combattre, il faut « faire avec » les convictions ou le tempérament du maître, qui font partie de cette complexité : tendances à diriger, à laisser l'initiative, à prévoir, à préserver l'improvisation, à insister sur les contenus, à privilégier le relationnel. On accepte le flottement quand on a le sentiment de dominer la situation ; un professeur qui se méfie et se défie de la complexité aura des méthodes conservatrices ou autoritaires.

- Les méthodes ne sont pas scientifiques : la pédagogie est un bricolage.

Le bricolage est un terme mis à l'honneur en anthropologie par Claude Lévi-Strauss<sup>22</sup>, repris par Philippe Meirieu<sup>23</sup> et Jacques Ardoino<sup>24</sup>. Les sciences de

<sup>21</sup> LEVI-STRAUSS, Claude : *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1960, p. 27.

<sup>22</sup> LEVI-STRAUSS, Claude : *Op. Cit.*



l'éducation ne peuvent ni décrire, ni prévoir, ni prescrire. L'enseignant est pris dans un réseau de contradictions : application des programmes, leur adaptation, etc. L'inspecteur n'a plus la mission de contrôler l'uniformité de l'enseignement. « Le choix des méthodes et des démarches pédagogiques relève d'abord de l'initiative et de la responsabilité des maîtres »<sup>25</sup>.

#### **1.4. Diversification maximale des méthodes et des compétences (André de Peretti)**

En vertu du principe de pluralité harmonique, la pédagogie selon De Peretti (Institut National de Recherche Pédagogique) doit être la plus variée possible.

Plus on augmente la variété, l'hétérogénéité d'un système, plus ce système sera en principe capable de performances plus grandes du point de vue de ses possibilités de régulation, donc d'autonomie par rapport à des perturbations aléatoires de l'environnement (Loi d'Ashby). Dans les systèmes sociaux « hypercomplexes », c'est la multiplicité qui peut garantir les équilibres, les ajustements, les paliers d'évolution et les chances individuelles. Car, comme le dit Bruno Lussato, la loi de « Variété requise » (d'Ashby) « montre qu'un environnement très varié ne peut être contrôlé que par un système d'une variété au moins équivalente ».<sup>26</sup>

Ainsi le professeur qui assure la régulation doit-il disposer d'une variété d'outils pédagogiques égale à la diversité des problèmes du système. Non qu'il les utilise tous, il peut même en laisser un certain nombre dans ses tiroirs. Il se donne s'il le veut une dominante (par ex. *méthode active*, l'élève prend l'initiative) suivie d'une complémentaire (par ex. *méthode expositive*, il écoute le maître). Le maître mot est donc : diversifier – les pédagogies, les supports, les situations d'apprentissage, etc. De Peretti recense une multiplicité de techniques et de compétences, afin de montrer la palette dont l'enseignant dispose, et les interrelations qu'il lui est possible d'enclencher. Comme Jacques Ardoïno, avec qui il a écrit un livre sur le sujet, il souligne l'importance de l'hétérogénéité. En milieu hétérogène, des élèves placés en groupes obtiennent de meilleurs scores d'efficacité que lors d'un travail individuel : interactions, activité gestuelle et parlée, recherche, négociation positive.

Dans *Controverses pour l'éducation*, le tableau « Les 30 compétences de l'enseignant moderne » que dresse De Peretti montre l'extraordinaire pluralité des fonctions qui sont dévolues désormais au professeur : « Loin d'être un simple praticien voire un transmetteur, l'enseignant exerce une activité multiforme et

---

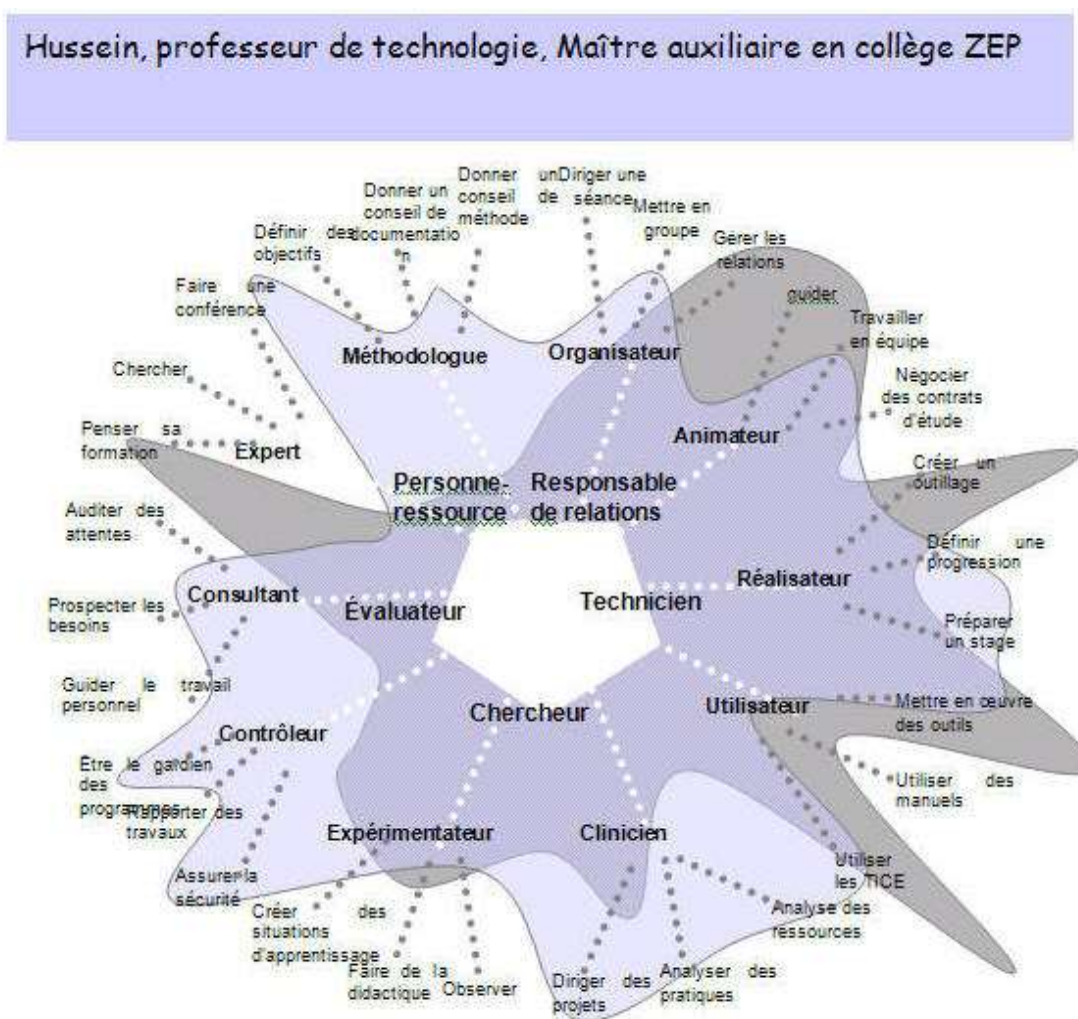
<sup>23</sup> MEIRIEU, Philippe, *L'envers du tableau. Quelle pédagogie pour quelle école ?*, ESF, Paris, 1993.

<sup>24</sup> ARDOÏNO, Jacques : « L'approche multiréférentielle (plurielle) des situations éducatives et formatives », *Pratiques de Formation-Analyses, Formation Permanente* n° 25-26, Université Paris 8, janvier-décembre 1993.

<sup>25</sup> *Programmes de l'école primaire, cycle des approfondissements, cycle 3, op. cit.*, pp. 101-102. *Programmes cycles 1-3*, Bulletin Officiel n° 3, p. 14.

<sup>26</sup> PERETTI, André de, *Du changement à l'inertie. Dialectique de la personne et des systèmes sociaux*, Dunod, Paris, 1981, p. 225, sqq.

complexe »<sup>27</sup> (Cf. Tableau 1). On constatera pourtant que la place réservée au pur métier de pédagogue semble beaucoup trop restreinte (case « Guider et éduquer »), et que les activités de créativité ne sont pas mentionnées. Voilà qui est profondément préjudiciable à la réalité de sa mission, qui est le contact direct avec les élèves. Peut-être veut-on revenir à la définition antique de la fonction de pédagogue, qui est de servir d'esclave à l'élève et de prosaïquement l'accompagner ? Cette roue des compétences constitue par ailleurs l'architecture du *Manuel de survie à l'usage des enseignants* de François Muller, élève d'André de Peretti, prolongé et multiplié sur son site Internet *Diversifier*.



<sup>27</sup> <http://francois.muller.free.fr/diversifier>.

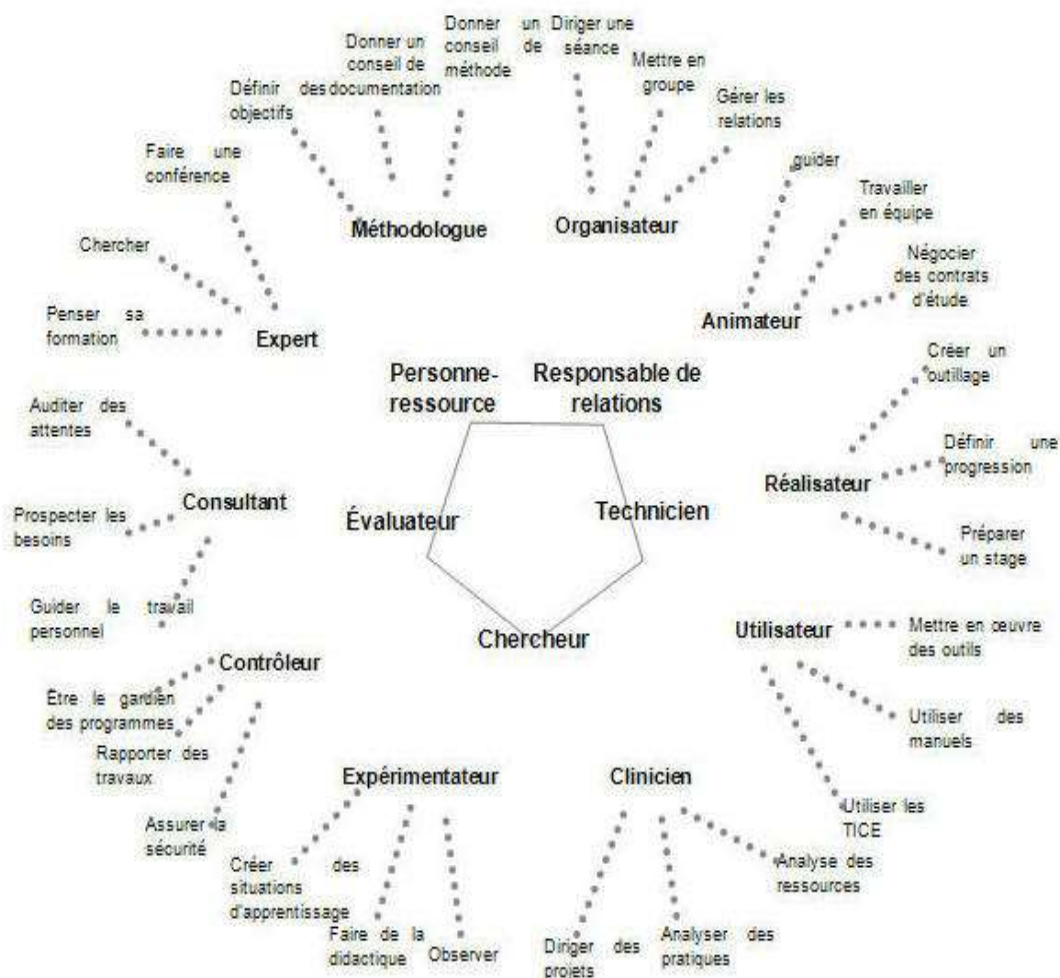


Tableau 1 : « Les 30 compétences de l'enseignant moderne ». Ci-contre : adaptation par François Muller de : PERETTI, André de, *Controverses pour l'éducation*, 1992. Ci-dessous : même chose, mais avec des zones colorées en fonction des préférences d'un enseignant donné (auto-test).

Muller remplace « Penser sa formation » [Expert] par : « Accueillir le complexe en classe », Chapitre 30 de son étude qui propose un cas concret de complexité tournant autour du *surgissement* d'une question « décalée » pendant un cours. Les consignes de Muller sont les suivantes : il faut répondre aux questions de diversion ; chercher plutôt sur le « comment » que sur le « pourquoi » ; et engager sans timidité le débat à portée philosophique. Plus loin, Muller développe des stratégies pour rendre visible la complexité (par ex. dessiner une roue des savoirs). Il renvoie aux schémas heuristiques dérivés de l'approche systémique : topogrammes, arbres à sens, schémas arborescents, cartes mentales, *mind map*, qui mettent à jour les interrelations dynamiques, mais aussi aux pratiques collectives (Cf. Tableau 2a). Dans la conduite du cours lui-même, il propose de développer l'expression graphique et colorée d'une problématique sur un tableau blanc, pour dépasser le stade binaire et simpliste.

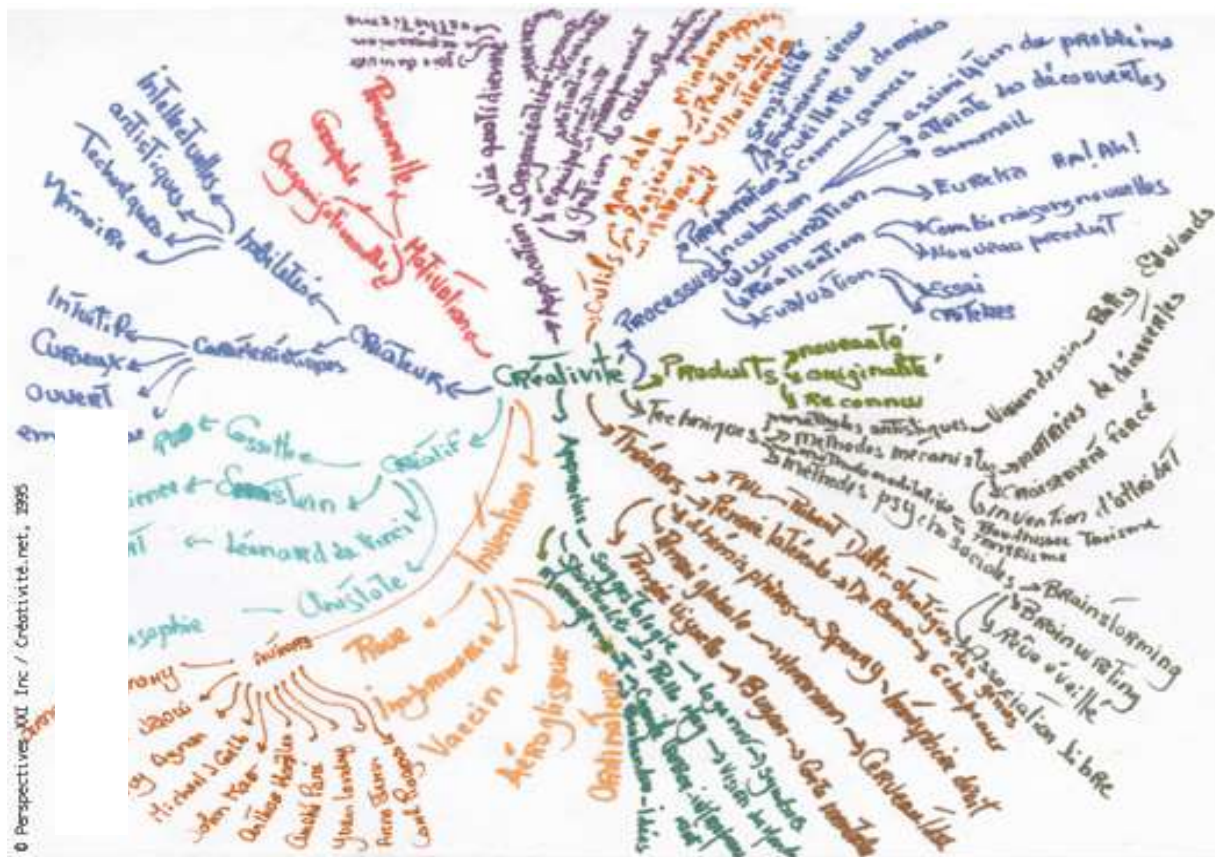


Tableau 2a. La créativité : un topogramme<sup>28</sup>

<sup>28</sup> C'est une carte heuristique en phase avec la complexité du cerveau, la connexion des idées en temps réel. Le cerveau ne fonctionne pas par listing ou de façon linéaire, mais en connectant systématiquement chaque idée. Cet outil aide à comprendre et mémoriser, pour faire un plan, laisser émerger des compétences. Il peut être étendu à la créativité artistique. Cette *Mind Map* provient de Créativité.net.



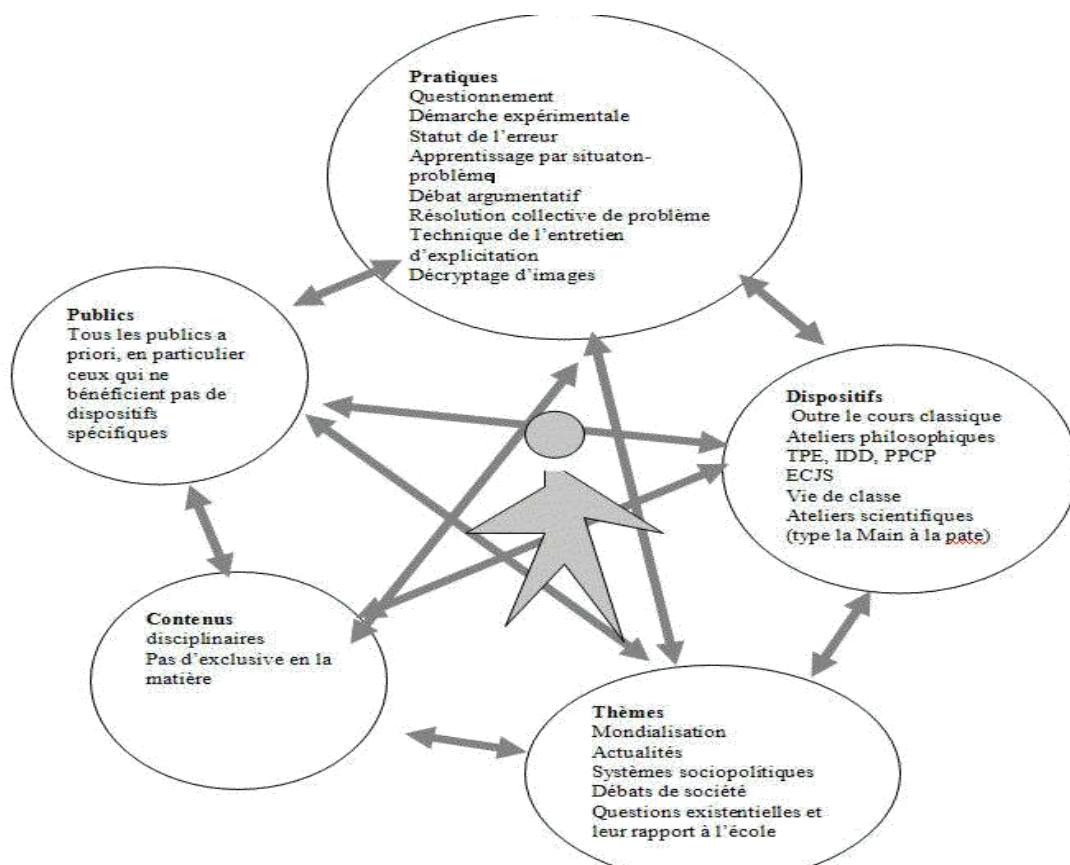


Tableau 2b : « Introduire la complexité en éducation et en formation » (François Muller)

### 1.5. L'approche multiréférentielle (Jacques Ardoino)

Assumant pleinement l'hypothèse de la complexité, voire de l'hyper-complexité, de la réalité à propos de laquelle on s'interroge, l'approche multiréférentielle se propose une lecture plurielle de ses objets (pratiques ou théoriques), sous différents angles, impliquant autant de regards spécifiques et de langages, appropriés aux descriptions requises, en fonction de systèmes de références distincts, supposés, reconnus explicitement non-réductibles les uns aux autres, c'est-à-dire hétérogènes.

Ardoino<sup>29</sup>

Ardoino reprend certains thèmes de son époque auxquels il tente d'apporter une synthèse dans le domaine de l'éducation ; il livre des outils conceptuels tels que la

<sup>29</sup> ARDOINO, Jacques : « L'approche multiréférentielle (plurielle) des situations éducatives et formatives », *Pratiques de Formation-Analyses, Formation Permanente* n° 25-26, Université Paris 8, janvier-décembre 1993.

négratricité ou la multiréférentialité<sup>30</sup>. – On peut ici renvoyer à la théorie des intelligences d'Howard Gardner, des créativités multiples, qui intègrent l'idée d'une immense diversité des types mentaux devant lesquels un maître ne peut procéder par généralisation et uniformisation didactique. – A retenir l'introduction par Ardoïno de la notion d'accompagnement, en phase semble-t-il avec le modèle allostérique, pour lequel une « conception » mentale dynamique doit être déconstruite et *transformée* pour que s'installe une nouvelle conception, voulue cette fois par le maître – déconstruction qui se traduit forcément par une *perturbation* (signe de complexité) et reconstruction qui nécessite un *accompagnement* (une pédagogie). Le dualisme entre le bon et le mauvais élève pose problème pour Ardoïno. La collectivité scolaire il est vrai fonctionne sur l'attente et la production de l'élève idéal (au niveau du comportement et du panel de compétences), des conversations de cantine aux décrets de conseils de classe. Cela relève d'une attitude romantique consistant à regarder le monde non pas comme il est mais comme il devrait être. Les travers, les marges, les anomalies sont ce qu'il faut combattre, « dans l'intérêt de l'élève » bien entendu...

- Par *multiréférentialité*, Ardoïno entend présenter l'objet sous des angles disciplinaires et des types de discours hétérogènes, mais reliés entre eux.

- Par *accompagnement*, concept né à l'époque hypermoderne, il conçoit que la position du maître consiste non pas à « passer » un savoir, mais à guider une construction personnelle, en devenir<sup>31</sup>.

- Par *métissage*, il amène à penser l'hétérogénéité, qu'il s'agisse de l'élève ou des groupes ; pour Sigmund Freud, l'éducation est comme la thérapie une tâche impossible, en raison de sa nature contradictoire ; devant, dans l'action, résoudre ce conflit, elle consiste en l'invention permanente de compromis, de métissages<sup>32</sup>.

- Par *transversalité*, il entend nommer la prise de conscience d'intérêts communs ; c'est l'« être ensemble », rendant possible la fin des dichotomies. A l'origine de la transversalité, la notion de *travers*, ce qui se met « en travers » du chemin ; « travers » d'une personnalité, défauts, imperfections. Cette notion nécessite la construction d'une « pensée à côté », prenant en compte les anomalies, les bizarreries, les écarts, n'évacuant pas le chaos d'une « fantaisie » dionysiaque, malvenue dans le monde de l'éducation, réglé, normé, idéalisé. Le refus de la négation – la négratricité<sup>33</sup> – provient du refus ou de l'absence d'intuition de

---

<sup>30</sup> ARDOÏNO, Jacques : « La complexité en tant que multidimensionnalité supposée des objets, ou en tant que multiréférentialité explicite des regards qui les inventent (Pluralité, temporalité, hétérogénéité, altération, métissage) », *Le Sociographe* n° 3, hors série, mars 1998, pp. 2.

<sup>31</sup> ARDOÏNO, Jacques : « L'accompagnement en tant que paradigme », éditorial de *Pratiques de Formation-Analyses* n° 40, Paris, nov. 2001, pp. 1-8.

<sup>32</sup> Cf. entre autres : ARDOÏNO, Jacques, « Education et politique aux regards de la pensée complexe », § L'éducation, actualisation exemplaire de la pensée complexe », <http://edgarmorin.sescsp.org.br/>.

<sup>33</sup> ARDOÏNO, Jacques : *Les Avatars de l'éducation. Problématiques et notions en devenir*, PUF, Paris, 2000.



l'hétérogénéité, des rationalités plurielles, et donc de la croyance en une raison qui préexiste, d'un état immuable vers lequel il faut tendre. La transversalité d'Ardoino est une démarche qui s'apparente à la complexité de Morin en ce qu'elle est réforme de la pensée et mode d'action.<sup>34</sup> Cette complexité requiert la compréhension, autrement nommée : l'implication, plus que l'explication ; c'est une notion paradigmatique, une vision du monde proprement culturelle, et donc une notion anthropologique (Ardoino 1993 a).

## 1.6. Nouvelles perceptions du Temps (Lucien Bourguignon)

Comment se fait-il que pour comprendre un monde complexe, on commence par enseigner, non seulement à l'école élémentaire, mais encore au collège, une histoire d'où la complexité est à peu près complètement bannie ?

Bourguignon

Dans son domaine, qui est l'histoire, Bourguignon fournit des propositions concrètes. Il montre pour commencer que *complexité* et *enfance*, même en *éducation*, ne sont pas des frères ennemis, contrairement aux idées reçues. L'enfant possède la maturité suffisante pour comprendre de quoi il s'agit, il est plus mûr aujourd'hui en raison d'une vie familiale plus mouvementée, des mutations de la petite enfance ou de l'adolescence, des connaissances acquises dans l'« école parallèle », la rue, les médias... Il n'est plus choyé et formaté à l'école sur le mode conservateur et religieux. En outre, l'enfant est dès le berceau face au monde, il est face à la complexité. Il n'a pas attendu l'école pour « faire avec » la surprise, l'inattendu, la multiplicité, la difficulté ; il négocie avec le réel, le contourne, l'affronte, l'apprivoise, le surmonte. Sauf incident, il est cognitivement armé à l'âge de huit ans. L'incertitude n'est pas source de problème ni d'insécurité affective, dès lors que l'enfant a été mis en situation positive de jouer et de comprendre, à sa façon, la complexité de la relation humaine. L'école classique tendait à le préserver du monde, le retirer, le cocooner, à donner du monde une image simplifiée et momentanément rassurante. L'élève a besoin tout autant de certitude que d'incertitude. Bien dans sa peau, reconnu par ses camarades, valorisé, sûr de lui, il est capable d'envisager l'incertain. Les progrès du savoir passent nécessairement par des phases de déstabilisation et de réajustement. C'est précisément ce qui a été décrit dans le premier volet de *Didactique musicale et complexité allostérique*. La perturbation est nécessaire pour transformer la conception ; encore faut-il vouloir changer soi-même, et partir vers l'inconnu : l'enfant a hâte de croître.

### • Comment éduquer l'enfant à (et avec) la complexité ?

a. Sortir des impasses

- Combattre la *simplification* pédagogique qui installe des conceptions fausses, *difficiles voire impossibles à changer*.

---

<sup>34</sup> Cf. les réflexions relatives à la transversalité sur le site personnel d'Ardoino, <http://jardoino.club.fr>.

- Se méfier du *modèle*, qui est un outil très problématique. Le modèle est fermé et se veut le reflet du réel (par ex. la pyramide féodale). Il n'est pas heuristique (ajusté au réel). Les schémas, clichés, stéréotypes empêchent l'irruption de la nouveauté. Le schématisme cognitif se reproduit : une fois enseignant, il recourt aux mêmes modèles.

- Montrer les *problèmes du raisonnement*, par ex. le manichéisme, l'exclusion (tout n'est pas bon ou mauvais, en opposition ou en consensus). Il est facile de jouer sur la dimension morale et civique de ce nécessaire mode de pensée, l'histoire humaine fourmille d'exemples tragiques en relation avec le dirigisme, le doctrinarisme, le séparatisme, le racisme, l'individualisme...

- Eviter la *séparation* pédagogique, cognitive (par ex. mémoriser d'abord, comprendre après) ou disciplinaire : au contraire, relier.

- Abandonner le *trajet menant du simple au complexe*. Procéder par étapes est obligatoire, mais en gardant à l'esprit que la complexité est inévitable d'entrée de jeu.

b. Ouvrir à la conscience

- Laisser *découvrir par soi-même* : défier la complexité, accepter la solitude (proprement humaine) et la « souffrance » de la réflexion ; se colleter avec l'écheveau des inconnus.

- Chercher à *découvrir ensemble*, co-naître (boucle de rétroaction) : montrer que même le professeur n'est pas un « sachant », mais un explorateur, embarqué dans la même aventure, que le savoir se construit dans l'enthousiasme.

- Equilibrer l'élève, non pas en le retirant du monde, mais en le laissant *participer au monde* tel qu'il est.

- Accueillir, favoriser, gérer l'*incertitude*.

- Favoriser l'*étonnement* : la surprise est source de *plaisir*, lequel est motivant et réel (dans le cerveau, musique et plaisir sont dans la même zone). Découvrir la complexité du réel est stimulant ; se mesurer à la complexité permet de grandir ; l'enfant demande de la difficulté, source de plaisir.

- Faire *apparaître la complexité* que la réalité recèle, tout d'abord par le *vécu* de l'enfant et de la classe.

- Envisager les unités du système comme des *totalités organisées*. L'enseignant est le régulateur, bien que lui-même soit plus ou moins intégré aux boucles du système.

- Dans sa régulation, l'enseignant favorise et tient compte des contraintes de la *diversité*.

- Œuvrer en *équipe* puis *s'auto-analyser*, afin que permette la prise de conscience des notions d'équipe, de stratégie, d'échec, de régulation, de projet.

- Partir de l'étude concrète et familière du *réel*, où le réel est dans sa dimension complexe, et de là montrer le *fonctionnement* de la complexité du réel : rétroactions, dialogiques, etc. (sans forcément utiliser ces mots barbares).

- Alléger le programme pour *approfondir les notions*, où se niche la complexité. Celle-ci n'est pas dans un encyclopédisme ou un *zapping* superficiels, parce qu'elle n'est pas simplement dans le nombre. La complexité signifie *mieux* et non *plus*, c'est un saut qualitatif. Ce saut est possible dès l'école élémentaire.

• **Du côté de l'enseignant, quelle approche de l'histoire ?**

- Etablir les limites du *schématisme* et du *structuralisme* en histoire.

- S'interroger sur le *réductionnisme* ; les instructions officielles elles-mêmes demandent de complexifier l'approche : « éviter les causes à effets simplistes » ; « éviter l'esprit de système et le dogmatisme » ; « se situer dans un monde complexe et en évolution ».

- *Etendre le domaine de l'historien* aux sciences sociales, aux thèmes délaissés, de la « grande histoire » à la « petite histoire ».

- Relever la *relativité* des termes et le caractère tâtonnant et incomplet de la construction du savoir « scientifique ».

- Faire le point sur des notions concrètes comme l'*action* (face au système) et l'*erreur* (face au savoir) :

- a. Action. Le système (au sens déterministe) est en réalité rarement, voire jamais hiérarchisé de façon immuable, il fait l'objet d'ajustements permanents, de stratégies qui se répondent, en fonction de marges de liberté à évaluer, tout cela de façon consciente ou inconsciente. Le schéma qui vise à mettre en évidence des pôles bien délimités peut se faire au détriment de l'action complexe, qui opère en termes d'objectifs, de scénarios, de modifications dues aux aléas, aux défis, aux paris gagnés, aux paris perdus... D'où les interactions perpétuelles, les ajustements, les négociations entre l'Acteur et le Système<sup>35</sup>. La vie gagne toujours, car face à un système hypertrophié répond la rétroaction du monde vécu<sup>36</sup>, par système entendre le monde économique et politique, et sous le monde vécu il faut placer les valeurs, les savoirs, les sentiments, que véhicule la communication : la complexité se recrée sans cesse. Dans une perspective systémique, d'autres notions semblent liées à une telle dialectique : l'interaction ; l'émergence ; la totalité.

---

<sup>35</sup> CROZIER, Michel ; FRIEDBERG, Erhard : *L'acteur et le système. Les contraintes de l'action collective*, Paris, Le Seuil, 1/ 1977, 2/ coll. « Points », série « Essais », 1992.

<sup>36</sup> HABERMAS, Jürgen : *Theorie des Kommunikativen Handelns*, Suhrkamp, Franckfort, 1981.

- b. Erreur. Comme la défaite, l'erreur peut être utile, si l'on en tire les leçons ; d'ailleurs, sans erreur, comment prendre conscience de ce qu'il faut améliorer ? Aussi bien en histoire, en science, qu'en pédagogie de l'histoire, l'obstacle constitue un pôle intéressant, au point d'en faire un objectif pour l'enseignement. La complexité au sens de difficulté à surmonter, c'est faire qu'une erreur devienne une réussite : « Apprendre, c'est d'abord transformer », explique Astolfi<sup>37</sup>, sur le mode allostérique. L'erreur est retournée positivement par l'enseignant, qui à son tour peut s'en servir comme d'un indicateur. La transformation perpétuelle de soi est une caractéristique du vivant, du cerveau, de l'apprendre, c'est-à-dire du « savoir », dans lequel il faut classer l'invention.

• **Comment faire de l'histoire une réalité vivante ?**

- Montrer le passage du temps linéaire à la *temporalité dialogique* ; pour cette dernière, se référer à la *stratification* temporelle établie par Ferdinand Braudel et la Nouvelle Histoire : temps court des événements, temps long des cycles économiques, longue durée des civilisations.
- *Comparer* avec les réalités actuelles (à nuancer à cause du prisme de la (dés)information), la comparaison relevant d'une volonté de relier ce qui est disjoint.
- Procéder à un va-et-vient entre le *local* et le *global* : de la macro-histoire à la micro-histoire (histoire globale ou totale) ;
- Sensibiliser à la nature « *hologrammatique* » des faits : un cas très particulier contient et révèle tout le changement socio-historique ; la monographie comme moyen de connaissance de phénomènes généraux.
- Complexifier la *causalité* : montrer le tissu des interactions par des flèches multi-directions, faire ressortir les résurgences, les émergences, les anticipations, les fausses pistes, les projets dans des frises complexes. Matérialiser les *rétroactions*, les boucles : donner l'idée d'une action « en retour », jouer avec le sens des flèches.
- Procéder par *analogie entre les matières* biologiques, sociales, esthétiques...
- Faire sentir la *relativité des termes et des savoirs* « scientifiques ».
- S'arrêter sur des *notions* historiques propices à une telle approche :
  - a. la crise.
  - b. le tournant.
  - c. le changement, confronté à la permanence (dès le CE1).
  - d. l'événement (son imprévisibilité).
  - e. la mémoire (dès le CE1) et la pluralité du temps.
  - f. la périodisation complexe (Cf. Robert Bonnaud).

---

<sup>37</sup> ASTOLFI, Jean Pierre : *L'erreur, un outil pour enseigner*, Paris, ESF, 1997.

- g. le contexte (dès le CE1).
- h. l'organisation (dès le CE1).

## **2. CréAction : la création musicale, de l'élémentaire au supérieur**

### **2.1. Primaire : l'activité s'appelle « invention »**

- A propos des programmes (BO, 12 avril 2007 et 19 juin 2008)  
A l'école maternelle, pour l'activité d'invention et de création musicale, s'il est noté que « les interactions entre écouter, produire et inventer sont au centre de toutes les démarches », de manière générale, dans les tableaux synthétiques rassemblant les « capacités et attitudes travaillées et attendues en fin de cycle » (cycles 1, 2, 3), il n'est rien dit qui concerne l'invention, la création ou l'improvisation. On note tout de même que l'enfant peut inventer (dans le domaine rythmique), qu'il fasse des propositions lors des phases de création, avec son corps, sa voix ou des objets sonores. On lui demande de répéter à l'identique des structures musicales simples, mais on attend aussi qu'il improvise. Il semblerait que la création puisse davantage se développer dans les projets mis en œuvre avec le concours éventuel de professionnels de la musique qui permettent d'étendre les capacités d'invention de l'élève.
- Analyse d'une séance d'invention musicale (cycle 3 : CE2, CM1, CM2) du point de vue de la Complexité.

Voici une séquence inventée par une classe sous la direction d'un intervenant en milieu scolaire ; l'expérience est relatée par ce dernier (Tableau 3). Pour résoudre des problèmes de diction et de compréhension de texte chanté, il s'est agi de travailler sur un texte à la fois amusant et compliqué à prononcer. Plutôt que d'imposer le texte, il a laissé aux enfants le soin d'en trouver un tout seul. Prenant pour modèle des textes tels que « Les chaussettes de l'archiduchesse... », au résultat hilarant garanti, le choix de la classe, dit-il, s'est porté sur les Papoux (sic), dont voici le tout début :

*Chez les Papoux, il y a des Papoux et des pas-Papoux / Chez les Papoux, il y a des Papoux papa et des Papoux pas-papa et des pas-Papoux papa et des pas-Papoux pas-papa / Chez les Papoux, il y a des poux. Il y a donc des Papoux papa à poux, des Papoux papa pas à poux, des Papoux pas-papa à poux, des Papoux pas-papa pas à poux [...]*

On voit très bien dans le récit de cette situation de cours à quel point l'apprentissage subit des boucles de rétroactions entre les enfants, les enfants et le professeur, les situations d'énonciation, de diction, de chant, de rythme, et les prises de notes musicales, accompagnées de réalisations informatiques. On note également la liberté accordée à l'invention des élèves, et le sentiment que rien n'est écrit à l'avance ; au contraire, tout est possible à tout moment, la construction est collective, et s'organise en fonction des réussites et des ratés. On sent qu'il faut à la fois prévoir et gommer, quelque chose comme du bricolage cybernétique à échelle élémentaire. Autre point intéressant : l'apparition d'un obstacle de nature rythmique, et la solution qui consiste à passer par le corps. Le professeur est en

perpétuelle imagination et recherche de solutions pour « entrer dans la tête » des élèves, afin de pouvoir formuler de façon efficace une proposition qui fonctionne. Un nouvel obstacle survient : l'invention de l'élément que nous appellerons (B). Trouver des notes autres que la mélodie, et les chanter en même temps que celle-ci, ce n'est pas une pratique occidentale courante. C'est une haute difficulté pour des enfants de cet âge, dont la justesse n'est d'ailleurs pas encore assurée, et nécessite un effort de concentration aussi bien qu'une forme de liberté intuitive. L'enjeu est de taille : la richesse de la pièce ! L'intervenant ne choisit pas alors de passer par un moment de pilotage plus orienté, il reste sur l'accompagnement de l'invention des élèves. D'où de nombreux essais infructueux avant de parvenir à la fameuse tierce magique, la « petite note » de Mozart : saut qualitatif évident, émergence bienvenue après une crise imaginante.

L'intervenant possède un type de discours assez libre et peu classique, sur le mode informatique et musiques actuelles : la pulse pour la pulsation, ou un langage imagé adapté au monde enfantin : un clap pour un battement de main, une tournerie pour une boucle. Il parvient avec légèreté et rapidité à ce que les élèves créent un ostinato mélodique (a) prosodiquement rivé au texte « impossible » des Papous, mais surtout il réussit à en trouver un deuxième (b), ce qui permet de montrer l'une des singularités de la musique : la superposition temporelle. Ce deuxième motif mélodico-rythmique fonctionnera en même temps, et dialogiquement avec la première, car les deux à la fois proches et différentes forment désormais ensemble un tout vivant (A). Arrive alors un second tout (B), à fonction plus harmonique, ce qui donne une nouvelle entité supérieure, à savoir : l'œuvre musicale. Les enfants ne sont pas insensibles à cette construction complexe, et se rendent compte de l'harmonie des éléments entre eux, d'autant qu'ils ont bien cerné chaque élément (l'ayant eux-mêmes produit !) ainsi que l'agencement général (la construction s'est faite dans le temps, et en direct).



Tableau 3 : séquence d'invention musicale en primaire, *Création autour des Papoux*<sup>38</sup>.

**1-** Nous avons décidé en premier lieu de travailler sur la phrase suivante : *Chez les Papoux (sic), il y a des poux*. Par groupe de 3 ou 4, les enfants ont cherché à mettre en rythme cette phrase. Nous avons écouté et enregistré les différentes propositions. Une d'entre elle a été retenue : cf. Ex. 1.

**2-** Pour la séance suivante, j'ai samplé ma voix sur 2 syllabes : "Pa" et "poux". Puis j'ai élaboré une boucle vocale et rythmique avec le logiciel *Reason* : cf. Ex. 3. Après écoute, les enfants perçoivent rapidement la tournerie en 4 mesures, aidés en cela par l'appel de la batterie. Nous avons alors placé le texte et le rythme trouvé par les enfants sur la boucle.

**3-** Les enfants frappant naturellement dans leurs mains, j'ai donné la consigne de rechercher *un seul* clap par mesure (le temps de dire Pa-poux...). Le clap retenu est celui de la 8<sup>e</sup> croche.

**4-** Observant des problèmes de mise en place, nous passons par le corps pour sentir le placement de ce clap sur la pulse. C'est l'occasion pour un élève de jouer du triangle *étouffé sur chaque temps*. Nous garderons cet instrument pour la réalisation complète du morceau.

**5-** Je propose à une séance suivante de travailler sur une autre partie du texte. Il s'agit de : *Chez les Papoux, il y a des Papoux papa et des Papoux pas-papa*. La recherche est rythmique ; avec mon aide, nous aboutissons à cette formule : cf. Ex. 2.

**6-** La recherche devient alors mélodique et vocale et nous aboutissons à deux ostinatos mélodico-rythmiques que voici :

Ex. 1

**A** Chez les Pa poux il ya des poux Chez les Pa poux il ya des poux

Ex. 2

**b** Chez les Pa poux il y a des pa poux pa pa et des Pa poux pas pa pa

**7-** Nous avons essayé lors d'une autre séance d'améliorer la richesse harmonique de la pièce. J'ai demandé aux enfants de chercher intérieurement d'abord puis de manière voilée des notes "jolies" "par dessus" mon sample grave, de "Pa-poux". Après maints essais infructueux, nous avons abouti à un chant à la tierce (10<sup>e</sup>) de la boucle samplée (Ex. 3) :

Ex. 3

**B** Pa poux Pa poux

<sup>38</sup> Le tableau 3 sera cité sans altération de l'orthographe d'origine. S.a., [http://dumistes.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=73&Itemid=71](http://dumistes.net/index.php?option=com_content&task=view&id=73&Itemid=71). Le 8<sup>e</sup> point non cité explique que tout est assemblé.

## 2.2. Collège : l'activité s'appelle « création »

- Fiche de création individuelle sur MAO

Tableau 4 : séquence de création musicale en collège  
proposée par Cynthia Weisse Bréart autour de *City Life* de Steve Reich<sup>39</sup>.

*A chaque fois que vous avez fini un exercice, surlignez-le en jaune.*

### Etape 1. Préparation des boucles :

1. Faire un dossier à votre nom dans « Echange – musique – création - City\_life »
2. Importez dans votre dossier les bruitages : escalier, sonnerie, trousse.
3. Dans *audacity*, enregistrez la phrase suivante avec votre casque micro sur le thème de « City life » : « La musique souvent s'entend au collège, la musique s'entend au collège »

Nettoyer votre onde en coupant au début et à la fin ce qui est inutile.

Exportez votre boucle vocale sous wav dans votre dossier sous le nom « chant\_prénom »

4. Faire une transposition de cette boucle vocale en modifiant la hauteur au choix dans le grave ou dans l'aigu (sélectionner l'onde afin qu'elle se grise puis « Effet - changer la hauteur »).

Exporter cette nouvelle boucle sous wav dans votre dossier en la nommant « transpo\_prénom »

A présent votre réservoir de boucles est complet : vous devez avoir dans votre dossier 4 bruitages + « chant\_prénom » + « transpo\_prénom »

*A cette étape du travail, montrez votre dossier complet au professeur afin qu'il valide votre réservoir de boucles. Ensuite seulement vous pourrez passer à l'étape 2.*

### Etape 2. Création

Il s'agit de réaliser individuellement une œuvre musicale avec le logiciel « *Music maker* » à partir de votre réservoir de boucles. Vous devez suivre la structure suivante tout en faisant vos propres choix esthétiques afin de rendre votre œuvre agréable et intéressante.

*Pensez à sauvegarder votre travail à la fin de chaque exercice sous « prénom.mm ».*

1. **Exposition du thème** (« chant\_prénom ») : une première fois seul puis une deuxième fois avec ajout d'un ou plusieurs bruitages au choix.
2. **Canon à partir du thème** « chant\_prénom » : cette étape doit durer environ 20 secondes avec des bruitages au choix.
3. **Modulation** : le thème est à présent transposé (« transpo\_prénom ») avec ou sans bruitage, en canon ou non.
4. **Réexposition du thème d'origine** (« chant\_prénom ») : une seule fois avec bruitage.

*Enregistrer votre œuvre.*

*Après vérification par le professeur, enregistrez votre œuvre sous wav. dans « Dépôt-musique »*

<sup>39</sup> <http://cynthia.weisse.club.fr/>

- Analyse du travail du point de vue de la Complexité

Après un travail vocal collectif consistant à apprendre le thème de *City Life* (de façon parlée, rythmée, chantée, en bourdon, en canon), Cynthia Weisse Bréart propose de mettre les élèves « en autonomie » devant l'ordinateur, avec un casque micro, pour écouter l'œuvre. Ils doivent ensuite compléter un formulaire sur l'ordinateur. Vient pour finir le travail de création grâce à des logiciels de MAO (musique assistée sur ordinateur).

Il s'agit ici de création individuelle, l'élève se trouvant seul face à l'ordinateur. Il prend conscience que la musique peut être synonyme de complexité informatique. Mais aussi que l'informatique est capable de générer une musique aux « fonctions » classiques (canon, thème...), que l'on retrouve dans toutes les musiques (principe de la boucle par exemple). Il intègre l'idée que le son complexe appelé bruit ou bruitage est constitutif de la musique, et donc que gît en son sein une dialogique étrange entre le pur et l'impur, l'ordre et le chaos. Il se rend compte qu'il peut prendre la position du démiurge : ce bain musical qui l'enveloppe par magie depuis sa conception, voilà qu'il peut maintenant en devenir le créateur. Il se rend compte pourtant que la procédure n'est pas bien compliquée, et que de ce fait, la musique dont on l'abreuve est le produit de mises en « boucles » souvent peu glorieuses. (Un bon logiciel pour cela est *Ebay*, qui donne à empiler des briques préfabriquées, ce qui conduit à des résultats toujours flatteurs, mais désespérément simplistes.)

En revanche, de la même manière, l'élève mesure alors la subtilité des musiques traditionnelles, du jazz, de la musique classique (modulations, motifs changeant, développements, formes non standards, polyphonie, improvisations...). Il peut se mesurer à la complexité réelle et à la valeur d'une œuvre. Si sa curiosité est soulevée – par exemple par l'étude comparative, lors de l'audition, de *City Life*, aux linéaments « minimalistes » d'une grande sophistication (débouchant sur des paradoxes auditifs) – alors peut-être aura-t-il envie d'aller plus loin, comme aspiré par le modèle supérieur qui se présente à lui. *Faire* est bien la première chose qu'attendent les élèves ; mettre en pratique, s'exercer, jouer, inventer, utiliser son corps et ses facultés sensorielles et mentales, communiquer. Plus encore : créer.

Bien sûr, une pédagogie axée exclusivement sur la création perdrait son sens, et c'est là ce qu'explique De Peretti (lui-même polytechnicien), repris par Beauté : de la variété – dans le cours, entre les cours – surgit un esprit malléable, plastique, ouvert, informé, confiant, sûr de lui, capable d'accueillir la complexité des méthodes proposées par les professeurs, les situations, les personnalités, les imaginaires, les humeurs, les rythmes... En revanche, un excès de variété comme une « manie de l'hétérogénéité » pourrait bien être en train de gagner l'Education nationale. Dans la surcharge, le système implose, la fatigue naît, le plaisir se transforme en souffrance continue. Le profil demandé au nouveau professeur, quand il n'est pas « TZR » (c'est-à-dire en instabilité sur plusieurs établissements), c'est de multiplier les projets et de devenir hyper-compétent, au sens quantitatif, comme le préconise De Peretti : TICE, MAO, B2i... en primaire et secondaire... Le systémicien Joël de Rosnay souligne « les illusions

de la technologie pédagogique »<sup>40</sup>. Il semble dangereux d'appliquer à la lettre la loi d'Ashby, selon laquelle l'hétérogénéité d'un système peut augmenter indéfiniment. La création collective ne peut être réalisée qu'avec des groupes classes peu nombreux, au sein d'établissements où tous les sous-systèmes (Vie scolaire, Administration, Documentation, Espaces extérieurs, Parents d'élèves, etc.) sont eux-mêmes performants, régulés et articulés, sans conflits ni blocages. Autant dire que c'est chose rare, mais il semblerait que l'esprit de *négociation* permettent de surmonter de plus en plus ces courts-circuits qui se retrouvent, de façon hologrammatique, dans la classe. En d'autres termes, la création musicale est particulièrement sensible aux « bruits » venus de l'extérieur parce qu'elle ouvre à l'expression et à l'échange.

### 2.3. Enseignement supérieur : l'activité s'appelle « composition »

Notre impuissance à comprendre le confus et le désordonné, réduit à certaines limites l'œuvre d'art. L'ordre, que nous appelons forme, n'est pas un but en soi, c'est un expédient !

Schoenberg<sup>41</sup>

- Présentation de l'Ecole de Rouen et d'une séance d'improvisation collective  
A Rouen, en particulier à l'université et au conservatoire de région, s'est constitué un petit groupe de pédagogues (Jacques Petit, Jacques Feuillie, Pierre Albert Castanet...) centrant leur travail sur la création musicale, plus particulièrement sur la réalisation collective, l'improvisation, l'expérimentation contemporaine. Bien entendu, il ne s'agit pas d'une Ecole esthétique ou pédagogique, mais à la fin des années 1970, a prospéré un noyau hyperactif d'enseignants. Il agrégeait avec lui les musiciens et compositeurs non moins bouillonnants du NEC, Nouvel ensemble contemporain, versé dans les musiques aléatoires et modernes, du CERDAN, Centre d'études pour les différents arts en Normandie et du G2(im), Groupe d'intervention musicale de l'Institut de musicologie, les trois à partir de 1984-85.<sup>42</sup> Il existe une forme de « manifeste »<sup>43</sup> publié en 1987, qui sonne comme un carnet de voyage musical, avec l'histoire – documents à l'appui –, du cercle de création collective de Rouen, des réalisations et des concerts, ainsi que des réflexions engagées sur le statut et la nature de l'improvisation :

---

<sup>40</sup> ROSNAY, Joël de : « Le microscope. Vers une vision globale, Le Seuil, coll. « Points », série « Essais », Paris, 1975, pp. 294-296.

<sup>41</sup> SCHOENBERG, Arnold : cité in PETIT, Jacques : « L'improvisation enfin révélée ! », *Multiphonies 1. Neuf réflexions sur la Musique Contemporaine*, Centre de Recherches en Esthétiques Musicale, Publications de l'université de Rouen, coll. « L'artisanat furieux » n° 8, Rouen, 1987, p. 81.

<sup>42</sup> Une créativité pédagogique, instrumentale, artistique qui est aujourd'hui totalement révolue, tant au département de Musicologie de Rouen que dans les programmations culturelles de Haute-Normandie.

<sup>43</sup> *Multiphonies... op. cit.* Particulièrement : PETIT, Jacques : « L'improvisation enfin révélée ! », pp. 67-84 ; CASTANET, Pierre Albert : « La liberté en musique. Aspects de la musique contemporaine à l'Université de Haute-Normandie », pp. 85-102 ; TAILLEUX, Philippe : « Apprendre à jouer ailleurs. Réflexions sur l'enseignement de la musique actuelle », pp. 103-114.

L'improvisation est une composition vive vivace et vivante, la composition est une improvisation mûrie nourrie chérie et peut-être même réciproquement<sup>44</sup>.

... et de la pédagogie de l'invention collective :

Nous nous devons de libérer les étudiants du carcan conservateur entretenu par les différentes instances (...). Nous avons mis en place, à tous les niveaux du cursus universitaire, de nouvelles orientations prenant en considération les critères de la PRATIQUE – improvisation collective et interprétation du répertoire contemporain – et de l'ECOUTE, rompant avec les racines traditionnelles de « l'école » d'antan, les théories et les solfèges, autant de fruits secs qui n'ont plus cours sur le marché musical d'aujourd'hui<sup>45</sup>.

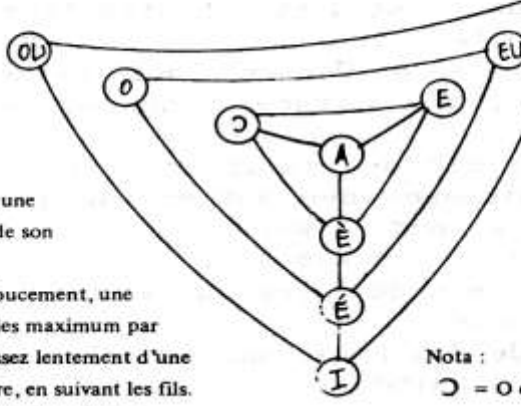
---

<sup>44</sup> PETIT, Jacques : *op. cit.*, p. 79.

<sup>45</sup> CASTANET, Pierre Albert : *op. cit.*, p. 86.

## Troisième Leçon

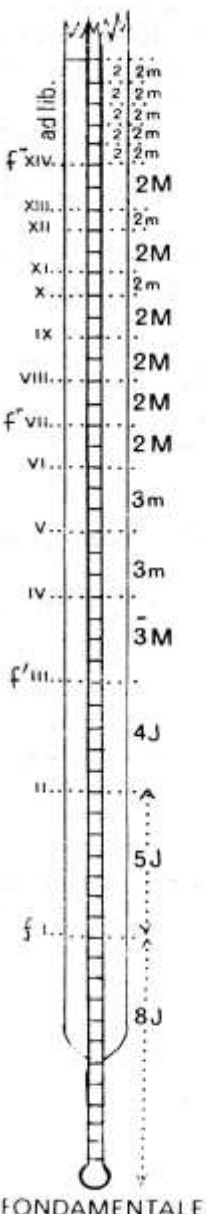
### VOYELLES OUVERTES



**VOIX :** Cette leçon se chante avec une seule *hauteur* de son (au choix) chantez très doucement, une ou deux voyelles maximum par expiration, passez lentement d'une voyelle à l'autre, en suivant les fils. Très lent, très calme, très pur. Recherchez les voyelles intermédiaires.

**PIANO :** Prenez la note du chanteur. Transposez-la dans le grave. Ajoutez peu à peu les harmoniques (chiffres romains) « naturelles » de cette note « fondamentale » dans l'ordre I, II, III ... en vous aidant du thermomètre ci-contre, pour les intervalles entre ces harmoniques.

jouez ces notes	N.B.	8 J =	octave juste
très doucement		5 J =	quinte juste
toujours dans le		3m =	tierce mineure
même ordre,		2M =	seconde Majeure
noyez de pédale		etc...	



Ex. 5. « Troisième Leçon » des 21 leçons de Solfège à improviser, pour voix et accompagnement de piano, de Jacques Petit. Paris, Billaudot, p. 74.

D'abord à l'université de Vincennes, au collectif « GROUPE : expression totale », Groupe de recherche pour l'ouverture et l'unité de la personne, et avec Martin Davorin Jagodic<sup>46</sup>, à la fin des années 1960, Jacques Petit retrace les essais de pédagogie de l'écoute et de la création préluant au GRIMC, Groupe de recherche et d'improvisation musicales collectives, à Rouen en 1977, qui rassemblait, outre les trois compositeurs susnommés, des participants tels qu'Elise Caron, Alain Mabit, Blaise Pavie. Expérience qui s'est poursuivie sous

<sup>46</sup> Compositeur yougoslave / croate.



forme de stages d'improvisation – par exemple *Musique et Yoga* en 1982 – et dans les classes de composition et d'improvisation, et qui s'est matérialisée d'une part dans des créations collectives – *Les cent visages d'Hégésippe Martin*, à Rouen en mai 1978, *Dialogue – esquisse théâtrale*, de Philippe Ripoll, en janvier 1985, des manifestations de rue, des concerts de théâtre musical comme *N'ombres* de Petit en 1985 où Castanet tient le rôle de clarinetteste fou –, et d'autre part dans des partitions et des « solfèges » atypiques à l'usage des étudiants atonalistes ou improvisateurs<sup>47</sup> (Ex. 5, ci-dessus).

Prenant le contre-pied de Pierre Boulez qui déclarait : « Je nie toute invention qui ne se place pas dans le cadre d'un écrit », ou « Un instrumentiste n'a pas d'idée, sinon il serait compositeur »<sup>48</sup>, Jacques Petit entendait faire du GRIMC un centre de restauration du plaisir sous toutes ses formes :

- sans technique préalable, ni apprentissage, ni codes relationnels classiques, ni concept d'œuvre,
- subversif (vis-à-vis du cadre administratif et scolaire),
- affectif,
- collectif,
- aventureux.

Le groupe apprend à se perfectionner lui-même, se donnant ses propres exercices pour se relaxer, se maîtriser, imaginer, percevoir... Les improvisations sont de toutes natures, libres ou codées, le matériau va du son pur au son complexe. A l'Université, Castanet poursuit cette « pédagogie non-orthodoxe » afin de « briser les barrières et lever les interdits par une mise en évidence d'une nouvelle écoute »<sup>49</sup>. Cette approche est à la fois bénéfique pour la formation instrumentale et universitaire, et pour l'enseignement que dispenseront les futurs maîtres et professeurs en collège.

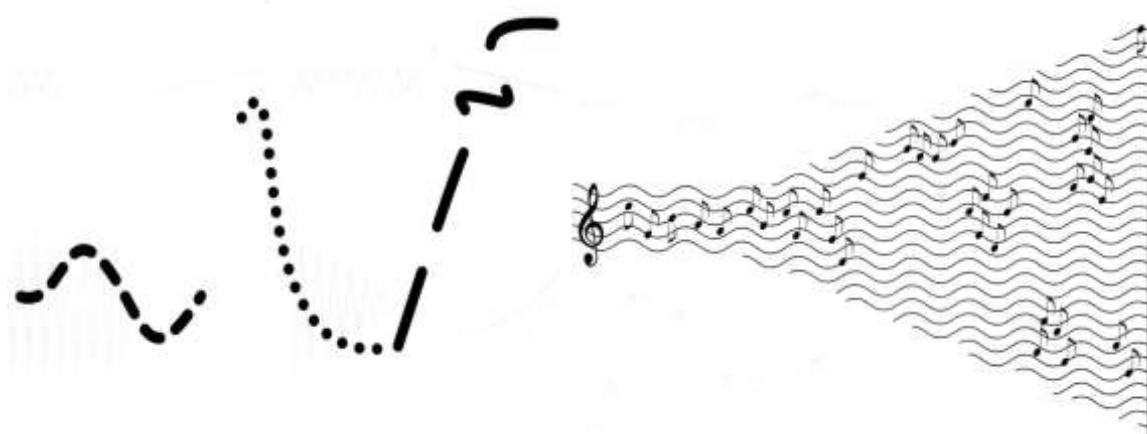
Concrètement, un cours à l'université peut avoir pour consigne de lire, de s'étonner, voire de comprendre une page de *l'Improvisation Calendar* (ou tout autre point de départ visuel), sorte de partition graphique aux vertus suggestives évidentes, puis de tenter d'en faire une restitution par groupes. Et inversement, d'imaginer un scénario ou une partition à partir d'un thème arbitraire (Ex. 6, ci-après).

---

<sup>47</sup> CASTANET, Pierre Albert : *Impro duo ludo*, Publications de l'université de Rouen, coll. « L'artisanat furieux » n° 6, Rouen, 1986 ; FEUILLIE, Jacques : *Méthode de solfège atonal*, Publications de l'université de Rouen, coll. « L'artisanat furieux » n° 5, Rouen, 1986 ; PETIT, Jacques : *21 leçons de Solfège à improviser*, pour voix et accompagnement de piano, Billaudot, Paris, s.d.

<sup>48</sup> BOULEZ, Pierre : cité in PETIT, Jacques : « L'improvisation enfin révélée ! », *op. cit.*, p. 81.

<sup>49</sup> CASTANET, Pierre Albert : « Prendre la Musique au Mot », entretien avec Radosveta Bruzaud, *L'Education musicale*, n° 455, Vernon, janvier 1999, p. 4.



Ex. 6 a et b. Deux pages du *Improvisation Calendar with 52 improvisations for any instrument*, de Wil Offermans, Frankfurt, Musikverlag Zimmermann, 1996, pp. 9, 39.

L'exemple qui suit est une réalisation de la licence Improvisation de l'Institut de musicologie en 1985, publié par Castanet<sup>50</sup> : un poème au choix est lu ou chanté, mais il se désagrège jusqu'à ne présenter que des bribes ; ce nouvel état de la matière constitue le matériau d'une improvisation. Celle-ci est un processus de reconstruction, mais elle peut prendre d'autres visages (Ex. 7, ci-après).

- Transposition en collège et en primaire (une proposition musicale)  
Ce travail peut très facilement être reconduit dans le primaire ou le secondaire, les élèves étant friands de ce genre de jeux créatifs débouchant sur des réalisations et sur l'acquisition de notions savantes. L'un des écueils est la représentation graphique initiale, ou plutôt la représentation de la représentation : il n'est absolument pas évident que les formes graphiques correspondent à une vision codée et partagée, celle que l'on possède à l'âge adulte est : axe vertical des abscisses pour les hauteurs ; axe horizontal des ordonnées pour la durée. Mais si les élèves ne sont pas d'accord, cette dissonance est merveilleuse, puisqu'elle ouvre à la diversité des représentations, à la relativité des formes et concepts, à l'idée d'acculturation progressive, aux correspondances visuelles / musicales, et aux types psychologiques de la compréhension sonore et visuel (cf. notre expérience relative à *Attracteurs étranges* de Tristan Murail)<sup>51</sup>. Prenons un exemple. Le travail de création consiste à se donner une consigne verbale originaire : « *Le rond* », et à inventer / improviser une « œuvre ». Proposition est faite de se mettre en rond dans la salle. Le groupe se met en rond. Mais est-ce de la musique ? Comment faire « le rond » en musique ?

<sup>50</sup> Reproduit in CASTANET, Pierre Albert : *Impro duo ludo*, Publications de l'université de Rouen, coll. « L'artisanat furieux » n° 6, Rouen, 1986, pp. 10-11.

<sup>51</sup> DARBON, Nicolas : *Murail... aux frontières du chaos (Attracteurs étranges)*, à paraître.



Ex. 7. *Gioco con esplosivo* (éclatement de la matière), réalisation collective reproduite dans *Impro duo ludo* de Pierre Albert Castanet, Rouen, Publications de l'université de Rouen, coll. « L'artisanat furieux » n° 6, 1986, pp. 10-11.

Parmi les propositions sonores, il est possible de procéder par élimination. On sent que le son du début (seul) n'a rien à voir avec le son global de la fin (masse) : il a changé complètement de nature. Les enfants cherchent pourquoi. Qu'est-ce qui a changé ? Quelle qualité du « son » ? Comment la nommer ? Tel élève suggère de prononcer des notes brèves de façon aléatoire. Impression de rond ? Le professeur le dessine : des points dans tous les sens, ce n'est pas un rond. L'idée vient assez naturellement de réaliser « en son » le rond qui existe déjà dans l'espace. Il faut fermer les yeux et que chaque enfant chante « a » de façon très douce (*ppp*), en tenant la hauteur. Mais comme les départs de chaque son sont différés, Ce n'est ni l'intensité, car tout le monde a maintenu la nuance *ppp*, et une somme de sons *ppp* ne donne pas un son *forte*... Ce n'est pas la hauteur, car tout le monde a fait le même son ! Ce n'est pas le timbre, car tout le monde a chanté ! (Mais il y a ici le début d'un doute, car aucune voix n'est la même, et donc un amas de voix différentes produit de la richesse timbrique.) Le professeur lui-même serait bien incapable de nommer ce qui a changé, et pourtant : cela a changé. On peut donc inventer un concept nouveau : la *densité* de la matière, par exemple, si l'on ressent cette masse sonore comme une matière.

D'autre part, un processus lent parvient par micro-transformations à un résultat tout à fait nouveau : ce que l'on appelle une métabole (principe de la métamorphose chez les insectes), c'est-à-dire une mutation, une émergence. Pourtant, si le principe est le même dans les sphères musicale et biologique (analogie transdisciplinaire), en revanche le « son » lui n'a pas réellement changé : cela s'est passé dans notre oreille, notre perception du son (une illusion sonore, si l'on veut). De nombreux aspects de la Complexité découlent ainsi les uns des autres et peuvent être à la fois ressentis et formalisés. Interprétation, création, écoute sont complètement corrélés.

L'expérience n'est pas terminée : nous n'avons pas là une « œuvre » - sauf si la classe considère que c'est le cas. La notion d'œuvre est alors totalement rivée à celle de processus. Si l'on choisit de faire une symétrie par un retour en arrière, ou une bifurcation vers une forme dérivée du rond, ou encore de varier les intensités, la vitesse, etc., se dégage la notion de « forme » musicale. Il faut également l'écrire, pour être de vrais compositeurs ! Mais l'on s'aperçoit vite que le mode partition traditionnelle serait inadapté. Le mode graphique pourrait être plus efficace ! Il faut alors s'entendre sur les axes, les principes, les codes, en tout cas, noter le « mode d'emploi », car le compositeur écrit toujours pour quelqu'un qu'il ne connaît pas et qui peut mal interpréter ses signes. Une suite est donnée par une écoute d'une pièce contemporaine utilisant un processus de transformation progressive du même registre ; un renvoi est fait aux partitions graphiques. Possibilité aussi de jouer la *Troisième leçon* de Jacques Petit, qui se déroule aussi sur la même hauteur, et avec un processus différent.

- La création collective du point de vue de la Complexité

Les clôtures disciplinaires sont vite dépassées dans une activité vocale, qui mêle la poésie, le son, le graphisme, les références aux matières pour décrire les sonorités contemporaines. Faire une démarche de création collective est

possible si l'on accepte la diversité – et donc les travers, les bizarreries – dans un projet commun qui demande une implication de tous, et au moment de l'exécution que tous soient reliés avec justesse – non forcément avec précision, mais avec pertinence (compréhension du sens de l'action). L'improvisation, c'est le foyer de l'imprévu ; apprendre à gérer les surprises, partir dans une aventure sans savoir quel en sera le point d'arrivée, exploiter toutes les erreurs pour les transformer en matière musicale, leur donner un sens qu'elles n'avaient peut-être pas au départ. La création collective est un vécu mais aussi une intelligence en marche, une organisation qui se déploie dans l'instant, anticipant, se remémorant. L'enseignant peut prendre la posture du guide ou du référent, de l'accompagnateur ou du régulateur. Le cours de musique en collège gagne à partir d'une expérience créative, pour permettre la compréhension intime d'un objet, d'une notion qui se révèle, ce que l'on voit dans la séance du « rond ». La séance de création arrive pourtant souvent en dernier, et l'écoute fait assez facilement office de première phase. Mais le cours de musique passe alternativement de l'écoute à la production, de l'exécution à la notation. Il est difficile dès lors de ne pas procéder par induction, associations d'idées, de ne pas mobiliser aussi bien l'imaginaire que la rationalité. Les types d'écoute passant par des représentations graphiques, des dessins, et autres formes d'expression écrite, montre que les écoutes imaginative (figurative dirait François Delalande) et sensitive (empathique) peuvent être équitablement associées à l'écoute formelle (taxinomique), en liaison avec une pratique musicale.

La création collective, c'est très perceptible dans les travaux de l'école de Rouen, réclame également la responsabilité, l'attention, l'écoute de l'autre : ces obstacles à la compréhension mutuelle se lèvent. La conception du groupe permet de sentir, charnellement, la présence vocale ou instrumentale de l'équipe comme totalité agissante, aux rétroactions perpétuelles. Dans la création musicale, le corps est en jeu, l'intimité, non pas ce que l'enfant possède de *sapiens*, mais la sphère du sensible, « vive, vivace et vivante ». Le grain de voix est lui-même une couleur pour qui s'y intéresse, un travers pour le mauvais esprit (qui préférera peut-être les « fruits secs » de l'uniformité radiodiffusée). D'ailleurs, le jeu de connivences, d'amusements, de défis relève de cet *eros* que Morin demande à la pédagogie – sur des tons subversifs, affectifs, sociaux, aventureux... pour Jacques Petit. Le plaisir de tout le monde est en jeu, c'est le moteur même de la construction musicale, de la fantaisie, du délire baroque qui s'auto-organise : l'œuvre, ce « tout en devenir ».

La séance du « rond » montre que les élèves peuvent être sensibilisés aux diverses représentations du sonore : difficulté de distinguer perception et hallucination, multiples traductions écrites... Accueillir la complexité, c'est aussi plonger les élèves dans la perplexité en donnant une consigne trop ouverte, ouverte à l'excès, les jeter dans la solitude d'une compréhension sans aide ni secours, l'obligation d'oser faire un dessin, une forme, sur une musique que l'on a tellement l'habitude d'écouter d'une oreille, et d'une autre manière.

## 2.4. Fondements systémiques d'une didactique de l'invention collective

*Racines historiques :*

- esthétiques : de John Cage aux musiques du Chaos.
- épistémologiques : systèmes complexes.
- pédagogiques : méthodes d'improvisation collective ; Ecole de Rouen.

*Cible pédagogique (Objet) :* Emergence de qualités nouvelles (1).

*Cadre épistémologique (Méthode) :* Complexité (2).

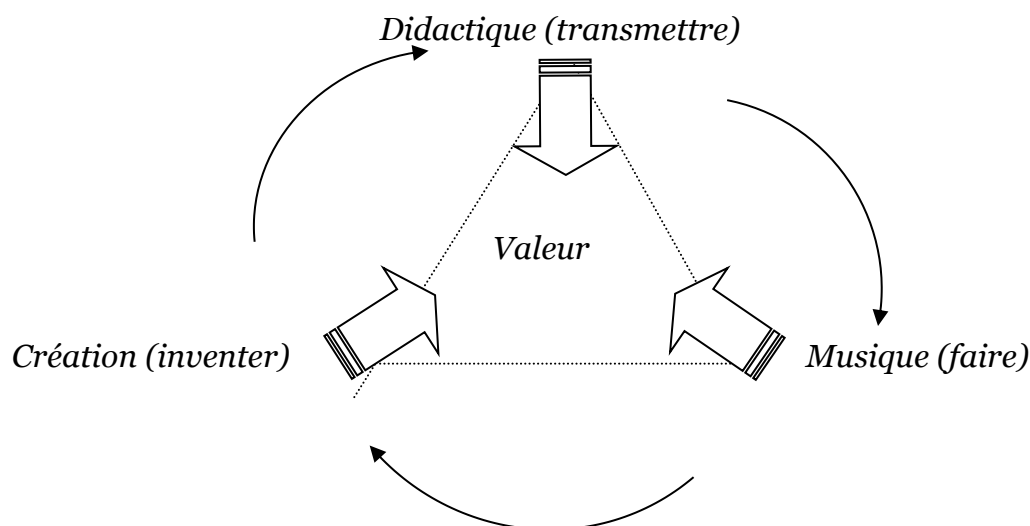
(1) *Valeur*<sup>52</sup>

- Qu'est-ce qui marche ?
- Qu'est-ce qui est efficace ?
- Qu'est-ce qui est beau ?

Valorisation de la musique.  
Valorisation de l'élève.

(2) *Complexité*

- Un système (une œuvre, un groupe) qui marche doit être une organisation « vivante ».
- La diversité règne en lui et s'exprime.
- Il intègre des éléments venus de l'extérieur.
- Il produit en lui-même des choses inattendues.
- Il se renouvelle et franchit des étapes qualitatives.



<sup>52</sup> Cf. notamment « Valeurs et éducation », chap. 6 de : ROSNAY, Joël de : « Le microscope. Vers une vision globale, Paris, Le Seuil, coll. « Points », série « Essais », 1975, pp. 273-310.



*Quelques pistes de recherche :*

- Etude sur les sources historiques, méthodologiques et esthétiques des didactiques de l'invention collective.
- Etude d'un corpus encore parsemé de méthodes, de jeux, de pratiques émanant de musiciens et de pédagogues, de John Cage à Jacques Petit en passant par Guy Reibel ou Jacques Feuillie.
- Pistes pédagogiques mettant à jour la Complexité en jeu : exploitation de l'inattendu, de l'erreur, de la diversité, intérêt des contraires (renversements), inesthétique, « citoyenneté polyphonique », étude auditive et interprétative des processus d'émergence dans les œuvres, dans les styles, dans les formes, dans les courants musicaux.

*Pratique :*

- Au collège : dans les classes
- dans les ateliers, IDD, etc.
- dans les projets et spectacles
- à l'IUFM : formation de formateurs, maîtres, professeurs en stage
- à l'Université : atelier de création

*Idee :*

Attention portée sur le « son » en soi (*Laisser le son vivre par lui-même*, J. Cage). Création musicale par groupe (« Auto-organisation »).

*Objectifs :*

- Acquisition de notions musicales (prise de conscience et expression corporelle)
- Acquisition de compétences
  - a) Autonomie conférée à l'individu-son et à l'individu-élève
  - b) Esprit d'Initiative, inventivité
  - c) « Citoyenneté polyphonique »
- Pédagogie de la « réussite », de l'émergence du sens et de la valeur

*Techniques<sup>53</sup> :*

*Jeux musicaux sur les paramètres et les matières, pour chaque séance :*

1. Hauteurs.
2. Durées.
3. Intensité.
4. Attaques.
5. Couleurs.
6. Espace.
7. Objets sonores.
8. Matières (composées d'objets).
9. Formes : miroir, canon, ...

---

<sup>53</sup> Inspirées de la pédagogie de Pierre Albert Castanet.

*Jeux musicaux en rapport avec l'écriture et la production :*

10. Reliance et métaphorisation :
  - a) arts : partition graphique,
  - b) lettres : partition verbale.
11. Composition, édition, informatique musicale.
12. Réalisation
  - a) concept d'œuvre et de résultat sonore : interprétation, spectacle,
  - b) conception et mise en œuvre par l'apprenant lui-même du spectacle (du micro-projet artistique : concert « fête de la musique »... à l'opéra pour enfants).

*Progression*

Création collective → « composition » écrite, ou autre → interprétation

*Evaluation*

a) Evaluation « constructiviste » : autocritique collective après chaque production afin de réguler, corriger, exploiter les éléments inattendus, les bifurcations, les erreurs, ce qui marche ou non, ce qui est « beau » ou non. Position en *feed back* du professeur.

b) Evaluation « sommative » : autocritique collective / individualisée après la représentation. Position en *feed back* du professeur sur la production et sur l'auto-critique elle-même. Critères préalablement définis.

\* \* \*

Au terme de ces quelques pages, je dois rappeler qu'il n'était pas dans mon intention de fournir une méthode infaillible, mais des outils théoriques et « en situation », pour réfléchir à cet aspect assez négligé de l'enseignement, la création, sous toutes ses formes, en particulier dans le primaire et le supérieur. Négligé... il semble pourtant que la capacité à inventer soit l'une des plus puissantes du genre humain... Capacité que l'on retrouve sans cesse, à tous les niveaux, dès la perception de l'objet jusqu'à sa traduction graphique, musicale ou langagière. Capacité aussi qui mobilise et qui motive énormément, et dont la complexité n'est guère à démontrer.

La métaphore allostérique de l'apprendre n'est pas sans faire penser à la nécessité de « réapprendre à apprendre » exprimée par Morin. L'enseignant lui-même a tendance à quitter les bases de l'apprendre, étant en position semble-t-il inverse ; s'il est étudiant, s'il cherche, s'il crée lui-même, s'il « découvre avec », connaît, laisse place au surgissement collectif de l'apprendre, il dépasse selon Morin les réflexes simplificateurs.

Ce qui est vital aujourd'hui, ce n'est pas seulement d'apprendre, pas seulement de réapprendre, pas seulement de désapprendre, mais de *réorganiser notre système mental pour réapprendre à apprendre*.

« *Caminante no hay camino* ».

Ce qui apprend à apprendre, c'est cela la méthode. Je n'apporte pas la méthode, je pars à la recherche de la méthode. Je ne pars pas avec méthode, je pars avec le refus, en pleine conscience, de la simplification<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> MORIN, Edgar : *La Méthode*, tome 1, « La nature de la nature », 1/ 1977, Le Seuil, 2/ coll. « Point », série « Essais », Paris, 1981, p. 21.

# Epistemología compleja del Sistema Tonal (I) - El orden, el desorden y la organización -

Rosa Iniesta Masmano  
Musicóloga  
Universidad de Valencia

**Resumen.** Proponemos una nueva epistemología del Sistema Tonal desde la perspectiva del Paradigma de la Complejidad de Edgar Morin. La exposición que hace el pensador francés de las nociones de orden, desorden y organización, procedentes de la Termodinámica, nos conduce a un planteamiento sistémico de la Tonalidad que evoluciona hacia la idea organizacional. La *physis* compleja de Morin, explorada en el primer volumen de su obra *El Método*<sup>1</sup> nos muestra que la idea trivial de que somos seres físicos debe ser transformada en idea significativa. La evocación de la organización biológica y la organización antro-po-social, se sitúa bajo el ángulo de la organización física, surgiendo ejemplos/referencias biológicos o antro-po-sociológicos a cada desarrollo del concepto físico de organización. Los problemas y fenómenos organizacionales físicos, se manifiestan y despliegan en sus desarrollos biológicos y antro-po-sociológicos. El desorden y la desorganización también forman parte del proceso, lo que consideraremos isomórficamente en el Sistema Tonal a través del presente artículo.

**Palabras clave.** Edgar Morin, complejidad, orden, desorden, organización, reorganización permanente, condiciones genésicas, Sistema Tonal, Heinrich Schenker.

**Abstract.** Our proposal is a new epistemology for the Tonal System using the perspective of Edgar Morin's Complexity Paradigm. The exposure this French thinker does of the notions of order, disorder and organization, taken from the thermodynamics, leads us to a systemic approach of tonality that evolves towards the organizational idea. Morin's complex *physis*, explored in the first volume of his work *The Method*, shows that the trivial idea that we maintain that all physical beings should be transformed into a significant idea. The evocation of biological organization and anthrop-social organization, sits under the angle of physical organization, where we can obtain biological or anthrop-social examples/references of the physical concept of organization. The problems and the physical organizational phenomenon appear and unfold in their biological and anthrop-sociological developments. Both disorder and disorganization take part in the process, which we'll consider isomorphic in the Tonal System through this article.

---

<sup>1</sup> MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977.

**Keywords.** Edgar Morin, complexity, order, disorder, organization, permanent reorganization, gene conditions, Tonal System, Heinrich Schenker.

---

¿Cómo no se comprendió que el orden puro es la peor locura que existe, la de la abstracción, y la peor de todas las muertes, la que nunca conoció la vida?

Edgar Morin  
*La Naturaleza de la Naturaleza*

Heisenberg pone en boca de Bohr la siguiente reflexión: “¿No es extraño cómo cambia este castillo al recordar que Hamlet vivió en él?”

Ilya Prigogine  
*¿Tan sólo una ilusión?*

Durante mucho tiempo, se ha percibido negativamente la noción de caos, asimilada a una confusión originaria y errática precediendo a la organización, la puesta en orden. Sin embargo, el orden estricto solidifica y petrifica: es una forma de muerte (...) La creatividad no puede desarrollarse plenamente más que en las fronteras del orden y del caos, entre rigidez y turbulencia.

Nicolas Darbon  
*Les Musiques du chaos*

### **La invasión de los desórdenes**

A finales del siglo XIX, el reino del orden<sup>2</sup> determinista cae en un verdadero abismo, a través de la formulación de las leyes de la Termodinámica: “el principio de degradación de la energía –entropía– de Carnot, Kelvin, Clausius (1850) se ha transformado en principio de degradación del orden, durante la

---

<sup>2</sup> “**Orden.** Noción que reagrupa las regularidades, estabildades, constancias, repeticiones, invarianzas; engloba el determinismo clásico («leyes de la naturaleza») y las determinaciones. En la perspectiva de un pensamiento complejo, hay que subrayar que el orden no es ni universal ni absoluto, que el universo comporta desorden (véase esa palabra) y que la dialógica del orden y el desorden produce la organización”: MORIN, Edgar: *El Método. La Humanidad de la Humanidad. La identidad humana*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 335. Véase también MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, pp. 49-114; *Ciencia con consciencia*, Anthropos, Barcelona, 1984.

segunda mitad del siglo XIX, con Boltzman (1877), Gibbs y Planck<sup>3</sup>. El desorden<sup>4</sup> que comportan los movimientos de la forma calorífica de la energía, y la degradación inevitable de la aptitud para el trabajo definen el incremento de entropía como un incremento del desorden interno. Un desorden molecular total en el seno de su sistema se corresponde al nivel de máxima entropía, la cual se plantea en términos de orden y desorden, de organización y desorganización. El desorden no sólo usurpó parte del territorio del orden, sino que, además, se situó por encima de él en el ámbito de la probabilidad, mostrando que las configuraciones desordenadas son las más probables y, por tanto, relegando al orden a un segundo puesto.

Las nociones de orden y organización son aparentemente fáciles de concebir en el seno de la música tonal. Cualquier composición ofrece una primera sensación de percibir orden. Desde la audición con el único objetivo de gozar estéticamente hasta la teoría más refinada o extravagante, se supone, e incluso se presupone, la sucesión ordenada de sonidos y silencios en el devenir temporal de la flecha del tiempo. La teoría tradicional-convencional de la Armonía tonal postula el encadenamiento de acordes y la suma de progresiones de forma linealmente ordenada, generalizada y preestablecida<sup>5</sup>. Esto nos conduce a entender que una obra musical es la consecución creativa de un orden y, según la Termodinámica, la consecución creativa de una improbabilidad. No obstante, para poder considerar las composiciones tonales en su infraestructura organizativa, debemos tener en cuenta el papel que juegan el desorden y la desorganización en el seno del Sistema Tonal, puesto que, como ha demostrado la Termodinámica, ambos forman parte del proceso de todo sistema dinámico.

Como el desorden es lo más probable y la entropía se constituye como la degradación del orden<sup>6</sup>, debemos considerar que una estructura improbable como la musical, es decir, organizada, se configure a través de un incremento del desorden entrópico, que posibilita la reorganización en otro estadio superior de orden. De este modo, únicamente el desorden, la entropía, permitirá un nivel superior de organización mediante el proceso: orden/desorden/reorganización.

---

<sup>3</sup> MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 52.

<sup>4</sup> “**Desorden**. La noción de desorden comprende las agitaciones, las dispersiones, las turbulencias, las colisiones, las irregularidades, las inestabilidades, los accidentes, los *alea*, los ruidos, los errores en todos los dominios de la naturaleza y la sociedad. La dialógica del orden y el desorden produce la organización. De este modo, el desorden coopera en la generación del orden organizacional y simultáneamente amenaza sin cesar con desorganizarlo. Un mundo totalmente desordenado sería un mundo imposible, un mundo totalmente ordenado hace imposibles la innovación y la creación”: MORIN, Edgar: *El Método. La Humanidad de la Humanidad. La identidad humana*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 332-333.

<sup>5</sup> “For more than a century, a theory has been taught which claims to provide access to de art of music, but in fact does quite the opposite. This false theory has obscured the musical discipline of previous centuries”: SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, New York, 1979, p. xxii.

<sup>6</sup> “El incremento de entropía se convierte en el paso de las configuraciones menos probables a las más probables”: MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 52.

Nuestro objeto<sup>7</sup> improbable, la obra musical tonal, se consigue entonces a través de la reorganización permanente, posible por la irrupción del desorden en medio del orden.

Comencemos, pues, a elaborar una especie de secuencia organizativa que pueda ayudarnos a comprender paso a paso:

**o. Condiciones Genésicas**, a partir de la elección de alturas determinadas: **sonidos temperados**.

Las condiciones genésicas particulares de un sistema son determinaciones o constreñimientos que, por su singularidad, hacen surgir el orden también singular de ese sistema: a unas condiciones genésicas determinadas, les sucede un orden singular; con otras condiciones, otras leyes. En el caso de la composición tonal, la escala, el motivo y la frase iniciales son condiciones genésicas que determinan un conjunto limitado de formas de prolongación, como es el caso de un tema de sonata o la sección de la exposición de la misma o de una fuga. Pero podemos remitirnos a los sonidos temperados como verdaderas condiciones genésicas, puesto que son aquellas de las escalas del Sistema Tonal, al igual que el conjunto de sonidos procedentes de afinaciones en las épocas anteriores al Barroco, o las afinaciones de los sonidos de las escalas orientales, son las que dan lugar a sus propios sistemas con sus organizaciones particulares.

**1. Primer estadio de orden**, a partir del desorden y la reorganización: Base Organizada: **escalas mayor y menor**.

Considerando que el material tonal del que dispone el compositor son dos sucesiones escalares, una de modo mayor y otra de modo menor, ordenadas por grados conjuntos en sentidos ascendente y descendente, y dada la amplia producción de composiciones que sobre ellas se han venido realizando desde finales del siglo XVII, podemos otorgar a las escalas tonales la jerarquía de base organizada, cuyas condiciones genésicas son los sonidos temperados.

**2. Segundo estadio de orden**, a partir del desorden en la Base Organizada, la elección de elementos/eventos y la reorganización: **constitución de la estructura tonal de base (I-V-I) y del motivo**.

Felix Salzer, alumno directo y continuador de Heinrich Schenker, ofrece la siguiente definición de tonalidad: “A través de poder subordinar notas e incluso acordes de carácter secundario con el fin de extender un único acorde en el tiempo, el acorde prolongado crea por sí mismo una entidad tonal que constituye una fuerza de organización de primer orden”<sup>8</sup>. El análisis

---

<sup>7</sup> Según Schaeffer: “Un objet sonore est un phénomène perçu comme un ensemble cohérent, avec sa matière, ses qualités propres; c’est une unité composée de micro-événements, perceptible à chaque audition, assimilable à la *Gestalt* de la psychologie de la forme. L’objet n’est perçu comme tel que dans un contexte, une structure plus grande; une structure n’est perçu comme telle qu’en tant que composition d’objets. L’objet est donc ce que nous nommons un *complexe*, un composé qui lui-même s’insère dans un complexe supérieur”: DARBON, Nicolas: *Musica Multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*, L’Harmattan, Paris, 2007, p. 65.

<sup>8</sup> SALZER, Felix: *Audición estructural*, Labor, Barcelona 1990, p. 39.



schenkeriano muestra que el acorde prolongado de la tónica es el factor estructural esencial. La prolongación se lleva a cabo mediante la relación dialógica consonancia/disonancia/consonancia, efectuada por los acordes I – V – I de la escala elegida. El acorde del V en función de dominante es dinámico, disonante con respecto al del I en función de tónica, que es estático, consonante. El antagonismo ente V y I es al mismo tiempo complementario y concurrente, puesto que, al mismo tiempo que se oponen, los dos elementos adquieren identidad por su contrario complementándose a partir de dicha oposición, lo que genera la primera relación dialógica<sup>9</sup> armónico/contrapuntística en el Sistema Tonal: V/I, como productor y a la vez producto de la emergencia de la relación dialógica disonancia/consonancia.

Los acordes de la Tónica y de la Dominante se constituyen como puntos estructurales de lo que Schenker denominó *background*<sup>10</sup> o Estructura Fundamental: I – V – I. Cada acorde representa, al mismo tiempo, la estructura a gran escala de la composición y la prolongación espacio-temporal de la tónica, por lo que el conjunto de propiedades y la función de cada elemento/evento son a la vez estructurales y prolongacionales. La imposibilidad de prescindir de cualquiera de los dos aspectos nos lleva a considerar su articulación compleja. El supuesto estatismo de los pilares estructurales concurre y se complementa con el dinamismo antagonista de la idea de prolongación.

Cuando el compositor crea un motivo, no extrae segmentos escalares ordenados para trasladarlos al primer compás, sino que, introduciendo el desorden en el orden escalar de base, elige y reorganiza parte del material generando un estadio superior de orden: el motivo, que es orden con respecto a sí mismo, pero, al mismo tiempo, desorden con respecto a las escalas. La base estructural/prolongacional I-V-I abarca y representa el Todo en interacción con las partes. Para Schenker, el origen de la composición reside en el *background* o primer nivel, en tanto que el compositor toma de él las instrucciones informacionales para la configuración del motivo que, de manera isomórfica a las cuestiones genéticas, se manifiesta en las relaciones melódicas que lo componen. De este modo, el *background* contiene y transmite la información, así como su propiedad de ser portador de instrucciones, al motivo tonal, que será constituido como tal a través de su repetición<sup>11</sup>. Puede parecer evidente, e

---

<sup>9</sup> La idea moriniana de dialógica deriva de la idea dialéctica, pero mientras que en la dialéctica los constituyentes se excluyen mutuamente, en la dialógica se muestra la relación compleja donde los constituyentes aparecen complementarios, antagonistas y concurrentes.

<sup>10</sup> “The background of a complex tonal event lies a simpler or basic progression, and that the complex progressions is an elaborated transformation (prolongation) of the basic one”: SCHENKER, Heinrich: *Five Graphic Musical Analyses*, Dover Publications, New York, 1969, p. 15; “Musical coherence can be achieved only through the fundamental structure in the background and its transformations in the middleground and foreground”: SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, New York, 1979, p. 6.

<sup>11</sup> “We are so accustomed to repetition in music that we accept it as something self-evident; that we never become aware of what an extraordinary phenomenon it is. A theme, a melody, is a definite statement in tones — and apparently music can never have enough of saying over again what has already been said, not once or twice, but dozens of times; hardly does a section, which

incluso banal, que lo que expanden tanto el *background* como el motivo es la tonalidad de la obra, pero lo esencial de las pretensiones schenkerianas es mostrar el camino a seguir a la hora de abordar la composición, tanto para su realización como para su análisis, según las pautas llevadas a cabo por los grandes compositores tonales alemanes.

### ***El punto crítico organizacional***

El problema de la Música Modal<sup>12</sup>, que evolucionó a lo largo de la Edad Media, era la gran complejidad de la base sistémica: relacionado cada modo con un *afecto*, de forma parecida al *ethos* griego, las distancias constitutivas de cada sucesión eran distintas en cada modo, pero, además, las distancias de tono y de semitono eran de dos tipos: grandes y pequeños. Por añadidura, existían diferentes y diversas afinaciones, es decir, distintas y diversas maneras de fijar alturas en el espacio acústico: sonidos. El corpus escalar presentaba un alto nivel de complejidad: cada uno de los ocho modos estaba constituido por distancias de tonos y semitonos grandes y pequeños, que estaban ubicados entre distintos grados en cada una de las sucesiones.

A partir del siglo XV, la relación por semitono ascendente hacia la *finalis*, 7-1, aparecía regularmente en la cadencia perfecta, que cerraba la composición basada en uno de los ocho modos. El Temperamento Igual suprimió la diversidad de afinaciones y la variedad de tamaño de los tonos y semitonos, estableciendo un principio de igualdad entre las distancias. Así, el semitono pequeño que se encontraba entre el 7 y el 1, y que por su dificultad de entonación se cantaba como el semitono grande que separaba el 3 del 4, tomó una parte de este último y se igualó con él. La octava, por este proceso, quedó dividida en doce semitonos *iguales*.

La supremacía de la relación de sensible-tónica temperada fue la placa giratoria que reorganizó los antiguos modos de Do y de La, los cuales, al no contar entre sus sonidos constitutivos ni con notas con sostenidos ni con bemoles, se convirtieron en el nuevo modelo que abría una era: el período Tonal. La organización del Sistema Tonal encontraba su origen en la afinación temperada de la relación sensible-tónica, poderosa en función de la información que aporta con relación al punto de referencia principal: la tónica. No obstante, la Tonalidad como Sistema sólo pudo generarse a partir de la diferenciación, es decir, una vez que se hubo constituido un sistema con dos tipos de escalas, mayor y menor, ordenando cinco tonos y dos semitonos en sucesiones diferentes.

---

consists largely of repetitions, come to an end before”: OCKELFORD, Adam: *Repetition in Music: Theoretical and Metatheoretical Perspectives*, Ashgate Publishing, Ltd., New York, 2005, p. 6.

<sup>12</sup> “The late of the art of music is especially bound to the law of its origin. Polyphony, once discovered, has become indispensable for music. So the art irrevocably belongs only to those who have ears capable of perceiving polyphony. This is the historical background of music reveals”: SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, New York, 1979, p. 7.

En la etapa romántica, la saturación de semitonos que constituye la escala cromática, proporcionaba la base para composiciones de una organización con mayor nivel de complejidad, hasta llegar a un estadio de hipercomplejidad, en la que el punto de referencia ya no podía ser ofrecido por la relación sensible-tónica sin echar mano de otros recursos: si todo sonido está a distancia de semitono igual, todo sonido puede ser referenciado y referenciarse, al mismo tiempo, como sensible y como tónica<sup>13</sup>. Una sola relación, la más pequeña, desorganizaba el Sistema Modal al mismo tiempo que organizaba el Sistema Tonal, para el cual se constituyó como origen y para el que, después, significaría la gran desorganización en el siglo XIX. La transfiguración sistémica que acaeció en la segunda mitad decimonónica supuso la reorganización de la Tonalidad, y dio como resultado una serie de diferentes, distintas y diversas organizaciones sistémicas musicales.

Las nociones de desorden y desorganización, así como los conceptos y nociones que integran, colaboran en una nueva epistemología de la organización de las obras tonales y del Sistema Tonal. La relación sensible-tónica aparece generando un punto crítico<sup>14</sup> en la organización de la composición. Es el elemento mínimo que produce la *catástrofe*<sup>15</sup> con respecto a lo anterior organizado. Con la aparición de una relación sensible-tónica perteneciente a una tonalidad diferente a la de base (por ejemplo, Fa#-Sol en una obra compuesta en la tonalidad de Do mayor) se produce un estado caótico con respecto a la tonalidad principal desarrollada hasta ese momento. Con el punto crítico se genera la catástrofe en la organización de la tónica inicial (en nuestro ejemplo, pasamos de Do mayor a Sol mayor). El desorden relativo permite una nueva reorganización en beneficio de la composición. Más tarde, veremos como las modulaciones en el seno de los niveles organizativos intermedios (*middleground* schenkeriano) soportan estructuralmente, al mismo tiempo que generan, los acontecimientos de la superficie de la obra tonal en la que se muestra el motivo (tercer nivel o *foreground* schenkeriano) y el primer conjunto de relaciones locales del desarrollo armónico/contrapuntístico que dan lugar a la progresión I-V-I.

En el cosmos, las catástrofes se suceden, se amontonan: explosiones fulgurantes de estrellas, colisiones de astros, choques de galaxias... La estrella se convierte en una bomba de hidrógeno, en un motor en llamas que, nacida de una catástrofe, estallará en una catástrofe tarde o temprano. El desorden

---

<sup>13</sup> Del mismo modo para los semitonos descendentes: 4-3 en el modo mayor y 6-5 en el modo menor.

<sup>14</sup> Véase BAK, Per; CHEN, Kan: "Criticalidad Auto-organizada", en *Investigación y Ciencia*, 1990, pp. 18-25.

<sup>15</sup> "La teoría de las catástrofes es una nueva forma, polémica, de pensar en el cambio, cambio en un curso de acontecimientos, cambio en la forma de un objeto, cambio en el comportamiento de un sistema, cambio en las ideas mismas. Su nombre sugiere desastre y, efectivamente, la teoría puede aplicarse a auténticas catástrofes tales como el derrumbamiento de un puente o la caída de un imperio. Pero también trata de cambios tan tranquilos como la danza de la luz del sol en el fondo de un estanque y tan sutiles como la transición de la vigilia al sueño": WOODCOCK, Alexander; DAVIS, Monte: *Teoría de las catástrofes*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 13.

desorganizador, hijo predilecto del segundo principio de la Termodinámica, muestra ahora su tercer y grandioso rostro, un rostro de génesis y de creación: es un desorden organizador. Ilya Prigogine inicia el nuevo desarrollo de la Termodinámica, mostrándonos “que no hay necesariamente exclusión, sino eventualmente complementariedad entre fenómenos desordenados y fenómenos organizadores”<sup>16</sup>. Prigogine describe los torbellinos de Bénard como una muestra experimental de transformación espontánea de los flujos caloríficos en condiciones de fluctuación e inestabilidad, es decir, de desorden.

Los flujos caloríficos pueden provocar, bajo estas condiciones, estructura o forma organizada: “desviación, perturbación y disipación pueden provocar «estructura», es decir, organización y orden a la vez”<sup>17</sup>. Por su parte, von Neuman descubre alrededor de los años cincuenta, en su reflexión sobre los autómatas naturales vivos (1966), que su gran originalidad es la de funcionar con desorden y, en 1959, von Foerster sugiere que el orden propio de la auto-organización (entiéndase la organización viva) se construye con el desorden: es el “*order from noise principle*”<sup>18</sup>. En 1970, Atlan elabora la idea del *hasard organisateur*<sup>19</sup>.

La noción de *big bang*, formidable explosión térmica, supone que habría habido un estado puntual de densidad infinita en el origen del universo, el cual habría nacido en y por un evento explosivo. René Thom<sup>20</sup>, en 1972, supera la insuficiencia de teoría del *big bang*, que reduce el origen a una única explosión, con una noción verdaderamente teórica: la noción de *catástrofe*. Asociada a una nueva y fuerte concepción de la forma, *catástrofe* significa cambio/ruptura de forma en condiciones de singularidad irreductible: “Lejos de excluirla, incluye la idea de desorden y de manera genésica, puesto que la ruptura y desintegración de una antigua forma es el proceso constitutivo mismo de la nueva. Contribuye a hacer comprender que la organización y el orden del mundo se edifican en y por el desequilibrio y la inestabilidad”<sup>21</sup>.

### **Atracciones, encuentros e interacciones**

A través del camino del desorden, podemos descubrir que la evolución de un proceso musical es al mismo tiempo degradación y construcción: la organización se produce al desintegrarse. La Complejidad articula orden y

---

<sup>16</sup> MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 58.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>18</sup> Véase ATLAN, Henri: *Entre el cristal y el humo*, Debate, Madrid, 1990.

<sup>19</sup> Véase NEUMANN, J. von: *Theory of Self-Reproducing Automata*, University of Illinois Press, Urbana (Illinois), 1966 y “The General and Logical Theory of Automata”, in W. Buckley, *Modern Systems research for the behavioural scientist*, Aldine, Chicago, 1968, pp. 97-107; FOERSTER, Heinz von: “On Self-Organizing Systems and Their Environments”, in *Self-Organizing Systems*, Pergamon, New York, 1960; ATLAN, Henri: *Entre el cristal y el humo*, Debate, Madrid, 1990 y «On a Formal Definition of Organization», in *Journal of Theoretical Biology* 45, 1974, pp. 1-9.

<sup>20</sup> THOM, René: *Stabilité culturelle et Morphogénèse. Essai d'une théotie génétique des modèles*, Édiscience, Paris, 1972. Del mismo autor, véase también: *Modèles mathématiques de la morphogénèse: requel textes sur la théorie des catastrophes et ses applications*, Union générale d'editions, Paris, 1974 y *Esbozo de una semiófsica. Física aristotélica y la teoría de las catástrofes*, Gedisa, Barcelona, 1990.

<sup>21</sup> MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 62.

desorden como conjunto potencial organizador, refiriendo tanto a los antagonismos ya conocidos, como a los caracteres complementarios desconocidos: “Estos términos se remiten uno a otro y forman como un bucle en movimiento (...) lo que aquí importa no es tanto el escenario propuesto cuanto la necesidad de un escenario que dé cuenta, al mismo tiempo, de la dispersión y de la organización, del desorden y del orden”<sup>22</sup>.

Del mismo modo en que las posibilidades de interacción entre las partículas se constituyen como la base de los procesos físicos, entre los cuales se encuentra la organización, las posibilidades de interacción entre los sonidos (temperados o no) se constituyen como la base de la organización musical (tonal o no): “A partir de ahora se despliega, a través de las interacciones, el juego orden/desorden/organización”<sup>23</sup>. Las interacciones son acciones recíprocas que modifican el comportamiento o la naturaleza de los elementos, cuerpos, objetos y fenómenos. Los encuentros se convierten por medio de la interacción, en fenómenos de organización: asociaciones, uniones, combinaciones, comunicación: “Así, para que haya organización es preciso que haya interacciones: para que haya interacciones es preciso que haya encuentros, para que haya encuentros, es preciso que haya desorden (agitación, turbulencia)”<sup>24</sup>. La interacción funciona como eje en medio del bucle orden/desorden/reorganización, lo que nos lleva a no poder concebir estos términos por separado, sino a observarlos en relaciones complejas: al mismo tiempo, complementarias, concurrentes y antagonistas.

Si tomamos los dos tipos de escalas del Sistema Tonal, mayor y menor, podemos obtener una serie de parejas de relaciones dialógicas organizadas, activando de forma concurrente el desorden y el orden, y en función de la atracción-interacción fenoménica interválica, debida a las propiedades consonantes y disonantes de los elementos/eventos. Podemos efectuar ahora la primera reorganización del material temperado, según el principio de organización por el desorden formulado por von Foerster en 1960 (*order from noise*): sea cierto número de sonidos temperados (condiciones genésicas), con las propiedades interaccionales-atraccionales propias del Sistema Tonal, caracterizados por la polarización opuesta de la consonancia y la disonancia: dos conjuntos de acordes de dominante (V) y de tónica (I) constituidos por la totalidad de acordes de dominante y de acordes de tónica posibles en el sistema, es decir, tomando todas las tonalidades del sistema con todos sus sonidos. El conjunto de acordes de dominante y el conjunto de acordes de tónica se sitúan en dos esquinas opuestas dentro de una caja imaginaria, la cual se cierra y se agita. Bajo el efecto de la agitación, los sonidos se asocian según una arquitectura aleatoria (fantástica) y estable.

A cada nueva agitación, los sonidos entran en el sistema y lo completan hasta que la totalidad de los sonidos constituye una unidad original, imprevisible al

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>24</sup> *Ibid.*

comienzo en tanto que tal, ordenada y organizada a la vez. En mi actividad docente y en otros trabajos, he denominado Paradigma de Relaciones Tonaless<sup>25</sup> al conjunto jerárquicamente organizado de las parejas que se atraen y que generan información. La calidad de la información sobre la tónica que dan las relaciones melódicas u horizontales es el criterio para elaborar la jerarquía:

7	→	1
4	→	3 (b) <sup>26</sup>
6(b)	→	5
2	→	3(b)
2	→	1
5	→	5
5	→	1
-----		
V <sup>9</sup>	→	I

Las condiciones de esta construcción son:

- las determinaciones y constreñimientos propios de los elementos sonoros presentes (forma acústica temperada, diferencias interválicas constitutivas, atracción fenoménica diferencial) y que constituyen principios de orden;
- una posibilidad de interacciones selectivas de distancia interválica que pueda unir estos elementos en ciertas condiciones y ocurrencias (atracciones fenoménicas);
- un aprovisionamiento de energía no direccional (agitación desordenada);
- la producción de encuentros muy numerosos gracias a esta energía, entre los cuales una minoría *ad hoc* establece las interacciones selectivas estables, que se convierten, así, en organizacionales<sup>27</sup>.

De este modo, orden, desorden y organización se coproducen simultánea y recíprocamente, creando un bucle de coproducción mutua no sólo en este estadio primigenio, sino entre todos los niveles estructurales/prolongacionales que vamos a observar en la composición:

---

<sup>25</sup> Paradigma en el sentido moriniano: “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”: MORIN, Edgar: *Introducción al Pensamiento Complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994, pp. 89 y 154. Véase INIESTA MASMANO, Rosa: “Paradigma de Relaciones Melódico-Tonales”, en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, nº 5, Año 2009, Universidad de Cádiz, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura (En curso).

<sup>26</sup> El bemol (b) supone la relación con un modo menor (b). Es por eso que lo colocamos entre paréntesis.

<sup>27</sup> Véase MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 71.



No existe la permutación entre orden y desorden, sino una interdependencia de los términos orden/desorden/organización constituyendo un bucle tetralógico. De igual manera que, como hemos expuesto, no existe la permutación entre estructura y prolongación, sino que, a partir del hecho de que toda estructura es, al mismo tiempo, una prolongación, y que toda prolongación se sustenta de una estructura, existe una interdependencia de los dos términos. La inteligibilidad no se encuentra en la disyunción, sino en la confrontación y articulación informacional. Es la nueva visión del mundo que presenta lo desconocido, en lugar de ocultarlo, y para lo que necesitamos un cambio de conceptos maestros que nos ayude a pensarlo.

A partir de las interacciones que han constituido nuestro Paradigma de Relaciones Tonales es desde donde podemos verdaderamente concebirlo y transformarlo, puesto que la consonancia remite a la disonancia y viceversa, es decir, cada término de la pareja otorga y recibe identidad, pérdidas y ganancias del otro término. Vislumbramos la Tonalidad como sistema organizado, como producto de relaciones en interacción mutua, en lugar de como un simple conjunto de sonidos temperados. Como consecuencia, nuestro Paradigma de Relaciones Tonales se transforma en nuestro Paradigma de Bucles Tonales:

7/1  
4/3 (b)  
(b)6/5  
2/3(b)  
2/1  
5/5  
5/1  
-----  
V/I

Piezas y reglas del juego, y el azar de las distribuciones y los encuentros, constituyen orden y organización cuando surgen las interacciones primeras. Esto significa que “los términos de orden/organización/desorden y, por supuesto, de interacciones, se desarrollan mutuamente entre sí... Es preciso concebirlos en conjunto, es decir, como términos a la vez complementarios, concurrentes y antagonistas”<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 75.



Debemos remarcar que la perspectiva de Boltzman ofreció el cambio de concepción del Universo: éste tiende al máximo nivel de entropía, de desorganización, a la muerte térmica que, supuestamente, restaurará un nuevo tipo de equilibrio (segundo principio de la Termodinámica). El desorden, concebido tanto en los sistemas cerrados como en los sistemas abiertos, todavía es un desorden que sólo aporta degradación y desorganización, pero Max Planck, a través de la noción discontinua del quantum de energía, muestra la pérdida de atributos de la partícula, al ser dividida entre el estatuto de corpúsculo y el estatuto de onda ante los ojos del observador. A partir de aquí, todo entra en el orden a nivel estadístico: “el desorden es un desorden que, en lugar de degradar, hace existir. Pero al hacerse inconcebible e incomprensible, está mantenido y encerrado en los subsuelos microfísicos, estableciéndose un cordón sanitario alrededor del foco de perturbaciones, para que no pueda contaminar al resto del universo”<sup>29</sup>.

El motivo queda instalado en un registro, en una de las cuatro voces básicas o hebras del tejido. Las demás voces son ocupadas por nuevos desórdenes del material escalar, *pseudo* motivos o nuevas células melódicas que funcionan para tejer el estatus armónico como resultado de la actividad contrapuntística. Conseguida la primera dimensión espacio-temporal, el motivo, el compositor tonal procede a la elaboración de la primera frase en los compases iniciales, así mismo entretejida con el resto de voces melódicas, las cuales pueden presentarse con mayor o menor aspecto contrapuntístico o armónico. Esto nos sitúa de lleno en el tercer paso de nuestra secuencia compositiva tonal:

**3. Tercer estadio de orden**, a partir del desorden/reorganización del motivo (transposiciones, variaciones melódicas y/o rítmicas, repeticiones con cambios rítmicos, melódicos y/o armónicos/contrapuntísticos) y nuevos desórdenes/reorganizaciones en la base organizada (*pseudo* motivos o nuevas células melódicas para el resto de voces): **primera frase musical**.

La segunda prolongación de la Tónica, la primera es el motivo, se configura tanto melódica como armónicamente. La melodía principal se constituye a partir de la interacción y elaboración de varias parejas de nuestro Paradigma de Bucles Tonales y, como consecuencia de la actividad contrapuntística de todas las voces, exhibe la armonía I-V-I, que se presenta como reproducción de la estructura a gran escala transformada en progresión.

Charles Rosen opina que el modo en que se trataba el motivo en el estilo de sonata, alrededor de 1780, fue algo “esencial para el desarrollo de las estructuras formales. (...) [Para Beethoven] la relación existente entre una estructura a gran escala y el tema era igualmente íntima, pero aquella y éste eran trabajados juntamente (...) la concepción de la obra entera adquiriría forma gradualmente”<sup>30</sup>. En cuanto a la técnica compositiva que constituye el motivo, a finales del siglo XVIII, Rosen continua diciendo: “El motivo realza entonces la articulación de la forma y, lo más importante, sufre inflexiones como respuesta

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>30</sup> ROSEN, Charles: *Formas de Sonata*, Labor, Barcelona, 1987, p. 191.

a esas articulaciones”<sup>31</sup>, declaración que nos ofrece una idea no sólo interrelacional entre las partes y el todo, sino también interactiva.

La primera frase musical de una composición muestra el tercer estadio de orden. Para su consecución, es necesaria la actividad del desorden en el seno del motivo, y de nuevo en las relaciones-paradigma de la escala de base, para poder poner en marcha los mecanismos reorganizadores al servicio de una unidad musical más extensa. Tanto a lo largo de la primera frase como a lo largo del discurso tonal, el motivo se reproduce por transformación, por transposición, por oposición o por contraste, por ausencias o silencios, formando parte de transformaciones, transposiciones, oposiciones o contrastes, ausencias o silencios de la primera frase que abre la composición tonal. Cualquier detalle cambia al motivo y también a la frase; metamorfosea las unidades primeras, de modo que necesitarán en algún momento su reproducción por repetición y su reorganización, en la que, cada vez, el desorden es creativo y posibilita el desarrollo espacio-temporal de la composición completa. A partir de aquí, cada período o sección de la obra, cada parte, será constituida mediante un proceso semejante y, cada una de esas partes, será orden con respecto a sí misma y desorden con respecto a una parte anterior<sup>32</sup>.

**4. Cuarto estadio de orden**, a partir del desorden/reorganización de la primera frase completa (y nuevos desórdenes en la base organizada que aportarán -si es el caso- nuevo material): **primera sección** de la composición (Exposición).

Remitiéndonos a Schenker, el *background*, origen primero, produce el *middleground*, nivel intermedio que exhibe la estructura de las modulaciones. El motivo se convierte en el motor de la composición. Configurado a partir de la puesta en relación de unos pocos sonidos -según las instrucciones del *background*-, el motivo acusa un índice elevado de repeticiones, formaciones y transformaciones, dispersiones y concentraciones.

En la construcción de un nuevo paradigma se hacen necesarias nuevas elecciones conceptuales, teóricas, incluso lógicas y paradigmáticas que permitan conocer la novedad. La idea capital de *desigualdad* surge al observar las formas de desorden que comporta el calor: agitación, turbulencia, desigualdad de los procesos, carácter aleatorio de las interacciones, dispersión. En el ámbito de la *physis*, la idea de desequilibrio termodinámico aparece como seno para el nacimiento de los fenómenos organizados.

Al ser la composición tonal un fenómeno organizado, que tratamos de comprender con una nueva epistemología, también las nociones de desigualdad y de catástrofe pueden aportarnos un mayor nivel de comprensión. Las

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>32</sup>“In the art of music, as in life, motion toward the goal encounters obstacles, reverses, disappointments, and involves great distances, detours, expansions, interpolations, and, in short, retardations of all kinds”: SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, New York, 1979, p. 5.

variaciones iniciales que dan lugar a la catástrofe son ínfimas, como en nuestro caso de la relación sensible-tónica, pero conducen a las reorganizaciones ulteriores en el transcurso de la dispersión, es decir, a la consecución de la composición completa, única y diversa, en la que la catástrofe también es la forma esencial de ruptura propia del desorden<sup>33</sup>.

El máximo estadio de orden conseguido, a través de la permanencia del proceso orden/desorden/reorganización, será la composición acabada, coherente interna y externamente gracias al juego ininterrumpido de probabilidades e improbabilidades. Así, podemos completar nuestra secuencia:

**5. Quinto estadio de orden**, a partir del desorden/reorganización permanente de la tónica (a través de las modulaciones): **composición completa**.

Isomórficamente, las prolongaciones que se insertan de forma recursiva entre los puntos estructurales del acorde prolongado del I en el *background*, reproducen el mismo tipo de fenómeno en los niveles intermedios de organización y en el de la superficie<sup>34</sup>: cada prolongación insertada de forma recursiva es, de nuevo, otro acorde prolongado a través de su propia cadencia I-V-I, lo que da lugar a modulaciones con un índice variable de complejidad dependiente del entorno: “In any event, it is the fundamental **structure** which guides the composer”<sup>35</sup>.

Comprender la organización músico-tonal nos hace descubrir que, en el interior de la composición, la génesis de una modulación se produce a través de la catástrofe (de la irrupción de la relación de sensible-tónica ajena a la tonalidad subyacente del todo, de la obra), a partir de la cual se multiplican los desórdenes provocando el resto de relaciones de la tonalidad temporal que interactúan en la organización de su modulación. Como exponíamos antes, la modulación, al mismo tiempo que es desorganización para la tónica inicial, se organiza generando su propio subsistema en una interacción del orden y el desorden, colaborando desde los niveles intermedios (*middleground* schenkeriano) en la organización global de la composición. La reaparición-reorganización de la tónica principal se efectúa bajo el mismo procedimiento: la irrupción en la modulación de la relación sensible-tónica de la tonalidad principal, que permite la reorganización de la tónica de base: “el desorden en los desórdenes ha llegado a ser cosmogénico (...) El orden nace al mismo tiempo que el desorden, en la catástrofe térmica y condiciones originales singulares que determinan el proceso constitutivo del Universo”<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> “In the art of music, as in life, motion toward the goal encounters obstacles, reverses, disappointments, and involves great distances, detours, expansions, interpolations, and, in short, retardations of all kinds”: SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, New York, 1979, p. 5.

<sup>34</sup> “The life of the fundamental line and the bass arpeggiation manifests itself not only in the first horizontal succession and in the first arpeggiation; it also expands through the *middleground*, through what I have called the voice-leading and transformation levels, prolongations, elaborations, and similar means, into the *foreground*”: *Ibid.*, pp. 4-5.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>36</sup> MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 68.

El Sistema Tonal dispone de diversos recursos mediante los cuales puede organizar una prolongación. Cuando ésta se presenta con los sonidos propios de la escala del acorde prolongado que la sustenta, estructural e internamente, acordamos que se trata de una *modulación*<sup>37</sup>, lo que supone un cambio temporal de tonalidad en un espacio-tiempo determinado. La fórmula más sencilla para conseguir una modulación es insertando en una línea melódica el séptimo grado en función de sensible de la nueva tonalidad, dirigiéndose a la nueva tónica. La relación sensible-tónica es la que posee mayor cualidad organizacional/informacional/computacional/comunicacional de entre todas las relaciones melódicas del Sistema Tonal, puesto que nos muestra mejor que ninguna de ellas, en su dinamismo disonancia/consonancia, la tónica-objetivo a alcanzar por la modulación. Una vez desarrollado, prolongado, alcanzado su objetivo, necesitará de la irrupción de una relación *sensible-tónica* de otra tonalidad, que desestabilice la prolongación temporal o modulación para crear una nueva y, así, mediante la actividad ininterrumpida y concurrente del orden, el desorden y la organización, la composición tonal crece de manera isomórfica a los organismos vivientes y se exhibe como Todo.

### **Diferenciación y cooperación: caosmos**

La diferenciación y la cooperación entre el caos y el cosmos han sido articuladas por Morin en nuevo término: *caosmos*. Nicolas Darbon alude a ello en las últimas páginas de su libro *Las musiques du chaos*, del que consideramos imprescindible su lectura: “Le chaos ne serait plus nécessairement synonyme de désordre –mais de désordre *et* ordre. C’est la révolution *dialogique*, une révolution du regard. Comme nous l’expliquons dans notre livre *Musica Multiplex*<sup>38</sup>, par dialogique, il faut entendre non plus une dialectique de concepts opposés, mais une nouvelle attitude face au monde tentant de comprendre en quoi les notions binaires sont en même temps antagonistes *et* complémentaires. Le visage de la musique comme reflet possible de l’univers en est changé”<sup>39</sup>.

No había lugar para el caos en un universo eterna y sustancialmente ordenado. En principio, la idea de caos lleva en sí misma energía, ebullición, resplandor, turbulencia. El caos precede a la distinción, la separación y la oposición. Es una idea “de indistinción, de confusión entre potencia destructora y potencia creadora, entre orden y desorden, entre desintegración y organización, entre Hybris y Dike”<sup>40</sup>. En la música primigenia, el caos inicial sería, en primer lugar, la masa sonora uniforme sin distinción de alturas, pero con la posibilidad de

---

<sup>37</sup> Como sabemos, además de la modulación, existen prolongaciones más breves: la Dominante aplicada, que se trata de una cadencia V-I de ámbito local, y la Tonicalización, que se trata de una modulación muy breve o inacabada. Es remarcable el hecho de que las Tonicalizaciones, a pesar de ser más breves, pueden comportar un alto nivel de complejidad, por ejemplo, a través del uso de cromatismos, dobles cromatismos, funciones enarmónicas y elisiones.

<sup>38</sup> DARBON, Nicolas: *Musica Multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaine*, L’Harmattan, Paris, 2007.

<sup>39</sup> DARBON, Nicolas: *Las musiques du chaos*, L’Harmattan, Paris, 2006, p. 175.

<sup>40</sup> MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 76.

selección de unas u otras en un orden organizacional<sup>41</sup>. Las distintas, diversas y sucesivas afinaciones procuran la distinción, el material sonoro compuesto de elementos atraccionales susceptibles de generar sistema.

En la Tonalidad, los doce sonidos a distancia de semitonos iguales siguen siendo, en otro nivel, una masa uniforme e indistinta con potencialidad creadora, organizacional. La selección de siete sonidos sucesivos del conjunto inicial de doce presenta la primera distinción: los grados conjuntos de cada escala tonal guardan cinco distancias de tono y dos de semitono. El movimiento atraccional, el encuentro de las dos parejas de sonidos a distancia de semitono, se vuelve caótico en un punto/instante infinito para el orden escalar ascendente y descendente, puesto que, en su acción, las relaciones de semitono determinan detenciones del movimiento encontrando objetivos (sonidos del acorde de la tónica) y, en su interacción, producen la distinción entre disonancia y consonancia que se genera cuando se oponen, complementan y concurren los espacios vertical y horizontal: “todo lo que es originario participa de esta indistinción, de este antagonismo, de esta contradicción, de esta concordia/discordia de donde no se puede disociar «lo que está en armonía y lo que está en desacuerdo». De este caos surge el orden y la organización, pero siempre con la copresencia complementaria antagonista del desorden”<sup>42</sup>.

En el caos encontramos todos los mitos arcaicos profundos de la humanidad que lo superan y resuelven en el reino del orden, pero el cosmos ordenado de billones y billones de soles sigue siendo una nube que se dilata. La Génesis no ha cesado y seguimos estando en un universo en el que se forman galaxias y soles; un universo que se desintegra y se organiza con el mismo movimiento; un universo que, como nosotros, muere desde su nacimiento. En el interior del átomo, sus elementos parpadean en medio del desorden, en el que se vuelven indescriptibles las interacciones aisladas, a la vez que podemos describir la organización del sistema como conjunto de interacciones. El desorden no puede ser eliminado en un juego incesante de interacciones internas, de las que surge el orden, la organización y la evolución: “todo lo que en el cosmos es orden y organización, todo lo que produce más orden y organización, tiene como fuente un sol”<sup>43</sup>, una máquina de fuego ardiente cuyo núcleo caótico desperdicia energía, vive en la catástrofe, se encamina a la destrucción, vive a la temperatura de su propia destrucción: “los billones de billones de soles son a la vez el orden supremo, la organización física admirable y el caos volcánico de nuestro cosmos”<sup>44</sup>.

La física clásica ha sido destituida de su trono centrado y ordenado, por un desorden que vive en el seno caótico de lo micro-físico, el átomo, y lo macro-físico, el sol: “la textura de nuestro pequeño mundo terrestre, biológico y

---

<sup>41</sup> “Le chaos est une alchimie. L'émergence est une transmutation –passage d'un état à un autre. Le maître musicien est celui qui sait jouer avec le chaos jusqu'à la jouissance”: DARBON, Nicolas: *Las músicas del caos*, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 174.

<sup>42</sup> MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 77.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>44</sup> *Ibid.*

humano, no está en un aislador; está hecha de átomos, ha nacido en nuestro sol, y se nutre de su irradiación”<sup>45</sup>. A partir de ahora, es imposible concebir la manifestación artística musical sin concebir en su interior la actividad del desorden, del caos, puesto que, producto de la creatividad humana, forma parte de la textura del universo: “Destructeur et constructeur, Eros et Thanatos, terrain vague de Mal et principe moteur de la Création, le chaos peut être envisagé désormais avec bienveillance –peut-être parce qu’on parvient quelque peu à le comprendre et à le maîtriser... Il est le monde, la vie, le dynamisme, la créativité. Dans le chaos déterministe s’épanouissent les contraires. Non plus conjonction, confusion, encore moins disjonction, mais « antagonisme et complémentarité » (Morin) de tous les concepts dialogiques qu’il charrie”<sup>46</sup>.

La teoría más celebrada sobre la asimetría del universo, considera que la polaridad positiva/negativa, de las partículas de materia y antimateria, respectivamente, se anulan al chocar. Se supone que hubo un superhabit de materia que no encontró su antimateria antagonista y no fue destruida. Con la materia que sobrevivió se fueron formando, entre otras, las moléculas de carbono, aquellas que nos constituyen, aquellas que constituyen la vida orgánica. La nueva visión del Universo es la de un volumen que aumenta con la inorganización, con la dispersión. El orden aparece como paréntesis, como islotes improbables en un mar de desorden: “los fenómenos organizacionales, de los que depende el orden en el mundo –átomos, moléculas, astros-, son minoritarios, marginales, locales, temporales, improbables, desviantes”<sup>47</sup>.

El conjunto sonoro infinito del cosmos es la masa de la que surge el orden de una escala, hecha de determinaciones de alturas, en nuestro caso, temperadas, las cuales son apenas un minúsculo conjunto de elecciones. El subconjunto de los doce sonidos temperados aparece como realmente minoritario, improbable, desviante y marginal, pero, en su dispersión, sirvió como base para la miríada de sistemas que surgen a partir de la segunda mitad del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, hasta la utilización de los sextos, cuartos de tono y, posteriormente, de alturas indeterminadas.

En el interior de una composición musical volvemos a descubrir momentos minoritarios, locales, marginales, temporales de orden, del mismo modo que descubrimos momentos caóticos, desorganizaciones. La obra tonal acabada, improbable, aparece del mismo modo con respecto a un punto de referencia macro sistémico, bien sea el conjunto de obras tonales, bien sea el conjunto de composiciones musicales occidentales, bien sea el conjunto de las músicas del mundo.

Recapitulemos. El segundo principio de la Termodinámica significa que el incremento de entropía de un sistema, el desorden, y por tanto la desorganización, no hace otra cosa que crecer. Al introducir la idea de

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>46</sup> DARBON, Nicolas: *Las musiques du chaos*, L’Harmattan, Paris, 2006, p. 18.

<sup>47</sup> MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 82.

desorganización, se hace referencia a la organización, designando la entropía una tendencia irreversible hacia el desorden tanto en los “sistemas abiertos”, incluidos los seres vivos, como en los “sistemas cerrados”.

Podemos considerar la tendencia al desorden del Sistema Tonal, al incremento de entropía en forma de motivos, frases, modulaciones. La catástrofe inicial lleva potencialmente en sí, con su desorden, los principios de orden y de organización, embuclados, a través de las interacciones, en un circuito recursivo de transformaciones irreversibles y de recomenzamientos. Las transformaciones motivadas, temáticas, que se producen en el circuito de modulaciones de una composición tonal, generan, con sus desórdenes, con respecto al motivo y tema iniciales, el orden y la organización para sí mismas y para el Todo a través de la reorganización, haciendo posible el “crecimiento orgánico” (Schenker) de la obra tonal.

Las partes de una composición musical tonal presentan formas metamorfoseadas del orden inicial de los primeros compases. La catástrofe es la fuente energética inicial que se irá disipando a través de las producciones organizadas, de las emergencias en sentido espiraloide: “Así, las formas, con el tiempo, pierden sus contornos, devienen gastadas, esponjosas, se dislocan, se despliegan, pero nuevas formas nacen, se desarrollan, se despliegan”<sup>48</sup>.

La integración del segundo principio de la Termodinámica nos anuncia que un término produce a los otros dos de forma improbable, a la vez que necesaria. Entre sus virtudes ha aportado el desorden y ha desintegrado en cadena el orden simplificador, siendo universal en lo que prohíbe: el movimiento perpetuo, haciendo surgir en el vacío el problema de la organización y el desorden, llevando la marca de la irreversibilidad temporal que ignoraban hasta entonces las leyes físicas. Principalmente, nos anuncia una degradación y dispersión continua en el tiempo, a la que no puede escapar ningún ser o cosa organizada, pagando una tasa de entropía y, también, la imposibilidad de que un sistema pueda regenerarse de forma aislada.

El orden y el desorden son relativos y relacionales. En su inserción, el uno en el otro, necesitan nociones mediadoras para establecer la relación orden/desorden: interacción, transformación y organización. Retomamos de nuevo la idea de una unión fundamental de naturaleza dialógica: unidad simbiótica entre dos o más lógicas. En el paradigma dialógico concebimos que la relación orden/desorden es a la vez:

- una (en su fuente genésica y en su caos formador);
- complementaria: toda organización necesita el desorden;
- concurrente: el desorden y el orden/organización corren al mismo tiempo, el de la dispersión y el del desarrollo de la organización;
- antagonista: el desorden destruye al orden organizacional y la organización rechaza, disipa, anula los desórdenes<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 101.



El orden y la organización constituyen un principio de selección que se protege contra los *alea*, disminuye los desórdenes, aumenta en el espacio y en el tiempo sus posibilidades de supervivencia y/o de desarrollo “y permite edificar sobre el fondo de improbabilidad general, difusa y abstracta una probabilidad concentrada local, temporal y concreta”<sup>50</sup>, sobre la cual, puede edificarse una nueva organización improbable, minoritaria y que, sobre su base organizacional estable, pueda constituir su propia probabilidad. Podemos evocar aquí, el isomorfismo entre la composición tonal y la organización viviente, extremadamente improbable en su origen, quizá a partir de una sola célula-antepasado –en música tonal la relación sensible-tónica-, que posibilitó la organización molecular –el motivo-, y más tarde, el organismo multicelular que muestra la dispersión en la muerte –la obra-: “lo que está organizado debe perecer, puesto que ha nacido y el universo, en tanto que orden y organización, está condenado a muerte por su propia improbabilidad”<sup>51</sup>.

A partir de aquí se nos abre la posibilidad de repensar la teoría tradicional-convencional y tratar de elaborar una teoría de la complejidad músico-tonal, no partiendo de cero, sino de lo genésico, del caos, es decir, del bucle tetralógico; una teoría que debe apoyarse en la producción correlativa de las nociones de orden, desorden y organización<sup>52</sup>.

### **Hacia la Complejidad Musical Tonal**

El determinismo físico y la unicidad direccional del tiempo se reflejan en los espejos de los tratados musicales, mucho más allá de la formulación de las leyes de la Termodinámica, en una lucha desenfadada por ignorar la actividad del desorden, por instaurar el orden a través de las normas escolásticas. Pero, como hemos visto, la composición tonal desarrolla una actividad organizacional permanente, posible por la interacción en bucle del orden, el desorden y la reorganización.

La relación dialógica orden/desorden controla todas las teorías, todos los discursos, toda praxis y toda política. Ha sido repudiada por la física clásica y por el pensamiento occidental que, a través de la estadística, no ha podido más que superponer las escalas de macro-orden y micro-orden sin establecer una conexión lógica, demostrable científicamente<sup>53</sup>, entre ambas escalas y sin poder determinar si existe orden o desorden en el estado preliminar a la catástrofe, aunque desde ella orden y desorden nacen casi juntos: “El desorden está en todas partes en acción. Permite (fluctuaciones) y nutre (encuentros) la constitución y desarrollo de los fenómenos organizados. Co-organiza y

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 103.

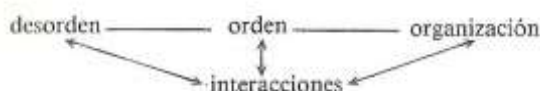
<sup>52</sup> Véase INIESTA MASMANO, Rosa: *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker. Hacia una Teoría de la Complejidad Musical*, Tesis Doctoral, Publicaciones de la Universidad de Valencia, 2009.

<sup>53</sup> Véase GREENE, Brian: *El universo elegante. Supercuerdas, dimensiones ocultas y la búsqueda de una teoría final*, Crítica, Barcelona, 2007 y GRIBBIN, John: *En busca de SUSY*, Crítica, Madrid, 2006.

desorganiza alternativamente y al mismo tiempo (...) hay desorden en el desorden. Hay orden en el desorden”<sup>54</sup>.

El orden músico-tonal, como el orden físico, ya no es general, inalterable, sino degradable, aunque capaz de desarrollarse. Emerge bajo la forma de las determinaciones/constreñimientos iniciales del Temperamento; se desarrolla a través de materializaciones escalares, y luego interacciones y organizaciones tonales, pero sólo un número restringido de composiciones, dotadas de propiedades singulares, son viables y operacionales al mismo tiempo. En ellas vemos lo singular, el evento, lo condicional, el *alea*, lo que dio pie a una transformación significativa en el sistema que generaba y que la generaba al mismo tiempo. En un importante sentido, las leyes de la tonalidad son como las leyes físicas: no solamente dependen de los caracteres singulares del universo temperado, sino de la naturaleza de las interacciones que se producen, partiendo de las distancias interválicas y de las condiciones disonantes y consonantes en que éstas se operan: el orden “encuentra por así decirlo su suelo, después de que las interacciones «fuertes» han soldado en un núcleo estable protones y neutrones”<sup>55</sup>. En el universo físico, primero los átomos, después el orden químico, cada vez más flexible y múltiple: las moléculas. En la música tonal, primero los sonidos temperados, después el orden fenomenológico de la disonancia/consonancia, traducido en relaciones melódicas y progresiones, con el tiempo, más flexibles y múltiples.

Al igual que en el sistema ptolomeico soles y planetas giraban alrededor de la Tierra, en la física clásica todo giraba alrededor del concepto de orden. La revolución copernicana provincializa y sateliza el orden en el universo y, más tarde, Einstein generará una nueva revolución a través de la cual son relativizados los conceptos de orden y desorden<sup>56</sup>. El universo ya no tiene centro. La gran revolución se encaminó hacia Carnot, Boltzmann, Planck, Bohr, Einstein y Hubble. Ya no hay eje inequívoco del tiempo. El universo es policéntrico, acéntrico, excéntrico, diseminado, disperso... Ya no hay un concepto-maestro del que resultan los otros; aunque no todo vuelve al desorden, todo comporta su inmersión en él. Los conceptos ya no están aislados; las nociones no se yuxtaponen, sino que se asocian y se articulan. Llegamos al circuito conceptual que forma bucle entre:



Para Morin, el *método* es la génesis en generatividad y productividad. Por ello, debemos interrogar, explicitar y desarrollar la intersolidaridad compleja de las

<sup>54</sup> MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 95.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>56</sup> “Después de tres siglos, la física ha vuelto a encontrar el tema de la multiplicidad de los tiempos. Se atribuye muchas veces a Einstein el atrevimiento de haber relacionado el tiempo con una cuarta dimensión”: PRIGOGINE, Ilya & STENGERS, Isabel: *La Nueva Alianza*, Alianza, Madrid, 1983, p. 302.

nociones que conforman el bucle tetralógico, “es decir, la base de complejidad insimplificante, irreductible a toda teoría concerniente a nuestro universo físico y, por tanto, biológico y antro-po-sociológico”<sup>57</sup>. Del mismo modo, puesto que consideramos la música como parte constituyente del universo físico-bio-antro-po-sociológico, debemos pensar, isomórficamente, el surgimiento de la teoría del Sistema Tonal desde “una especie de nebulosa espiral genésica de «concepción del mundo» en el sentido en que este término significa, a la vez, los principios de organización de la inteligibilidad (paradigma, *épistemé*) y la organización misma de la teoría”<sup>58</sup>.

El paradigma de la ciencia clásica presentaba la alternativa de exclusión entre la idea de lo singular y lo particular. Del mismo modo, el paradigma de las teorías musicales tradicionales, convencionales, presenta en sus compendios de normas-leyes, la misma alternativa de exclusión<sup>59</sup>. Lo singular y lo particular es agrupado y separado como “excepciones” que, desde la perspectiva determinista, “confirman la regla”. Por el contrario, a través de la epistemología de la complejidad moriniana, el paradigma tradicional simplificante, de norma y excepción, va a transformarse en el encuentro de la complementariedad de este antagonismo, puesto que, a partir de ahora “vamos a poder esperar encontrar, en toda cosa, todo ser, toda vida, al mismo tiempo que su individualidad concreta (singularidad), su generatividad y su generatricidad (generalidad)”<sup>60</sup>.

### Epílogo

Después de haber abordado el mundo de la *Physis*, el siguiente paso debe situarnos frente al orden más complejo que conocemos: el orden biológico, que es el que nos hará dar un paso más, a la hora de concebir la música como fenómeno organizado. En el mundo musical, al igual que en el mundo biológico, los órdenes se diversifican y complejizan, se desarrollan al mismo tiempo que la organización: “orden de ensamblaje (estructura); orden de constreñimientos internos y externos; orden de simetría; orden de estabilidad; orden de regularidad; orden de ciclo; orden de repetición; orden de desdoblamiento (cristales); orden de intercambios; orden de regulaciones; orden de homeostasis<sup>61</sup>; orden de control; orden de mando; orden de programa; orden de

---

<sup>57</sup> MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 104.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>59</sup> “The most baleful error of conventional theory is its recourse to “keys” when, in its lack of acquaintance with foreground and middleground, it finds no other means of explanation. Often its helplessness is so great that it abandons even this most comfortable means of avoiding difficulties. Nothing is as indicative of the state of theory and analysis as this absurd abundance of “keys”; “The flight from music which characterizes our time is in truth a flight from an erroneous method of instruction, one which renders impossible an effective approach to art. In opposition to this theory, I here present a new concept, one inherent in the works of the great masters; indeed, it is the very secret and source of their being: the concept of organic coherence”: SCHENKER, Heinrich: *Free Composition*, Longman, en cooperación con la American Musicological Society, New York, 1979, pp. 8 y xxii.

<sup>60</sup> MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 105.

<sup>61</sup> “Desde la época de Bernard existen dos definiciones de homeostasis: 1) como un *fin* o estado, específicamente la existencia de cierta constancia frente al cambio (externo), y 2) como un *medio*: los mecanismos de retroalimentación negativa que intervienen para minimizar el

reparación y de regeneración; orden de reproducción idéntica; orden de multiplicación que es la multiplicación de dicho orden”<sup>62</sup>.

Así, la nueva noción de orden, que trasladamos al Sistema Tonal, es en su riqueza mucho más interesante que la vieja noción simple y evidente. Nos hace entender que cuanto más rica es la organización, más rica es en desórdenes. Además, el desorden hace más fuerte al orden organizacional, que aprende a manipular al desorden en su provecho, aunque al mismo tiempo, el desorden convierte al orden organizacional en más frágil por el sólo hecho de existir. En la reorganización del material tras la modulación, el orden temático se regenera; en el transcurso de la composición, se reorganiza permanentemente: “El orden que se deshace y se transforma, la omnipresencia del desorden, el surgimiento de la organización suscitan exigencias fundamentales: toda teoría debe llevar en adelante la marca del desorden y de la desintegración, toda teoría debe relativizar el desorden, toda teoría debe nuclearizar el concepto de organización”<sup>63</sup>.

---

cambio”: WATZLAWICK, Paul: *Teoría de la comunicación humana*, Herder, Barcelona, 1991, p. 136. Nosotros hablamos de homeostasis desde la dialógicas cambio/constancia y medio/fin.

<sup>62</sup> MORIN, Edgar: *El Método. La Naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1977, p. 98.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 99.

# Polyphonie[s] L'Histoire au Singulier Pluriel

Christine Esclapez  
Université de Provence  
Département de Musique et Sciences de la musique  
LESA (Laboratoire d'Etudes en Science de l'Art)

**Résumé.** Dans un de ses articles « Les fonctions organiques du Langage Musical », André Souris (1899-1970) aborde la question polyphonique d'un point de vue qui nous semble intéressant à rappeler moins pour en discuter les perspectives historiques ou stylistiques que pour tenter de raviver la posture analytique, et plus généralement, anthropologique du compositeur et musicologue belge. Pour la faire dialoguer avec certains des orientations récentes de la musicologie telles que les définit, par exemple, Jean-Jacques Nattiez dans le dernier volume *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*<sup>1</sup>.

Cette réflexion conduite par André Souris, dès le début des années 40, retrouve une certaine actualité à l'heure où, sous l'effet de l'accélération de la mondialisation et de la globalisation qui en résulte, la musicologie se (re)pense de plus en plus au singulier<sup>2</sup>. Ajoutons, simplement, que pour Souris ce singulier n'est pas quelque chose de lisse, ni même un point de vue fondamentalement général qui, sous couvert de la fraternité d'une humanité musicienne, nierait pour autant ses reliefs et ses contours. Contrepoint et harmonie sont évoqués comme les deux faces d'une même réalité — celle de la fonction polyphonique — conjuguant à la fois l'unité et la multiplicité<sup>3</sup>.

**Mots clefs.** André Souris (1899-1970), polyphonie, harmonie, contrepoint, ethnocentrisme, anthropologie, musicologie comparée, histoire, singulier/pluriel, unité/diversité, sciences du langage musical.

**Abstract.** In his article "The Physiological Functions of Musical Language", Andre Souris (1899-1970) addresses the issue of a polyphonic perspective which seems interesting to recall but less to discuss the historical and stylistic perspectives in an attempt to revive the analytic attitude, and in general, the

---

<sup>1</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques (ed.): « Eclatement ou unité de la musique ? », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5 L'unité de la musique, Actes Sud, Cité de la musique, Paris, 2007, p. 17-32.

<sup>2</sup> MACHE, François-Bernard : *Musique au singulier*, Odile Jacob, Paris, 2000.

<sup>3</sup> DARBON, Nicolas, *Musica multiplex. Dialogique du simple et du complexe en musique contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2007. HAUTBOIS, Xavier, *L'unité de l'œuvre musicale. Recherche d'une esthétique comparée avec les sciences physiques*, Paris, L'Harmattan, 2006.

anthropology of the Belgian composer and musicologist. To make it match with some of the recent trends of musicology as defined, for example, Jean-Jacques Nattiez in the last volume *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*.

This reflection led by Andre Souris, in the early forties finds some resemblance at this time, on the effect of acceleration of the world and the resulting globalization, thus music is (re)thought to be increasingly singular. But for this strange Souris, this singularity is not easy, nor fundamentally, even under a general point of view, which under name of the human musical brotherhood, denies all its embossing and outlines. Counterpoint and harmony are described as two sides of same coin - that of the polyphonic function - combining both unity and multiplicity.

**Keywords.** Andre Souris (1899-1970), polyphony, harmony, counterpoint, ethnocentrism, anthropology, comparative musicology, history, singular/plural unity/diversity, science of musical language.

---

Pour nous résumer, nous dirons que l'on peut décrire la polyphonie tout entière en disant qu'elle tend, d'une part, à la plus grande indépendance possible des voix, c'est-à-dire au contrepoint, et qu'elle tend, d'autre part, à la réduction de cette indépendance, c'est-à-dire à l'harmonie dont la limite est le timbre.

La fonction polyphonique peut donc se percevoir tout au long d'une échelle dont une moitié manifeste une tendance à la multiplicité ou, si vous voulez, une *prééminence du contrepointique* et l'autre une tendance à l'unité, une *prééminence de l'harmonique*<sup>4</sup>.

André Souris

Cette citation est extraite d'un article d'André Souris intitulé « Les fonctions organiques du langage musical », qui sera publié de façon posthume en 1976 dans *Conditions de la musique*<sup>5</sup>. Dans cet écrit, Souris aborde la question

---

<sup>4</sup> SOURIS, André : « Les fonctions organiques du langage musical », *La Lyre à double tranchant. Ecrits sur la musique et le surréalisme présentés et commentés par Robert Wangermée*, Mardaga, Bruxelles, 2000, p. 73.

<sup>5</sup> « (...) de janvier 1945 à novembre 1945, il présente au séminaire des Arts institué au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles trois cycles de conférences qui suscitent un vif intérêt. Il en réunira les textes plus tard en vue d'une publication dont il a déterminé la structure et le titre, *Conditions de la musique*, mais finalement il les laissera à l'état de manuscrits. Destiné à un public d'amateurs éclairés, cet essai se donne pour objectif d'analyser sans aucun jargon savant la nature du phénomène musical dans toutes ses composantes sonores : la forme, l'écriture (mais aussi le statut des musiques non notées), le rôle des interprètes (y compris celui des chefs d'orchestre), les fonctions organiques du langage musical (le silence et la musique, le rythme

polyphonique d'un point de vue qui nous semble intéressant à rappeler moins pour en discuter les perspectives historiques ou stylistiques que pour tenter de raviver la posture analytique, et plus généralement, anthropologique du compositeur et musicologue belge. Pour la faire dialoguer avec certaines des orientations récentes de la musicologie telles que les définit, par exemple, Jean-Jacques Nattiez dans le dernier volume de *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*<sup>6</sup>.

Nous aurons l'occasion dans la suite de cette contribution de revenir pleinement au propos de l'article cité précédemment, mais précisons qu'il prendra une valeur méthodologique et épistémologique et que c'est ce décadage et ce déplacement qui orienteront notre propos, lui-même en relation avec le point de vue adopté par Souris. Le champ sémantique employé dans cette citation est tout entier orienté par une tentative de surplomb. L'objet des attentions d'André Souris : *la polyphonie au singulier* ainsi que la prise en compte de sa fonction et de la prééminence de certaines de ces manifestations, les plus fréquentes et les plus caractéristiques. *La polyphonie au singulier* pour traiter de la question de l'unité des pratiques musicales, avec recul. Pour comprendre et maîtriser l'émiettement des savoirs et des objets que nous ressentons actuellement avec acuité et que devait déjà ressentir Souris, forcé en cela par les questionnements qui entouraient l'extension des pratiques musicales des années 40 et 50 : pensée sérielle, musiques électroacoustiques, musiques extra-européennes...

Un champ large qui s'emploie à révéler des traits communs et des modes de fonctionnement propice à une méthodologie hospitalière à l'ensemble des cultures et à leurs histoires. Le principal objectif d'André Souris sera de mettre à jour ce qu'il nomme les « prototypes de tous les moyens polyphoniques qui sont encore aujourd'hui les nôtres »<sup>7</sup>, posture qui ravive, par exemple, le modèle des sciences de la nature tel qu'il a pénétré l'ensemble des sciences humaines depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Recherches des prototypes que d'autres, avant ou plus tard, choisissent de nommer universaux, isotopies ou compétence, pour accéder à cette compréhension des fonctions organiques du langage musical et pour embrasser la présence et l'importance dans l'ensemble des groupes humains de la culture et de l'expression musicales.

Cette réflexion conduite par André Souris, dès le début des années 40, retrouve une certaine actualité à l'heure où, sous l'effet de l'accélération de la

---

concret, les polyphonies, le contrepoint et l'harmonie, les matières instrumentales), les sources de la création musicale (la stylistique, le timbre et les techniques instrumentales, la conception du monde et les démarches spirituelles du musicien) » (WANGERMEE, Robert, *La Lyre à double tranchant*, *ibid.*, p. 7). Les *Conditions de la musique* seront publiées de façon posthume en 1976 et rééditées dans *La lyre à double tranchant* en 2000. C'est cette seconde édition qui nous servira principalement de référence bibliographique.

<sup>6</sup> *Op. cit.*

<sup>7</sup> SOURIS, André : *La lyre à double tranchant*, *ibid.*, p. 71.

<sup>8</sup> VENDRIX, Philippe : « Les conceptions de l'histoire de la musique », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 5 L'unité de la musique, Actes Sud, Cité de la musique, Paris, 2007, p. 628-648.



mondialisation et de la globalisation qui en résulte, la musicologie se (re)pense de plus en plus au singulier<sup>9</sup>. Ajoutons, simplement, que pour Souris ce singulier n'est pas quelque chose de lisse, ni même un point de vue fondamentalement général qui, sous couvert de la fraternité d'une humanité musicienne, nierait pour autant ses reliefs et ses contours. Contrepoint et harmonie sont évoqués plus haut comme les deux faces d'une même réalité — celle de la fonction polyphonique — conjuguant à la fois l'unité et la multiplicité, tendances historiques, géographiques mais surtout, et nous y reviendrons, « naturellement humaines »<sup>10</sup>. Comme pour concevoir la possibilité d'une musicologie qui s'exercerait sur des structures élastiques, plastiques ou en tension, davantage que sur des globalités ou des taxinomies fixes, propices à l'explication scientiste, dérive idéologique que notre « vigilance critique »<sup>11</sup> ne doit pas perdre de vue<sup>12</sup>. Ainsi *la question polyphonique* sera-t-elle pour Souris l'occasion de développer une réflexion anthropologique, englobant volontairement l'ensemble des manifestations polyphoniques et s'opposant en cela à une conception historiciste et à une vision ethnocentriste telles qu'elles nous apparaissent actuellement de façon pleinement consciente<sup>13</sup>. Simplement, il s'agira pour lui d'avancer avec précaution, et de rechercher ce *singulier pluriel* à une époque qui, pourtant, n'a pas encore été le témoin des développements de la musicologie de type structuraliste ou culturaliste qui ont dessiné le paysage de notre discipline dans la seconde moitié du XXe siècle. Et c'est justement ce simple constat chronologique qui donne à la posture de Souris toute son actualité. La rappeler nous permet de l'intégrer à nos références récentes et ainsi de continuellement les explorer, de les mettre en débat pour, peut-on l'espérer, ne pas les instituer en idéologies détentrices d'une *nouvelle* vérité, aveugle à ses racines ainsi qu'au mouvement de flux et de reflux auquel nous confronte l'histoire de nos choix et de notre regard<sup>14</sup>. La démarche d'André Souris sera exploratoire, détectant des couches de signification à l'image de la démarche archéologique où la datation des strates les plus récentes aux strates les plus anciennes est pour l'archéologue une *chronologie relative* qu'il met

---

<sup>9</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques : *Musicologie générale et sémiologie*, Bourgois, Paris, 1986 ; « Eclatement ou unité de la musique ? », *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5 L'unité de la musique, Actes Sud, Cité de la musique, Paris, 2007, p. 17-32 ; MACHE, François-Bernard : *Musique au singulier*, Odile Jacob, Paris, 2000.

<sup>10</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, p. 71.

<sup>11</sup> MACHE, François-Bernard : *Musique au singulier, ibid.*, p. 23.

<sup>12</sup> François-Bernard Mâche souligne tout à fait l'enjeu du retour des universaux dans la réflexion musicologique dès les années 70 et la crainte qui accompagne bien souvent cette posture : « Une grande peur traverse, non sans raison, le monde intellectuel : qu'en mettant trop en évidence ce qui rapproche l'homme des autres espèces, et les déterminismes naturels qui agissent plus ou moins secrètement sur les cultures et les individus, l'homme se déshumanise. L'histoire du XXe siècle, et le souvenir encore trop présent de l'horreur nazie, expliquent cette extrême sensibilité. La « nature » n'a que trop servi déjà d'alibi abusif à une certaine réduction de l'homme à l'état d'objet, pour que son association aux phénomènes culturels ne soulève pas une méfiance immédiate » : *Ibid.* p. 23.

<sup>13</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques : « Eclatement ou unité de la musique ? », *ibid.*, 2007.

<sup>14</sup> ESCLAPEZ, Christine : *La musique comme parole des corps. Boris de Schloezer, André Souris et André Boucourechliev*, Préface de Daniel Charles, L'Harmattan, Paris, 2007 ; « Boris de Schloezer (1881-1969), André Souris (1899-1970) e André Boucourechliev (1925-1997). Un'altra musicologia ? », *Il nuovo in musica. Estetiche. Tecnologia. Linguaggi*, sous la direction de Rossana Dalmonte et Francesco Spampinato, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2008, p. 37-46.

constamment en débat avec la quête d'une *chronologie absolue* qui, elle, a pour objectif d'établir une datation plus précise en fonction des objets trouvés dans les différentes couches et qui, lors de bouleversements stratigraphiques ou naturels, peuvent passer d'une couche à l'autre. Leur présence n'étant pas alors nécessairement reliée à l'ère spatio-temporelle à laquelle ils appartiennent.

### **Se décaler pour prendre position et se situer**

Georges Didi-Huberman débute son ouvrage *Quand les images prennent position* par ces mots : « Prendre position, c'est désirer, c'est exiger quelque chose, c'est se situer dans le présent et viser un futur »<sup>15</sup>.

Dans ses articles, André Souris prendra position, de façon très claire, sans faux-semblants. Égratignant quand cela lui semblera nécessaire les institutions trop sclérosées et les méthodes pédagogiques obsolètes. Son désir : partager la vie de la forme musicale, et retrouver le sens de la biologie qui lui semble avoir déserté la théorie musicale<sup>16</sup>. Son exigence : se situer anthropologiquement et affirmer une démarche comparative tout en ayant une conscience extrême de ses propres limites : celle d'un musicien et musicologue occidental. Sa volonté : montrer la musique comme forme de connaissance, comme *conception du monde*<sup>17</sup>.

La visée musicologique d'André Souris sera bien souvent décalée, à contre-courant des modes et des idées reçues dès lors qu'elles ne représentent plus des terrains d'expérience et de recherche. Comme si la maturité et le raffermissement des idées, pour être trop facilement contaminés par la certitude et le dogmatisme, ne lui convenaient pas. Après avoir contribué, par exemple, à la promotion du dodécaphonisme en France et en Europe<sup>18</sup>, il prendra ses distances avec la radicalité de la pensée sérielle<sup>19</sup> « reprochant à Schoenberg, Leibowitz et quelques autres l'académisme dont ils faisaient preuve dans l'application des normes sérielles »<sup>20</sup>. À contre courant également des procédures classiques d'analyse du langage musical héritées de la théorie des formes qui s'est progressivement constituée et normalisée depuis la fin du XVIIIe siècle<sup>21</sup>. Pourtant la question formelle occupera une grande part de ses

---

<sup>15</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges : *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire. 1*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2009, p. 11.

<sup>16</sup> Cette affirmation ne peut être séparée de sa volonté de développer dans le champ musicologique la *Gestalttheorie* comme modèle d'analyse des œuvres musicales car « c'est un esprit biologique qui donne à la *Gestalttheorie* son originalité » : SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 26.

<sup>17</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 104-107.

<sup>18</sup> WANGERMÉE, Robert : *Ibid.*, 2000, p. 8 et ss.

<sup>19</sup> « Souris n'a pas été un compositeur sériel, il s'est limité à un rôle de médiateur et de guide critique pour les artisans et le public des nouvelles musiques comme il l'a été dans d'autres domaines. On peut se demander si son engagement dans le monde sériel a marqué pour lui la conversion qu'on lui a attribuée — car ses sympathies naturelles le portaient plutôt vers Strawinsky — ou s'il s'est d'abord agi, pour lui, de se montrer à la pointe des expériences les plus nouvelles » (Wangermée, Robert : *Ibid.*, p. 8).

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 8.

<sup>21</sup> André Souris aborde ces questions dans deux articles : « La forme sonore », *La lyre à double tranchant*, *ibid.*, 2000, pp. 23-34, publié initialement dans *Conditions de la musique et autres*

réflexions. Il y reviendra à plusieurs reprises dans ses articles, forgeant des critiques radicales contre toute entreprise de formatage, souhaitant se situer au plus près de la *formation* de la forme — une forme en action qu'il ne sépare pas de la vie de l'œuvre et de son quotidien. Comme le fera d'ailleurs, et dans une certaine mesure, Charles Rosen dans ses ouvrages sur le style classique ou les formes sonates<sup>22</sup>. Un recul critique qui ne peut être séparé de son activité de musicien, de conférencier et de pédagogue ainsi que de sa profonde connaissance de toutes formes de musiques : « Souris ne borne pas ses analyses — et ses auditions exemplaires — au musée des chefs d'œuvre qui forment le répertoire de base des concerts habituels (entre J.-S. Bach et la fin du XIXe siècle). Il plonge dans le passé jusqu'aux polyphonies médiévales et au chant des trouvères ; il accorde toute leur importance aux compositeurs contemporains qui le plus souvent n'avaient pas encore accédé alors à l'enseignement des conservatoires et il donne une place significative aux musiques extra-européennes ainsi qu'aux pratiques des sociétés primitives »<sup>23</sup>.

Cette connaissance large et diversifiée lui permettra, par exemple, d'envisager un projet de concerts de musique comparée qu'il donnera à Bruxelles, à l'Institut des Hautes Etudes (mars 1944). Il s'appliquera « à dépayser systématiquement toutes les œuvres du programme, grâce à un total désordre chronologique »<sup>24</sup>, et cela pour proposer des expériences d'écoute pratiquées couramment par le disque (*ibid.*, p. 134). De façon plus générale, il s'intéressera aux développements philosophiques et théoriques des sciences humaines en se montrant sensible : « à la *Gestalttheorie*, l'existentialisme, le structuralisme, le zen, la linguistique postsaussurienne »<sup>25</sup>. Sa visée est celle de la rencontre et du décloisonnement, celle aussi du regroupement. Un regard d'ordre anthropologique<sup>26</sup> dans la mesure où André Souris n'exclut *a priori* de ses enquêtes aucun genre et aucun style : musiques anciennes, renaissantes, savantes, populaires, extra-européennes ou même musiques de film. Une posture que l'on ne peut s'empêcher de rapprocher de l'expérience compositionnelle et intellectuelle relatée par François-Bernard Mâche dans son ouvrage *Musique au singulier*<sup>27</sup> dont nous tenons à reproduire un long passage :

Lorsqu'à la fin des années 1950, Messiaen nous faisait écouter des musiques balinaises, tibétaines, ou du Japon impérial, tandis que Schaeffer incluait dans des concerts électroacoustiques des enregistrements du Cameroun ou des hauts plateaux indochinois, nous avons des sensations sans doute comparables à ce que les découvreurs d'Angkor avaient pu éprouver au XIXe siècle. Dans le contexte de la décolonisation du monde, rien ne nous paraissait plus

---

écrits, *ibid.*, 1976 et « Forme », *Vocabulaire de l'analyse musicale, La lyre à double tranchant, ibid.*, 2000, p. 285-291, paru avec une série d'autres articles dans l'*Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, Paris, t. II et III.

<sup>22</sup> ROSEN, Charles : *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven* (1966), Gallimard, Paris, 1978 ; *Formes sonate* (1988), Actes Sud, Arles, 1993.

<sup>23</sup> WANGERMÉE, Robert : *Ibid.*, 2000, p. 7.

<sup>24</sup> SOURIS, André : *Conditions de la musique et autres écrits, ibid.*, p. 135.

<sup>25</sup> WANGERMÉE, Robert : *Ibid.*, 2000, p. 8.

<sup>26</sup> ESCLAPEZ, Christine : *Ibid.*, 2007.

<sup>27</sup> MACHE, François-Bernard : *Musique au singulier, ibid.*, p. 15-24.

urgent et plus légitime que d'affirmer l'égalité des cultures, et de signaler particulièrement celles qui avaient atteint un certain niveau de raffinement. Debussy n'avait eu que ses oreilles ; Bartók disposait d'un lourd enregistreur à cylindre ; nous étions les premiers à bénéficier des magnétophones portables. Tous les sons du monde, et non plus seulement les analyses et les transcriptions, nous frappaient de plein fouet.

Si les accomplissements des musiques persanes, indiennes, africaines, indonésiennes, etc., se révélaient aussi impressionnants que ceux de la tradition européenne, l'universalité que cette dernière avait revendiquée devenait de jour en jour davantage une prétention sans fondement. Ni la polyphonie dont elle s'était longtemps crue et affirmée l'inventrice, ni même l'écriture dont elle avait porté le rôle à un niveau record, n'étaient son privilège exclusif. Il se révélait qu'on chantait un peu partout à 2 ou 3 voix. Le gagaku japonais, qui s'était transmis oralement de père en fils depuis le IX<sup>e</sup> siècle, était également conservé par écrit. Des polyphonies géorgiennes s'avéraient plus anciennes que l'école parisienne de Notre-Dame. On s'apercevait que les grandes musiques s'étaient construites sur des systèmes très différents du nôtre. Dès lors, les opinions enseignées dans beaucoup de conservatoires : que la résonance fonde l'harmonie tonale ; que les musiques « exotiques » n'ont pas encore découvert ses lois naturelles, et c'est pourquoi elles sont « fausses » avec leurs échelles, leurs timbres criards, leur ignorance anarchique des tensions et des détenteurs qui fondent un discours, etc., tout cela apparaissait comme une illusion plus ou moins coupable. Il faudrait réécrire et compléter toute l'histoire de la musique selon de nouvelles perspectives.<sup>28</sup>

Même envie de décadre, d'entrer en subversion, et de revisiter des siècles de pensée institutionnelle où l'occidentalisation dominante filtrait impassiblement toutes les autres formes de cultures pour construire un mode de représentation fondé sur ses valeurs propres<sup>29</sup>. Exercer une sorte de devoir de mémoire et devenir à nouveau des découvreurs et des explorateurs pour intégrer esthétiquement ce que les nouvelles conditions d'écoute ont permis : ouvrir toutes grandes les oreilles pour embrasser, même de façon un peu désordonnée, l'ensemble des musiques existantes ainsi que l'infinie variété de leurs possibilités. En tout cas y tendre. Des volontés qui ne sont rien moins qu'autonomes et qu'il faut garder à proximité de ces nouvelles conditions d'écoute et de la diffusion commerciale au plus grand nombre qui se sont accélérées dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle pour en saisir toute la richesse. L'article d'André Souris sur les fonctions organiques du langage musical était, il faut le rappeler, destiné à un public diversifié : mélomanes, amateurs d'art, étudiants. Un public non spécialiste auquel Souris se proposait d'apporter de

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.17.

<sup>29</sup> GUILBAUL, Jocelyne : « Mondialisation et localisme », in *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, vol. 5 L'unité de la musique, Actes Sud, Cité de la musique, Paris, 2007, p. 313-334.

solides connaissances musicologiques sans caricature outrancière mais au plus près de la réalité musicale, sonnante et résonante. On peut ainsi penser que ce positionnement, global et général, est aussi lié à ces conditions de transmissions. André Souris a cherché le moyen de témoigner le plus simplement et le plus largement possible de la réalité de la création musicale et, en cela, a accepté la part de vulgarisation qui accompagne un tel choix. N'a-t-il pas d'ailleurs été, très tôt, un des témoins et des acteurs de cette nouvelle répartition de la culture qui marquera le dernier tiers du XXe siècle ? Comme le relate Jean Jacquot : « Comme il ne s'adressait pas aux seuls musiciens, il se devait d'éviter un vocabulaire trop technique. Il posait des questions préalables à toute initiation, les questions les plus simples, celles aussi auxquelles il est le plus difficile de répondre : relation des instruments et des formes, fonction du langage musical, démarche du créateur. Il partait d'une réflexion sur la perception de l'univers sonore pour examiner en terminant les rapports du musicien au monde, de la musique à l'existence, et proposait une conduite humaine bien éloignée de l'esthétisme pur »<sup>30</sup>.

Souris a ainsi touché du doigt cette orientation anthropologique de la musicologie qui est pleinement la nôtre à l'heure actuelle, et dont la nécessité est liée presque organiquement aux conditions actuelles de diffusion de la musique. Non pas qu'elle en soit exclusivement contingente, passive ou prisonnière. Mais bien parce que l'extension de ces conduites, principalement caractérisées par le principe de la baladodiffusion (ou *podcasting*), interroge directement la question esthétique de la connaissance. Esthétiquement, il y a là quelque chose d'extrêmement intéressant qui est en train de repousser imperceptiblement les limites de la sphère économique et même politique. Face à cette envie portative et immédiate de styles et de musiques pluriels, il y a aussi un renversement des valeurs qui sont les nôtres : la quantité de musiques écoutées n'est plus nécessairement synonyme d'appauvrissement, d'inculture ou d'asservissement aux logiques de l'économie de marché, mais procède aussi de ce désir de découvrir et de tendre l'oreille. Désir où le total désordre stylistique et chronologique permet de refonder cette continuité historique mais aussi anthropologique qui semblait avoir déserté la seconde moitié du XXe siècle comme pour se situer et observer à nouveau l'étrangeté des choses<sup>31</sup>.

### **Polyphonie(s)**

Cet article intitulé « Les polyphonies » est issu du second chapitre des *Conditions de la musique* : « Fonctions organiques du langage musical » organisé en 5 sections correspondant aux 5 exposés prononcés au Séminaire des Arts entre janvier et mars 1946<sup>32</sup>. Cet article est, lui-même, séparé en deux

---

<sup>30</sup> SOURIS, André : *Conditions de la musique et autres écrits*, *ibid.*, p. 10.

<sup>31</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges : *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire. 1*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2009, p. 11.

<sup>32</sup> Voici plus précisément la constitution et l'organisation de ce second chapitre des *Conditions de la musique* (1976) tel qu'il est réédité dans *La lyre à double tranchant* (*ibid.*, 2000, p. 57-89) sous la direction de Robert Wangermée : 1. Le silence et la musique (version du 9 avril 1949 au Club d'essai de la Radiodiffusion française de l'exposé initial au Séminaire des Arts datant du 9 février 1946). 2. Le rythme concret (exposé du 16 janvier 1946). 3. Les polyphonies — A. Contrepoint (exposé du 23 février 1946). 4. Les polyphonies — B. Harmonie et mélodies

volets : « A. Contrepoint » et « B. Harmonie et mélodies accompagnées ». Ces deux volets forment une unité dans l'argumentation ; la raison de la segmentation étant celle des circonstances et des limites temporelles dans lesquelles se tenaient ces exposés.

Le propos général des « Fonctions organiques du langage musical » est suffisamment particulier pour qu'on lui accorde d'emblée quelque attention. La question du langage musical est une question récurrente chez Souris qu'il ravivera très souvent dans ses multiples articles car il la vit un peu sous le mode de la croisade esthétique. Le langage musical constitue en ce qui le concerne un système clos sur lui-même. Ce point de vue quelque peu exclusif rejoint les débats alors contemporains sur l'autonomie des œuvres artistiques alors volontiers contaminées par les dérives imitatives et symbolistes. Souris, comme bien d'autres, ne sera pas pourtant un formaliste autoritaire, et son court article « La conception du monde » en témoigne<sup>33</sup>. Le paradoxe du musical y est souligné avec beaucoup d'acuité : la musique semble particulièrement bien se prêter au jeu des équivalences psychologiques, illustratives, contextuelles, sentimentales ou autres, mais ces translations « ne constituent pas la signification musicale, elles n'en sont que des reflets, des harmonies. Elles ne peuvent naître et être considérées qu'à partir de la conception de l'œuvre elle-même, en tant qu'objet d'abord musical »<sup>34</sup>.

Comment penser, à l'heure actuelle, un musical isolé des circonstances extérieures (individuelles, collectives) bien souvent incitatrices de sa propre présence et participant à son déploiement ? Pourtant, méthodologiquement, cette position est essentielle même si la terminologie employée paraît quelque peu rigide ; elle permet de ne pas tracer des relations causales trop rapides entre contexte et œuvre par exemple et, sans déification aucune de l'autonomie des œuvres au regard de la société, elle pose comme préalable à tout type d'analyse le musical. Non pas l'œuvre conçue comme un produit achevé et clos, créée et imaginée par un génie indépendamment de toute impulsion extérieure ou de tout enjeu politique, esthétique, historique ou culturel. Mais le musical comme mode spécifique de représentation de l'esprit humain, quelles qu'en soient ses formes et ses manifestations. Le musical avant tout. Le musical comme préalable, comme point de ralliement. Ne suggérant pour autant aucune attitude autarcique. Et cette posture n'est pas simplement celle de l'analyste que Souris était indubitablement. Elle est aussi celle d'un musicien, compositeur et chef d'orchestre, pour qui l'analyse ne peut se concevoir en dehors du champ de

---

accompagnées (exposé du 2 mars 1946). 5. Les matières instrumentales (exposé du 9 mars 1946).

<sup>33</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 104-107.

<sup>34</sup> Souris précisera également : « Avant de commencer (...), je voudrais vous rappeler l'objet principal de mes propos. Qu'il s'agisse de l'attitude du compositeur à l'égard du style, de la matière sonore ou des correspondances, des fonctions du langage musical, des conditions générales de la musique ou des constantes de l'esthétique musicale, je n'ai voulu m'appliquer à démontrer qu'une seule chose, c'est que toute considération sur la musique n'est valable qu'à partir d'une compréhension absolument adéquate de l'œuvre musicale en tant qu'objet autonome et irréductible » : *Ibid.*, 2000, p. 105-106.

l'expérience musicale : celle de l'écoute principalement. Retour aux sources du sonore, spécificité du musical et revendication de son immanence pour ne pas amalgamer le langage musical à d'autres formes langagières : notamment les formes verbales, historiquement rapprochées du musical. Cependant, et sans entrer en détail de cette problématique par ailleurs largement discutée, disons bien rapidement que les points de similitude entre langage et musique ne sont rien moins qu'évidents. Demeurer sur le sol du musical c'est être, quelque part, toujours un peu funambule. Observer ce qui fonde le musical en propre, ce qui le constitue comme expression humaine spécifique, sonore en tout premier lieu, et résister, dans le même temps, à toute tentation purificatrice, manichéenne, autistique. La proposition de Souris demeure sur le seuil du musical en incluant la dimension subjective de l'écoute sans en faire le lieu d'une confession ou d'une simple reconnaissance de réalités extérieures. La question du langage rejoint celle des formes (et non des structures) que Souris conçoit, dans le prolongement de son adhésion à la *Gestalttheorie*<sup>35</sup> comme des « unités organiques qui s'individualisent et se limitent dans le champ spatial et temporel de perception ou de représentation »<sup>36</sup>. C'est cette organicité qui constituera pour Souris le territoire des sciences du langage musical et qui le conduira à violemment critiquer les théories mécanistes qui dissèquent les formes sans tenir compte de leur vie propre. Ce ne sont pas des éléments isolés qui agissent et sont à l'œuvre dans la constitution des formes sonores mais bien leur jeu dialectique. Comme il l'écrit : « On en viendrait, entre autres conséquences, à rejeter l'idée d'une hiérarchie des éléments, idée qui hante encore l'esprit des musiciens. Le privilège accordé à la notion de « thème » (considéré comme l'élément « constructif » par excellence) s'évanouit si l'on reconnaît à quel point peut être déterminante, dans l'organisation interne de la forme totale, l'activité des vitesses, des intensités, des registres, des timbres, des modes d'attaque. C'est que la forme résulte d'une dynamique fonctionnelle et non point de juxtaposition d'éléments valorisés une fois pour toutes. La question n'est plus de démembrer une symphonie, de dénombrer ses matériaux mélodiques, harmoniques, instrumentaux, rythmiques et autres, mais de découvrir les lois par lesquelles une œuvre musicale s'organise elle-même — une structure étant un tout formé de phénomènes solidaires tels que chacun dépend des autres et ne peut être ce qu'il est que dans et par sa relation avec eux »<sup>37</sup>.

Le recours à un vocabulaire organique montre une compréhension souple des phénomènes qui « ne s'inspire pas des formes solides de la géométrie, mais d'une dynamique de la fluidité, métamorphose continue du devenir vital selon l'axe de la croissance et de la dégénérescence »<sup>38</sup>. Le modèle scientifique de cette prise en compte du musical comme écoulement incompressible pourrait être proche de celui étudié, par exemple, par la mécanique des fluides. La quête analytique d'André Souris s'enracine dans la pensée romantique, où le terme d'organisme, à la mode dans tous les domaines, historiques, culturels et artistiques, était le prototype et même l'archétype de l'intelligence humaine et

---

<sup>35</sup> *La Lyre à double tranchant*, *ibid.*, p. 23-34.

<sup>36</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 263.

<sup>37</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 263-264.

<sup>38</sup> GUSDORF, Georges : *Le Romantisme*, 2 tomes, Payot, Paris, 1993, p. 425.

de la compréhension de l'unité de la forme en mouvement. Souris demeurera proche de cette pensée chère à Goethe ou à Herder et Schlegel ou encore à cette *végétation luxuriante*, métaphore de la vie des formes artistiques, évoquée par Focillon<sup>39</sup>. Il reconduira à sa façon l'opposition goethéenne entre interprétation mécaniste et interprétation *organologique*<sup>40</sup> qu'il concevra comme un véritable stimulant d'une nouvelle compréhension du monde sonore : « Compréhension basée sur une perception non pas rationnelle, mais immédiate, concrète et naïve d'où l'esprit créateur peut tirer des enseignements plus vrais, plus efficaces que ceux des méthodes purement analytiques »<sup>41</sup>.

De façon plus générale, le concept de langage organique lui donnera la possibilité de penser dialectiquement et paradoxalement l'histoire européenne de la musique, évitant les classifications trop faciles et bien trop binaires, recherchant sans cesse à construire un point de vue complexe où le jeu des contraires permet de saisir, dans toute sa plénitude, la réalité musicienne. Selon Georges Gusdorf : « Ce concept [celui d'organisme], emprunté à la physiologie, est d'autant plus important que la philosophie, pour l'avoir négligé, s'est écartée du juste milieu et a conçu la vie soit d'une manière spiritualiste, soit d'une manière mécaniste, ne possédant plus alors d'un côté que le fantôme et l'autre que le cadavre de la vie au lieu de la vie elle-même (...) Or, dans tout être vivant, forme et essence, unité et multiplicité sont inséparables et identiques, et c'est seulement lorsque unité et multiplicité s'opposent dans un être vivant qu'apparaît la contradiction. Le concept d'unité renferme en lui celui de multiplicité. Multiplicité et unité ne se contredisent pas »<sup>42</sup>.

Il paraissait important de préciser le cadre des « Fonctions organiques du langage musical », second chapitre des *Conditions de la musique*, avant d'aborder plus en détail l'article consacré à la question polyphonique. Ainsi ces fonctions sont-elles d'emblée situées hors des sentiers battus : le silence comme champ magnétique, chapitre subtil d'une esthétique future ; le rythme concret, élastique et indépendant du métronome ; les matières instrumentales, condition essentielle du musical, dans la mesure où « [ce sont elles] qui engendr[ent] et qui mesur[ent] l'activité de toutes les fonctions. C'est le timbre qui qualifie le silence, qui rythme le temps, qui déploie les perspectives, enfin, qui valorise toutes les péripéties du discours musical »<sup>43</sup>. Et, les polyphonies entre contrepoint et harmonie, comme un exemple particulièrement fort de cette posture quasi épistémologique d'André Souris : la constitution d'une histoire de la musique au *singulier pluriel*.

Souris revisite la question de la polyphonie, ou plutôt celle de *l'attitude polyphonique* qu'il conçoit de façon plurielle, écartelée entre deux tendances : la fonction contrapuntique et la fonction harmonique. Ainsi « les polyphonies »

---

<sup>39</sup> FOCILLON, Henri : *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1943.

<sup>40</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 24-26.

<sup>41</sup> SOURIS, André : *Conditions de la musique et autres écrits, ibid.*, p. 34.

<sup>42</sup> BAADER, cité par GUSDORF : *Ibid.*, p. 425.

<sup>43</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 83-84.



sont-elles d'emblée rassemblées par le singulier que marque explicitement le début de l'article. La recherche étymologique de ce que représente « l'essence » polyphonique lui permet de s'extraire de la linéarité historique pour tenter de s'approcher des origines de la polyphonie et d'en montrer la permanence. Sans toutefois nier ses manifestations multiples. La polyphonie comme geste naturellement humain se manifestant à travers des paroles diverses, chacune reliée à un contexte spatial et temporel différent. Ce préalable étymologique conduira Souris à relativiser les recherches occidentales qui, écrit-il : « ont longtemps cru et laissé croire que la polyphonie était une création relativement récente qui avait suivi la pratique de la mélodie pure, de la mélodie en solo. [Les historiens] fixent la naissance de la polyphonie "aux environs du IXe siècle après Jésus-Christ, et quelque part à l'ouest de notre petite Europe, entre France et Angleterre, ou entre Ecosse et Scandinavie". Il semblait en effet aller de soi que l'usage de la musique ait commencé par la simple mélodie et qu'au Moyen Âge le génie européen ait conçu la musique à 2 parties, puis à 3, puis à 4, ainsi jusqu'à l'orchestre moderne. Pour bien des gens, l'évolution du langage musical se réduit encore à cette naïve progression arithmétique »<sup>44</sup>.

L'ironie est bien présente, déjà suffisamment tenace et affûtée pour constituer un engagement presque politique. Le point de vue doit être réévalué et l'urgence construit aussi l'argumentation. La polyphonie, désignée par Souris, comme un « ensemble de plusieurs voix »<sup>45</sup>, comme la pratique sans doute la plus ancienne « qui embrasse toute activité musicale collective »<sup>46</sup> lui permet de remettre en question le point de vue européen. Bien entendu, cet article est ancien. Depuis, les remises en question ont eu lieu. Le développement des recherches ethnomusicologiques depuis le début du XXe siècle sous l'impulsion de l'anthropologue Franz Boas<sup>47</sup> ont rétabli une cartographie plus juste et plus réelle où la diversité des usages et des fonctions a été étudiée avec précision. Souris cite d'ailleurs les travaux d'André Schaeffner, notamment son ouvrage publié en 1936 : *Les Origines des instruments de musique* dont la postériorité n'a cessé d'en montrer la pertinence. Simplement, ces lignes citées n'ont pas qu'une seule valeur commémorative ou nostalgique, elles montrent toute l'importance de réactiver sans cesse la mémoire des textes et des prises de position, quand bien même celles-ci sembleraient ne plus avoir d'utilité directe. Mais elles peuvent demeurer dans *le récent*, pour peu qu'on accepte de continuer à les explorer. Il y a là une véritable volonté de relier spéculation et action pédagogique : ouvrir les oreilles pour ouvrir les esprits et forcer les *a priori* de toutes sortes, esthétiques mais certainement aussi post-coloniaux et politiques. Charge tout aussi légitime en 1946 qu'en 2009.

Les deux exposés seront construits comme un parcours d'écoutes comparées ponctué d'explications et d'indications musicologiques et musicales. Simplement, et comme le souligne Souris son point de vue demeure

---

<sup>44</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 70.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>47</sup> GUILBAUL, Jocelyne : « Mondialisation et localisme », *ibid.* ; NATTIEZ, Jean-Jacques : « Eclatement ou unité de la musique ? », *ibid.*

exclusivement occidental en raison de l'impossibilité d'avoir accès à toutes les musiques du monde, et c'est avec conscience qu'il renverse les habituels points cardinaux de la musicologie occidentale. Les exemples européens n'auront pas de valeur absolue. Ils ne seront que des exemples parmi tant d'autres, regardés avant autant de précision que le seraient (et que le seront dans la seconde moitié du XXe siècle), n'importe quel autre geste musicien. Ainsi écrit-il : « Pour étudier les diverses formes de la polyphonie, nous n'aurons donc recours qu'à des exemples européens. Mais nous essaierons d'y découvrir des caractères fondamentaux, des fonctions du langage musical, ainsi que nous ferions d'un orchestre chinois ou d'un chœur de flûtes africain »<sup>48</sup>.

La polyphonie au singulier pour tenter de déterminer « les prototypes de tous les moyens polyphoniques qui sont encore aujourd'hui les nôtres »<sup>49</sup>. Cet angle d'attaque n'est pas sans évoquer les concepts saussuriens de langue et parole et certainement aussi ceux de compétence et de performance employés par Chomsky. Concepts qui postulent l'attachement de toute manifestation singulière à une base collective forte sans laquelle toute énonciation ne peut se vivre et se prolonger. Certes la question des prototypes n'est pas celle de la langue, ni même celle de la compétence mais il y a dans la posture de Souris cette oscillation entre général et particulier, entre diversité et singularité que les différentes théories du langage ont explorée depuis le début du XXe siècle. La terminologie n'est ensuite qu'une question de personnes et d'enjeux philosophiques. Entre Saussure et Chomsky, par exemple, un écart générationnel mais aussi des variations conceptuelles : la langue comme propriété du groupe pour Saussure ; la compétence comme dépôt en chaque individu de ce « trésor collectif ». Souris cherchera simplement à prendre du recul et plutôt que d'observer la diversité des paroles polyphoniques, il préférera constituer une typologie de leurs variations : contrepoint et harmonie sont « deux tendances fondamentales et contradictoires de la polyphonie »<sup>50</sup>. Cette posture n'est pas neuve comme le montre Nattiez<sup>51</sup> mais elle entre actuellement en résonance avec la problématique des universaux, conçue comme une relativisation du paradigme culturaliste dont les choix méthodologiques spécifiques et singuliers ne permettent pas toujours d'observer l'unité des cultures humaines.

Cet article date des années 40, époque où l'Europe francophone commence à vivre une véritable révolution épistémologique depuis que Claude Lévi-Strauss grâce à ses *Structures élémentaires de la parenté* (1949) se fait progressivement le théoricien du structuralisme français et l'acteur principal de son expansion dans les sciences humaines. De là, cette utopie de l'universalité humaine qui évoque ces années de structure et de révolte qui apporteront dans le champ musical les mêmes envies que celles recherchées par l'ensemble des sciences

---

<sup>48</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 71.

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>51</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques : *Ibid.*

humaines sous l'influence du *linguistic turn*<sup>52</sup> : l'observation du modèle et de la structure, du code et du collectif sera privilégiée. À cette révolution, se produira dans les pays anglophones une autre révolution questionnant elle aussi la question de l'unité du genre humain : la révolution cognitive<sup>53</sup> dont les implications, alors à peine conscientes à l'époque où Souris écrit ce texte, nous orientent progressivement vers la recherche d'universaux neurocognitifs communs à l'espèce humaine.

Cette recherche des prototypes et des tendances formelles qui traverse l'article de Souris aura chez lui des résonances spécifiquement musiciennes et volontairement paradoxales. En effet, il ne s'agira pas de réaliser une typologie binaire, à tendance fixe qui conduirait à opposer harmonie et contrepoint, comme le fait bien souvent une pédagogie toute théorique mais de concevoir la polyphonie comme une fonction, mobile et élastique, en équilibre entre ces deux tendances, tout au long d'une échelle abstraite : sa permanence. La tendance polyphonie sera reliée à la dimension temporelle du discours musical conçue tout à la fois de façon verticale et horizontale. En d'autres termes, si les voix formant polyphonie se superposent, elles entretiennent aussi, et dans le même temps, des rapports simultanés. Ce simple préalable le conduira à revisiter la définition occidentale de l'accord, comme « instant figé de la durée musicale »<sup>54</sup>. Définition qui ne tient pas compte de la nature dynamique du langage musical et qui conduit à faire croire à l'analyste que le catalogage des accords tel que le pratique l'analyse harmonique est la clé de voûte de la compréhension de n'importe quelle pièce<sup>55</sup>. Souris revisitera la définition de l'harmonie, la concevant non plus comme une succession d'accords, ou comme une dimension exclusivement verticale mais comme « la tendance fonctionnelle qu'ont les voix de se réunir dans certaines conditions »<sup>56</sup>. Condition minimale, source native de cet espace pluriel. Les variations de cette condition minimale peuvent être, à l'inverse, diverses, instauratrices d'effets neufs, ou, au contraire, institutionnalisation de ces mêmes effets. Comme le montre l'exemple choisi par Souris pour illustrer la tendance harmonique de la polyphonie : le motet *Popule meus* de Vittoria où « le compositeur a réduit au minimum les mouvements des parties en vue d'un effet statique alors même qu'à l'époque de Vittoria, on ne savait pas ce qu'était un accord »<sup>57</sup>. Cette tendance harmonique de la polyphonie se généralisera avec l'invention de la mélodie accompagnée à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et transformera la mentalité des musiciens européens<sup>58</sup>.

---

<sup>52</sup> RICOEUR, Paul : *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Esprit, Paris, 1995, pp. 33-34.

<sup>53</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques : *Ibid.*

<sup>54</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 78.

<sup>55</sup> Comme Souris l'affirme : « Cette conception de la musique me paraît totalement erronée. Et cela parce qu'elle se fonde sur une notion qui est en soi étrangère à la nature de la musique. Un accord en soi ne correspond à rien de proprement musical, je veux dire par là qu'on ne peut en aucune manière lui donner une signification quelconque. Pour qu'il y ait signification, pour qu'il y ait musique, il faut qu'il y ait au moins deux éléments (et dans le cas présent deux accords) parce que la signification surgira, non pas de ces accords pris en eux-mêmes, mais du rapport ou des rapports qui naîtront de leur succession » : *Ibid.*, 2000, p. 78.

<sup>56</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, p. 78.

<sup>57</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, p. 80.

<sup>58</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, pp. 81-82.

Ce que cherche à montrer Souris est l'entrecroisement des deux tendances dans toute musique à plusieurs voix pour peu qu'elle réunisse certaines conditions. Point d'équilibre regroupant des caractéristiques générales et communes à l'ensemble des manifestations polyphoniques, à partir desquelles peut se déployer l'infinité des possibilités polyphoniques. Ces deux tendances ne sont pas exclusives et se situent chacune à chaque extrémité d'une échelle, formée par autant de modalités d'exploitation et de variation qu'existent de manifestations historiquement datées et, individuellement ou culturellement, imaginées. Au nombre de six<sup>59</sup>, ces conditions permettent aux différentes voix de demeurer individuelles sans se gêner, c'est-à-dire sans se confondre démesurément ou se disperser tout aussi démesurément. Ces conditions sont un peu comme un point nodal, garant de l'équilibre de ce qu'est une polyphonie. Si les voix se coagulent, la polyphonie sera appelée harmonique, état précaire et limite de ce qu'est la polyphonie puisque qu'en perdant leur individualité, les voix vont tendre à la simultanéité et se transformer en timbres « où la matière musicale change tout à coup de qualité, comme de l'eau quand elle devient de la glace »<sup>60</sup>. À l'inverse, si les voix s'individualisent à l'extrême, leur superposition enrichit le contrepoint comme c'est, par exemple, le cas de la polytonalité pratiquée par Milhaud<sup>61</sup> état extrême de dispersion et d'indépendance des voix. Entre ces états limites de la tendance polyphonique, des états intermédiaires, des variations de ces constantes qui nous font entendre toute la richesse de son historicité. Ce qui pourrait sembler précaire et peu fiable est en fait pour Souris le moyen de demeurer au plus près du musical, de participer à la vie de l'œuvre (terme employé de la façon la plus large possible) et d'observer le plus intimement possible l'alchimie du sonore organisé. Objectifs qui lui semblent devoir être ceux de l'analyse, de l'écoute et de la composition dès lors qu'elles deviennent objet d'éducation et de transmission de savoirs<sup>62</sup> : « Grâce à toutes ces conditions réunies, les voix peuvent s'individualiser sans se gêner l'une l'autre. Elles évoluent dans une espèce de vide qui les sépare, et que nous avons appelé le silence. Mais ces conditions, ai-je dit, sont élastiques et, de plus, elles agissent l'une sur l'autre. Et c'est même cette réaction réciproque qui constitue

---

<sup>59</sup> « Un certain nombre de conditions, toutes très élastiques, sont nécessaires pour que les diverses parties soient clairement distinctes. Il faut :

- que les parties ne soient pas trop nombreuses,
- qu'elles évoluent à une certaine distance l'une de l'autre,
- qu'elles se différencient par leur contour mélodique,
- qu'elles diffèrent également par leur rythme,
- que leur intensité ne dépasse pas une certaine force,
- enfin qu'elles ne dépassent pas une certaine vitesse.

Ces six conditions sont nécessaires et suffisantes, mais on peut encore y ajouter le rôle des timbres dans la variété donnera à chacune des parties un relief supplémentaire» : SOURIS, André : *Ibid.*, p. 72.

<sup>60</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, p. 73.

<sup>61</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, p. 76.

<sup>62</sup> « Ces conditions sont très élastiques et n'opèrent pas toujours en même temps. Ce sont des fonctions qui agissent l'une sur l'autre de manière bien souvent paradoxale et subtile. Mais ce sont ces réactions qui justement importent et qui, à mon sens, devraient faire l'objet principal d'un cours de composition aussi bien que de l'éducation des auditeurs. Car c'est seulement l'activité dialectique de ses diverses fonctions qui constitue le sens même du langage musical » : SOURIS, André : *Ibid.*, p. 79.

le fonctionnement organique du langage musical. C'est le mouvement dialectique des diverses fonctions que je viens d'énumérer qui constitue la vie même du discours musical à plusieurs voix »<sup>63</sup>.

Ici encore, le champ sémantique mérite d'être souligné. Au terme d'organisme que nous avons déjà évoqué, viennent s'ajouter ceux de « silence », de « vide » qui nous orientent vers une pensée plus orientale. Le « vide » dont parle Souris pourrait se concevoir de façon plus transversale et rejoindre ainsi les notions de « plein » et de « vide » qui sont au centre de l'esthétique et de la pensée d'Extrême-Orient où : « le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. C'est lui, en effet, qui, en introduisant dans un système donné discontinuité et réversibilité, permet aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisante de l'univers par l'homme »<sup>64</sup>.

Toute matière dépend du vide qui lui permet d'exister. Ce vide n'est pas un creux ouvert au néant, il est contenant, déploiement de la forme. Le vide est la source et le souffle qui permet la manifestation et l'événement c'est-à-dire, dans le cadre de la peinture chinoise par exemple, le plein ou encore le trait de pinceau. Ce plein qui est lié au geste du peintre que celui-ci déploie dans l'instant et dans la pureté de son unicité doit également conduire le peintre vers l'oubli de lui-même pour atteindre l'immanence et entrer en communion avec l'univers. Comme le souligne François Cheng, un chinois qu'il soit artiste ou amateur accepte intuitivement le vide comme un principe de base de l'activité artistique<sup>65</sup>. Dans le cas du musical, ce vide n'est pas calculable de façon métrique, il est un espace vertical qui aère les sons les uns par rapport aux autres, mais aussi horizontal qui rompt la continuité du développement. Il permet aux sons de se déployer, de se dépasser pour exister en eux-mêmes mais aussi hors d'eux-mêmes. Ces remarques entrent en collusion avec l'analyse menée par André Souris où les deux tendances de la polyphonie et leurs subtiles variations ne peuvent se penser qu'en relation avec ce vide-silence qu'il soit auditivement palpable comme interstice entre les voix (tendance contrapuntique), ou presque qu'absent (tendance harmonique). Comme Souris l'écrira dans un autre article intitulé « Démarches spirituelles du musicien » : « Une polyphonie authentique n'a point pour objet de combler le silence, mais au contraire de le modeler en couches superposées »<sup>66</sup>.

Voici de façon plus concrète, l'analyse comparée de deux motets, réalisée par Souris. L'un à tendance contrapuntique de Jacopo da Bologna et l'autre à tendance harmonique de Vittoria. Souris aurait pu tout à fait mettre en regard

---

<sup>63</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, p. 72.

<sup>64</sup> CHENG, François : *Vide et Plein. Le Langage pictural chinois*, Seuil, Paris, 1991, p. 45-46.

<sup>65</sup> CHENG, François : *Ibid.*, p. 46.

<sup>66</sup> SOURIS, André : *La Lyre à double tranchant, ibid.*, p. 115.

historiquement ces deux motets situés respectivement au début du XIV<sup>e</sup> siècle pour le premier et à la fin du XVI<sup>e</sup> pour le second. Il choisira l'enjambement stylistique réalisant ainsi une histoire « orale » de la musique qui serait celle de ses résonances non écrites : « Ces deux motets manifestent clairement les deux tendances contraires de la polyphonie. Chez Jacopo da Bologna domine la tendance à l'indépendance des parties, à la multiplicité et au dynamisme contrapointique. Chez Vittoria, les parties tendent au contraire à se fondre dans une seule pâte sonore. Chez le premier, les parties sont bien aérées et l'on y perçoit ce silence intercalaire dont je vous ai déjà entretenu. Grâce à la diversité des timbres, l'espace sonore acquiert une profondeur véritablement sculpturale. Et le discours richement articulé engendre un rythme de perception particulièrement agile. Tandis que le motet de Vittoria, étant confié au timbre uniforme des voix chantées, se déroule dans un espace sans profondeur. D'autre part, les parties évoluant ensemble se rapprochent, réduisent beaucoup l'espace entre elles. Enfin le mouvement lent du morceau complète sa cohésion et accuse encore son caractère statique<sup>67</sup>.

Détours, analogies, certainement trop rapidement évoqués pour constituer une quelconque explication de ce jeu du paradoxe et de la dialectique que cherche Souris<sup>68</sup>. Pourtant, cette échappée culturelle nous semble entrer en résonance avec sa pensée qui, tout en ayant conscience de ses références et de sa culture, cherche, dans le même temps, à se décadrer pour relativiser son ethnocentrisme inévitable. Mouvement universel des cultures, fait de flux et de reflux, d'acceptations et de répulsions, de connivence et de distance auquel elles ne peuvent échapper, quels que soient leurs positions géographiques, leurs situations économiques ou politiques, leurs histoires ou leurs systèmes symboliques.

### **Histoire(s) au Singulier Pluriel**

André Souris serait-il un des représentants de cette musicologie de l'âge postmoderne dont trace la cartographie Jean-Jacques Nattiez dans le cinquième volume de *Musiques*. Les raccourcis, surtout quand ils sont tracés après-coup, sont toujours délicats. Et l'élucidation de certaines tendances de la pensée, dès lors justement qu'elles sont portées sur la place publique, sont toujours propices à des remaniements historiques, à des rapprochements rapides et prématurés. Qualifier Souris de musicologue postmoderne est certainement trop facile, d'autant plus que du point de vue strictement chronologique (celui adopté par Nattiez<sup>69</sup>), la période post-moderne<sup>70</sup> débiterait à la fin des années 60, après l'échec de Mai 68<sup>71</sup>. André Souris serait alors davantage un *pré-postmoderne*. Ne forçons pas, cependant, les préfixes dont le ballet incessant nous fait quelquefois perdre de vue la réalité même de notre rapport à l'histoire.

---

<sup>67</sup> SOURIS, André : *Ibid.*, 2000, p. 80.

<sup>68</sup> Précisons tout de même que la pensée orientale a profondément intéressé Souris comme le révèle, par exemple, son article « Démarches spirituelles du musicien », *ibid.*, 2000, p. 108-117.

<sup>69</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques : « Eclatement ou unité de la musique ? », *ibid.*, p. 21.

<sup>70</sup> Le trait d'union marque ici un point de vue strictement chronologique (Nattiez, *ibid.*).

<sup>71</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques : *Ibid.*, p. 21 et sqq.

Le discours musicologique postmoderne serait pour Nattiez cette « coexistence pacifique entre toutes les disciplines musicologiques et les diverses orientations épistémologiques et méthodologiques mises en avant par chacune d'elles. Ce qui implique que nous puissions assister au retour des préoccupations scientifiques que certains croyaient définitivement obsolètes : par exemple, la perspective de la musicologie comparée »<sup>72</sup>.

C'est certainement à cette réévaluation musicologique que nous confronte le propos d'André Souris. Il ne s'est pas agi, ici, de dater la posture du musicologue belge, mais de la situer en fonction de notre propre regard musicologique qui, depuis la fin du XXe siècle, accepte le retournement comme une des modalités possibles de construction de son avenir, en choisissant, par exemple, de relire à la lumière de sa propre actualité des positions aussi anciennes que celles d'André Souris. Comme pour rendre une voix au silence. Pour exhumer les *oubliés*, ceux que les pensées repérées et devenues dominantes ont entourés de silence, ceux qui n'ont pas été retenus par l'histoire des historiens mais qui demeurent aux détours des pages et des mots qu'ils ont laissés pour unique témoignage de leur passage. Pour continuer à faire proliférer les idées. Pour viser, à notre tour, une histoire (la nôtre) à mettre inlassablement au présent. Comme le souligne Bernard Vecchione, l'innovation musicologique, et ce à toutes les époques, peut se concevoir de trois manières au moins : « comme *invention*, comme *découverte* (si de l'ancien en nous était jusque-là pas encore connu), ou comme *renovation* (si nous apprenons à jeter un autre regard musicologique sur des choses déjà musicologiquement considérées mais décrites selon des modalités que le nouveau regard nous fera paraître du coup périmées) »<sup>73</sup>.

Souris demeurera fidèle au rêve romantique de l'unité tout en étant attentif aux développements de la linguistique moderne postsaussurienne et de la *Gestalttheorie*. Mais ce qu'il ne perdra jamais de vue, c'est ce qui fonde en propre son discours et son objectif musicologiques : la réalité musicale non pas conçue comme une essence flottante et intemporelle mais comme le préalable indispensable à toute approche musicologique. Souris ne s'est pas directement immergé dans le jeu de l'histoire, il a préféré pratiquer celui de l'écoute active dans une perspective transmusicologique construite à la fois en termes d'universalité et de fragmentation, pratiquant l'histoire au *singulier pluriel*. Visée anthropologique qui ne réduit pas pourtant la réalité musicale à des circonstances extérieures, ou à son unique valeur documentaire que l'œuvre ne peut acquérir « qu'en étant reconnue dans les formes mêmes d'expressions qui sont les siennes »<sup>74</sup>. Souris cherchera les particularités et les points communs des dispositifs d'écriture des œuvres du monde sans en faire un protocole rentable ou hégémonique.

---

<sup>72</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques : *Ibid.*, p. 24.

<sup>73</sup> VECCHIONE, Bernard: « Dolce Stil Novo, Ars Nova, Nova Music. L'idée de "raison musicale trope" dans le motet de circonstance du Moyen Age tardif », *Il nuovo in musica. Estetiche. Tecnologia. Linguaggi*, sous la direction de Rossana Dalmonte et Francesco Spampinato, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2008, p. 109.

<sup>74</sup> VECCHIONE, Bernard: « Pour une sémiorhétorique du musical », *Sens et signification en musique*, sous la direction de Márta Grabócz, Hermann, Paris, 2007, p. 276.

Sa visée anthropologique apparaît comme une stratification rythmique, un peu à la manière d'un Fernand Braudel. La Méditerranée telle que l'a étudiée Braudel, dès la fin des années 40, est une histoire de rythmes : celui, quasi immobile du milieu, celui lentement rythmé des destins collectifs et celui, à oscillations brèves et rapides de la vie des hommes. Et l'intemporalité de la fonction polyphonique dont le propos a traversé son écrit, ne gomme pas pour autant les autres rythmes, plus rapides, plus singuliers. Si les paradigmes changent en relation avec la transformation des modes de représentation et de conception, faut-il s'empêcher pour autant de réactiver constamment le jeu de la mémoire. Pour approcher le *singulier pluriel* et tenter de comprendre sa stratification et son mouvement.

Comment parvenir à embrasser cette polyphonie historique (ce qui nous semble devoir être l'enjeu de nos futurs) sans que l'une ou l'autre des lignes ne se coagule à l'une ou l'autre des lignes au risque de réduire notre conscience historique et de nous immerger dans une temporalité unique dont nous ne serions pas même conscients ? La question du *singulier pluriel* serait alors la conscience de la densité rythmique des choses ou des êtres plus que celle du nombre. L'immobilité, la lenteur, la rapidité de notre conscience historique ont un poids qui dépend de notre propre choix, bien au-delà de l'esprit du temps et des modes collectifs de représentation du monde dont les logiques commerçantes se confondent quelquefois avec le jeu de l'histoire. Non plus *les* musiques mais *la* musique, pour retrouver la fraternité des cultures et de leurs acteurs, pour nous extraire de l'ethnocentrisme occidental qui a construit notre rapport aux autres cultures depuis le XIXe siècle, au plus près d'une réflexion qui se veut anthropologique et comparative, constructrice d'un espace expérientiel général d'où il est plus aisé de saisir les lignes de forces et le dynamisme des mouvements singuliers. Une *mise au singulier* qui ne doit pas, pour autant, effacer de sa mémoire sa propre historicité et oublier qu'elle vient *après*, ou même qu'elle était déjà présente *avant*, enfouie, et prête à éclore. *Silencieuse*. Après le pluralisme des cultures et la quête de leur spécificité. Après l'envie de toute une génération d'observer le microscopique et les différences. Posture qui n'était pas, elle non plus, exempte d'utopie et de fraternité. *L'histoire au singulier pluriel* aurait aussi pour vertu de nous extraire d'une sorte de culpabilisation culturelle qui nous ferait oublier que l'ethnocentrisme qui a façonné notre regard d'occidentaux est un mouvement presque inévitable de tout être ou de toute culture dès lors qu'il est confronté à la différence, à l'étranger et à l'étrangeté. Mouvement qu'il faut, sans cesse, mettre en tension pour ne pas faire de cet inévitable une dérive essentialiste ou manichéenne.

Ne peut-on pas voir dans la contribution d'André Souris l'invitation à pratiquer une sorte de *silence culturel* ? Souris n'en avait-il pas l'intuition en évoquant cette expérience ? : « Au cours des trois premiers concerts de musique comparée que j'ai donnés à Bruxelles (Institut des Hautes Etudes, mars 1944), je me suis appliqué à dépayser systématiquement toutes les œuvres du programme, grâce à un total désordre chronologique. L'opération est délicate, car elle doit être compensée par des rapprochements de nature fort subtile. Mais l'effet



d'isolement fut si parfaitement assuré que chaque pièce dégagea un rayonnement sonore touchant à la saturation et que les silences furent chargés d'une émotion intemporelle dont bien des auditeurs gardent encore le souvenir »<sup>75</sup>.

Ces silences chargés sont comme des interstices, des fissures, des parenthèses physiques et temporelles, à la fois moments de différenciation et de rapprochement d'où nous pouvons prendre possession du temps pour mieux l'articuler, l'évaluer et le transformer. Pratiquer le *silence culturel* demeure indubitablement une proposition ambiguë si elle est utilisée comme synonyme de négation, de bâillement, d'assimilation, peut-être même de génocide. S'approprier le silence, c'est bien davantage tenter de faire silence en nous, pratiquer l'exercice difficile de l'oubli de nous-mêmes, de notre espace expérientiel qui, pourtant, nous construit spécifiquement et fait de nous ce que nous sommes. Silence éthique plus que critique, seuil intersubjectif de l'écoute et de la parole, pour penser les possibles (re)commencements de l'histoire.

---

<sup>75</sup> SOURIS, André : *Conditions de la musique et autres écrits*, *ibid.*, p. 135.

“Etc. Etc.”

## Reliquias y fragmentos de una sonata de Schubert

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

**Resumen.** Tomando como ejemplo el caso de *Reliquie, Sonata para piano en do mayor* D. 840 de Schubert, este ensayo explora los entresijos que generan las obras musicales incompletas. ¿Qué diferencia hay entre un fragmento amputado y uno inacabado? ¿Qué autoridad tienen las reconstrucciones de obras incompletas? ¿Qué opciones tiene el intérprete a la hora de ejecutar esta obra? ¿Por qué nos atraen los fragmentos? La *Sonata para piano en do mayor* consiste en dos movimientos completos y otros dos inconclusos. Si bien algunos pianistas como Paul Badura-Skoda han grabado esta obra con su propia compleción, Sviatoslav Richter interrumpe su ejecución en el punto exacto donde termina la partitura Schubert. Su decisión se basa en la idea de que el intérprete debe respetar al máximo las intenciones del compositor. Sin embargo, al no completar el discurso musical, el pianista crea una herida sonora tan traumática que el vacío creado se convierte en otro añadido, otra compleción hecha de silencio y mudez. Paradójicamente, el hueco sonoro que deja Richter acaba siendo una intromisión mucho más intensa (y quizás más grave) que si hubiera añadido unos breves compases a la partitura.

**Palabras clave.** Schubert; *Reliquie, Sonata en Do mayor D. 840*; obras incompletas; realizaciones; fragmentos; Benjamin; Schlegel, Richter.

**Abstract.** Taking the *Reliquie, Piano Sonata in C major D. 840* Schubert, this essay explores the intricacies that generate incomplete musical works. What's the difference between a fragment where a piece has been taken away and an unfinished one? What kind of authority do the reconstructions of incomplete works have? What options has the artist while performing this work? Why do fragments attract us? The Piano Sonata in C major consists of two complete movements and two incomplete ones. While some piano players such as Paul Badura-Skoda have recorded it completing the work themselves, others such as Sviatoslav Richter interrupt their interpretation in the exact place where Schubert stopped. His decision is based on the idea that the interpreter should respect as much as possible the composer's intentions. However, by not completing the musical discourse, the piano player creates such a traumatic sonorous wound that the emptiness created becomes another added one, another completion made of silence and speechlessness. Paradoxically, the hollow sound that Richter leaves ends up

becoming a much more intensive (and perhaps much more serious) intrusion than if he would have added a few measures to the score.

**Keywords.** Schubert; *Reliquie*, *Sonata in Do major D. 840*; incomplete works; achievements; fragments, Benjamin, Schlegel, Richter.

---

*El fragmento debe ser como una pequeña obra de arte,  
aislado de su alrededor y completo en sí mismo, como un erizo.*  
Friedrich Schlegel<sup>1</sup>

## I

En una carta al teólogo y escritor Florens Christian Rang, Walter Benjamin se quejaba de que la historia del arte generalmente solía examinar el contenido o la forma del arte y no “la historia de la obra de arte en sí”<sup>2</sup>, es decir: el oscuro proceso por el cual una creación, a partir de imperceptibles latidos intuitivos, coagula, se solidifica y pasa a ser un texto concreto y completo. Un mes después y dirigiéndose otra vez por carta al mismo interlocutor, Benjamin hilvanaba el mismo pensamiento así: “La obra de arte completa”, decía Benjamin, “es la mascarilla funeraria de su intuición”<sup>3</sup>. O sea, en su proceso de creación –del discernimiento vago a la concreción precisa y acabada– la obra de arte empieza a morir. Paradójicamente este aforismo seguiría su propia evolución e historia sin llegar a morir. Así, en una tercera y última versión de la “tesis”, como la acabaría llamando Benjamin en su libro *Dirección única*, el autor pulía y reformulaba la idea así: “La obra es la mascarilla funeraria de la concepción”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> “Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebende Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.” Se trata del “Fragmento 206” publicado originalmente en la revista *Athenäum: Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel* (Berlín, 1798). La edición moderna estándar es la de las obras completas, BEHLER, Ernst (ed.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, F. Schöningh, München, 1967. El volumen en cuestión es, EICHNER, Hans (ed.): *Charakteristiken und Kritiken*, vol. II/1, p. 197, FERDINAND SCHÖNINGH, Thomas, München / Zürich, 1967.

<sup>2</sup> Carta del 9 de diciembre de 1923: “Es kommt bei den Untersuchungen der kurrenten Kunstgeschichte immer nur auf Stoff-Geschichte oder Form-Geschichte hinaus, für welche die Kunstwerke nur Beispiele, gleichsam Modelle, herleihen; eine Geschichte der Kunstwerke selbst kommt dabei garnicht in Frage”. SCHOLEM, Gershom; ADORNO, Theodor W. (eds.): *Walter Benjamin: Briefe*, I, p. 322, Suhrkamp, Frankfurt, 1966, re-ed. 1993. Otra edición crítico-filológica posterior es GÖDDE, Christoph; LONITZ, Henri (eds.): *Walter Benjamin: Gesammelte Briefe*, vol. II, Suhrkamp, Frankfurt, 1996, p. 392.

<sup>3</sup> “Jedes vollkommene Werk ist die Totenmaske seiner Intuition.” *Briefe*, p. 327; *Gesammelte Briefe*, p. 407. “Vollkommene”, por supuesto, puede significar “completo”, pero también “perfecto”.

<sup>4</sup> “Das Werk ist die Totenmaske der Konzeption.” La sentencia está incluida en el texto titulado “Die Technik des Schriftstellers in dreizehn Thesen” (“La técnica del escritor en trece tesis”) de la primera edición (1928) de *Einbahnstrasse*, pp. 46-49. El libro posteriormente se incorporó a las obras completas, *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, IV/1, p. 107, TIEDEMANN, Rolf; SCHWEPPENHÄUSER, Hermann (coords.); REXROTH, Tillman (ed.) Suhrkamp, Frankfurt, 1972.

Sin duda, parte de la riqueza y vitalidad de la obra de arte se encuentra en el momento anterior a su condensación en un texto fijo, en una forma contenida y limitada. La turbulencia y complejidad de los procesos de creación están más cargadas de substancia que la obra completa y perfecta. La obra acabada es, de hecho, imperfecta precisamente por estudiada y trabajada<sup>5</sup>. Cuando el magma creativo formado de intuiciones y latidos vagos se convierte en *obra*, ésta muere cristalizada en algo concreto y definido. El verdadero arte, pues, sólo se expresa a través del fragmento, el boceto, la obra truncada o inacabada, incluso la reliquia<sup>6</sup>.

## II

Hace poco tuve ocasión de escuchar una vez más *Reliquie, Sonata en do mayor D. 840* de Schubert, en la celebrada versión de Sviatoslav Richter. El pianista grabó esta obra para Philips en 1979 y, reeditada en numerosas ocasiones, en el 2007 fue relanzada por Decca/Universal en una edición conmemorativa titulada *Richter the Master*. Uno de los aspectos que siempre se ha destacado de esta grabación es su interpretación literal o textual. Richter, efectivamente, rechaza las distorsiones y traiciones que originan las interpretaciones libres. Su ideal, expresado en numerosas declaraciones, es ofrecer al público las intenciones del compositor con total fidelidad<sup>7</sup>.

Esta opción se manifiesta claramente en su versión de *Reliquie*. Como es sabido, la obra está compuesta por cuatro movimientos. Los dos primeros fueron escritos y terminados por Schubert; el tercero, *Minuetto*, quedó prácticamente acabado; el cuarto, sin embargo, un *Rondo*, sólo quedó esbozado. Coherente con su credo artístico, Richter sólo toca las partes consideradas de la mano de Schubert. Así, tanto el *Minuetto* como el *Rondo* quedan interrumpidos brusca y violentamente, como si algún padre de familia extremista y malhumorado hubiera desenchufado impulsivamente el tocadiscos o el ordenador de sus hijos en un ataque de ira. La postura de Richter se suele aplaudir casi unánimemente. He aquí un artista que evita el protagonismo y el divismo, se dice; un pianista que acata humildemente su papel de simple mensajero y emisario de la voluntad suprema del creador. Más sobre el tema, más adelante. Por ahora, contentémonos con la “historia”, en el

<sup>5</sup> Según Charles Rosen el artista romántico se define a sí mismo y a su obra como fragmentario en frente del periodo clásico caracterizado por la obra perfecta y acabada. Véase el capítulo “Fragments” pp. 41-115 en ROSEN, Charles: *The romantic generation*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1995.

<sup>6</sup> Sobre el prestigio del fragmento en obras musicales véase KRAMER, Richard: «Toward an Epistemology of Fragment», en *Unfinished Music*, Oxford University Press, New York, 2008, pp. 311-45. El siguiente capítulo está dedicado a “*Reliquie*”.

<sup>7</sup> Otro pianista que defiende la literalidad es Andrés Schiff. Véase su ensayo SCHIFF, Andrés: «Schubert’s Piano Sonatas: Thoughts About Interpretation and Performance», in *Schubert Studies*, Brian NEWBOULD, (ed.), Ashgate Publishing Company, Brookfield, 1998.

sentido benjaminiano, de esta obra, su transformación desde su intuición hasta su fijación moderna en un texto, así como las trampas que supone este proceso de sedimentación<sup>8</sup>.

### III

El 3 de octubre de 1838, Robert Schumann llega a Viena con intención de relanzar su carrera musical. Viaja seis días seguidos, pierde el sombrero y se rasga los pantalones. Lo anota todo en su diario y remarca sobre todo la alegría que supone refrescarse con un poco de *eau de toilette*<sup>9</sup>. El objetivo principal de su viaje es encontrar un patrono para su revista de música y cultura, *Neue Zeitschrift für Musik*. Sus esfuerzos, sin embargo, fracasan y Schumann cae en una de sus habituales depresiones espoleadas por el alcohol. Se distrae, eso sí, con diversas visitas a la ópera y a varias bibliotecas. Se concentra, especialmente, en un archivo de música que rebosa de autógrafos (o sea, partituras manuscritas de la mano del compositor y no de un copista) de Bach, Handel, Haydn, Gluck, Mozart y Beethoven y que es propiedad del “anticuario”, como lo llama Schumann, Aloys Fuchs<sup>10</sup>. Aún mucho más trascendental es una respetuosa visita a las tumbas de Schubert y Beethoven. En un gesto altamente simbólico, recoge flores arrancadas de los bordes de los sepulcros de los dos compositores y las une en un solo ramo.

Después de la visita al cementerio, regresando ya a casa, se le ocurre que el hermano de Schubert, Ferdinand, aún vive y que tiene muchos manuscritos del compositor. El 20 de marzo de 1839 anota en su diario: “Visité al hermano de Schubert. Me dio muchas cosas para la revista”<sup>11</sup>. Y efectivamente, Schumann gestiona la publicación de la *Gran Sinfonía en do mayor*, así como su estreno dirigido por Mendelssohn y la orquesta de la Gewandhaus de Leipzig. Además, en 1839 la *Neue Zeitschrift* publica, bajo el intrigante título *Reliquien von Franz Schubert*, una interesante recopilación de las “cosas” que Ferdinand Schubert le ha entregado, todas pertenecientes al legado de su hermano. Una de las “reliquias” que le cede es la *Sonata en do mayor*<sup>12</sup>.

Schumann, pues, como albacea accidental de las reliquias de Schubert, transcribe y publica en su revista el segundo movimiento de *Reliquie*, el *Andante*<sup>13</sup>. Cuando

---

<sup>8</sup> Véase la cronología de la obra en el apéndice.

<sup>9</sup> Véase la edición moderna del diario a cargo de NAUHAUS, Gerd: *Robert Schumann Tagebücher*, vol. II. Stroemfeld/Roter Stern, Basel, 1987. Sus primeras impresiones de Viena las registra el 3 de octubre de 1838, pp. 72-73.

<sup>10</sup> “Fuchs, d. antiquar, sah ich merhmals”, *ibid.* p. 73.

<sup>11</sup> “Schubert's Bruder besuchte ich. Gab mir Manches fur die Zeitung”. Entrada fechada el 20 de marzo de 1830, véase *ibid.* p. 87.

<sup>12</sup> Véase «Reliquien von Franz Schubert», in *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. X/10, 1 febrero 1839, pp. 37-40; y vol. X/11, 5 de febrero de 1839, pp. 41-44.

<sup>13</sup> El *Andante* se publicó en un suplemento de partituras en *Neue Zeitschrift für Musik*, vol XI/47, 10 de diciembre de 1839.

Schumann muere en 1856, sus propias reliquias, su legado personal, se dispersan. El autógrafo de Schubert, por ejemplo, pasa por diversas manos, como la de Adolf Böttger, escritor y colaborador de Schumann. Con el paso del tiempo, el autógrafo se despedaza, desintegra y fragmenta con intención de vender sus folios separadamente. Esporádicamente, aparece en diversos catálogos, en anticuarios y en casas de subastas, inclusive una puja en Sotheby's. Con cierta periodicidad, se ofrece a un público de *connoisseurs* que lo compran y lo venden. Sin embargo, también se pierden algunas páginas como las que corresponden al tercer movimiento, *Rondo*. En la actualidad, en todo caso, lo que queda de él se encuentra desperdigado en tres bibliotecas de tres ciudades, París, Viena y Cambridge. A partir de estas reliquias de *Reliquie*, en 1992 el musicólogo Hans-Joachim Hinrichsen lo reconstruye (con excepción de las páginas perdidas, obviamente) y lo edita en una edición facsímil que nos permite ver la caligrafía musical de puño y letra de Schubert<sup>14</sup>.

Mientras tanto, ya en 1861, el editor de Leipzig L. Whistling ya había publicado todo el autógrafo que había estado en posesión de Schumann antes de ser amputado para ser vendido en diversas subastas, es decir: dos movimientos completos y dos incompletos. Es interesante observar el título que el editor asigna a la publicación: *Reliquie. Letzte Sonate (unvollendet) für das Pianoforte von Franz Schubert* o sea, *Reliquia. Última sonata (incompleta) para piano de Franz Schubert*<sup>15</sup>. No puede pasar desapercibido el valor que el editor otorga a esta obra por “reliquia”, por “incompleta” y por “última”, detalle, por cierto, incorrecto pues Schubert escribiría otras sonatas para piano<sup>16</sup>. En todo caso, el estado fragmentario de la obra (los dos movimientos inacabados) no pasa inadvertido ni al editor –que ciertamente lo considera un aspecto comercialmente positivo– ni a la comunidad de músicos<sup>17</sup>. Efectivamente, en 1877 se publica la primera realización de los esbozos inacabados. Así, en los casi 200 años de su historia, esta sonata ha sido completada por numerosos compositores, pianistas y musicólogos, entre ellos

<sup>14</sup> HINRICHSEN, Hans-Joachim, (ed.): *Reliquie: Sonate in C für Klavier D 840*, H. Schneider, Tutzing, 1992. Esta edición consiste en el facsímil del autógrafo y varios estudios de Hans-Joachim Hinrichsen, Karl Heinz Füssl, Andreas Krause, Elizabeth Norman McKay y Geoffrey Saba. Se basa en autógrafos de Cambridge, París y Viena. Véase también GRIFFEL, L. Michael: Recensión de “*Reliquie*” *Sonata in C für Klavier D. 840*, Hans-Joachim HINRICHSEN (ed.), en *Notes* (XII/1994), 750-752.

<sup>15</sup> *Reliquie. Letzte Sonate (unvollendet) für das Pianoforte von Franz Schubert*, L. Whistling, Leipzig 1861. Aunque se desconoce el responsable de esta edición, el facsímil muestra diversas anotaciones en lápiz destinadas a su publicación en 1861. Véase la lista de ediciones de la obra en el apéndice.

<sup>16</sup> Véase el catálogo autoritativo de DEUTSCH, Otto Erich: *Franz Schubert, thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, Bärenreiter, Kassel, 1978.

<sup>17</sup> WINTER, Robert S.: «Of Realizations, Completions, Restorations and Reconstructions: From Bach's ‘The Art of the Fugue’ to Beethoven's ‘Tenth Symphony’», in *Journal of the Royal Musical Association*, 116/1 (1991), 96-126.

Ernst Krenek y Paul Badura-Skoda. La última es la de Michael Benson y es del 2008, aunque probablemente, desde entonces, ya ha habido otras<sup>18</sup>.

#### IV

¿Por qué Schubert no acabó esta sonata? Sin duda se ha abusado mucho del estereotipo romántico del genio hipercrítico con su obra<sup>19</sup>. Sin embargo, es plausible que el compositor abandonara esta sonata porque iba por mal camino, por decirlo de alguna forma. También se ha dicho que esta obra es incompleta porque podría haber sido un estudio o un ejercicio para otras obras posteriores, concretamente la *Sonata para piano en la menor* D. 845<sup>20</sup>.

Otra hipótesis –algo más optimista, si se quiere– propone que la sonata está prácticamente acabada lo que permite su compleción fácilmente. Esta hipótesis funciona perfectamente para el *Minuetto*. En este movimiento, Schubert sólo dejó incompleta la parte de la recapitulación<sup>21</sup>. El facsímil de 1992 aquí viene muy a mano. En él se observa que, justo antes de la parte que quedó sin completar, exactamente ahí donde paró la mano del compositor, Schubert escribe “etc. etc.” como queriendo decir “ya sabéis lo que sigue”. Para Schubert lo que sigue está tan claro que ni siquiera deja espacio para completar el *Menuetto* y escribe el *Trio* inmediatamente después del “etc. etc.”<sup>22</sup>. La realización de este movimiento es,

---

<sup>18</sup> BENSON, Michael Louis: *A Comparative Study on the Published Completions of the Unfinished Movements in Franz Schubert's Sonata in C Major, D. 840 ("Reliquie")*, Tesis doctoral, University of Texas, Austin, 2008. Además, véase la lista de reconstrucciones en el apéndice.

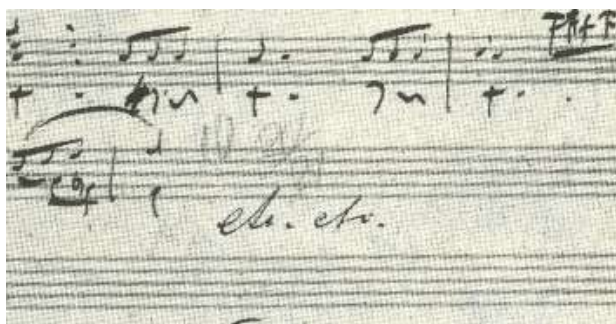
<sup>19</sup>Sobre el tema véase DENNY, Thomas A: «Schubert as Self-Critic: The Problematic Case of the Unfinished Sonata» *Journal of Musicological Research* VIII/1-2 (1988), 91-118.

<sup>20</sup> Además del estudio de Michael Benson citado anteriormente, existen diversos estudios sobre las obras incompletas de Schubert y sobre “Reliquie”. Véase por ejemplo: HOWIE, Crawford: «Schubert première», in *The Schubertian: Journal of the Schubert Institute* (41) 14-18, 2003; KELLER, Christoph: «Schuberts Sonate D 840: Analyse und Interpretation», in *Musikalische Interpretation: Reflexionen im Spannungsfeld von Notentext, Werkcharakter und Aufführung--Symposium zum 80. Geburtstag von Kurt von Fischer*, Peter Lang, New York, 1999; LEE, Noël: «L'achèvement des mouvements 3 et 4 de la sonate pour piano en do majeur 'Reliquie' D840», in *Cahiers Franz Schubert: Revue de musique classique et romantique* (11) 7-33, 1997; LINMAYR-BRANDL, Andrea: *Franz Schubert: das fragmentarische Werk*, Steiner, Stuttgart, 2003; SACKMANN, Dominik: «Komponist--Künstler--Mensch: Schuberts Klaviersonate Reliquie D 840 in der 'Ergänzung' von Christoph Delz», in *Musik denken: Ernst Lichtenhahn zur Emeritierung--16 Beiträge seiner Schülerinnen und Schüler*, 2000; TRUSCOTT, Harold: «Schubert's Unfinished Piano Sonata in C Major (1825)», in *The Music Review* XVIII/2 (May 1957), 114-137; WANG, Zhen-Mei: «Three Unfinished Piano Sonatas of Franz Schubert», Tesina, Kent State University, 1986.

<sup>21</sup> Ni el género ni la forma de esta obra es clara. El *Menuetto* parece un Scherzo y así se refiere a él Badura-Skoda en numerosas ocasiones, por ejemplo en Benson, *op. cit.*, p 111.

<sup>22</sup> Véase la ilustración 3. La nueva edición de las obras completas, en vez de *Menuetto* reza *Menuett* sin ningún tipo de justificación. Véase *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Bärenreiter, Kassel, 1990-2007. El volumen dedicado a las sonatas incluye los movimientos I y II en la sección principal y relega los III y IV a un apéndice *Neuen Schubert-Ausgabe / VII,2/2: Klaviersonaten II*, Walburga

pues, poco problemática. Muchos pianistas añaden unos breves compases y repiten textualmente la exposición.



*Detalle del autógrafo del Minuetto. Se lee “etc. etc.”. La imagen se reproduce en la edición facsímil de Hans-Joachim Hinrichsen. Véase la bibliografía.*

La realización del *Rondo* es otra historia. En primer lugar hay bastante consenso sobre su baja calidad musical<sup>23</sup>. Aunque Badura-Skoda ha completado este movimiento de forma extensa, tanto él como otros aconsejan ejecuciones de la obra sólo en privado. El gran interrogante, sin embargo, es que no hay autógrafo porque se perdió en una de los numerosos descuartizamientos del manuscrito propiedad de Schumann. Ahora bien, la edición de Leipzig de 1861 había incluido este *Rondo* y, por tanto, aunque se haya perdido el autógrafo, tenemos una edición supuestamente basada directamente en él. Como nadie ha visto lo que vieron los editores en 1861, no se puede garantizar la autenticidad del *Rondo* y, puestos a especular, la de otras partes de *Reliquie*.

Así, se podría pensar que Ferdinand, Schumann, el editor de Leipzig o cualquier otra persona que intervino en el zurcido de *Reliquie* con vistas a su publicación en 1861 tomaran equivocadamente los esbozos del cuadernillo de *Reliquie* por la continuación de la sonata, su movimiento final, aunque sólo fuera un apunte para otra obra. También es posible que se hiciera pasar intencionalmente por esbozo perteneciente a esta obra sin serlo. Incluso cabe la posibilidad de que lo hubiera podido hacer pasar por obra de Schubert sin serlo. Se ha demostrado que en diversas ocasiones Ferdinand presentó obras de su hermano como suyas. Uno de los casos más flagrantes ocurrió cuando Ferdinand presentó a unas oposiciones el *Deutsches Requiem D. 621* de su hermano y lógicamente ganó la plaza. En este caso

---

LITSCHAUER (ed.), Bärenreiter, Kassel, 2003. El *Rondo*, por otra parte, podría ser formalmente un rondo, una sonata o un rondo-sonata, según como se quiera reconstruir.

<sup>23</sup> El gran crítico y musicólogo Tovey consideraba algunos de los movimientos de *Reliquie* entre los mejores de Schubert, pero no el *Rondo*. Véase TOVEY, Donald Francis: *Essays and Lectures on Music*, Trad. de Hubert Foss, Oxford University Press, New York, 1949.



es posible que Ferdinand presentara una obra suya como obra de su hermano. Que “*Reliquie*” o partes de la obra son obras espurias viene confirmado en el hecho de que muchas ediciones de las sonatas de Schubert no la incluyen en el corpus central de obras y la relegan a “suplementos” y “apéndices”<sup>24</sup>.



*Autógrafo del Minuetto. El folio anterior a éste se ha perdido, aunque el recto se pudo recuperar a través de una foto de subasta en 1951. El verso contenía el final del Andante y los primeros 16 compases del Minuetto y no se ha podido rescatar, aunque se conoce por la dudosa edición de 1861. La imagen se reproduce en la edición facsímil de Hans-Joachim Hinrichsen. Véase la bibliografía.*

## V

Seguramente estos entresijos pueden parecer demasiado arcanos para el público general. Sin embargo, tienen importantes repercusiones en cómo se toca y cómo se escucha esta obra. El problema más inmediato es decidir qué hacer con el texto que ha quedado más o menos fijado a través de 200 años de malentendidos. Escuetamente expuestas y a pesar que ninguna es realmente satisfactoria, las soluciones son éstas: 1) no hacer nada; 2) tocar sólo el movimiento II, *Andante* (Anton Kuerti); 3) tocar sólo los movimientos I y II (Alfred Brendel); 4) tocar la obra con algún tipo de reconstrucción (Paul Badura-Skoda); y 5) tocar I, II, III y IV según la edición de 1861 sin ninguna reconstrucción (Sviatoslav Richter).

La solución 1 no es aceptable. Hay algo en la sensibilidad humana que la atrae hacia los “fragmentos”, los torsos inacabados o destruidos por el tiempo, las ruinas. *Reliquie*, curiosamente, es un fragmento por doble partida: porque no se terminó y porque a través de distintos propietarios y subastas sus folios han sido amputados y

<sup>24</sup> Véase el apéndice de las ediciones para más información sobre cómo la considera cada edición.

mutilados de forma irreversible. Al mismo tiempo y paradójicamente, el *Minuetto* no es en realidad un fragmento. El “etc. etc.” que Schubert anotó en la partitura deja suficientemente claro que la creación de la obra estaba prácticamente acabada, pues ni siquiera dejó suficiente espacio en el pentagrama para completarla. No sorprende, pues, que el colectivo de músicos (aficionados, pianistas, compositores, musicólogos, críticos, etc.) celebre e insista en el estado fragmentario del *Minuetto*, pues todos salen ganando de algún modo en su estado incompleto a través de reconstrucciones, estudios críticos, grabaciones y recitales.



*Autógrafo del Minuetto, segunda página. Se observa que al inicio del Trio no hay espacio para completar el Minuetto. La imagen se reproduce en la edición facsímil de Hans-Joachim Hinrichsen. Véase la bibliografía.*

En cuanto a la opción 2, se trata de una opción ultrapurista. El *Andante* es el único movimiento que Schumann publicó directamente en su revista poco después de haber visitado a Ferdinand en Viena. Es por tanto la versión más original que existe, la más cercana al compositor y la que menos intervenciones y posibles manipulaciones haya podido tener. Curiosamente, sólo un pianista, Anton Kuerti, opta por esa solución.

La solución 3 tampoco es aceptable en gran parte por las mismas razones expuestas anteriormente acerca de la solución 1. El aficionado, el pianista, el compositor, arreglista y el musicólogo nunca estarán satisfechos sabiendo que unos fragmentos de un gran maestro como Schubert guardan su secreto. Además, un movimiento

aislado de una sonata necesita el contexto de los otros movimientos para cobrar sentido pleno. Así, *Reliquie*, como sonata que es, es un “todo” (es decir, una unidad indivisible). Tocar sólo los movimientos “completos” es tocar algo incompleto, algo que necesita los movimientos III y IV para ser completo. Cuando Alfred Brendel – entre otros muchos otros pianistas– sólo toca los movimientos que Schubert dejó completos, en realidad está ejecutando algo incompleto, amputado de su todo.

La solución 4, por otra parte, tiene el problema de que se haga lo que se haga, siempre queda el regusto de que se le está dando algo que no es totalmente auténtico. La sospecha de la intromisión del musicólogo o pianista es una injerencia que pesa y entorpece la audición de esta música. La realización de Badura-Skoda, por ejemplo, del *Minuetto* es discreta y correcta, pero la del *Rondo* es excesivamente larga y elaborada. Es inevitable pensar que el pianista y musicólogo se aprovechan de una obra de Schubert para meter su propia cosecha.

La solución 5, finalmente, no es buena a pesar de su halo de integridad. A parte de ciertos irritantes aires de beatería, el error de los intérpretes como Richter que interrumpen el discurso exactamente donde creen que Schubert dejó de escribir es que aceptan como totalmente genuina la versión de Leipzig de 1861<sup>25</sup>. Recordemos que no es así: Schumann, Ferdinand, el editor de Leipzig y otros hubieron podido manipular este manuscrito cosiendo apuntes diversos en una sonata casi completa o incluso escribiendo ellos mismos algunas partes de la misma.

Pero, incluso suponiendo que la versión de 1861 es auténtica, Richter da por sentado que siguiendo la partitura, se obedecen las intenciones del compositor porque la partitura tiene la capacidad de transcribirlas exactamente. La partitura, sin embargo, sólo es un *guión* para recomponer, realizar e interpretar la música. Leyendo *Don Quijote* uno accede plenamente a *Don Quijote*. Sin embargo, incluso para músicos profesionales, leer una partitura no se puede igualar a la experiencia de leerla, ejecutarla y sobre todo escucharla. La música en papel nunca es completa.

Por lo demás, colaborar, recrear, improvisar y completar obras de grandes creadores era relativamente normal antes del siglo XX. Géneros musicales como la cadencia, la fantasía y el *impromptu*, así como técnicas de elaboración como la coloratura, el arreglo, la orquestación, y el bajo cifrado son formas de completar y colaborar con los creadores. En los siglos XVIII y XIX, añadir algo a la partitura no sólo era normal, sino que se esperaba del intérprete.

Y aún más: incluso si una partitura fuera una transcripción exacta e íntegra de las intenciones del compositor, éstas no son los únicos significados válidos. Como dirían los defensores de la “falacia intencional”, hay que tener en cuenta los

---

<sup>25</sup> Otro pianista que defiende la literalidad es Andrés Schiff. Véase su ensayo «Schubert’s Piano Sonatas: Thoughts About Interpretation and Performance», in *Schubert Studies*, Brian NEWBOULD (ed.), Ashgate Publishing Company, Brookfield, 1998.

contextos del que recibe la obra y los prejuicios que el público aporta a su entendimiento al descifrar sus signos<sup>26</sup>. Richter pasa por alto que aunque él sea totalmente “fiel” a Schubert, el oyente no lo es: el público hace su propia interpretación, y ésta raramente es unánime.

## VI

Como Benjamin, Friedrich Schlegel –autor de muchos fragmentos aforísticos sobre la condición del fragmento– opinaba que el fragmento no es un trozo inacabado que es parte de un todo perfecto, sino una *promesa* de esa perfección. El apunte rápido e incompleto insinúa la grandeza de lo que puede venir y abre una ventana hacia un paisaje infinito como el que plasma Caspar David Friedrich en su famoso *Wanderer (Caminante sobre el mar de nubes)* de claras connotaciones schubertianas. La obra acabada, contrariamente, sólo muestra su penosa, prosaica finitud.

Al detenerse donde él cree que Schubert dejó de escribir, Richter crea una interrupción brutal y traumática que equivale a otro “añadido” más fuerte que una realización musical en notas. Es paradójico que el silencio con el que deja al oyente se convierte en otro parche, otra intercalación hecha de silencio y mudez y que este vacío acabe siendo una intromisión mucho más intensa que si hubiera agregado unos breves compases a la partitura. En todo caso, acentuando la fisura, subrayado la existencia de la fractura, Richter nos recuerda con vehemencia que estamos delante de un fragmento, un torso mutilado, una reliquia. Al final Richter nos viene a decir que su versión de Schubert es arte por partida doble: no sólo por “respetar” la partitura, sino también por subrayar su condición de fragmento, la máxima categoría del arte verdadero.

## Apéndices

---


<sup>26</sup> WIMSATT, William K.; BEARDSLEY, Monroe C.: «The Intentional Fallacy», in *Sewanee Review*, vol. 54, 1946, pp. 468-488. Versión corregida y revisada en *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, Lexington, 1954, pp. 3-18.

### **Cronología de *Reliquie***

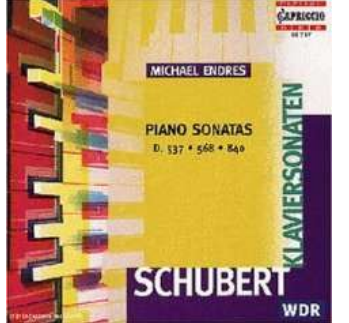

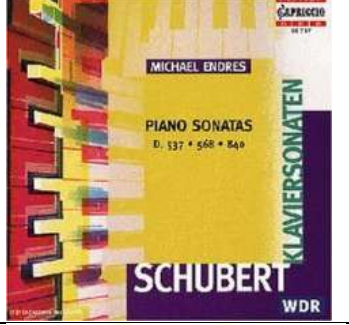

- 1825** Composición de la obra, aunque el autógrafo indica 1821 ó 1820, corregido posteriormente a 1825
- 1839** Schumann publica únicamente del movimiento II, *Andante*, en la *Neue Zeitschrift für Musik* en el número fechado el 10-XII-1839
- 1861** L. Whistling publica el Leipzig una “sonata” en cuatro movimientos, el III y IV incompletos. Todo autógrafo de IV y parte del III se han perdido, si es que existieron
- 1844** Se inicia la edición de las *Obras Completas* de Schubert
- 1877** Primera realización de las partes incompletas de *Reliquie*
- 1888** El volumen de las *Obras Completas* dedicado a las sonatas excluye *Reliquie*
- 1897** Un “Suplemento” de las *Obras Completas* incluye *Reliquie*
- 1990** Se inicia la nueva edición de las *Obras Completas*
- 1992** Edición facsímil del autógrafo, sin las partes perdidas (si es que existieron).
- 2003** En la nueva edición de las *Obras Completas*, los movimientos I y II de *Reliquie* se incluyen en el texto principal. Los movimientos III y IV se relegan a un apéndice
- 2008** Una de las últimas realizaciones
- 2009** Existen en el mercado más de 44 grabaciones discográficas y más de 19 reconstrucciones de *Reliquie*

### Discografía selecta de *Reliquie*


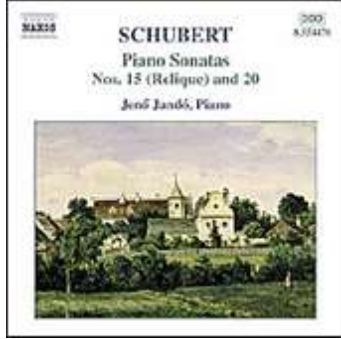
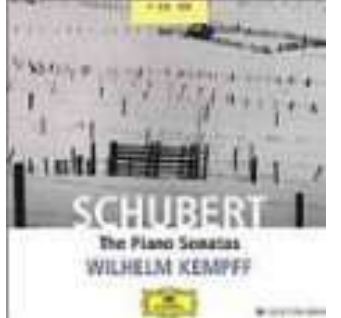

Título del álbum	Referencia	Cubierta	Movimientos interpretados	Autor de la reconstrucción	Intérprete
Schubert: The Major Piano Works	Analekta / FL24011-7		II		Anton Kuerti
Schubert Piano Sonatas	ABC Classics / ABC4766479		I & II		Tessa Daphne Birnie
Schubert: Piano Sonatas	Philips / 8000BYNC28 2006		I & II		Alfred Brendel
Brendel · Schubert	Vanguard Classics / SVC-119HD 1999		I & II		Alfred Brendel

<p>Franz Schubert: Piano Masterpieces</p>	<p>Vanguard Classics / ATM-CD-1209</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Alfred Brendel</p>
<p>Alfred Brendel Live in Salzburg</p>	<p>Philips / B00005MG9R 2001</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Alfred Brendel</p>
<p>Schubert: Piano Sonatas</p>	<p>Polygram Records / B00000E3UR 1989</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Alfred Brendel</p>
<p>Schubert</p>	<p>Ottavo OTR C 128715</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Imogen Cooper</p>







Schubert: Piano Sonatas	Capriccio / B000001WTU 1996		I & II		Michael Endres
Alon Goldstein, Piano	JMC / B001ALEK1S		I & II		Alon Goldstein
Schubert: Piano Sonatas	Capriccio / B000001WTU 1996		I & II		Michael Endres
Schubert: Klaviersonat en	Capriccio / B000001WWZ 1997		I & II		Michael Endres



<p>Franz Schubert: Piano Sonatas</p>	<p>Capriccio / C49456</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Michael Endres</p>
<p>Schubert: Piano Sonatas, D. 959 and D. 840, Reliquie</p>	<p>Naxos / 8.554470 2002</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Jeno Jando</p>
<p>Schubert: The Piano Sonatas</p>	<p>Deutsche Grammophon / B00004S8A 2000</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Wilhelm Kempff</p>
<p>Wilhelm Kempff III: Great Pianists of the 20<sup>th</sup> Century</p>	<p>Philips / B00000JNQ6 1999</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Wilhelm Kempff</p>


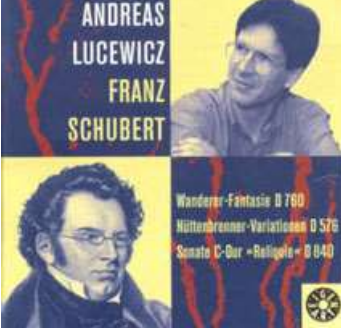


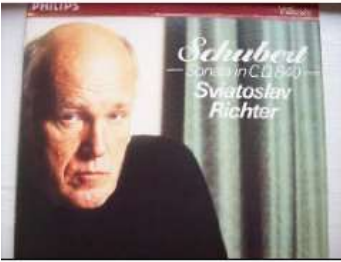
Reliquias y fragmentos de una sonata de Schubert

<p>Schubert: Complete Piano Sonatas, Vol. 1</p>	<p>Vox / CDX-5173 1997</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Walter Klein</p>
<p>Œuvres pour le fortepiano</p>	<p>Gall / GLL 1232</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Trudelines Leonhardt</p>
<p>Alan Marks Plays Schubert</p>	<p>Nimbus / NI1732</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Alan Marks</p>
<p>Franz Schubert: Piano Sonatas, Vol. 1</p>	<p>Polygram Records / Booooo04222 1993</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Andras Schiff</p>

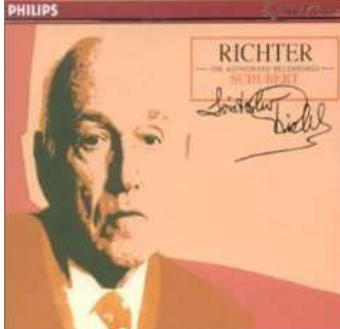



<p>Schubert: l'inachevee</p>	<p>ATMA Classique / ACD22250</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Ludwig Sémérijan</p>
<p>Schubert: Piano Sonata D. 840 Reliquie</p>	<p>Sony / B00064AEMY 2004</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Rudolf Serkin</p>
<p>Schubert, Schumann</p>	<p>Centaur / CRC2829</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>John F. Strauss</p>
<p>Schubert</p>	<p>Harmonia Mundi Fr. / B000080E1A 2003</p>		<p>I &amp; II</p>		<p>Alain Planès</p>

Reliquias y fragmentos de una sonata de Schubert

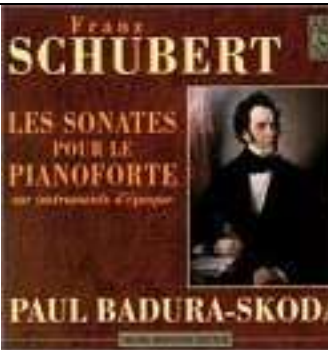
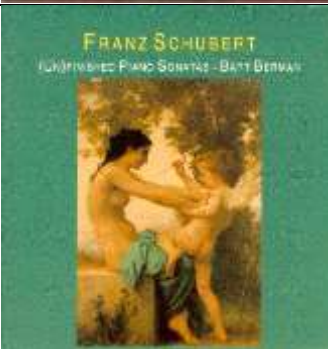
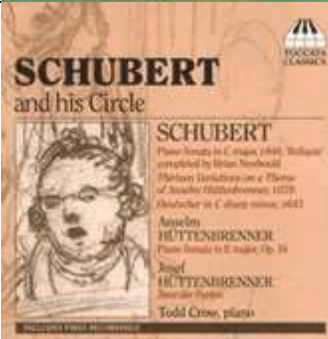

Mitsuko Uchida Plays Schubert	Philips / B000654OUG 2005		I & II		Mitsuko Uchida
Schubert Piano Sonatas	Philips / B0000041LZ 1998		I & II		Mitsuko Uchida
Franz Peter Schubert: Works for Pianoforte Vol. 1	Etcetera / W154707		I & II		Jan Vermeulen
Franz Schubert: The Piano Sonatas	Berlin Classics / 0184482BC		I & II		Dieter Zechlin

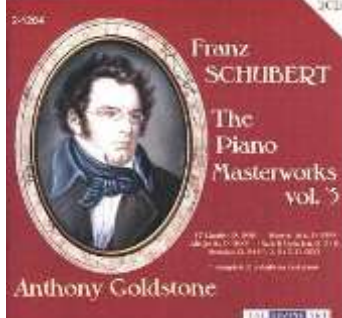
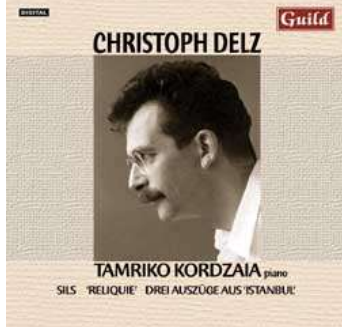
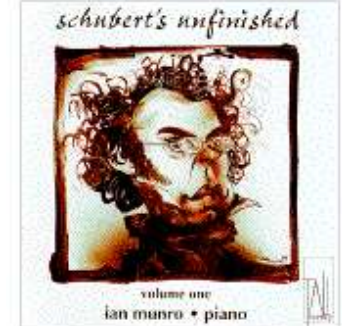
<p>Schubert: Piano Sonatas</p>	<p>Ondine / ODE797-2</p>		<p>I - IV</p>	<p>Interrumpido</p>	<p>Ralf Gothoni</p>
<p>Franz Schubert</p>	<p>Tacet/EigenArt / 10130</p>		<p>I - IV</p>	<p>Interrumpido</p>	<p>Andreas Lucewicz</p>
<p>Schubert: Piano Sonata in C No. 15, D 840</p>	<p>Monitor Records / B00000102R 1994</p>		<p>I - IV</p>	<p>Interrumpido</p>	<p>Sviatoslav Richter</p>
<p>Schubert: Piano Sonatas</p>	<p>Decca / B002CRJWVC 2009</p>		<p>I - IV</p>	<p>Interrumpido</p>	<p>Sviatoslav Richter</p>
<p>Schubert: Sonata in C, D 840</p>	<p>Philips / B0001WZ3AE 1979</p>		<p>I - IV</p>	<p>Interrumpido</p>	<p>Sviatoslav Richter</p>

Reliquias y fragmentos de una sonata de Schubert

Schubert – Richter: The Authorised Recordings	Polygram Records / B00000416W 1995		I - IV	Interrumpido	Sviatoslav Richter
Schubert: Piano Sonatas Nos. 1, 8, 15, Reliquie	Naxos / 8.570118		I - IV	Interrumpido	Gottlieb Wallisch
Schubert Piano Sonatas: Complete	Hungaroton / HCD41006		I - III	Completado por Malcolm Bilson	Malcolm Bilson
Schubert: Piano Sonatas	Hungaroton / HCD31590		I – III	Completado por Malcolm Bilson	Malcolm Bilson



<p>Franz Schubert: Les sonates pour le piano</p>	<p>Arcana / B00001NTIE 1999</p>		<p>I – IV</p>	<p>Completado por Paul Badura- Skoda</p>	<p>Paul Badura- Skoda</p>
<p>(Un)finished Piano Sonatas</p>	<p>Erasmus / WVH 204-205</p>		<p>I – IV</p>	<p>Completado por Bart Berman</p>	<p>Bart Berman</p>
<p>Schubert and his Circle</p>	<p>Toccata Classics / TOCC0065</p>		<p>I - IV</p>	<p>Completado por Brian Newbould</p>	<p>Todd Crow</p>
<p>Schubert: Piano Sonatas, Vol. 3</p>	<p>Denon Records / B0000034UI 1993</p>		<p>I – IV</p>	<p>Completado por Paul Badura-Skoda</p>	<p>Michel Dalberto</p>

<p>Franz Schubert: The Piano Masterworks vol. 3</p>	<p>Divine Art / 21204 (2003)</p>		<p>I – IV</p>	<p>Completado por Anthony Goldstone</p>	<p>Anthony Goldstone</p>
<p>Christoph Delz</p>	<p>Guild / GMCD 7297</p>		<p>I – IV</p>	<p>Completado por Christoph Delz</p>	<p>Tamriko Kordzaia</p>
<p>Schubert's Unfinished vol. 1</p>	<p>Tall Poppies / TP079</p>		<p>I – IV</p>	<p>Completado por Ian Munro</p>	<p>Ian Munro</p>



## I. OBRAS COMPLETAS

*Franz Schubert's Werke : kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*

Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1884-1897

[Reimpresión en EE.UU: *Franz Schubert: Complete Works* (New York: Dover, 1965)]

- Volumen dedicado a las sonatas, “Serie 10” incluye 15 sonatas, pero no *Reliquie*

*Sonaten für Pianoforte : (No 1-15.)*

Julius Epstein, ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888

[Reimpresión en EE.UU: *Complete sonatas for pianoforte solo*, (New York: Dover Publications, 1970)]

- Volumen dedicado a partituras dudosas, “Serie 21, Suplemento”. Incluye *Reliquie* sin completar según la versión de 1861

*Instrumentalmusik No. 1 - 31. Gesang-Musik*

Eusebius Mandyczewski, ed. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1897

[Reimpresión en EE.UU: *Series 21 Supplement of Instrumental and Vocal Music*. (New York: Dover Publications, 1965)]

## II. NUEVA EDICIÓN DE LAS OBRAS COMPLETAS DE SCHUBERT

*Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. Kassel: Bärenreiter, 1990- 2007

- El volumen dedicado a las sonatas incluye los movimientos I y II en la sección principal y relega los III y IV a un apéndice *Neuen Schubert-Ausgabe / VII,2/2: Klaviersonaten II* Walburga Litschauer, ed. Kassel: Bärenreiter 2003

## III. EDICIONES DE LAS SONATAS COMPLETAS INDEPENDIENTEMENTE DE LAS OBRAS COMPLETAS

*Klaviersonaten: Frühe und unvollendete Sonaten*

Paul Badura-Skoda, ed. München : G. Henle, 1997

*Complete pianoforte sonatas including the unfinished works*

Howard Ferguson, ed. London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1980.

*Sämtliche Klaviersonaten. The complete piano sonatas*

Martino Tirimo, ed. Wiener Urtext Edition, c1997-1999.

## IV. EDICIÓN FACSIMIL DEL AUTÓGRAFO Y DE LA EDICIÓN DE 1861

*Reliquie: Sonate in C für Klavier D 840*

Edición y estudio de Hans-Joachim Hinrichsen, Karl Heinz Füssl, Andreas Krause, Elizabeth Norman McKay y Geoffrey Saba basada en autógrafos de Cambridge, París y Viena (Tutzing : H. Schneider, 1992)

**V. PRIMERAS EDICIONES**

*Andante. Neue Zeitschrift für Musik.* 10-XII-1839.

*Reliquie. Letzte Sonate (unvollendet) für das Pianoforte von Franz Schubert*

Leipzig: L. Whistling, 1861.

**Bibliografía de reconstrucciones**

- 1877** Stark, Ludwig. Leipzig: Breitkopf & Härtel  
**1920** Knab, Armin. Leipzig: Peters. [reedición, 1962]  
**1921** Krenek, Ernst. Vienna: Universal  
**1927** Rehberg, Walter. Leipzig: Steingreber  
**1957** Truscott, Harold. Cambridge: *The Music Review*  
**1976** Badura-Skoda, Paul. Munich: G. Henle  
**1978** Berman, Bart. Inédita  
**1991** Einfeldt, Dieter. Hamburg: Peer Music  
**1994** Munro, Ian. Inédita  
**1997** Lee, Noël. Paris: *Cahiers F. Schubert*  
**1999** Elsholz, Gunter. Bad Soden: Elsholz  
**1998** Tirimo, Martino. Vienna: Wiener Urtext Edition  
**1999** Poole, Geoffrey. Surrey: Maecenas Music  
**2003** Bilson, Malcolm [III sólo] inédita  
**2003** Goldstone, Anthony. Inédita  
**2003** Pludemacher, Georges. Inédita  
**2003** Newbould, Brian. East Yorkshire: Minona Music  
**2005** Delz, Christoph. Inédita  
**2008** Benson, Michael. Incluida en su tesis doctoral (ver bibliografía)

# L'importanza dell'etica nella grande interpretazione musicale: testimonianze e incontri con celebri pianisti

Kazimierz Morski  
Pianista. Direttore d'orchestra. Cattedratico di Scienze Musicali  
Università Slesiana di Katowice  
Università Autonoma di Madrid<sup>1</sup>  
Università di Roma 2 "Tor Vergata"<sup>2</sup>

**Sintesi.** Il saggio è frutto di personali esperienze e di considerazioni sorte nell'accostarsi a grandi personaggi della musica, in questo caso pianistica, il cui impegno etico-estetico sta alla base della profonda grandezza di esecuzioni divenute ormai patrimonio storico. Modelli in tal senso sono stati Neuhaus, Benedetti Michelangeli o Arrau per chi, come me, ha potuto incontrarli o sentirli in concerto e si trova oggi a porli nella prospettiva storica assieme ad altri artisti del mondo compositivo ed interpretativo. Nonostante le differenze e le soggettive concezioni di approccio alla musica, dal concertismo puro, all'impegno didattico, alla riflessione teorica, quanto appare nelle loro realizzazioni è un atteggiamento umano e culturale spesso celato da un nobile riserbo, segno irripetibile dell'arte nella sua essenza. Di qui l'affermazione della necessaria componente etica nell'ambito estetico delle grandi interpretazioni, sia in relazione all'originaria idea creativa che al suo mutare a seconda del gusto e delle epoche. Le testimonianze addotte conducono a profonde considerazioni sul rapporto tra l'elemento ontologico relativo soprattutto alla creatività e quello fenomenologico soggetto alle continue variazioni del modo di sentire.

**Parole chiave.** idea creativa - interpretazione ideale - esecuzione - concertismo - pianisti - personalità artistica - virtuosismo - espressione- tradizione - didattica - etica - estetica - esperienze – testimonianze.

**Abstract.** This essay is the result of personal experiences and considerations while addressing the fate of great musicians – in this case of piano players – whose ethic-aesthetic commitment is behind the greatness of certain interpretations that have become part our cultural heritage. Models of which have been Neuhaus, Benedetti Michelangeli or Arrau, for someone like me who has seen them or heard them in concerts and is now willing to situate them in a historical perspective, along with other world composers. Despite the differences and subjective notions of approaching music, from the pure concert to the didactic determination, to the theoretical reflexion, all that is shown in their achievements is a human and cultural attitude often hidden by a noble discretion, a unique sign of art in its essence. From this comes the affirmation of the need of the ethic component. In the aesthetic sphere of great performances, both with regards to

---

<sup>1</sup> Professore visitante Dottorato.

<sup>2</sup> Professore per affidamento di "Storia e prassi dell'Interpretazione Musicale".

the original creative idea and to the differences of fashion, as per the periods of time. The testimony provided leads to deeper considerations about the relationship between the ontological component, related in particular to the creativity and the phenomenological theme, subject to continuous changes in moods.

**Keywords:** creative idea, ideal interpretation, execution, virtuosity, expression, tradition, didactic, ethic, aesthetic, experience, testimony.

---

Durante il corso della vita esistono momenti in cui alcuni aspetti del proprio vissuto cominciano a divenire oggetto di memorie. Tale riflessione sorge spontanea nell'accostarsi a grandi personaggi, in questo caso particolare, della musica pianistica quali sono stati Heinrich Neuhaus, Arturo Benedetti Michelangeli o Claudio Arrau per chi, come me, ha potuto incontrarli o sentirli in concerto e si trova oggi a porli nella prospettiva storica assieme ad altri artisti del mondo interpretativo e compositivo ascoltati dal vivo e conosciuti personalmente quali Franco Ferrara, Svjatoslav Richter, Emil Gilels, Witold Małcużyński, Gidon Kremer, Pierre Boulez o Krzysztof Penderecki<sup>3</sup>.

Quanto è mio desiderio rilevare nella sintesi di questo saggio, è infatti il frutto di personali esperienze e considerazioni esemplificate nel profilo di musicisti dei quali ho potuto personalmente conoscere l'impegno etico-estetico posto alla base della profonda grandezza di esecuzioni divenute ormai, oggi, patrimonio storico e modelli di riferimento interpretativo.

Nonostante infatti le individuali differenze, le diversità ricorrenti nelle loro soggettive concezioni di approccio alla musica posto tra il concertismo puro, l'impegno didattico, saltuario o stabile, e la riflessione come base dell'arte, quanto si riflette nelle loro realizzazioni resta un analogo atteggiamento umano e culturale spesso celato da un nobile riserbo, atto a conservare l'irripetibile traccia dell'arte nella sua essenza.

Di qui l'affermazione della necessaria componente etica nell'ambito stesso delle grandi interpretazioni sia in quanto connessa all'originaria idea compositiva che

---

<sup>3</sup> Sorge inoltre naturale, in tale ottica, il riferimento ideale ai miei maestri Zbigniew Drzewiecki, Zbigniew Śliwiński, Jan Ekier, per il pianoforte e Bohdan Wodiczko, Witold Krzemiński, per la direzione d'orchestra. A loro devo la mia gratitudine per quegli insegnamenti che sono presenti sia nella mia attività concertistica che scientifico-didattica. Desidero inoltre qui menzionare tra le altre eminenti personalità musicali con le quali ho avuto modo di suonare o dirigere ed avere uno scambio di opinioni preziose per la vita artistica sia concertistica che compositiva: Henryk Czyż, Jerzy Katlewicz, Bogusław Mądey (tra i direttori d'orchestra), Halina Czerny-Stefańska, Barbara Hesse-Bukowska, Emanuel Ax, Adam Harasiewicz, Ryszard Bakst, Valerij Kastielskij, Irina Zarickaja, Krystian Zimerman (tra i pianisti), Henryk Mikołaj Górecki, Bogusław Schäffer, Wojciech Kilar (tra i compositori), Mieczysław Tomaszewski, Leszek Polony, Michał Bristiger (nell'ambito musicologico).

alla sua possibilità di essere tramandata nel variare del gusto, della morale, delle epoche.

Accanto quindi ad esempi e a testimonianze tratte dalla mia vita concertistica, si affiancano per analogia agli interpreti citati, altre grandi figure di artisti quali quelle di Ferruccio Busoni, Alfred Cortot o Wilhelm Furtwängler.

La figura di Heinrich Neuhaus, anche a distanza di molti anni, si staglia nella memoria di chi lo ha conosciuto, per l'incisività di una personalità e di un'individualità non conformista, basata su una vastissima cultura ed uno sconfinato amore per la musica e per l'arte, caratterizzate dal coraggio e dall'autonomia delle proprie opinioni e valutazioni, nonché dalla personale capacità di sacrificio. Resta il rimpianto che troppo poco egli sia stato presente oltre i confini dell'U.R.S.S. per le circostanze di allora, se si escludono rare apparizioni tra le quali quella a Varsavia nel 1960 in qualità di membro della giuria del VI Concorso "F. Chopin".

La concezione pianistico-concertistica ed il pensiero didattico si compenetravano in lui sulla base dell'etica della sua personalità umana ed artistica, divenendo un insegnamento per tutti nel prolungamento e nella continuità dovute alle valenze mondiali della sua Scuola.

Se l'etica dell'esecutore, in rapporto all'arte pianistica, si esprime infatti nella ricerca della verità e nella considerazione del valore irripetibile delle opere e del loro significato, essa fu certamente una dote di Neuhaus per il dono che egli ebbe di saper intuire e respirare la musica nella sua essenza, per la capacità di massimo approfondimento dei testi dei grandi autori: l'incisività delle sue interpretazioni era da ricercarsi nel fascino del suono, elemento per lui determinante, nel brillante virtuosismo, nella straordinaria memoria non solo dei testi musicali, ma anche poetici, letterari e teatrali della cultura soprattutto tedesca e slava. Essenziale inoltre, nel pensiero di Neuhaus fu la consapevolezza dell'esistente diversità del modo di suonare, e pertanto, dei vari elementi pianistici (diteggiatura, pedale, tocco, fraseggio, esecuzione globale), così come il senso dell'importanza dell'esperienza e dell'istinto in una visione libera e universale (anche nella scelta dei repertori) che si trasmetteva naturalmente nella sua didattica<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Rientra in tale questione concernente la libertà interpretativa anche la complessa problematica del testo.

Il compositore codifica la sua intenzione nell'opera musicale e l'autografo o l'edizione originale dovrebbero rappresentare per il pianista il testo-base, utile per la sua stessa esecuzione. Si inserisce così la dibattuta questione dell'Urtext quale migliore fonte possibile di conoscenza dell'intenzione creativa che permette, appunto, lo studio dello scritto e la relativa scelta della versione ottimale. Questo è di solito risultato di un lavoro di molti anni, difficile e responsabile, indispensabile per una propria introspezione del testo e dell'idea in esso contenuta, condotta attraverso la perspicace cognizione delle fonti criticamente elaborate e delle soluzioni prese in considerazione: un tale procedimento limita la possibilità di commettere errori ed accelera la corretta conoscenza della composizione anche se non è determinante per la qualità interpretativa.

Ciò si può rilevare anche da quanto è rimasto, a testimonianza, nei suoi scritti<sup>5</sup>.

Un elemento ricorrente, ad esempio sia in Neuhaus che in Arrau, è il collegamento con gli anni della loro formazione stessa e con i Maestri, elemento che avvince negli scritti del musicista sovietico, così come nelle riflessioni di Arrau riportate da Joseph Horowitz nelle *Conversazioni*<sup>6</sup>, nelle quali assume un profondo rilievo la figura di Martin Krause nella Berlino dell'inizio Novecento.

Quanto vi è di avvincente nelle parole dei due artisti, -e quindi nella loro testimonianze esistenziali- è quel tono 'colloquiale' che proveniva da una vasta e profonda cultura.

In Neuhaus, la conoscenza di molte lingue e letterature gli derivava da un tipo molto alto di educazione già negli anni dell'infanzia. Il ricordo frequente di Leopold Godowski, suo Maestro alla Meisterschule di Vienna, riportato in lucidi ritratti esemplificativi con la puntuale memoria che lo distingueva, conferma la volontà di una continuità di comprensione-ammirazione tra Maestro e allievo, non sempre e facilmente riscontrabile, dimostrazione della tendenza a ricollegare le concezioni del presente e della maturità alle esperienze infantili, dell'adolescenza e prima giovinezza; una fonte inesauribile di fiducia, di conoscenza che rimane sempre presente come un filo conduttore nel suo pensiero.

Si trattava spesso di quella "colloquialità" che Neuhaus con grande intuito e lavoro racconta di aver sempre favorito perché la lezione al Conservatorio assumesse il carattere del concerto o delle 'antiche' riunioni culturali.<sup>7</sup> Elemento fondamentale che riporta, sulle orme della lezione lisztiana, alle consuetudini degli incontri con gli allievi di un altro grande musicista quale fu Ferruccio Busoni nel periodo dei corsi alla Tempelherrenhaus di Weimar.

Lo conduceva a ciò fors'anche il dubbio che spesso tormentava trasversalmente il suo pensiero e l'impegno di un'intera vita trascorsa nella musica e per la musica, ossia quello dell'infinità dell'arte e della sua realizzazione in relazione alla libertà.

Se questa esigenza ha il più delle volte portato i grandi compositori o interpreti, consciamente o inconsciamente, ad evitare o ad oltrepassare le regole accademiche (azione che nel loro caso fu essenziale) nel pensiero di Neuhaus essa si ampliava anche nella consapevolezza di una ambivalenza interna ( positività-negatività) della libertà nell'ambito che lui stesso riconosce essere costituito da coerenze e contraddittorietà.

Ora alla base della filosofia che domina il pensiero e l'attività musicale di Neuhaus sta proprio l'osservanza dei principi dell'etica professionale e della capacità di rendere accessibile e semplice a chi studia la propria scienza permettendo alle

---

<sup>5</sup> NEUHAUS, Heinrich: *L'arte del pianoforte*, (a cura di V. Voskobjnikov), Ed. Rusconi, Milano, 1985.

<sup>6</sup> HOROWITZ, Joseph: *Conversazioni con Arrau*, Ed. Mondadori, Milano, 1984.

<sup>7</sup> Cfr. inoltre sul tema, il saggio di MORSKI, Kasimir: "Künstlerische Ethik und didaktische Überlegungen", in *Heinrich Neuhaus' Ansichten*, (Etica artistica ed aspetti di riflessione didattica nella concezione pianistica di Heinrich Neuhaus), Edition IME, Bonn, 2000.

capacità naturali di svilupparsi e di esprimersi: simbiosi tra qualità innate ed abilità acquisita, per l'insegnamento e per il concertismo, laddove l'interpretazione rappresenta il simbolo di quell'espressione musicale che porta alla comprensione dell'idea del compositore e dell'essenza ontologica dell'opera. Nei suoi scritti non nega neppure il sacrificio dell'insegnamento, spesso molto alto per un concertista, ritornando nella toccante sintesi con cui riassume ormai la sua impossibilità di suonare, alla conferma di tale convinzione: "La mia personale, biografia di 'concertista' sembra essere il contrario di un esempio degno d'imitazione: immediatamente dopo la fine della Meisterschule all'Accademia musicale di Vienna con Godowsky, dato che era scoppiata la guerra del 1914, mi buttai subito a capofitto nel lavoro didattico, e tra l'altro all'inizio avevo studenti molto poco dotati. Elisavetgrad, Tiflis, Kiev, Mosca (nel 1922), sono state le tappe di un cammino abbastanza spinoso e poco adatto a un pianista concertista ma è il mio cammino di insegnante, percorso dal 1914 al 1922 e proseguito fino a tutt'oggi, quando sono ormai 'imbiancato dalla canizie, solcato da rughe'. Faccio quest'ultima digressione autobiografica per preservare da un'immersione prematura nella, 'didattica' i giovani pianisti che hanno autentico talento per l'attività concertistica. Per quanto questo possa essere utile e indispensabile a un autentico insegnante, sarà nocivo per un vero interprete"<sup>8</sup>.

Tuttavia egli sapeva bene, ed a ciò rivolse il suo impegno, che solo un grande artista e pedagogo ispirato alle nobili leggi dell'arte può aiutare il talento musicale nello sviluppo di predisposizioni innate essendo capace anche di prevedere.

Ciò comporta infatti una capacità di autonomia non solo rispetto agli allievi ed alla loro relativa diversità, ma anche tra la propria concezione-convinzione ed una indipendente valutazione. Proprio in tali difficili rapporti consiste la testimonianza di un'etica professionale tra le più coraggiose e, a volte, dolorose. Con Neuhaus si è avverato uno di quei casi, -oggi sempre più rari o quasi inesistenti- in cui eccellenti musicisti in possesso di un'alta abilità strumentale necessaria per l'esecuzione delle opere più ardue, hanno potuto creare una delle migliori tradizioni interpretative determinando un modello ed un punto di riferimento.

Da tale idea metodologica, didattico-artistica, basata sulla libertà, sull'universalità dell'arte pianistica e sulla prevalenza dei criteri puramente musicali rispetto a quelli tecnici pur presenti e indispensabili, deriva appunto uno dei punti fermi del suo pianismo concertistico e pedagogico. Se nella concezione etica di un artista e di un didatta deve rientrare anche la dote di saper riconoscere il talento e prefigurarlo in prospettiva, questo dono ebbe Neuhaus. Tutto questo lo guidò attivamente verso giudizi lucidi, liberi, onesti ed individuali, come testimoniano le sue presenze in giuria di concorso.

---

<sup>8</sup> NEUHAUS, H.: *Ibid.* pp. 282-283. Il celebre pianista scrive in nota (p. 283): "Ricordo che il violinista Joseph Szigeti mi chiese un giorno quanti studenti avessi, e alla risposta: -Trenta all'incirca-, si afferrò la testa e prese a gridare: '*Das ist ja Selbstmord!*' (Ma questo è un suicidio!)"

L'impressione di chi, come me, lo ha conosciuto in un momento decisivo della propria vita, fu quella di essere innanzi ad un personaggio che fece della coerenza una prerogativa essenziale dell'esistenza: pensava, parlava e agiva secondo i principi di un'interiore "bussola artistica", al servizio della musica. Di questo io stesso beneficii a Varsavia nel 1960 in occasione del VI Concorso Pianistico Internazionale "F. Chopin", quando il Maestro mi dedicò circa un'ora. Egli capì immediatamente, come uomo e come pianista concertista, che conseguenze psichiche, morali e reali avrebbe potuto avere a quell'epoca e in quella parte d'Europa l'esclusione dal finale del Concorso per un giovane agli inizi di tale delicata attività. Solo più tardi e attraverso la conoscenza dell'intero punteggio della giuria, compresi il perché del suo atteggiamento comprensivo e lusinghiero verso di me ed il significato delle sue parole che per tutta la vita, e ancora oggi, mi sono state di conforto, aiuto e guida. Di tale incontro ricordo l'atteggiamento umano, amichevole, sereno; trasmettendo il suo amore per la musica mi incoraggiò a continuare: "Non desistere dall'essere se stessi, dalla convinzione della possibilità di esprimere il proprio credo artistico come unico mezzo per convincere anche gli altri"<sup>9</sup>. Secondo quello che fu il suo ampio metodo di esplorazione della personalità musicale di un pianista, mi sottopose ad alcune prove tra le quali quella dell'udito che consistette nella mia capacità di riconoscere tutte le note di un accordo di undici suoni e mi consigliò, una volta compiuti gli studi, di dedicarmi anche alla direzione d'orchestra, meta che poi realizzai.

In questi apparentemente semplici concetti stava il segreto fondamentale dell'arte interpretativa che avevano fatto di lui sia il grande concertista che l'esimio didatta; essi sono rimasti dentro di me più o meno consciamente fino al giorno in cui, dopo anni, ho avuto la coscienza e la fortuna di poterli realizzare. Ciò avveniva in lui naturalmente per l'attenzione che dava, quali elementi determinanti, al suono, al ritmo, alla precisione e alla globale formazione del pianista. Fondamentale, nella sua concezione, era il "senso dell'insieme" dell'opera come totalità creativa sia rispetto alla forma che all'identità tempo-ritmo nell'organizzazione dello svolgimento.

La disposizione verso un'estrema correttezza rivolta sia al testo dell'opera che, in particolare, alla più profonda personalità del compositore, pone in una posizione analoga altri grandi artisti quali Arrau, Benedetti-Michelangeli e Richter: proprio questi ebbe ad esprimere tale sua concezione in interviste: "Non suono per il pubblico, ma per me stesso" e ne è testimonianza quanto di lui scriveva il suo stesso Maestro Neuhaus in una visione comparatistica del modo di apprestarsi all'attività concertistica da parte di diversi pianisti in particolare della scuola sovietica: "Oggi appare chiaro, come non mai, che un pianista concertista possa e debba essere un propagandista come qualunque altro artista. [...] Osserverò con un senso di profonda soddisfazione come i migliori pianisti sovietici assolvano a questo encomiabile dovere. Cito, in particolare, Svjatoslav Richter, come esempio da imitare.[...] Del resto, anche altri pianisti fanno la stessa cosa; basta ricordare Sofronickij, Gilels, Zak, Oborin, e altri. Horowitz, una volta che gli consigliavo di eseguire composizioni rare ancora poco conosciute, mi disse che lui suonava in palcoscenico solo quello che il pubblico preferiva, ma che il resto lo suonava a casa

---

<sup>9</sup> MORSKI, K.: "Künstlerische Ethik und didaktische Überlegungen", Op. cit., p. 208.



per conto proprio. L'attività concertistica di Richter e di Horowitz è perciò fondamentalmente diversa, parlo ovviamente del giovane Horowitz, perché in seguito è molto cambiato. In ultima analisi Horowitz si lascia guidare dal pubblico, Richter invece lo guida, tenendo conto allo stesso tempo delle sue possibilità e del suo carattere. Il motto del giovane Horowitz è: il successo innanzi tutto! Il motto di Richter: l'arte innanzi tutto!"<sup>10</sup>.

E' interessante notare come lo stesso Arrau condividesse un analogo giudizio su Richter ponendolo tra i suoi pianisti preferiti e come, analogamente, anche Garrick Ohlsson, nelle sue testimonianze, ponesse, accanto al pianista cileno, proprio Richter: "E poi è arrivato Richter alla Carnegie Hall, con un programma interamente beethoveniano. E' stata la svolta più importante. Non avevo mai gradito i movimenti lenti. Avevo l'abitudine di aspettare i movimenti veloci quasi come una ricompensa. Ma ricordo di essere stato ipnotizzato dal movimento lento dell' op. 2 n. 3 suonato da Richter"<sup>11</sup>.

Vorrei soffermarmi su un'esperienza dal vivo avuta ascoltando Richter, non solo in concerto, ma anche durante le sue ore di studio a Varsavia, presso la Société Frédéric Chopin e a Zielona Góra, ove per due volte negli anni '70 tenne un recital alla Filarmonica di cui allora ero Generalmusikdirektor. Egli, l'allievo prediletto di Neuhaus, dopo il concerto era solito studiare ancora per lunghe ore sul pianoforte chiuso; parlava volentieri, ma non di questioni pianistiche, permettendo, in via eccezionale, di assistere al suo lavoro.

Nell'esecuzione beethoveniana che allora presentò, pur essendo un grande pianista, fu reale testimonianza della differenza esistente tra la concezione europea occidentale cara ad Arrau e quella connessa alla tradizione russo-sovietica soprattutto del periodo successivo alla seconda guerra mondiale; ciò si evidenziava nella tendenza ad uscire dagli equilibri classici soprattutto riguardo ad una sonorità che prediligeva il suono complessivo anche grazie ad un particolare uso del pedale rispetto alla cantabilità selettiva.

Tale diversa concezione della musica pianistica trova la sua conferma nei programmi concertistici prescelti da un repertorio di enorme vastità per entrambi gli artisti e dedicati tuttavia sempre più, col passare degli anni, da Arrau al repertorio classico-romantico, compreso, nella musica russa, anche il primo concerto di Pëtr Il'ič Čajkovskij, e da Richter alle opere di Aleksander Skrjabin, Sergej Rachmaninov e Sergej Prokofiev.

---

<sup>10</sup> *Ibid*, pp. 269-270. Vladimir Horowitz e Heinrich Neuhaus si frequentavano a Kiev; lo zio di Neuhaus, Feliks Blumenfel'd fu anche insegnante di V. Horowitz. Lo stesso Arrau aveva ammirato in Horowitz la capacità comunicativa e spettacolare: "Il giovane Horowitz conosciuto a Berlino era fantastico. 'Davvero emozionante, elettrizzante'. Ma più tardi in America non poté 'ritrovare' questo pianista": Cfr. inoltre KESTING, Jürgen.: *Il dolore è parte della vita del musicista Claudio Arrau -l'ultima intervista-*, in *Limited Edition CLAUDIO ARRAU - The Final Sessions*, V. I, Schubert, Philips Classics Productions, 1992, p. 44.

<sup>11</sup> HOROWITZ, Joseph: *Conversazioni con Arrau, III*, Ed. Mondadori, Milano, 1984, p. 210.

E' in tale ottica comune, tramite analogie e divergenze, che viene posta anche la rilevanza dell'arte pianistica di Arrau analizzandone gli aspetti più significativi da tre punti di vista: il ricordo di indimenticabili esecuzioni, la discografia, le sue stesse opinioni sul pianismo dei contemporanei, peraltro divenute oggi ormai documento bibliografico.

Impresso nella mia memoria è rimasto il concerto interamente dedicato a Ludwig van Beethoven da lui tenuto a Varsavia presso la Filarmonica Nazionale. Delle cinque *Sonate* in programma, mi soffermerò in particolare sull'interpretazione di quella in *Mi bemolle maggiore op.27 n.1* con la quale il Maestro aprì il recital, per le peculiari caratteristiche esecutive identificanti, a mio avviso, un aspetto importante e significativo dell'arte interpretativa di Arrau e del suo ruolo storico.

Quello che allora mi stupì e ancora chiaramente rammento, furono la nobiltà, l'eleganza dell'approccio all'opera beethoveniana, il rispetto rigoroso del testo e la bellezza inconfondibile del suono. Per quanto infatti nei suoi scritti, nelle interviste da lui rilasciate, nella bibliografia a lui dedicata<sup>12</sup> siano rimasti giudizi chiari e significativi sulle varie concezioni e sulle sue stesse convinzioni artistiche in tal senso, resta pur sempre un irripetibile, affascinante mistero quanto avviene, in un grande musicista quale lui è stato, nel momento del concerto, della perfetta simbiosi con il pianoforte, dell'esternazione espressiva del proprio mondo eidetico e quindi della naturalezza del tocco e del superamento delle questioni tecniche. E' questo complesso di elementi, unito ad un profondo senso etico-estetico, che spiega il perché dell'importanza storica di un interprete e ne crea il modello. Già col *pianissimo* delle prime battute si creò nella sala, quella sera, un silenzio quasi religioso significativo della presa di coscienza istintiva, da parte del pubblico, di trovarsi innanzi ad uno dei più grandi del XX secolo, poiché nell'entrata, l'artista aveva impresso implicitamente e conseguentemente il divenire di tutta la serata.

Nell'olimpica calma del suo modo di suonare con perfetta precisione, per quanto rispettoso di tutti i contrasti dell'opera e delle insite tensioni, si avvertiva infatti l'impronta della sua concezione beethoveniana e la quasi immateriale espressione del messaggio creativo.

Questo avvenimento ha certamente rappresentato, fino ad oggi, un punto di riferimento nella storia dell'interpretazione pianistica a Varsavia e con rammarico debbo dire che non poté ripetersi -causa la revoca per motivi politici- un successivo annunciato e attesissimo concerto.

Come Arrau amasse e conoscesse la musica di Ludwig van Beethoven sin dall'infanzia è noto dalla bibliografia e si rispecchia nei giudizi da lui formulati rispetto ad altre interpretazioni<sup>13</sup>. Nei *Concerti*, ad esempio, incantano la limpidezza del suono, la bellezza classica e quell'inavvertibile rigore che non

---

<sup>12</sup> Cfr. in particolare HOROWITZ, J.: *Conversazioni con Arrau*, Op. cit.

<sup>13</sup> Si deve ricordare al proposito l'edizione delle *Sonate* di L.van Beethoven, a cura di C.Arrau e revisione musicologica di L.Hoffmann-Erbrecht, (2 voll., Litolf, Frankfurt s.M., 1974-78; il I vol. (*Sonate* nn. 1-15), uscì nel 1973 ed il II vol. (nn.16-32) nel 1978. C.Arrau ha inoltre inciso l'integrale delle *Sonate* con la Philips tra il 1962 ed il 1964.

impedisce lo slancio romantico soprattutto nel *secondo Concerto in Si bemolle maggiore*, mentre colpiscono la profondità espressivo-drammatica e l'interiore tensione perfettamente legata al cambiamento dello stile nel *terzo in do minore*; la cantabilità stessa muta lasciando comprendere gli elementi comuni tra la sensibilità classica e quella romantica<sup>14</sup>. Rilevante è in queste interpretazioni la comunione di intenti che si avverte tra il solista ed il direttore d'orchestra in un insieme che, proprio anche per questo, rende la grandezza del linguaggio beethoveniano nel suo intenso approfondimento stilistico e che definisce anche il rigore, l'eleganza, l'etica della concezione interpretativa. Il virtuosismo tecnico, presente soprattutto nelle sue esecuzioni del repertorio romantico, aveva assunto per lui il significato di inevitabile base del pianismo, risultato di massima disciplina e preparazione.

Nelle interpretazioni discografiche di Arrau, in particolare ascoltando e analizzando l'evoluzione delle sue esecuzioni nel corso degli anni, traspare l'onestà dell'artista, e quindi l'etica alla base della sua concezione musicale e stilistica. Sovente egli sembra autolimitarsi nella convinzione di una maturazione estetica atta ad evitare quella che in altre interpretazioni può apparire come "vuoto virtuosismo". Tale disposizione sia verso il testo dell'opera che, in particolare, verso l'ossequio alla più profonda personalità del compositore, lo pone in posizione analoga ancora una volta con gli atteggiamenti interpretativi di Benedetti-Michelangeli e di Richter.

Jürgen Kesting, nell'ultima intervista con Arrau, racconta e commenta come il critico Joachim Kaiser, nel suo libro sui pianisti, riferisse di aver sottolineato, dopo la sua esecuzione del *Concerto in Si bem. maggiore* di Brahms, alcuni problemi tecnici: "Dopo ponderata riflessione", in una lettera di risposta, Arrau replicò di non aver mai trasformato a proprio vantaggio nessuna delle difficoltà tecniche e di aver suonato ogni singola nota fedelmente al testo, come dimostra una registrazione che egli desiderava ascoltare con il critico. Orgoglio del virtuoso? E' un sentimento del tutto estraneo ad Arrau. Al quale è però parimenti estranea la forse solo pretesa indifferenza di alcuni suoi grandi colleghi tedeschi verso una certa accuratezza professionale. Con tutta l'ammirazione per Edwin Fischer e Wilhelm Kempff, il fatto che talvolta i colleghi non prendessero a cuore la precisione artigianale a lui è sempre sembrato sintomo di 'un certo dilettantismo'<sup>15</sup>.

Questo spiega anche i vari momenti di maggiore o minor successo durante l'evoluzione della sua vita artistica, come lui stesso spesso lamenta, conscio che "il dolore è parte della vita del musicista". Una testimonianza viene dallo stesso Kesting: "E' l' 11 aprile 1991. Claudio Arrau mi ha invitato per un'intervista nella sua suite dell'hotel "Vier- Jahreszeiten" di Monaco di Baviera. L'anziano signore, fine e minuto, arriva impeccabilmente vestito dalla sua camera da letto. Mi viene incontro lentamente, sorridendo, e mi porge la mano, della quale ancora oggi sento il contatto. [...] Com'è possibile, mi domando, come realizza il sogno di

---

<sup>14</sup> Cfr. sull'argomento: BLUME, Friedrich: *Storia della Musica dal Medioevo ai giorni nostri*, Ed. Arnoldo Mondadori, Milano, 1984, *Il Classico, Il Romanticismo*.

<sup>15</sup> KESTING, J.: *Il dolore è parte della vita del musicista*, Op. cit., pp. 40-41.

invecchiare senza diventare più vecchio? [...] Quale sorgente alimenta l'energia che dopo 83 anni gli consente ancora di salire sul palcoscenico? [...] Vorrei sapere da lui come ricorda la sua trionfale carriera [...]. Si appoggia indietro in silenzio, pensoso. “Una carriera trionfale”, chiede, “davvero?” [...] “Una carriera trionfale...?” Indugia ancora. Certo, sono orgoglioso di quello che ho raggiunto”, dice, “ma...” Fa un'altra lunga pausa, e il suo volto si contrae dolorosamente, [...]. No, solo pochi hanno idea dei problemi, delle lotte che può costare una presunta brillante carriera. Degli obblighi, le paure, la solitudine, del purgatorio della disperazione. [...] All'inizio, sì, era stato un gioco. [...] Ma quello che si prova in questo periodo viene dimenticato nel momento in cui l'infanzia è finita. “Quando ad un tratto la bravura non è più un miracolo. Quando il pubblico non si stupisce più e viene ai concerti colmo di aspettative – e quando improvvisamente ci si sente dire che quelle aspettative non sono state appagate”<sup>16</sup>.

Accanto all'antico attaccamento alla personalità di Beethoven e all'immagine di Liszt, Arrau amò certamente anche interpretare il repertorio romantico ed in particolare la musica di Chopin; la sua fu una concezione equilibrata, nobile, tesa all'universale più che incline a suggestioni popolari, peraltro sempre sublimata dal compositore stesso. Nonostante le palesi capacità tecniche del pianista, mai il virtuosismo assume, nelle sue esecuzioni, l'aspetto primario o appariscente, a favore di una classicità della sua visione romantica, della profondità del suono e della grande sensibilità interiore. Scaturisce dalle sue realizzazioni l'atteggiamento dell'interprete discreto che lascia trasparire il desiderio di trasmettere il vero Chopin contro ogni comune “sentimentalizzazione”.

Come scrive J.Horowitz “la sconfessione che Arrau fa dello Chopin salottiero o da circo è totale. Al di là dello charme e della tensione esteriore, egli, come in Liszt, scopre lotta e riposo”<sup>17</sup>.

Con una citazione di Arthur Hedley, inoltre, l'autore, delinea quello che fu il motivo ispiratore di C.Arrau nella sua interpretazione dell'opera chopiniana, soprattutto nell'ambiente tedesco della Berlino dei suoi anni di studio e di carriera concertistica in cui era diffusa e accettata -“complici esibizioni pianistiche salottiere”- una tale immagine superficiale e ovvia, privata dei valori profondi dell'arte del grande musicista polacco: “Chopin è figura tragica e non semplicemente patetica. Per il suo riserbo quasi impenetrabile [...], quasi nessuno di quelli che hanno descritto il suo carattere è andato al di là dell'esteriorità raffinata e affascinante. L'affabile, amabile e vaporoso Chopin di migliaia di leggende in realtà non è mai esistito. [...] Quando si lasciava andare, poteva essere travolto da violente ondate di ira e disprezzo, che si traducevano in un linguaggio molto lontano da quello degli eleganti salon frequentati a Varsavia o Parigi. Le sue lettere [...] lo testimoniano, come pure le confidenze di amici che l'hanno visto violento o sovraeccitato. Dinanzi agli estranei il coperchio della pentola doveva essere tenuto ben chiuso ed ecco perché George Sand l'ha descritto come uno che qualche volta quasi soffocava nel tenere sotto ferreo controllo il proprio carattere”<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>17</sup> HOROWITZ, J.: Op. cit., p.250.

<sup>18</sup> HEDLEY, Arthur: *Chopin*, London, Dent, 1947, p. 73; cit. in HOROWITZ, J.: *Ibid.*, p. 249.

Lo “Chopin” non convenzionale che risuona nelle esecuzioni di Arrau, tende perciò più a sottolineare l'intensità del fraseggio melodico chopiniano con attenzione alla sapiente articolazione degli abbellimenti che a rilevarne la diffusa malinconia, laddove a risaltare maggiormente è il canto elegante della nobiltà d'animo, anche quando interpreta le opere degli anni giovanili, come nel II tempo del *Concerto in fa minore*.

La personalità artistica, quindi, di Claudio Arrau pianista, musicista, si staglia tra quelle dei grandissimi interpreti del XX secolo con un fascino indiscutibile, improntata al servizio della musica fino al limite del rischio della stessa carriera mondiale e basata sull'etica del diritto e del dovere dell'artista nella sua complessa relazione tra oggettività estetica e soggettività interpretativa: “Più importante resta però sempre per lui il senso morale di un interprete. La perfezione tecnica ne fa parte, ma l'essenza dell'interpretazione, dice, risiede ‘nello studio che dura una vita’. Uno studio che spazia ben aldilà della musica”<sup>19</sup>.

Vi sono aspetti, nell'ambito delle esecuzioni del repertorio romantico, nel quale la diversità di approccio appare con chiarezza distinguendo la libertà interpretativa in un raggio vasto di nuances espressive. Lo si può sinteticamente indicare adducendo tre esempi di esecuzione di uno stesso brano, tra i quali, in particolare, quelle di Arrau e di Cortot.

Nel CD *Performers in comparison 3<sup>20</sup>*, dedicato alla registrazione del *Carnaval op. 9* di R.Schumann, vengono presentate insieme l'incisione di C.Arrau del 3 aprile 1939, quella di A.Cortot del 5 giugno & 11 dicembre 1928 e quella di Myra Hess del 27 marzo & 25 aprile 1938. Il documento storico è di particolare interesse in quanto propone tre visioni personali di grandi artisti rispetto ad un capolavoro della letteratura tedesca romantica passibile di essere concepito e realizzato secondo poetiche interpretative anche molto diverse.

“La musica di Schumann -aveva detto il pianista cileno- non è mai tranquilla. C'è sempre, anche nelle parti liriche, una inquietudine sotterranea. La gente sbaglia nel distinguere la passione dal cuore. Dimentica che Florestano ed Eusebio erano due aspetti di un'unica realtà”<sup>21</sup>.

Si inserisce qui la questione della profonda diversità di visioni estetiche sottolineata attraverso la scelta dei tempi, delle sonorità e quindi dello stile. Tra i due artisti, in tali esecuzioni, si colloca l'interpretazione della Hess incline sia all'interiorità perseguita da Arrau che allo slancio di Cortot. E' noto come il pianista cileno valutasse l'arte del pianista francese: “Cortot era assolutamente meraviglioso, io lo adoravo, ma non sapeva suonare la musica tedesca. Schubert

---

<sup>19</sup> KESTING, J.: Op. cit., p. 43.

<sup>20</sup> The Piano Library, PL 296 - MONO ADD, 1999, by Fono Interprise S.r.l.

<sup>21</sup> HOROWITZ, J.: Op. cit., V, *Conclusione*, p. 246.

forse, un po'. Ma per niente Brahms, Beethoven. Il suo Beethoven era sentimentale"<sup>22</sup>.

Se, secondo certi canoni classici, si può condividere l'opinione di Arrau, nel repertorio romantico diviene peculiare e soggettivo il criterio interpretativo.

Certamente non si può negare il grande fascino dell'esecuzione di Alfred Cortot che pare ritrovare eco e coerenza nelle sue stesse parole rimaste negli scritti: "Interprete significa creare di nuovo, in sé, l'opera che si suona. /.../. La musica deve vivere in noi e con noi. /.../. Occorre, in ogni opera, che la musica sia per noi il tramite del pensiero; se troviamo in seguito una documentazione che coincide sulla esattezza del nostro modo di interpretare, possiamo attenerci ad essa. Se invece esiste per una opera un documento storico che ne stabilisca esattamente il carattere emotivo, ma che il nostro sentimento d'interprete non condivide, non temo di affermare che in un caso simile non dovrete tener conto d'altro che del vostro sentimento personale"<sup>23</sup>.

E' palese che per il celebre artista l'accento va sulla comprensione poetica dell'opera; ci si chiede, allora, se tale scopo non sia alla base di ogni grande interpretazione, qualunque sia l'approccio scelto. Esiste quindi una possibilità di limitare l'orizzonte delle scelte etico-estetiche nella musica? Se la risposta non può essere che negativa, è anche vero che la genialità di un'esecuzione è avvertita dall'animo sensibile immediatamente e che rimane come un indelebile traccia della più alta facoltà di comprensione dell'opera, di libertà di pensiero e di espressione.

Quanto contraddistinse Arrau, analizzando con attenzione le principali caratteristiche del suo pianismo, si riferisce al raggiungimento dell'espressione e della comunicazione dei più profondi significati dell'opera eseguita nel più rigoroso rispetto del testo musicale, senza concedere nulla all'effetto, esigenza meno sentita da altri grandi pianisti suoi contemporanei o delle generazioni successive.

La sua è stata una nobile figura nel pianismo come nella vita, laddove non traspare lo jato tra l'arte e l'esistenza. A ciò si deve ricondurre l'importanza delle sue interpretazioni nella storia pianistica del Novecento: al fervente impegno di conservare, seppur nella nuova sensibilità dell'epoca, la magnifica tradizione di origine ottocentesca e all'ideale, condotto sino al sacrificio personale, dell'esaltazione del più alto valore delle pagine di musica che scelse di eseguire.

Su una linea per molti versi non dissimile, incontrai un altro importante pianista quale fu Benedetti Michelangeli.

Nel marzo 1955, infatti, ebbi modo di ascoltarlo nella stessa sala della Filarmonica di Varsavia, nell'esecuzione, fra l'altro, della *Sonata op.2 n.3 in Do maggiore* di

---

<sup>22</sup> Cfr. HOROWITZ, J.: *Ricordando Berlino*, Op. cit., p. 90.

<sup>23</sup> CORTOT, Alfred: *Corso di Interpretazione*, raccolto e redatto da Jeanne Thieffry, versione italiana di Alberto Curci, Milano, 1946, pp. 10-13.

L.van Beethoven. Sorge quindi naturale un confronto tra questi due artisti, dei quali il cileno Arrau proveniva dalla Berlino d'inizio secolo, dove vigeva una forte presenza di Ferruccio Busoni e Benedetti Michelangeli, nato nel 1920 a Brescia, veniva definito come un pianista dalle origini affioranti proprio da quella stessa tradizione ed anche particolarmente incline all'interpretazione beethoveniana.

Li accomunava sia il tipo di approccio stilistico che il rigore della lettura e la perfezione tecnica, ma li differenziava l'atmosfera derivante dalle sonorità ottenute tramite una personale capacità nel dosare peso ed energia. Il clima creato da Arrau si distingueva per la maggiore appartenenza all'estetica emozionale di tradizione ottocentesca ritrovata nella chiarezza e fedeltà testuale più moderna, rispetto ad una tendenza apollinea di stampo marmoreo, tipica del pianista italiano. Anche in questo concerto, determinanti furono le prime battute della *Sonata in Do maggiore*, per l'incisività e la precisione della mano destra nelle doppie terze, per la conduzione della melodia, il colore del suono ed il sapiente uso del pedale.

Avevo avuto modo di incontrare Benedetti Michelangeli nell'autunno del 1961 ad Arezzo e ricordo con affetto e gratitudine quell'ora che anch'egli mi dedicò ascoltandomi, dandomi preziosi consigli ed invitandomi ai suoi Corsi. I suggerimenti che ne ebbi, come mi era accaduto con Neuhaus e attuali fino ad oggi, riguardavano soprattutto lo stile, l'architettonica della composizione e la moderazione nell'uso della velocità, elementi conformi al suo modo di suonare ed universalmente riconoscibili nell'arte dei grandi pianisti quali appunto Arrau, Artur Schnabel, Wilhelm Backhaus o Wilhelm Kempff.

Le testimonianze addotte conducono a riflessioni profonde sull'essenza dell'interpretazione nel rapporto tra l'elemento ontologico, connesso maggiormente alla creatività e quello fenomenologico soggetto alle continue variazioni del modo di sentire.

La musica è l'espressione della sublimazione, è essenziale nella vita dell'individuo sensibile e della società, esprime la personalità creativa, può influire sul creatore e sull'ascoltatore; di conseguenza la comunicazione dei profondi contenuti musicali esige un lavoro che renda possibile il completo emergere del talento ed il conseguimento dei massimi risultati: se ogni intenzione può essere diversamente codificata e ciascuna codificazione diversamente letta, essenziale è che l'autentico valore musicale perduri e possa essere percepito. Il fondamentale messaggio creativo, anche se scritto in modo imperfetto e indefinito, è rappresentato dal documento musicale e la sua lettura richiede la comprensione dell'intenzione creativa, intelligenza, sensibilità, modestia ed intuizione congiunti alla finezza e al senso delle "nuances"<sup>24</sup>.

Molti manoscritti dei più importanti musicisti confermano la ricerca della più esatta comunicazione del loro stesso pensiero e i dubbi, i cambiamenti, le

---

<sup>24</sup> Cfr. il saggio di MORSKI, Kazimierz: *L'interpretazione pianistica come parte immanente dell'idea creativa tra arte e didattica*, pubblicazioni dell'Università degli Studi di Macerata, 2000.

correzioni, le cancellature, costituiscono parte del processo creativo; il compositore plasma l'opera esprimendo un contenuto che può, in vario grado, derivare dalla sua personalità.

La composizione rappresenta, infatti, il messaggio codificato di un'informazione plurisignificativa e pertanto non completamente definita: è oggetto musicale, opera artistica ed analizzarla diviene possibile se messa in relazione con il suo creatore, con l'epoca, la struttura politico-sociale, oppure separata da tutto, come emanazione del pensiero umano, del talento e della genialità. Essa costituisce una testimonianza delle possibilità insite nel processo creativo; può rispecchiare la sua vita, la reazione a fatti che lo hanno riguardato direttamente o indirettamente e sta a dimostrare l'abilità, le probabilità di successo così come il rischio inerente della sconfitta, ma le spiegazioni ed il riferimento a circostanze accessorie e non musicali, restano estranee al valore artistico dell'opera e quindi non vincolanti la percezione e il giudizio.

Le opere eccezionali destano l'interesse e l'ammirazione per l'autore la cui persona diviene così oggetto di studi ed analisi, ma l'approccio interpretativo deve essere improntato ad un profondo senso etico.

L'esame dei problemi morali ed economici connessi al patrimonio creativo, si presenta quindi complesso ed esige la considerazione del valore irripetibile delle opere e del loro significato per la cultura musicale; in una tale ottica si devono vagliare i fatti in modo reale e obiettivo, basandosi su tutte le fonti accessibili e tenendo conto anche del caso che alcune siano inaccessibili o, per diversi motivi, andate volutamente distrutte. Nella loro essenza le opere geniali appaiono semplici e universali pur toccando le più profonde pieghe della sensibilità umana, rappresentano la testimonianza del senso della vita dell'artista e del bello in arte e possiedono un valore in sé indelebile anche se esposte a manipolazioni interpretative; possiedono inoltre una loro autonoma esistenza indipendentemente dal fatto di esser note e comprese o ignote e incomprese: a seconda della situazione il loro valore può mostrarsi relativo e variabile in riferimento al sentire delle singole persone o dei gruppi sociali; possono venir svalutate in concomitanza di particolari circostanze politiche, ma, in esse custodite, il messaggio creativo resta intatto.

Il genio musicale ed il capolavoro non dipendono allora dall'interprete, dall'ascoltatore, dall'epoca e neppure direttamente dalla politica, dall'economia, dalle questioni sociali e collettive, anche se l'influenza di tali elementi sulla persona del compositore è evidente. L'opera geniale ha un valore insieme umano e astratto, indipendente nel senso di entità universale. Se teoricamente allora è possibile la totale distruzione delle opere di un compositore o di affermate incisioni, è dato anche salvare i capolavori dall'oblio: a decidere di ciò intervengono la statura morale ed il rispetto sia delle personalità creative e ricreative che di quelle in possesso dell'autorità di decidere e di farne realizzare le esecuzioni. Ha scritto in tal senso Wilhelm Furtwängler: "Occorre tempo per conoscere veramente un'opera, specie se di musica pura". Esso è un processo che "può svolgersi per decenni ed anche per un'intera vita". "[...] La musica è legata a



chi l'interpreta; essa non può -come le arti figurative- testimoniare per se stessa [...]. Avviene raramente che un interprete possa migliorare un'opera mediocre, mentre è di ogni giorno che un'opera di valore venga resa male. Chi ascolta e non conosce affatto, o insufficientemente, un'opera non è assolutamente in grado di discernere se il mancato effetto possa essere attribuito all'opera stessa o al suo interprete”<sup>25</sup>.

Nel corso della storia, artisti quali Robert Schumann, Felix Mendelssohn hanno presentato, salvato dalla dimenticanza, eseguito opere di J. S. Bach e di F. Schubert, come testimoniano rispettivamente la scoperta e l'esecuzione, ad esempio, della bachiana *Passione secondo S. Matteo* e della schubertiana *Sinfonia in Do maggiore “La grande”*; come loro anche Franz Liszt aiutò molti eccezionali interpreti e compositori, tra i quali Bedřich Smetana, Eduard Grieg e lo stesso Richard Wagner, diffondendo la conoscenza, con la sua imponente e geniale attività di trascrittore, di capolavori spesso ormai dimenticati. Autorità e mecenati resero possibile l'esistenza e favorirono l'attività creativa di musicisti della statura di Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Piotr I. Čajkovskij o R. Wagner, promuovendo anche lo sviluppo della vita concertistica, seppure non sempre, nella scelta, decisivo fu il valore artistico.

Lo studio delle biografie dei grandi musicisti conferma il difficile cammino per l'affermazione delle loro aspirazioni artistiche nonostante il valore delle opere. Tuttavia, una codificazione degli avvenimenti nel campo delle arti è complessa e fonte di polemiche. La concezione di un ideale creativo-ricreativo in musica diviene testimonianza di fede e di sogni: è l'idea pienamente realizzata o manifestata in più versioni, attuata attraverso analogie o contrasti, mai determinata in un'unica e per sempre definita ed immutabile rappresentazione. Nella consapevolezza del musicista un ideale può essere ravvisato in una visione soggettivamente perfetta: da un punto di vista estetico, artistico e pratico, l'esecutore cerca ogni volta di avvicinarsi all'interpretazione esemplare del messaggio del compositore, lasciando aperta la possibilità di altre realizzazioni ricreative. Il fondamentale valore dell'esecuzione è quindi la sua comunicabilità basata sulla conoscenza dell'intenzione compositiva e sulla capacità di trasmetterla; l'abilità strumentale è la prima condizione che consente al pianista l'espressione della sua personalità e la piena concentrazione sui problemi artistici. Ora, per raggiungere risultati significativi, è necessario superare le difficoltà nel dominio dello strumento e, se teoricamente è sufficiente sapere quale tasto, quando e come premerlo, praticamente solo ai più dotati, dopo molti anni di lavoro, è dato ottenerlo.

In ogni generazione esiste un gruppo relativamente esiguo di pianisti in possesso di quell'alta abilità strumentale che consente loro l'esecuzione delle opere più difficili; se accade che essi siano anche eccellenti musicisti, allora avviene che creino la migliore tradizione interpretativa determinando un modello ed un punto di riferimento nella loro irripetibile essenza.

---

<sup>25</sup> FURTWÄNGLER, Wilhelm: *Dialoghi sulla musica* (Gespräche über Musik), Ed. Curci – Milano, 1950, pp. 8-9.

## Metafora e mitopoietica nella concezione musicale romantica

Claudia Colombati

Profesora

Estetica e Filosofia della Musica, Psicologia della Musica

Università di Roma 2 "Tor Vergata"

Università Autonoma di Madrid<sup>1</sup>

**Sintesi.** L'immaginazione musicale ed il riemergere nella coscienza dell'artista del patrimonio eidetico sono aspetti di quella particolare concezione che si può definire "metafora" della musica romantica. Accanto ad una visione metafisica dell'Assoluto musicale esiste un pensiero poetico-filosofico sulla musica che si avvale di *Weltanschauungen* soggettive. L'elemento del tempo, e quindi, della memoria, della nostalgia, della malinconia, assumono le valenze della mitopoietica nei singoli stili degli artisti, laddove, metaforicamente, la vita si immedesima nell'arte e nelle sue forme sublimando la realtà esistenziale ed i suoi significati nella realizzazione estetica. Nella creazione e fusione di generi e di stili, appaiono spesso anche evocazioni sinestetiche la cui natura non sempre si rivela chiaramente all'analisi tra rimembranze artistiche, storiche, popolari, religiose, ma che si fondono nella visione d'insieme del musicista e si distinguono nella creazione delle singole opere.

**Parole chiave.** Creazione - immaginazione musicale - intuizione - metafisica - metafora - mitopoietica - simbolo - scrittura cifrata - memoria - tempo - forme - generi - stili.

**Abstract.** The musical imagination and the resurgence of eidetic heritage in the conscious of the artists are aspects of that particular conception defined as metaphor of romantic music. Together with the metaphysical vision of music's Absolute is also a poetic-philosophic thought about music that depends on *Weltanschauungen's* subjective. The element of time and therefore, of memory, nostalgia, and melancholy assume the values of mytho-poetics in the individual styles of artists, where, metaphorically, life becomes art and all its forms, sublimating the existential reality and its' meanings in the aesthetic achievement. While creating and fusing styles we often get a synesthetic evocation which nature doesn't always clearly reveal the analysis of artistic, historic, popular, religious memories, that fuse in the global vision of the musician and appear in the creation of all his works.

**Keywords.** creation, musical imagination, intuition, metaphysics, metaphor.

---

<sup>1</sup> Insegnante visitante Dottorato.

L'immaginazione musicale ed il riemergere del patrimonio eidetico nella coscienza dell'artista, sono aspetti di quella particolare visione che si può definire "metafora" della musica romantica; accanto alla visione metafisica dell'Assoluto esiste infatti un pensiero poetico-filosofico sulla musica che si avvale di *Weltanschauungen* soggettive.

L'elemento del tempo, e quindi, della memoria, della nostalgia, della malinconia, assumono in tal senso le valenze della mitopoietica realizzandosi nei singoli stili degli artisti, laddove, metaforicamente, la vita si immedesima nell'arte e nelle sue forme sublimando la realtà esistenziale ed i suoi significati nella realizzazione estetica.

Nella creazione e all'origine dell'evoluzione e della fusione di generi e stilemi, si rivelano spesso evocazioni di tipo simbolico -sorte da rimembranze artistiche, storiche, popolari, religiose- onirico o sinestetico la cui natura non sempre si rivela chiaramente all'analisi puramente teorica, ma si fonde nella visione d'insieme dell'artista distinguendosi nella poetica delle singole opere e nei mezzi di scrittura-comunicazione.

Esse, come forme scelte dal compositore, appaiono in diverse valenze storico-estetiche in relazione agli aspetti del tempo-ritmo (con le relative varianti), del melos (canto e tipo di melodia: motivica, polifonica, belcantistica), dell'armonia.

E' da tener presente che l'attuale discussione filosofico-musicale tra estetica, storia e teoria, ha portato anche a formulare l'ipotesi di una "sintassi della percezione" "in qualche modo presupposta dalle sintassi dei linguaggi storici della musica"<sup>2</sup>.

Riferendosi al pensiero di Carl Dahlhaus, ad esempio, G. Piana commenta come ci si debba avviare "alla formulazione di un insieme di criteri e di categorie generali del giudizio di valore, capaci di fornire nel loro insieme il profilo di una vera e propria teoria"<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> PIANA, Giovanni: "I compiti di una filosofia della musica brevemente esposti"; il contenuto di questo testo è stato proposto nella Giornata di Studio sul tema "Estetica musicale e Filosofia della musica: passato, presente, futuro" (a cura di Giuseppina La Face Bianconi e Osvaldo Gambassi, in collaborazione con il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna). Il saggio del 1998 è stato pubblicato solo on line in *De Musica*, 1997. La versione inglese è stata pubblicata in *Axiomathes*, n. 1-2, 1998, pp. 213-222. Per le citazioni cfr. pp. 8, 10, 13. "E' dunque possibile - scrive l'autore - considerare eventuali stilemi storico-linguistici a titolo di esempi di strutture sonore che hanno le loro possibilità logiche e fenomenologiche *determinatamente indagabili* come tali. Ciò non significa che si possa pretendere di togliere le differenze che fanno parte della specificità storica di quelle strutture: ma che ci si può avvalere, nella loro analisi, di criteri e categorie concettuali che non debbano essere obbligatoriamente dipendenti da questa specificità": *Ibid.*, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 13.

Nonostante le diverse opinioni su quella che viene considerata “un’interpretazione in chiave di filosofia della storia di stampo idealistico”, la riflessione sulle possibilità astratte della musica correlate sia all’elemento metafisico che metaforico e simbolico, trova fondamento nella concezione di una filosofia della storia della musica, sia nell’antichità che in epoca moderna e contemporanea. Se è questa una chiave di lettura determinante per la comprensione della relazione tra idea e poetica creativa in particolare per i musicisti e gli artisti dell’ Ottocento, essendo tale visione inerente alla concezione stessa del Romanticismo, è anche vero che successivamente, tra il XIX ed il XX secolo, essa ha trovato importanti sviluppi, come, ad esempio, ha dimostrato la filosofia della musica di Vladimir Jankélévitch.

Come spiegare un’idea di metafisica e di metafora della musica ? Ciò appare con particolare evidenza nella prospettiva romantica, perché è possibile affermare che la musica ha rappresentato in questo periodo, a partire dalla concomitanza con l’Idealismo filosofico tedesco, una grande metafora in se stessa.

La metafisica, per definizione, vuol cogliere il senso più profondo della realtà, *manifestandone le ragioni supreme*.

Immanuel Kant, intendeva il compiersi della sua “metafisica trascendentale, quando l’io non sarà più considerato come ordinatore soltanto, ma addirittura creatore della realtà tutta, immanente nello svolgimento dialettico, di esso”.

Per Schelling, l’orientamento metafisico prendeva la forma di “intuizione geniale”, “affidandosi ad un sapere immediato” (l’intuizione estetica), laddove la filosofia dell’arte appariva come “il vero organo della filosofia”<sup>4</sup>.

Con Hegel, invece, essa assumeva “una rigorosa sistemazione razionale, che, escludendo qualunque forma di sapere immediato, si struttura nel processo logico, nella mediazione”<sup>5</sup>.

Infine, nell’ambito di questo contesto, Artur Schopenhauer ne deduceva - anziché l’ottimismo hegeliano- il “pessimismo”: “respinta dalla dialettica la possibilità della sintesi”, infatti, “l’inquietudine dell’Idea si risolve nell’infelicità della Volontà irrazionale”.

Tuttavia fu soprattutto nella visione schellingiana e schopenhaueriana che la generazione romantica trovò sovente la relazione con un proprio *modus* esistenziale e di pensiero molto più profondo di un mero atteggiamento.

Una metafisica della musica, la si può quindi definire seguendo il pensiero di Schopenhauer nella sua consequenzialità logica: “Il compositore disvela l’intima

---

<sup>4</sup> SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph: *Sistema dell’Idealismo trascendentale*, Introduzione, § 4; inoltre cfr. *Ibidem*, parte IV, § 3. Cfr. inoltre Moschetti, Andrea Mario: (voce) *Metafisica*, in *Enciclopedia Filosofica*, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, vol. III, Ed. G.C. Sansoni, Firenze 1957, pp. 539-541.

<sup>5</sup> Cfr. Moschetti, A.M.:(voce) *Metafisica*, *ibid.*.

essenza del mondo, in un linguaggio che la ragione di lui non intende”[...]. In un compositore quindi, meglio che in ogni altro artista, è l’uomo dall’artista in tutto separato e distinto”<sup>6</sup>.

L’intuizione appare quindi al compositore in un momento dell’esistenza che esula dalla comprensione della realtà umana: l’artista che è nell’uomo, capta quel *quid* la cui comprensione non è data all’umana quotidianità<sup>7</sup>.

“Dal nostro punto di vista, adunque, dobbiamo riconoscere alla musica un significato ben più grave e profondo, riferentesi alla più interiore essenza del mondo e del nostro io; rispetto alla quale le relazioni di numeri, in cui quella si lascia scomporre, stanno non già come la cosa significata, ma appena come il segno significante. /.../. Tuttavia il punto di paragone tra la musica e il mondo, il modo onde quella sta con questo nel rapporto d’imitazione o riproduzione, giace ben profondamente celato. S’è fatto musica in tutti i tempi, senza rendersi conto di ciò: paghi di comprenderla direttamente, s’è rinunciato a una coscienza astratta di questa immediata comprensione”<sup>8</sup>.

E’ in questa affermazione di una coscienza astratta dell’essenza della musica che si chiarisce, nella concezione schopenhaueriana, l’idea di una metafisica della musica: quest’arte, in particolare, non esprime il fenomeno, ma “*l’intimo, l’in-sé d’ogni fenomeno, la volontà stessa*”. Anticipando Eduard Hanslick, quindi, il filosofo indica come non siano i singoli sentimenti ad essere rappresentati, ma come si comprenda la musica in una “purificata quintessenza”: “Imperocché sempre la musica esprime la quintessenza della vita e dei suoi eventi, ma non mai questi medesimi; le cui distinzioni quindi non hanno il minimo influsso sopra di lei”<sup>9</sup>.

Determinante appare il seguente passaggio: “Da quest’intima relazione, che la musica ha con la vera essenza di tutte le cose, si trae pur la spiegazione del fatto che se a qualsivoglia scena, azione, evento, ambiente s’accompagna una musica adatta, questa sembra dischiuderne il senso più segreto, ed esserne il più esatto, il più limpido commentario; e nello stesso tempo pare a quegli che intero s’abbandona all’effetto d’una sinfonia, di vedere innanzi a sé passare le vicende tutte della vita e del mondo: ma nondimeno non gli è possibile, quando vi rifletta, trovare una somiglianza tra quella musica e le cose che ondeggiavano a lui nella fantasia. Imperocché quivi la musica differisce, come ho detto, da tutte le altre arti”<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> SCHOPENHAUER, Arthur: *Il mondo come volontà e rappresentazione*, § 52, Editori Laterza, Roma-Bari, 2002, p. 290.

<sup>7</sup> Sull’argomento, cfr. COLOMBATI, Claudia: *L’intuizione poetico-musicae nello spazio quadridimensionale*, parte II-B, in COLOMBATI, Claudia; FANELLI, Stefano: *Un’interpretazione metafisica della teoria einsteiniana della relatività*, Ed. ARACNE, I edizione, Roma, maggio 2009.

<sup>8</sup> SCHOPENHAUER, A.: *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Op. cit., p. 286.

<sup>9</sup> *Ibid*, p. 291.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 292.

In una tale concezione diviene chiara la tendenza ad esaltare della vita il lato spirituale ed, ancor più, a sublimarla nei suoi momenti culminanti attraverso il canto e precisi topoi espressivi della musica strumentale: “Perché le melodie sono, in un certo modo, così come i concetti universali, un’astrazione della realtà”<sup>11</sup>.

Se da sempre la musica ha accompagnato la vita umana nei suoi aspetti costitutivi e simbolici, interpretandoli e rappresentandoli nelle funzioni rituali, comunicative o di evasione, rientra in questa visione anche l’affermazione che l’inesauribilità del simbolo sia essenzialmente musicale, “substrato mitico”, secondo un’espressione di Schelling.

Il simbolo tuttavia trova la sua propria forma nell’opera confermando la tesi della funzione creativa mitopoietica, elemento fondamentale della filosofia herderiana e ricorrente nella *Filosofia della Mitologia* schellinghiana. Scrive Michele Cometa sul tema: “Il ‘carattere poetico’ del mito -con un’espressione Vichiana- lungi dall’essere qualità negativa o manchevole di un intelletto primitivo ancora in formazione, diventava così la testimonianza di una “ragione altra”, anch’essa interamente umana, che certo non poteva spiegare razionalmente il mondo, ma poteva altresì interpretarlo dal punto di vista dell’immaginazione poetica. [...]. Dunque il mito, anche se apparentemente ‘inventato’, non solo attingeva, come la filologia e la storia, alle origini, ma lo faceva da un punto di vista ‘altro’, non meno vero, anche se meno reale, che era quello poetico”<sup>12</sup>.

Il mito, pertanto, secondo il progetto herderiano, possedeva la grande prerogativa di rendere “sensibili” concetti “altrimenti destinati a rimanere astratti ed incomprensibili ai più”; diveniva il mezzo poetico-narrativo tra l’astrazione filosofica e la comprensione “sensibilità” o *Sinnlichkeit* popolare.

Importante era ormai inoltre, per la poesia e per un’idea educativa dell’arte, lo studio non solo di “ciò che essi celebrano”, del simbolo rappresentato, ma di “come essi lo celebrano”. Nei criteri di una “nuova mitologia”, Herder “*parla esplicitamente dei ‘limiti’ dell’uso creativo della mitologia*”, quasi ne prevedesse -secondo l’autore- “*gli abusi post-romantici*”<sup>13</sup>. Ai fini della *Bildung*, della facoltà dell’immaginazione, il riferimento herderiano va agli antichi: “il mito fu ‘in parte storia, in parte allegoria, in parte religione, e in parte mera struttura poetica’ (I. 441)”: per suo tramite essi riportavano la “filosofia sulla terra” (I, 443), ora il problema era quello di imparare a “mitologizzare” secondo le loro

---

<sup>11</sup>*Ibid*, p. 294.

<sup>12</sup>COMETA, Michele: “Um also zu träumen, seydt nuchtern“. Mitologie della ragione in J.G. Herder”, in

*Mitologie della ragione – Letterature e miti dal Romanticismo al Moderno*, ed. Studio Tesi, Pordenone 1989, pp. 37-38. Rispetto alla funzione della poesia, Herder conclude: “Per converso alla poesia era data una sorta di potere gnoseologico, fatto che fonderà tutta la speculazione ermeneutica, come scienza dell’interpretazione produttiva, da Schleiermacher in poi”: *Ibid*.

<sup>13</sup> Cfr. *Ibid*, p. 50.

tecniche: “So müssen endlich aufgeklärte und Unaufgeklärte sich die Hand reichen, die Mythologie muss philosophisch werden, und das Volk vernünftig, und die Philosophie muss mythologisch werden, um die Philosophen sinnlich zu machen”<sup>14</sup>.

Punto centrale del suo pensiero ossia del nesso poesia-mitologia era comunque il momento della *Erziehung des Menschengeschlechts* laddove Herder espone l'idea che “le mitologie nazionali devono per forza di cose essere esposte in un linguaggio poetico, ovvero “sensibile” e comprensibile al “popolo” al fine di rafforzare l'identità nazionale”.

Contemporaneamente quindi al mito dell'età aurea, presente già nella visione neoclassica del Winckelmann, sorgeva nella cultura tedesca con la teoria euristica herderiana, il presupposto che “ogni mitologia deve essere nazionale e popolare”. Tale visione -in contrapposizione con l'altra tendenza classico-romantica- comportava che quella greca “pur essendo tra le più ricche e poeticamente feconde, non può certo adattarsi alla spiritualità dei tedeschi, ai quali semmai è più adatta la mitologia nordico-islandese dell' *Edda*”<sup>15</sup>.

Se l'atteggiamento estetico del doloroso distacco da un'irripetibile antico ideale aveva solcato profondamente la generazione preromantica, da Goethe, a Schiller, a Hölderlin come nostalgica tensione verso un mondo irrimediabilmente perduto, esso si era distinto dalle altre dimensioni culturali comprese nello stesso arco del Romanticismo. A ciò si era aggiunto sia l'ideale “educativo” schilleriano, con l'esperienza estetica del sublime che la possibilità di ricostruire il nesso del mitico rapporto dell'uomo con la natura, presente nella coscienza originaria schellinghiana.

Da tale colta visione della Grecia antica, si passava ora al concetto di una *Volkskultur* che Wagner avrebbe celebrato nella sua opera.

Dando in sintesi il contenuto espresso dal compositore nell'articolo pubblicato nel 1850 *Das Judentum in der Musik*, Bryan Magee commenta: “artista veramente grande è colui che nell'esprimere liberamente le sue fantasie, urgenze, aspirazioni e conflitti, di fatto esprime quelli di tutta una società. Ciò è possibile perché, fin dai suoi primissimi rapporti col mondo, la lingua materna, l'educazione e tutte le prime esperienze di vita, l'ambiente culturale in cui egli è entrato dalla nascita, s'intessono inestricabilmente con la sua personalità individuale. Mille radici, delle quali egli è inconsapevole, lo alimentano nel suo inconscio, sì che quando egli crede di parlare di sé stesso inconsciamente parla degli altri”<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 53; nota 23, p. 90: cfr. *Mythologie der Vernunft. Hegels “altestes Systemprogramm” des deutschen Idealismus*, a cura di Christoph Jamme e H. Schneider, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984, pp. 13-14.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 63.

<sup>16</sup> MAGEE, Bryan: *Seduzione di Wagner*, Liviana editrice, Padova, 1979, p 29.

Senza inoltrarsi nella correlata questione delle diverse origini culturali e religiose, in queste affermazioni si scorge il fondamento di quella grande metafora che comparve nell'ispirazione dei musicisti romantici, particolarmente slavi, a partire dalle sublimazioni chopiniane. Ciò accadde perché la necessità del canto e della narrazione sorse soprattutto in quei Paesi che per varie motivazioni storiche, avvertirono la carenza di un'identificazione nazionale.

Nella seconda metà dell'Ottocento, accanto all'epopea wagneriana e con la musica "a programma", sorsero così le *Erziehungen*, fiabe dalle antiche visioni leggendarie.

Centrale in esse emergeva, assieme alla storia delle origini, il sentimento della natura. Ma la teoria della *Fabel* anche per Herder si era fondata sulla filosofia della natura come segno di eterna *continuità e consequenzialità*: l'essenza della fiaba stava nel "sogno ad occhi aperti"; per mezzo di essa, la nuova mitologia diveniva "un'ontologia onirica in cui vengono custodite tutte le speranze e le utopie dell'umanità"<sup>17</sup>.

Volendo ora associare esemplificativamente i concetti presi in considerazione al pensiero musicale dei grandi compositori, sovviene dapprima, in particolare per quanto riguarda i nessi con la concezione metafisica dell'assoluto e con la natura, la personalità di Beethoven. Appassionato lettore dei filosofi idealisti, vicina gli fu la visione etica kantiana; in quella concezione metafisica si possono riconoscere le orme di una tensione divenuta motivo di ricerca nella speculazione storica successiva; anche la componente schellingiana lo aveva interessato, in particolare per quanto si riferiva alla *Filosofia della natura*; ed è inoltre noto il ricorso al processo logico hegeliano come frequente riferimento nell'interpretazione dei contrasti tematici beethoveniani e della loro risoluzione. Nel musicista, tuttavia, il processo creativo sembra da considerarsi, schellingianamente, nel suo iter dal vissuto verso l'Assoluto, ossia nella trasposizione dell'idea attraverso la tecnica compositiva: "Poco alla volta -scrive il compositore in una lettera ad Antonio Schindler del 1823- si sviluppa la facoltà di esprimere proprio solo quello che desideriamo e sentiamo; questo è uno dei bisogni più sentiti dagli uomini nobili"<sup>18</sup>.

E precedentemente, sempre da Vienna a Carlo Zelter: "Ho scritto molto, ma ho guadagnato quasi o! Ho più sovente diretto il mio sguardo verso l'alto, ma spesso l'uomo è costretto, a causa di sé o di altri, ad abbassarlo. Ma anche questo fa parte del destino umano"<sup>19</sup>.

Prendendo in considerazione uno dei fondamentali temi dell'arte beethoveniana, diviene illuminante il giudizio di Richard Wagner sull' "*Eroica*": "Questa importantissima composizione musicale -la terza sinfonia del Maestro,

---

<sup>17</sup> COMETA, M.: Op. cit., cfr. p. 84.

<sup>18</sup> BEETHOVEN, Ludwig van: "Lettera ad Antonio Schindler", Hetzendorf, 2 luglio 1823, in CASELLA, Alfredo: *Beethoven intimo*, ed. Sansoni, Firenze, 1981, p. 159.

<sup>19</sup> BEETHOVEN, L. van: "Lettera a Carlo Zelter", Vienna, 8 febbraio 1823, in CASELLA, A. Op. cit., p. 152.



l'opera con la quale egli imbocca la sua strada personalissima- è per vari aspetti meno facile da capire di quanto lascerebbe supporre la sua denominazione, proprio perché il titolo Sinfonia Eroica porta involontariamente a cercare, espressa in forma musicale, una successione di elementi eroici in un determinato senso storico-drammatico”<sup>20</sup>.

Tale atteggiamento verso la comprensione del “tema eroico” -secondo il condivisibile giudizio wagneriano- è fuorviante poiché: “Anzitutto la definizione di “eroica” va presa nel senso più ampio del termine e non dev'essere intesa soltanto come un riferimento a un eroe militare. Se col termine di “eroe” intendiamo l'uomo nella sua interezza, l'uomo che prova tutte le emozioni puramente umane -amore, dolore e forza- con la massima pienezza ed energia possibile, ecco che allora afferriamo il tema che l'artista vuole comunicarci con i suoni così toccanti ed espressivi della sua opera”<sup>21</sup>.

Wagner esprimeva qui la componente metaforica dell' “eroico” beethoveniano, destinata a segnare il secolo a venire tramite topoi espressivi e stilemi individuali .

Beethoven fu attratto dalla filosofia, in particolare dalle relazioni tra musica e filosofia, etica ed arte; nonostante quindi una certa diffidenza di Schopenhauer verso la musica del compositore tedesco, si potrebbe avvicinare al suo pensiero ed alle sue concezioni quel passo del § 52 da *Il mondo come volontà e rappresentazione* nel quale il filosofo afferma che “la musica può assumere la stessa funzione della filosofia” e che la loro diversità consiste solo in una questione di mezzi: “Posto che si potesse dare una spiegazione della musica in tutto esatta, compiuta e addentrantesi nei particolari, ossia riprodurre estesamente in concetti ciò che ella esprime, questa sarebbe senz'altro una sufficiente riproduzione e spiegazione del mondo in concetti; oppure le equivarrebbe in tutto e sarebbe così la vera filosofia”<sup>22</sup>.

Una tale interpretazione dell'essenza della musica l'affermò anche E.T.A. Hoffmann nella sua visione dell' *imperscrutabile ed incommensurabile* regno della *V Sinfonia*<sup>23</sup>.

In quanto alla “diffidenza” schopenhaueriana, essa era motivata dall'idea di una “corruzione” programmatica o imitativa della musica iniziata con Joseph Haydn<sup>24</sup> e consisteva nella convinzione di uno iato esistente tra l'espressione-imitazione e la pura autonomia del suo linguaggio. Negli antecedenti storici, per

---

<sup>20</sup> WAGNER, Richard: “La “*Sinfonia Eroica*” di Beethoven [1851]”, in *Scritti scelti*, Prefazione di Ernst Bloch, ed. Longanesi, Milano, 1965, p. 131.

<sup>21</sup> *Ibid*, pp. 131-132.

<sup>22</sup> SCHOPENHAUER, A.: Op. cit., p. 294.

<sup>23</sup> HOFFMANN, E.T.A.: “La musica strumentale di Beethoven”, in *Scritti Musicali*, Società Editrice “Rinascimento del Libro”, Firenze, 1931, pp. 149-164.

<sup>24</sup> *Ibid*, p. 293; Schopenhauer (§52) si esprime in tale contesto contro il fenomeno della musica imitativa “qual è per esempio *Le stagioni* di Haydn e anche la sua *Creazione*, in molti luoghi ove fenomeni del mondo intuitivo sono direttamente imitati. E così anche in tutte le descrizioni di battaglie: tutta roba da gettar via”.

quanto in una differente prospettiva, essa era apparsa nelle vicende di Tamino nella *Zauberflöte* mozartiana, seppur con elementi concernenti la mistica massonica e valenze popolari emergenti dalla scoperta da parte della *Frühromantik* tedesca delle *Märchen* e delle *Fabel*.

Rispetto alla *metafora* è da rammentare come l'origine della concezione romantica di essa quale "universale fantastico" fosse già apparsa nella visione di Giambattista Vico che vi scorse l'aspetto intuitivo: "Di questa logica poetica sono corollari tutti i primi tropi, de' quali la più luminosa e, perché più luminosa, più necessaria e più spesso è la metafora, ch'allora è viepiù lodata quando alle cose insensate ella dà senso e passione, per la metafisica sopra qui ragionata: ch'i primi poeti dieder a' corpi l'essere di sostanze animate, soli di tanto capaci quanto essi potevano, cioè di senso e di passione, e sì ne fecero le favole. Talché ogni metafora sì fatta viene ad essere una picciola favoletta"<sup>25</sup>.

Secondo la definizione letterale, la metafora compare dunque come una figura retorica consistente nella trasposizione di un termine dal concetto cui propriamente si applica ad un altro concetto che ha qualche somiglianza di carattere col primo"<sup>26</sup>.

Lo stesso Schopenhauer sembrava aver lasciato intravedere l'ipotesi di un mondo musicale metaforico, laddove, a chi si abbandonasse all'ascolto di una sinfonia, poteva accadere *di vedere innanzi a sé passare le vicende tutte della vita e del mondo*, ondeggianti illusoriamente nella fantasia. Se la sua soluzione tendeva alla metafisica, fu tuttavia l'estetica romantica a concepire la metafora come "universale fantastico", ad avvalersi delle componenti criptiche, dei "frammenti" evocativo-simbolici, capace di collegare espressione e rappresentazione": in questa visione, accanto alla poesia, la musica ne diviene parte: "una lingua puramente espressiva sarebbe arbitraria, e perderebbe il contatto con le cose da rappresentare; una lingua troppo rappresentativa avrebbe scarso valore poetico (vedi la componente criptica, allusiva, simbolica), e per risollevare quest'ultimo bisogna rituffare la parola nella sua fonte espressiva e fantastica; donde, il valore dei tropi e dei traslati"<sup>27</sup>.

Si riconferma così la pluralità dei "Romanticismi" in seno all'Ottocento, non solo come manifestazioni di individualità artistiche ed esistenziali, ma come singole *Weltanschauungen* rispetto alle relazioni individuo-natura, artista-

---

<sup>25</sup> VICO, Giambattista: "Scienza Nuova": II, *Della logica poetica*, cor. I., in POZZO, GIANNI MARIA: (voce Metafora), *Enciclopedia Filosofica*, Istituto per la collaborazione culturale Venezia-Roma, vol. III, Op. cit. pp. 551-552.

<sup>26</sup> Secondo un'altra definizione: la metafora "è una figura retorica consistente nella trasposizione di un termine dal concetto cui propriamente si applica ad un altro concetto che ha qualche somiglianza di carattere col primo"; si fa qui menzione anche alla "metafora per analogia". Rispetto al linguaggio poetico ed in particolare alla poesia drammatica, il riferimento va ad Aristotele (cfr. *Poetica*, I). In POZZO, Gianni Maria: (voce Metafora), *ibid.*

<sup>27</sup> SCHLEGEL, August Wilhelm von.: *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, ed. minor, I, Lipsia, 1884, p. 91 e sgg., in POZZO, Gianni Maria: (voce Metafora), Op. Cit., *ibid.*

assoluto; esse evidenziano la visione di metafore creative distinte dalla definizione letteraria e retorica in una maggiore aderenza al connubio arte-vita.

Già nel pensiero di John Keats, si era palesata una tendenza che diverrà per il poeta “un precipuo orientamento intellettuale”, “un suo tratto distintivo” nel “portare l’attenzione sul processo poetico più che sulla personalità poetica”. “A chi, come il poeta, appartiene alla esigua schiera delle coscienze avvertite dell’epoca, si apre come unica via, nell’impossibilità soggettiva e oggettiva d’intervenire nella realtà, quella di costruirne un’altra, la realtà dell’arte, e di credere, come appunto vi credevano i romantici, nella sua superiorità”<sup>28</sup>.

La metafora compariva così nella poesia in visione mitologica allegorica: “Al che sorse/ in me una facoltà di conoscenza immane/ [facoltà] di vedere come vede un dio, e di cogliere l’essenza/ delle cose con la rapidità con cui l’occhio corporeo/ discerne dimensione e forma”<sup>29</sup>.

L’elemento metaforico si presentava come “costruzione” di una realtà alternativa ed in conseguenza emblematica della solitudine dell’artista, fattore che, se divenuto sinonimo di incomprensione, fu insito nella stessa rivendicazione romantica dell’autonomia dell’arte. “Il godimento del bello, il conforto che l’arte può dare, l’entusiasmo dell’artista, che gli fa dimenticare i travagli della vita, unico privilegio del genio, il solo che lo compensi del dolore cresciuto di pari passo con la chiarezza della coscienza, e dalla squallida solitudine fra una gente eterogenea, -tutto ciò poggia sul fatto che, come ci si mostrerà in seguito, l’in-sé della vita, la volontà, l’essere medesimo sono un perenne soffrire, in parte miserabile, in parte orrendo; mentre l’essere medesimo quale semplice rappresentazione, puramente intuita, o riprodotta dall’arte, libera da dolore, offre un significante spettacolo”<sup>30</sup>.

L’arte non diviene quindi un motivo di quiete, non lo “redime per sempre dalla vita, ma solo per brevi istanti”, è solo a volte “un conforto nella vita stessa”. Si potrebbe dire l’altro volto, della Weltschmerz romantica.

Pur tenendo presente come per Schopenhauer ogni filosofia fosse teoretica in quanto destinata alla investigazione, ciò non toglie che tale concezione metafisica, in particolare della musica, fosse alla base della sublimazione artistica. Infatti la dimensione pratica, là dove “si tratta del valore e del non valore di un’esistenza” non viene risolta dai concetti, bensì dall’ “essenza più intima dell’uomo medesimo”: “La filosofia non può in nessun caso fare altro, se non chiarire e spiegare ciò che è dato; recare alla limpida, astratta conoscenza della ragione, sotto ogni rispetto e da ogni punto di vista, quell’essenza del

---

<sup>28</sup> GENTILE, Vanna: “Introduzione”, in KEATS, John: *Poesie*, Ed. Einaudi, Torino, 1983, p. XXII.

<sup>29</sup> KEATS, John: *Ibid.*

<sup>30</sup> SCHOPENHAUER, A.: *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Op. cit., pp. 296-297.

mondo che a ciascuno si esprime intelligibile in concreto, ossia come sentimento”<sup>31</sup>.

Vale a dire, quel mirare all’assoluto beethoveniano tra etica, arte e filosofia.

Al di là della questione teorico-speculativa, tali concezioni assumono importanza di significato, in quanto confluiscono nel processo di comprensione della creatività musicale intesa come sintesi emozionale, impulso generativo ormai svincolato dall’obbligo di un sistema formale preconstituito; essa, seppur sempre ancorata ad una logica interiore, appare ora versate all’innovazione sulla spinta dell’emotività e della ricezione psicologica della realtà.

Nel prendere in considerazione l’analisi dei linguaggi compositivi, va perciò tenuta presente una tale componente che può spiegare le scelte compiute dagli artisti non sempre capite dai contemporanei e dai critici.

Si può così intendere, ad esempio, la visione hoffmanniana della “sinfonia” come metafora dell’esistenza, la dimensione dell’inquietante presenza del “doppio” nella *Liederistica* schubertiana e nella poesia heiniana al contempo contemplazione estetica ed esperienza del dolore; lo stesso tema del *wandern* si tramuta metaforicamente da inquietudine esistenziale a visione della morte. Diviene possibile identificare procedimenti compositivi emblematici quali l’intreccio dei diversi generi nelle nuove concezioni formali chopiniane: i *Notturmi*, le *Ballate*, gli *Scherzi*, i *Preludi* o le stesse *Sonate in si bemolle minore e in si minore* rappresentano veri e propri poemi pianistici intimamente connessi all’aspetto interpretativo per le diverse matrici melodiche, ritmiche ed i differenti “rubato”. Il riferimento può andare all’opera pianistica, in particolare, di Schumann, a certe suggestive soluzioni sonore nell’uso dei temi criptici e nella conduzione delle voci: il riferimento va ad esempio alla *Innere Stimme* in uno degli episodi della *Humoresque* o all’ “Eusebius” del *Carnaval* e alle ultime pagine delle *Variazioni Abegg*<sup>32</sup>. Uno degli elementi facenti parte del senso traslato, appare proprio quello della poetica criptica, che a volte assume l’aspetto di una vera e propria estetica. Tra i grandi poeti-filosofi è Novalis ad essersene impossessato nei suoi scritti.

Ne “*I discepoli di Sais*” tale aspetto appare tra i fondamenti della sua narrativa. Nella definizione della “scrittura cifrata” o “*Chifferschrift*”, il poeta rivela i misteri della rivelazione creativa nella poesia, seppur in una concezione già musicale; come commenta Alberto Reale: “l’immagine della scrittura cifrata, [...], richiama la metafora del mondo come il libro aperto della creazione, che costituisce un topos fin dall’antichità. Secondo Novalis, però, la scrittura del mondo, perfettamente comprensibile nell’antica età dell’oro, ormai è diventata incomprensibile: è divenuta una scrittura cifrata. La scrittura cifrata è pertanto

---

<sup>31</sup> SCHOPENHAUER, A.: Op. cit., § 53, p. 301.

<sup>32</sup> Cfr. ROSEN, Charles: “Paradossi romantici: la melodia assente”, in *La generazione romantica*, Adelphi Edizioni, Milano, 1997, pp. 28-34.

[...] un simbolo che va interpretato e de-cifrato, riempito di senso tramite la chiave interpretativa”<sup>33</sup>.

L'elemento criptico viene vissuto come sublimazione: segno di una scrittura identificabile solo ormai nell'interpretazione del simbolo. Nella musica esso si manifesta rispetto al testo come sistema di notazione, di criptogrammi, di motivi, di rimandi tonali o tematici. Spesso esso viene dichiarato con valenze poetico-esistenziali, come ad esempio fa Schumann col “tema di Clara”; può esser concepito come tema strutturale, trasposto e carico di mistero creativo, come accade per il motivo del nome Bach presente, in particolare, negli *Studi* e nei *Preludi* di Chopin<sup>34</sup> oppure, letterariamente, è stato usato quale segno riconoscibile solo ad alcuni: ne fu un esempio la *Lucrezia Floriani* di George Sand<sup>35</sup>.

Ne deriva che la metafora assume il valore di una delle fondamentali forme possibili ed acquisisce sovente nei Romantici il significato di sublimazione della vita; colta pertanto attraverso i linguaggi individuali, anch'essa può essere resa sensibile attraverso le caratteristiche delle singolari personalità e poetiche creative: la metafora in “Schubert”, “Chopin”, “Berlioz”, “Schumann” o in “Brahms”.

Il mondo dell'opera apre poi una questione a sé sulle valenze della metafora tra vita reale e rappresentazione teatrale, dove la scelta e la compenetrazione del testo si aggiungono alle varianti soggettive essendo presente, soprattutto in epoca romantica, la componente dell'identificazione personaggio-compositore. E' anche vero, tuttavia, che il grado di tendenza all'identità tra arte e vita o arte e visione fantastica, determina la maggiore o minore predisposizione alla trasposizione metaforica, simbolico-evocativa, o, come in Chopin, alla sublimazione, laddove la metafora si manifesta con maggior apparenza nelle *Ballate* e nella *Fantasia op.49 (Balladenton)*, in alcune *Mazurke* e nelle *Polonaises* -in particolare le op.44, op.53 e op.61 (*Polonaise-Fantaisie*)- ispirate alla dimensione epica, nelle quali l'elemento evocativo è espresso attraverso un'irripetibile caratteristica ritmica.

Si pone qui, tuttavia, l'ulteriore complessa e vasta questione delle diverse origini culturali, religiose, nazionali. Ad esempio il doloroso distacco da un'irripetibile ideale antico vissuto dai preromantici e dai romantici tedeschi, quali Goethe o Hölderlin, si esprime secondo la visione del Winckelmann come tensione nostalgica verso un fantastico, immutabile mondo pagano, distinguendosi da

---

<sup>33</sup> NOVALIS: “I discepoli di Sais”, a cura di Alberto Reale, in *Parole chiave* di A.Reale, Ed. Rusconi, Milano, 1998, p. 246.

<sup>34</sup> MORSKI, Kazimierz: “Die Überlieferung der kompositorischen Idee von Chopin am Beispiel der Etüden und Präludien” (vol.II), in *Chopin and His Works in the Context of Culture*, Studies edited by: Irena Poniatowska, (2 voll.), Polska Akademia Chopinowska-Narodowy Instytut Fryderyka Chopina - Musica Jagellonica, Kraków, 2003, pp. 61-83.

<sup>35</sup> In questo romanzo si è voluto vedere adombrati nei personaggi protagonisti del Principe Karol e di Lucrezia, le figure stesse di Chopin e della Sand, verso la fine ormai della loro liaison.

altre dimensioni culturali pur comprese nello stesso arco del Romanticismo. A ciò si aggiunsero sia l'elemento schilleriano, educativo alla bellezza, che la possibilità di ricostruire il nesso presente nella coscienza originaria schellinghiana e nel mitico rapporto dell'uomo con la natura.

La necessità della metafora e della mitopoietica, come spazio e mezzo per lasciare riemergere il patrimonio eidetico, appare quindi già nei presupposti dell'intimo confronto tra realtà e ideale. Di qui la loro appartenenza all'immaginario creativo dell'artista: il sogno premonitore, gli addii e la memoria indissolubilmente legata, per i romantici, all'arte.

La metafora è dunque memoria, sublimazione, sogno? È sinestesia, come sovente appare nella musica di Claude Debussy o di Alexandr Skrjabin? Ciò accadeva ancor prima che la *fine de siècle* con questi artisti puntasse verso la concezione dell'arte per l'arte e verso il simbolismo dell' "ineffabile"<sup>36</sup>.

E' chiaro che, potendo viaggiare nello spazio-tempo tra coscienza e fantasia, la musica lascia metaforicamente intravedere l'immagine di quel divenire, permette di superare l'incomprensibilità del tempo. Non potendosi rivivere il sogno o il passato, lo si interpreta e razionalizza, ma la musica non necessita tale passaggio; nel suo linguaggio autonomo, essa è insieme concentrazione e dilatazione ed il Tempo ne appare essere fondamentale essenza e metafora: "Noi sogniamo di viaggiare attraverso l'universo/.../"<sup>37</sup>.

Ora, ci si chiede, se la visione dell'artista sia metafora o sublimazione. Arduo rispondere. Ciò fa parte del mondo eidetico del compositore. Se, ad esempio, come sublimazione del vissuto, essa è profondamente presente nel pensiero di Chopin, come metafora appare con frequente ricorrenza in Wagner. Se il ricordo appare e si realizza nell'opera chopiniana come eco di se stesso, il ricorso a Mnemosine si riflette nell'immaginario wagneriano quale metafora dell'epica leggendaria ove le simbologie sono rappresentate sovente tramite il sogno, vero e proprio Leitmotiv nella genesi creativa. L'ispirazione chopiniana è connessa ad un'estrema sensibilità per il suono che si fa evocazione. In tal senso, nella dimensione mnemonica, a mutare è la centralità stessa della dimensione musico-temporale. Ne è testimonianza emblematica la poetica della danza. Se infatti la danza reale si identifica, con reali diversità di ritmo e di movenze nei differenti Paesi, quella chopiniana, in particolare la *Mazurka*, pur nella sua peculiarità, può rientrare nella metafora universale o nella sublimazione dell'esistenza.

La definizione di sogno, inoltre, prevede più significati, dalla serie di immagini che fuori del controllo della coscienza si presentano durante il sonno in una successione non regolata dalla logica, a presagio di eventi futuri, a illusione e vagheggiamento della fantasia. Mentre per visione si intende una percezione

---

<sup>36</sup> Cfr. JAKÉLÉVITCH, Vladimir : *La musique et l'Ineffable*, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

<sup>37</sup> NOVALIS: "Schriften", in PAUL, Jean: *Sogni e visioni*, Arnoldo Mondadori editore, Milano, 1998, p. XLV.

visiva, un'apparizione soprannaturale, una contemplazione o comunque, rientrando nell'onirico, il vedere in sogno o per effetto di allucinazioni. Vi è opposizione semantica tra sogno e visione?

In effetti un'opposizione vi si manifesta in senso artistico: il sogno può ricadere nella metafora o comunque può riferirsi al presagio, mentre la visione tende alle allucinazioni soprattutto poetiche notturne o sovente alla contemplazione mistica o religiosa.

L'interpretazione onirica-simbolica è stata analizzata da Jankélévitch con particolare attenzione in riferimento ai generi del *Notturmo* e della *Barcarole* e a compositori emblematici quali Chopin e Fauré ed apre un capitolo di infinite ramificazioni speculative che riguardano i momenti onirici quali ad esempio le ore del sogno connesse alla dimensione della notte e del mattino in Jean Paul, la narratività fondata sul tempo- memoria o su un wandern della mente, le intuizioni di altre possibili dimensioni, le visioni contemplative intersecantesi col sacro in particolare in Liszt e Wagner.

Il sogno premonitore, o rivelatore ricorre metaforicamente nell'opera: volendo rimanere nell'ambito speculativo, la scelta esplicativa verte quasi automaticamente su Wagner come realizzatore del progetto herderiano dell'*Andrastea* e della simbiosi tra i miti nordici e mediterranei e, naturalmente, su un musicista che tanto fu legato nella sua fervida fantasia alla poesia dei "sognatori" quale fu Robert Schumann.

Senza voler entrare nella problematica simbolica, nelle metafore e nelle allegorie che costituiscono l'essenza della *Tetralogia* e quindi su tutta la questione della diversa natura dei Leit-motiven, l'esemplificazione del tema trattato verte sui più significativi momenti del *Lohengrin*. Quando nel I atto Elsa entra -come detta la didascalia- "*in tranquillo rapimento, lo sguardo fisso innanzi a sé*", è quasi in uno stato onirico, pronta a svelare un sogno e a presentirne le valenze profetiche e simboliche, ma allo stesso tempo il suo canto appare come la narrazione di una visione: "Sola, in tristi giorni,/ io supplicai il Signore;/ il più profondo lamento del cuore/ versai nella preghiera.../ Allora uscì dal mio gemito/ un così alto lamento, che in suono potente/ lungi crebbe per l'aria:.../ Io l'udii lontano, lontano risuonare,/ finché appena lo colse il mio orecchio;/ il mio occhio si chiuse/ e caddi in dolce sonno"<sup>38</sup>.

Tale è la reazione degli astanti: "Tutti gli uomini (*sommessamente*): "Com'è strano! Sogna? E' folle?"<sup>39</sup>.

Una dimensione simile la si era già avvertita nei personaggi di Vincenzo Bellini e di Gaetano Donizetti: il racconto della dolorosa verità nella *Sonnambula* o il vaneggiamento, tra ricordo e presente, nella "follia" di *Lucia di Lammermoor*.

---

<sup>38</sup> WAGNER, Richard: *Lohengrin*, Atto I, scena seconda, (a cura di Guido Manacorda), Sansoni Editore, Firenze 1982, pp. 17 - 19.

<sup>39</sup> WAGNER, Richard: *Ibid.*

E' essa una tematica che apre infatti un altro grande capitolo sulla metafora realizzata tramite il presagio, il riconoscimento, l'annullamento della ragione, che la musica, oltre al teatro, ha genialmente realizzato nell'opera grazie proprio alla specificità della sua potenza evocativa di differenti stati d'animo, di sovrapposizioni tra rimembranze e realtà in momenti diversi dell'esistenza.

Quando Elsa inizia il suo racconto, Lohengrin vi appare già in quella sua purezza divina di singolare "valoroso eroe" che non gli consentirà di umanizzarsi, così come la visione non potrà mai divenire frutto della conoscenza: "Nello splendore delle armi lucenti,/ s'appressò un cavaliere;/ di così virtuosa purezza/ nessuno ancora mai vidi:/ un corno d'oro ai fianchi,/ poggiato sulla spada.../ così m'apparve, aerea visione,/ a me il valoroso eroe;/ con gesto rispettoso/ conforto ei m'ispirò;.../quel cavaliere io attendo,/ egli sarà il mio campione!"<sup>40</sup>.

Non da meno, certamente, la visione di Senta nel *Der fliegende Holländer* espressa fatalmente nella sua celebre *Ballata*.

Negli aforismi "Dal taccuino di pensieri e di poesia di Maestro Raro, Florestano ed Eusebio, in consonanza con lo spirito filosofico-poetico del tempo, Schumann scriveva: "La musica parla il linguaggio più universale, da cui l'anima viene eccitata liberamente, *in modo indeterminato*; ma essa si sente nella propria patria"<sup>41</sup>.

E' tuttavia negli scritti del suo maestro ideale, Jean Paul Richter che si ritrova la dimensione fantastica ed ispirativa schumanniana: il sogno e la visione poetica. In un piccolo trattato del 1798 intitolato *Sul sogno*<sup>42</sup> il poeta, probabilmente sulle orme di Herder, già precorreva i tempi affrontando il problema psicologico del sonno, ma anche esprimendo *in nuce* la teoria romantica, in particolare tedesca, dell'ispirazione, ossia la consapevolezza dell'illusorietà della coscienza: secondo la celebre *ironia romantica*, "tutto il mondo della veglia non è più vero di quello dei sogni" e il poeta conferisce agli oggetti del mondo esterno un valore simbolico, ricreandoli per un'altra verità.

"*Il sogno è poesia involontaria*", scrive Jean Paul, ma nel mondo onirico vi è anche una continuità: "Per ciascuno di noi, i sogni non sono affatto isolati e diversi, ma segnati da certe particolarità, da un ambiente, da un 'clima', da simboli ricorrenti"<sup>43</sup>.

Si ripresenta quindi l'idea di un ontologismo onirico laddove tale mondo è individuale.

---

<sup>40</sup> WAGNER, Richard: *ibid.*

<sup>41</sup> SCHUMANN, Robert: *Gli scritti critici*, V. I, Ricordi /Unicopli, Milano, 1991, p. 144.

<sup>42</sup> PAUL, Jean: *Sogni e visioni*, Op. cit., saggio introduttivo di Alberto Béguin, pp. XXVI-XXVII; versione originale: *Über das Träumen*, edizione Miller, cfr. vol. IV, pp. 971-982.

<sup>43</sup> BÉGUIN, Alberto, Op. cit., pp. XXVII, XXIX -XXX..



Come scrive il curatore: “Pare dunque che per lui non vi fosse una interpretazione universale dei simboli del sogno. [...] Se il sogno contiene determinati simboli, questi s no una funzione dell’immaginazione di ciascuno, della sua vita, del suo carattere”<sup>44</sup>.

Tale concezione assume una valenza rivelativa della connessione esistente tra attività onirica, esistenza, memoria e sublimazione che appare in R.Schumann soprattutto nei cicli pianistici, ma anche si ricollega, ancora una volta, alla poetica creativa chopiniana.

Sono emblematici in tal senso i *Notturmi*, che si distaccano essenzialmente da una metafora patria per seguire l’ispirazione esistenziale e soggettiva in un genere che attingeva la sua nascita dalle contemplazioni nordiche con assonanza alla poetica di John Field o, ancor più spesso, alle visioni ed ai sogni della poesia tedesca maggiormente ritrovabili nella drammatizzazione delle parti centrali.

Come ancora riferisce il Béguin, lo stesso Schopenhauer ha dato una spiegazione del sogno molto vicina a quella del poeta tedesco con l’esattezza del filosofo: “Nel sogno, le circostanze che motivano le nostre azioni si presentano come fatti esteriori e indipendenti dalla nostra volontà, spesso addirittura come eventi odiosi e del tutto fortuiti. Ma nello stesso tempo si riscontra tra loro una connessione misteriosa e necessaria, così che una forza recondita pare dirigere il caso e combinare in modo affatto particolare questi eventi con la nostra intenzione: curiosamente, in ultima analisi, questa forza combinatoria non può essere altro che la nostra stessa volontà, ma percepita da un punto di vista che non è più situato nella coscienza di chi sogna”<sup>45</sup>.

Al filosofo faceva eco il poeta: “La poesia è il reale assoluto. [...] Più c’è poesia, più c’è verità” -scrive Novalis-<sup>46</sup> confermando così il valore dell’intuizione poetica.

Ecco quindi l’accordo romantico sulla concezione della metafora come emanazione dall’essenza ontologica e non come elemento della rappresentazione fenomenologia o retorica. In essa trovano spazio i sogni, i simboli come elementi necessari della intima e più profonda coscienza dell’uomo, laddove sovente la stessa intuizione è all’artista inconscia. In tale visione l’artista prolunga il suo io.

Ciò non significa ricadere nell’apriorismo, ma al contrario risalire al nucleo originario e a quella presa di coscienza che attraverso la poetica permette di realizzare l’opera in uno stile particolare e riconoscibile.

---

<sup>44</sup> BÉGUIN, Alberto: *Ibid.*

<sup>45</sup> Citato in SPENLÉ, Emile: *Novalis*, Paris, 1904, p. 350, in PAUL, Jean: Op. cit, p. XXVIII.

<sup>46</sup> NOVALIS: *Schriften*, Op. cit., vol. II, *Das philosophische Werk I*, p. 647; in PAUL, Jean: *Ibid.*

Se ne deduce inoltre l'evidenza di una metafora spazio-temporale coniugata con la sublimazione dell'esistenza e della natura<sup>47</sup>.

Nel 1851 in Svizzera, Wagner scopre le Alpi: lo spazio, gli abissi, l'aria divengono "metafora" di solitudine e rappresentano quindi l'esperienza dell'incomprensione vissuta mediata, hegelianamente come processo logico, attraverso l'Arte<sup>48</sup>.

Il riferimento di Massimo Mila nel suo commento al saggio wagneriano *Una comunicazione ai miei amici*, va qui alla pittura di Caspar Friedrich e al celebre *Viandante sul mare di nebbia*<sup>49</sup>, associandosi in questo punto alla relazione uomo-natura-solitudine: la Natura, proiezione stessa dell'artista, diviene in tale contesto una metafora: "L'occhio dipinge, in conformità al suo credo, ciò che vede davanti a sé, solo se vede qualcosa in se stesso: la sua devozione al creato cerca e trova il proprio simbolo nell'immagine della natura"; "Friedrich ascolta il linguaggio della natura -scrive R. Benz. Nonostante la fedele osservazione del vero nei particolari, Friedrich non riproduce mai la natura com'è, e neppure come appare allo strumento individualmente condizionato dalla sua percezione sensibile"<sup>50</sup>.

Ossia la natura diveniva nella sua pittura proiezione di sé. Che l'esistenza stessa, infine, potesse essere proiettata nella dimensione onirica o metaforica è confermato dalle opere dei grandi sognatori dell'arte con riferimento storico-simbolico ed emblematico a *La vida è sueño* di Calderón de la Barca.

Esistono pertanto diversi piani nei quali la semanticità può palesarsi tendendo all'astrazione geniale: i segni ne determinano la sua comprensibilità articolandosi nelle individuali varianti creative che lo studio delle poetiche indica nella concretizzazione logica strutturale e formale. La mitopoietica vuole ritrovare il confine ontologico posto tra ispirazione e coscienza creativa nell'artista, laddove sorge la necessità della metafora. Borís Pasternàk nella sua Introduzione al teatro di *Shakespeare*, scriveva: "Il metaforismo è la naturale conseguenza del contrasto fra la fugacità dell'uomo e l'immensità dei suoi compiti, concepiti come per un lunghissimo periodo di tempo. L'uomo è costretto a guardare le cose con l'acume di un'aquila e a spiegarsi con illuminazioni repentine, comprensibili a volo. La poesia è tutta qui. Il metaforismo è la stenografia d'una grande personalità, la scrittura abbreviata del suo spirito"<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> Cfr. SCHILLER, Friedrich: *Del sublime*, SE, Milano, 1997.

<sup>48</sup> WAGNER, Richard: *Una comunicazione ai miei amici*, "Prefazione" di MILA, M. Ed. Studio/Tesi, Pordenone, 1985, p. XI.

<sup>49</sup> MILA, M., Op. cit., p. XII e sgg.

<sup>50</sup> BENZ, Richard: *Die Kunst der deutschen Romantik*, 1939; in *L'opera completa di Friedrich*, introdotta e coordinata da Helmut Borsch-Supan, Rizzoli Editore, Milano, p. 13.

<sup>51</sup> PASTERNAK, Borís: *Stile e ritmo di Shakespeare*, "Introduzione" a "Il teatro di William Shakespeare", V. I, Giulio Einaudi Editore, Torino 1960, p. IX.

Se tale affermazione riporta immediatamente al mondo dantesco o shakespeariano, essa è altresì riaffermabile in quello della musica.

La metafora, così come la mitopoietica, appaiono quindi, in epoca romantica, nella visione interpretativa della relazione tra simbologie e poetiche. Tra l'atteggiamento teorico-speculativo e quello pratico esse divengono essenziali per la comprensione degli elementi che costituiscono la composizione musicale. Oltre la concezione idealistica, esse rappresentano, seppur spesso nella dimensione fantastica, parte del fattore razionale esistente all'interno della dimensione poetico-ontologica per la conoscenza della creatività nel suo divenire opera d'arte.

## De l'Oris à l'Auricula : la voix de l'homme en question

Pierre Albert Castanet  
Compositeur, Musicologue  
Professeur à l'Université de Rouen  
Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

« Je souhaite que la musique soit vécue avec les oreilles »  
Toru Takemitsu, *Confronting Silence*.

« Les langues sont elles-mêmes enceintes de musique »  
Léopold Sédar Senghor, *Liberté*.

**Résumé.** Cet article cerne les vertus de l'oralité en musique, tant au niveau populaire que dans le domaine savant. Si la finalité effective désire s'ouvrir sur l'horizon des compositeurs de musique contemporaine, la problématique générale se réfère au médium de la voix considéré comme l'instrument du sensible.

**Mots clefs.** Oralité, voix, populaire/savant, musique contemporaine, herméneutique, transmission.

**Abstract.** This article identifies the virtues of the voice in music, both in the popular in the scientific field. If the actual purpose wants to open up the horizons of contemporary composers, the general problem refers to the voice as a media considered a sensitive instrument.

**Keywords.** Oral, voice, popular/taught, contemporary music, hermeneutics, transmission.

---

Partant du thème de l'oralité et désirant cerner la sphère de la musique, pourquoi accuser la redondance de ce titre axé autour de « la voix de l'homme » ? D'abord, parce que la voix est le premier instrument du monde et surtout parce qu'elle est l'organe de la transmission initiale... au commencement était le Verbe...

L'humanité a-t-elle besoin de « la voix de l'homme » pour être attentive et instruite, prévenante et prévenue, écoutante et entendue (par le truchement verbal, l'individu est même parfois évangélisé ou endoctriné, félicité, jugé, inculpé...) ? Face à une telle question, nous pouvons dire que dans le domaine de l'art, la réponse est substantiellement positive ; même si la musique, qui n'est pas une science exacte, captive toujours par son mystérieux réseau de non-dit poétique (*in situ*), même si les informations du sonore comblent l'ignorance universelle par le geste ostentatoire de l'évocation, de la représentation, voire de l'exhibition (*ex situ*).

Parmi tant d'exemples antinomiques ou complémentaires, signalons la part de rigueur gelée des partitions savantes qui ne reflète jamais la souplesse de l'interprétation voulue ou vécue. Chacun sait que la musique ne relève pas d'une quelconque machinerie dont les instruments acoustiques seraient les robots articulés. Aux confins de la joute oratoire, la voix se manifeste libérée, envoyant une messagerie singulièrement multiculturelle, à la fois transmissible et non imitable, personnifiée et universaliste.

### **De quelques vertus de l'oralité**

L'art musical jouit du potentiel de l'ineffable, de l'instable, de la prise de risque sans cesse menée sur ce fil d'Ariane qui s'affranchit de tout et qui ne pardonne rien. Au même titre que la parole, la musique doit vivre, respirer, douter, tenter, oser, surprendre, charmer, choquer, questionner... Et si les partitions s'accrochent à un luxe d'indications d'ordre solfégique et paramétrique extrêmement précis, elles sont heureusement altérées sur le champ par des artifices qui tentent de débrider la trop belle mécanique installée sur le papier, faute de mieux. Dans ce cas, la voix de l'homme corrige alors la main de l'homme ; ici joue le pouvoir attractif de la sphère de l'oralité.

A ce titre, évoquons le *tempo rubato* de la musique, ce « temps volé » au temps chronométrique (*rubare* voulant dire « dérober » en italien) qui anime l'espace (souvent romantique) de ses fantaisies et de ses volubilités articulatoires. Hors la loi du solfège, cette indication expressive prescrivant d'accélérer certaines notes mélodiques et d'en ralentir d'autres, libère de l'extrême austérité notée de la mesure (une autre partie - souvent la basse - conservant en principe un rythme immuable). Proche de l'interjection non préméditée, de l'inflexion vocale du chant spontané, de la liberté de la pratique orale populaire, cette technique d'assouplissement s'est appliquée - outre au Flamenco, au Jazz et au Rap - aux pratiques instrumentales du XVII<sup>ème</sup> siècle, puis théorisée au XVIII<sup>ème</sup> siècle (notamment par Carl Philip Emmanuel Bach), pour connaître une certaine vogue au XIX<sup>ème</sup> siècle, en particulier dans le répertoire inénarrable de piano (voir la littérature pour clavier de Frédéric Chopin toute entière emprunte de cet ineffable *rubato*, par exemple).

En musique, quand le compositeur écrit un nombre de notes difficile à faire entrer dans le carcan d'une mesure, un moule préformé classique, les spécialistes parlent volontiers d'« irrationnels », terme voulant signifier « contraire à la raison du solfège » (œuvres de Messiaen, Nancarrow, Carter,

Stockhausen, Ferneyhough, Pauset...). C'est du reste à travers la musique que Max Weber a mis en œuvre une dialectique du rationnel et de l'irrationnel dont elle apparaît comme étant la manifestation la plus typique en tant qu'art le plus « intérieur »<sup>1</sup>. Cela fait penser à ce que Walter Benjamin nomme les « brèves ombres » : « On rapporte de bouche à oreille un mot de Schuler, selon lequel toute connaissance doit contenir un grain de non-sens<sup>2</sup>... » explique-t-il, à sa manière.

A l'image des signes extérieurs d'oralité (vraisemblablement tous uniques et véritablement typés) et en tant que gage de vitalité et d'existence, de liberté et de non ingérence, cette technique du *rubato* qui invite certes à la maîtrise des énoncés discursifs, tend à accuser l'émancipation des données basiques comme elle contribue à la libre expression des passions humaines. Et comme nous pourrions dire qu'il n'existe pas d'art vivant sans fondement par l'oral, il serait tout aussi facile d'affirmer qu'il ne peut y avoir de musique expressive sans un minimum de ce *rubato* manichéen.

Dans la musique contemporaine, ce principe libérateur s'est intégré au processus compositionnel lui-même, dans la mesure notamment où un pan de l'esthétique avant-gardiste a cherché à se dégager des strictes vicissitudes de l'écrit, de la convenance de la périodicité régulière, du balancement traditionnel des valeurs rythmiques et des carrures symétriques ou égales. Cette émancipation s'est opérée au profit de la globalité plastique du sonore, de la spontanéité orale, voire de l'improvisation libre, mais contrôlée : dans ce sillage, en dehors des opéras au dynamisme mouvementé (Zimmermann, Ligeti, Holliger...), des pages de théâtre musical (Kagel, Aperghis, Capdeville...) ou des *Hörspiel* (Ferrari, Henry...), voir notamment les partitions graphiques de l'École de New York supervisée par John Cage ou les partitions verbales signées par Karlheinz Stockhausen ou Yoko Ono.

Depuis toujours, la « voix de l'homme » sert d'exemple et de mesure (du latin *modulus*) aux discours instrumentaux. Ne demande-t-on pas à un violon de « chanter » dans telle ou telle cadence de concerto (dans un mode *cantabile*). Grâce à Félix Mendelssohn qui a écrit des *Romances sans paroles* pour piano seul, la musique pure n'a-t-elle pas tenté de s'appropriier le style particulier de la vocalité des *lieder* romantiques<sup>3</sup> ? Dans ce domaine de la suscription et du paratexte, il faudrait sans doute considérer également les diverses mentions de style « récitatif » demandées aux seuls instruments depuis Ludwig van Beethoven<sup>4</sup>, ou les prédicats émotifs figurant sur les partitions de la musique de

---

<sup>1</sup> Cf. WEBER, Max : *Sociologie de la musique – Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Métailié, Paris, 1998.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter : « brèves ombres », *Œuvres II*, Gallimard, Paris, 2000, p. 349.

<sup>3</sup> Il en est de même pour les diverses *Romances* purement instrumentales composées par Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Camille Saint-Saëns, Francis Poulenc, Igor Stravinsky ...

<sup>4</sup> Cf. le *Quatuor XV* ou même la *IXème Symphonie* de Beethoven, par exemple ...

chambre, de François Couperin à Robert Schumann, de Claude Debussy<sup>5</sup> à Maurice Ohana, de George Crumb à Mauricio Sotelo. A l'inverse, la voix peut tenir le rôle d'un instrument, comme dans certains passages du *Marteau sans maître* de Pierre Boulez ou dans le *Quatuor II* de Betsy Jolas...

Le modèle oral du *rubato* joue du reste un rôle primordial dans la musique de jazz. A analyser les *scores* (partitions) de cette musique de tradition orale, il est aisé de voir que ces simples guides harmonico-mélodiques sont totalement déconnectés de la réalité acoustique et pratique. En clair, le jazzman ne chante ou ne joue pas ce qui est écrit, il laisse plutôt parler le fameux « swing » qui est en lui, anticipant sans scrupule le temps fort ou sautant allègrement au dessus des barres de mesure classiques. Ce balancement qui déhanche les rythmes simplistes, distribue des accents à tort et à travers et renforce la tonicité de la vie interne de la musique. La claveciniste Elisabeth Chojnacka devant une partition transcrite du jazzman Martial Solal déclarait, en écoutant la musique originale sur disque : « Je ne comprenais rien à ce que j'entendais par rapport au texte que j'avais sous les yeux »<sup>6</sup>.

Remarquons que depuis une vingtaine d'années, l'amateur éclairé peut trouver les mêmes symptômes agogiques dans l'exécution des valeurs « inégales » par les orchestres spécialisés dans la musique baroque. Fils de l'oralité ancestrale, le « swing » (comme le *blues*) ou l'inégalisation rythmique « baroque » participent tantôt d'un don individuel quasi intuitif, tantôt d'une transmission orale probante. Colportées du maître à l'apprenti, ces pratiques filtrent, ou actualisent les diverses strates d'une histoire ancestrale. Au reste, déformés ou réformés, qu'ils tiennent de la révérence ou de la référence, leurs concepts ne se définissent que très difficilement.

Voyons par exemple la réponse d'Ella Fitzgerald à la question :

- « Qu'est-ce que le jazz ? » :
- « Le jazz, euh – enfin – euh – c'est ça (elle claque des doigts), c'est le *beat*, le *swing* »<sup>7</sup>.

Nous constatons qu'à brûle pourpoint, cette grande dame qui a incarné la « voix du jazz » n'est pas arrivée à circonscrire cette flamme intérieure qui a éclairé la palette de son jeu vocal durant des décennies. Orpheline Ella Fitzgerald (1918-1996) a triomphé - dès l'âge de 16 ans - dans un concours d'amateurs, puis elle a suivi une carrière de soliste en compagnie des plus grands musiciens de jazz (notamment avec Duke Ellington). A sa grande maîtrise de la qualité de l'émission vocale (pure ou impure), du rythme souple « swingué », de la délicatesse du phrasé, elle a su joindre une verve très inventive (avec des accents

---

<sup>5</sup> Dans les deux livres de *Préludes* pour piano de Claude Debussy, voyez le « plaintif » de *Ce qu'a vu le vent d'ouest*, le « murmurando » de *Ondine*, ou le « doucement triste » de *Canope*, par exemple.

<sup>6</sup> CHOJNACKA, Elisabeth : *Le Clavecin autrement - découverte & passion*, Michel de Maule, Paris, 2008, p. 162.

<sup>7</sup> Cité par FRANCIS, André : *Jazz*, Seuil, Coll. Solfèges, Paris, 1973, p. 273, 6<sup>ème</sup> éd.

parfois humoristiques) qui s'est exercée surtout dans la fantaisie du *scat chorus*, c'est-à-dire dans l'usage ludique d'onomatopées, scandées rythmiquement par syllabe ou étirées mélodiquement sur le souffle, selon la nature des besoins de l'expression musicale.

Fruits d'une pratique véhiculaire orale - impossibles à noter clairement -, ces techniques relèvent autant du souvenir ému que du vécu instantané; ils exhalent autant de la rumeur du monde que de la vibration intense de soi-même. A l'instar de Friedrich Hegel qui aimait évoquer la « tâche principale de la musique », nous pourrions dire que le rôle universel de la voix de l'homme consiste « non à reproduire les objets réels, mais à faire résonner le moi le plus intime, sa subjectivité la plus profonde »<sup>8</sup>.

Ainsi, en matière de jazz comme dans certains types de musique contemporaine, l'interprète arrive à prendre en compte la notion scabreuse de musique notée pour laquelle il ne faut - paradoxalement - pas réaliser ce qui est écrit (voir certaines partitions de Giacinto Scelsi ou de Michael Levinas) ou alors, il peut avoir la possibilité de faire résonner - ô privilège suprême - ce qui n'est pas écrit ! En pleine conscience créatrice, la filiation par la technique du « bouche à oreille » et le concept intarissable de la « nécessité intérieure » seraient donc les garants de l'authenticité d'une œuvre d'art vivante et évolutive. Ce sentiment se rapproche passablement de la méthode du sociologue de la musique Alphonse Silbermann pour laquelle le « spirituel de la forme » et le « vivant du contenu » de l'œuvre seraient inséparables<sup>9</sup>.

### **L'instrument du sensible**

Depuis toujours, l'interprète n'est rien d'autre que le serviteur du monde oral. Ne traduisant ni mot à mot, ni note à note la proposition primaire ou le présupposé basique, il rend sensible, donne sens et ordonne, sous couvert d'une véritable direction artistique, les aléas de la création et de la vie. Le mot latin *interpretatio* ne veut-il pas dire « révélation des choses cachées » ?

Dans le domaine musical, si la voix de l'homme s'adonne parfois aux roucoulates du « bel canto » ou aux « airs de bravoure » d'histoires légendaires ou vraisemblables (les opéras veristes italiens relatés par Stendhal ou Balzac sont légion), si elle verse dans l'expérimentation d'exercices de vocalité outrancière d'un théâtre<sup>10</sup> plus ou moins imaginaire, voire d'un cinéma pour l'oreille (œuvres contemporaines avec phonèmes de Giacinto Scelsi, Maurice Ohana, Betsy Jolas, Pierre Henry, György Ligeti, Luciano Berio, Ivo Malec, Joëlle Léandre, Dominique Lemaître...), elle est également utilisée pour le fredonnement, le chuintement, le souffle, le rire, le cri, le sanglot, le silence (œuvres de Nguyen Thien Dao, Georges Aperghis, Josef Anton Riedl, Max Roach)..., toute une palette émotionnelle qui cerne les affects de notre condition

<sup>8</sup> HEGEL, Friedrich : *Esthétique*, Flammarion, Paris, 1979, vol. 3, p. 322.

<sup>9</sup> Cf. SILBERMAN, Alphonse : *Les principes de la sociologie de la musique*, Droz, Genève, 1968.

<sup>10</sup> Cf. CASTANET, Pierre Albert : « De la théâtralité de la musique – la voix contemporaine en questions : Cathy Berberian, Georges Aperghis, Nguyen Thien Dao », *Les Cahiers du CREM n° 4-5*, Rouen, 1987, p. 107-123 – repris dans *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Michel de Maule, Paris, 1999, rééd. 2007.



comme de notre éducation. Souvenons-nous qu'Antonin Artaud désirait, « avec l'hiéroglyphe d'un souffle, retrouver une idée du théâtre sacré »<sup>11</sup>.

Plus que tout autre instrument, la voix reste le véhicule privilégié de la mise à l'épreuve de la nature humaine, de notre personnalité physique, psychologique, sensible et intellectuelle. Plus que le simple geste anecdotique ou secondaire, elle possède d'emblée ce pouvoir d'évocation sentimentale inhérent à toute communication, à toute communion. En effet, aucun outil acoustique ou électroacoustique ne peut rendre d'aussi intenses troubles, d'aussi pertinentes affections de l'être (affectives, primaires, sophistiquées, outrancières...). « L'expérience montre que même privée de texte la voix « parle » encore - dit la compositrice Betsy Jolas - et que sous le son chanté chacun déchiffre alors un autre « texte », exprimant sans parole, en un langage d'avant le langage et d'avant la musique, les mouvements élémentaires de notre sensibilité »<sup>12</sup>.

De plus, douée des attributs de la sémantique comme de la poétique, seule la voix de l'homme nous invite à cerner une double problématique à la fois obscure et saine : celle de l'introspection dans les strates successives de la mémoire (individuelle, collective, universelle), du signifiant et celle de l'extrospection de la matière verbale, du signifié. Unique en son genre, elle sollicite autant la visite rationnelle des couches du savoir que la narration fantaisiste des impressions objectives et subjectives de l'art. Si l'interprète se présente consciemment comme le vecteur, le porteur sain qui « matérialise la pensée du créateur sur scène »<sup>13</sup>, il n'en est pas moins le magicien utopique qui « immatéralise » la concrétude léguée par les données syntaxiques du solfège. En ce sens, la voix de l'artiste se présente sans doute comme le seul médium capable de transmettre intensément cette langue des émotions sensibles, propre à l'homme. Bien avant l'invention de l'écriture (même musicale), les relations instinctives de la communicabilité ont fait voyager les rêves et les cauchemars de l'humanité, les desiderata de la vie par le corps, passant de concert de la bouche à l'oreille, et des signes de l'audibilité à ceux de l'oralité.

La langue française offre cette chance d'avoir cet « or » commun à l'oris qui veut dire « bouche » (en latin et qui a donné le mot « oralité ») et à *auricula* qui veut dire « oreille ». Cet « or » -si l'on nous permet de filer cette métaphore-, ne peut qu'enrichir le positionnement bifide de l'émetteur-récepteur qui oscille entre le sens et l'art, la parole et l'ouïe, le verbe et la musique (cette « langue naturelle » selon Jean-Jacques Rousseau). Face à la création vocale, cette double posture avantageuse nous invite à embrasser ce que Roland Barthes nomme le « grain de la voix » : en effet, le « grain », dit-il, c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute »<sup>14</sup>... Ainsi, dans le mystère de la création, toute corporéité est ébranlée lorsque l'oreille entre en jouissance, favorise la résonance intelligible, privilège l'écoute et comprend le message de

<sup>11</sup> ARTAUD, Antonin : *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 206.

<sup>12</sup> JOLAS, Betsy : « Voix et musique », *Musique et Littérature*, Revue des Sciences Humaines n° 205, Paris, 1987, p. 121.

<sup>13</sup> Cf. MANTOVANI, Bruno : « Troisième round », *Insit' n°17*, Lemoine, 2001, Paris, p. 10.

<sup>14</sup> BARTHES, Roland : « Le grain de la voix », *L'Obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982, p. 243.

la voix chantée. Par conséquent, au niveau de l'ethos de la musique, la voix préside autant à la corporification des émotions de l'âme qu'à l'émanation des émulsions du corps.

Il y a quelques centaines d'années, les troubadours et les trouvères étaient déjà interprètes et compositeurs, musiciens et rimeurs, poètes et créateurs, conteurs et acteurs. Sempiternellement mises à nu, authentiques dans leur naturalité primitive, toutes ces voix réunies en une seule (vieux rêve émanant de la Tour de Babel) savaient servir les passions de l'âme tout autant que les modes d'exaltation de l'art. Car, débranchée de l'affect humain, la voix désormais synthétique des jeux électroniques ou des répondeurs automatiques ne peut que révéler les aspects expérimentaux de la froideur technologique, sans âme ni corps, sans esprit d'initiative ni sens artistique. A écouter l'air de la « Reine de la Nuit » extrait de *Don Giovanni* de Mozart « chanté » par un ordinateur de l'IRCAM à Paris (issu du programme « chant »), serions-nous prêt à dire que l'anonymat machinique est synonyme de déshumanisation ?

« Le chant, tel que tu l'enseignes, n'est pas convoitise,  
ni quête d'un bien qu'enfin l'on peut atteindre, le chant est existence ... »  
Rainer Maria Rilke, *Les Elégies de Duino, Les sonnets à Orphée*.

A l'évidence, la meilleure intention de la machine n'est pas à même de supporter la charge érotique qui transpire ou transparait sporadiquement de toute déclamation bel cantiste. En dehors des silences qui ne sont plus habités - humainement parlant -, il manque à la performance de l'ordinateur, ce « je-ne-sais-quoi » si bien décrit par le philosophe Vladimir Jankelevitch. Au cœur de ce céléberrime air mozartien, le fameux « contre fa » de la vocalise sans parole -en l'occurrence forcément hyper juste grâce aux vertus de la fée informatique- ne donne ici aucune espèce de frisson, ne déclenche aucune décharge d'adrénaline sympathique. Ne prenant aucun risque, l'exactitude scrupuleuse et la perfection glaciale annulent tout mystère ; ils sont reproductibles à merci, à l'identique, sans une once de surprise. « La connaissance n'accéderait à la vérité « absolue » que dans l'étroitesse du brevissime clignotement intuitif »<sup>15</sup>, analyse Jankelevitch.

En conséquence : d'une part, au niveau de l'émission, nous pouvons dire une nouvelle fois avec Roland Barthes que « tout rapport à la voix est forcément amoureux et c'est pour cela que c'est dans la voix qu'éclate la différence de la musique, sa contrainte d'évaluation, d'affirmation »<sup>16</sup>. D'autre part, pour compléter ce chapitre cette fois sur le plan de la réception, citons Antonin Artaud pour qui toute émotion possède des bases organiques. « C'est en cultivant son émotion dans son corps que l'acteur en recharge la densité voltaïque »<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> JANKELEVITCH, Vladimir : *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, Paris, 1978, p. 90.

<sup>16</sup> BARTHES, Roland : « La musique, la voix, la langue » (1977), *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 247.

<sup>17</sup> ARTAUD, Antonin : *Le Théâtre et son double*, *ibid.*

Dans les parenthèses -certes parfois nécessaires- de certains courants esthétiques, à l'instar du concept de laideur qui a été une forme de transcendance de la beauté dans les années 1970-80<sup>18</sup>, le phénomène délégué de « la voix de la machine »<sup>19</sup> participerait-il à la transgression utile ou nécessaire de « la voix de l'homme » ? Eu égard aux merveilles technologiques de ce début de troisième millénaire, nous aimerions prier plus pour sa vie que pour sa survie.

Quoi qu'il en soit, le sens auditif (l'oreille, l'écoute) est lié à une certaine herméneutique du décodage poétique, celui de la transcendance du silence. Cette herméneutique (du grec *hermeneutikos* qui signifie « interpréter », on y revient toujours) ne peut qu'offrir vie et espoir aux diverses manifestations de l'oralité, même si, comme l'a remarqué Jacques Lacan, il existe, plusieurs manières d'écouter la proposition venue de la sphère émettrice : « L'acte d'ouïr n'est pas le même, selon qu'il vise la cohérence de la chaîne verbale, nommément sa surdétermination à chaque instant par l'après-coup de sa séquence, comme aussi bien la suspension à chaque instant de sa valeur à l'avènement d'un sens toujours prêt à renvoi, ou selon qu'il s'accommode dans la parole à la modulation sonore, à telle fin d'analyse acoustique : tonale ou phonétique, voire de puissance musicale »<sup>20</sup>.

En tout état de cause, et en guise de conclusion provisoire, disons que dans le domaine artistique, nous aimerions que la mission de la « voix de l'homme » restât sa transmission... et non sa démission.

---

<sup>18</sup> Cf. CASTANET, Pierre Albert : *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999 (rééd. 2007), p. 349-377.

<sup>19</sup> Cf. BOSSIS, Bruno : *La Voix et la machine – La vocalité artificielle dans la musique contemporaine*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005.

<sup>20</sup> LACAN, Jacques : *Ecrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 532.

## El espíritu Faustiano y la música

Elio Matassi

Filósofo

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

**Resumen.** El ensayo, nace de una sugerencia ofrecida por *La decadencia de Occidente*, de Spengler – estimo hablando de “espíritu faustiano”, que significa “dionisiaco” y, por tanto, intrínsecamente musical - traza la “fortuna” de la célebre obra goethiana en el ámbito musical. Momentos centrales de este fresco pasan a ser *La condenación de Fausto* de Berlioz y la segunda parte de la *Octava Sinfonía* de Mahler. En ambos casos la música juega un papel original y decisivo en la reelaboración del gran mito de Fausto.

**Palabras clave.** Música, Fausto, dionisiaco, apollineo, Spengler, Berlioz, Mahler.

**Abstract.** The essay, based on a suggestion taken from *The Decline of the West*, of Spengler – we’re talking about the “Faustian spirit”, which means “Dionysian” and therefore inherently musical – draws the fortune of Goethe’s work in the sphere of music. Central moments of this fresco become “*Faust’s Damnation*”, by Berlioz and the second part of Mahler’s Eighth Symphony. In both cases music plays an original and decisive role in the reproduction of the great myth of Faust.

**Keywords.** Music, Faust, Dionysian, Apollonean, Spengler, Berlioz, Mahler.

---

Spengler se refiere a un espíritu o principio Faustiano, en cuanto tal, en el cuarto capítulo de *La decadencia de Occidente*, un principio que resalta el triunfo de la música absoluta: “La música se libera de los restos de la corporeidad que subsiste en el sonido de la voz humana. Deviene absoluta. De imagen que era, el tema se convierte en una función fundamental, cuyo ser consiste en un desarrollo; el estilo de la fuga de Bach se puede definir solamente como “una diferenciación y una integración sin fin”. Pero las piedras miliarenses en el camino del triunfo de la música pura sobre la pintura son las “Pasiones” compuestas por Heinrich Schütz en su vejez... A partir de dicho punto, esta música es el arte faustiano por excelencia, y se puede definir a Watteau como un Couperin pintor, a Tiepolo como un Händel pintor”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> SPENGLER, O.: *La decadencia de Occidente. Lineamientos de una morfología de la Historia mundial*, trad. it. a. c. de Julius Evola, revisionada por Rita Calabrese Conte y Marghrita Cottone, introducción de Stefano Zecchi, Guanda, Parma, 1995 p. 425.

Sobre todo en la Alemania del siglo XVIII existió una verdadera “Cultura de la música”, que invadía toda la vida, una civilización expresada de manera ejemplar por la figura de director de orquesta Kreisler, nacido de la fantasía de E. Th. A. Hoffman.

A pesar de la presunta idiosincrasia goethiana con respecto a la música, argumentada de manera brillantemente “ideológica” en el gran ensayo de Benjamin sobre las *Afinidades electivas*, Fausto tiene una vocación atractiva para la música.

La historia musical del siglo XIX y de la primera parte del siglo XX confirman ampliamente dicha propensión. A pesar de su sentimentalismo convencional y sus complacencias, el *Fausto* de Gounod comenzó a proyectar el mito de Fausto hacia una dimensión universal. Con su *Condenación de Fausto*, Hector Berlioz reelabora, en profundidad, el significado del mito. Adaptando libremente la trama del primer *Fausto* de Goethe, Berlioz modifica los términos del pacto con Mefistófeles y el desarrollo total de la obra. Sólo al final, para salvar a Margarita, Fausto acepta firmar un pacto que ratifica *ipso facto* su condena. Por lo tanto, ya no es el Eterno Femenino lo que asegurará la salvación de Fausto, sino la condena de Fausto que salvará a Margarita. Es muy interesante también el oratorio en tres partes de Robert Schumann, *Escenas del “Fausto” de Goethe* para un conjunto de diez solistas, coro de voces blancas, coro mixto y orquesta; en la tercera y última parte, Schumann convirtió integralmente en música la escena conclusiva de la redención del héroe gracias al Eterno Femenino. En el mismo período, Franz Liszt enfrentaba el *Fausto* de Goethe convirtiéndolo en el tema de una sinfonía cuyo objetivo es traducir la inestabilidad faustiana, dividida entre la vida contemplativa y el deseo de acción. Sólomente en 1868 un compositor se atrevió a aventurarse por primera vez en una adaptación lírica de los dos *Faustos* goethianos. Se trata de Arrigo Boito, conocido sobre todo como libretista de las últimas obras shakesperianas de Verdi. Su intento principal era lanzar nuevamente el melodrama con un *Fausto* que introduce las innovaciones de Meyerbeer y de Weber en Italia.

Tal vez es en la primera mitad del siglo XX cuando la visión idealizada del *Fausto* goethiano alcanza el cúlmine de difusión. En la música encuentra su expresión más vehemente en la *Octava Sinfonía* de Mahler, compuesta entre 1906 y 1907; obra monumental para siete solistas, coro de voces blancas, coro mixto y orquesta, esta sinfonía comprende sólo dos movimientos. El primero le da música al *Veni, creator Spiritus*, uno de los himnos más antiguos de la Cristiandad (siglo IX), mientras que el segundo movimiento, como sucede también en la última parte del oratorio de Schumann, retoma la escena final del segundo *Fausto* de Goethe, con la exaltación del Eterno Femenino. Por lo tanto, Mahler se encontró ante la necesidad de crear resonancia para dos figuras opuestas y complementarias de lo divino; la representación ancestral masculina del Espíritu Creador y la nueva versión femenina y redentora de Goethe. En la primera mitad del siglo XX, Ferruccio Busoni compone un *Doktor Faust* que termina con la muerte de un Fausto viejo, impotente para influir en su propio

destino y resignado a hacerle sitio a las nuevas generaciones, sometiéndose a lo que, antes de morir, define como “la Voluntad Eterna”.

Esta difícil reconstrucción del mito de Fausto en clave musical indica, de todos modos, una tendencia decisiva; en el debate que involucró al principal musicólogo alemán del siglo XX, C. Dalhaus, y al fundador de la estética de recepción y de la hermenéutica literaria H. R. Jauss, hay que considerar de extraordinaria actualidad las razones del musicólogo, que, entre otras cosas, de hecho prevaleció en la discusión, por reconocimiento explícito del literato. En la historia de la recepción literaria del gran mito de Fausto, la historia de la música ofrece un aporte decisivo, el Fausto se enriquece de alcances y matices desconocidos a la simple historia literaria. El mito de Fausto y su natural vocación musical demuestran que, para la historia de la recepción de una obra, la música es una dimensión no solamente de igual dignidad, sino inclusive superior.

En base a dicha introducción, se esboza un esquema de referencia que he bosquejado del siguiente modo: a) teniendo como punto de referencia el capítulo IV de *La Década de Occidente* de Spengler para discutir de la contraposición “espíritu apolíneo/espíritu faustiano”; b) tomando en consideración, en particular algunas opciones musicales de la *Condena de Fausto* de Berlioz y de la *Octava Sinfonía* de Mahler, intento demostrar cuál ha sido el aporte específico de la música a la reelaboración y al desarrollo del mito de Fausto.

II – La antítesis, radicalizada hasta el extremo entre “lo plástico” y lo “propriadamente musical” es típica de algunos momentos de la estética musical romántica. Pienso, en primer lugar, en algunas afirmaciones presentes en el artículo dedicado por E. Th. A. Hoffmann a la música instrumental de Beethoven (una síntesis de las reseñas de la *Quinta Sinfonía*<sup>2</sup> y de los *Tríos*): “¿Habéis sospechado alguna vez esta esencia característica de la música, pobres autores de composiciones instrumentales, que os cansáis penosamente al representar determinados sentimientos o incluso hechos? ¿Cómo habéis podido pensar en tratar plásticamente este arte, que justamente es exactamente lo opuesto del plástico? Vuestras auroras, vuestras tormentas, vuestras *batailles des trois empereurs*, etc., eran errores muy ridículos, castigados con un completo y bien merecido olvido”<sup>3</sup>.

El horizonte histórico-filosófico en que la contraposición entre “plástico” y “musical” adquiere importancia, ya contextualizado en autores como August Wilhelm Schlegel y Jean Paul, se asume en 1810 como presuposición, aún no expresada por E.Th.A. Hoffmann y expuesta explícitamente en el ensayo *Alte und neue Kirchenmusik* (1810): “Los dos polos opuestos, el antiguo y el moderno,

---

<sup>2</sup> La reseña (1810) se puede encontrar en HOFFMANN, E.Th.A.: *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, Winkler Verlag, München, 1963, pp. 34-51.

<sup>3</sup> HOFFMANN, E.Th.A.: *La musica strumentale di Beethoven*, in *Poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, a c. di Mariangela Donà, Discanto, Fiesole, 1985, p. 3.

es decir el paganismo y el cristianismo, son, en arte, las artes plásticas y la música. El cristianismo aniquiló la primera y creó la segunda”<sup>4</sup>. C. Dalhaus argumenta en manera plausible la asociación de la idea de lo “plástico” con el paganismo y la de la música con el cristianismo: si en la antigüedad, la idea de Dios encontraba su más completa realización en la estatua, en cambio en el cristianismo se traduce en la música, que, ya sea en su declinación polifónico-vocal, ya sea en la instrumental, predice lo infinito<sup>5</sup>.

Una de las tesis fundamentales del ensayo *Alte und neue Kirkenmusic* es la idea que la “armonía” o, por decir en otros términos, la “polifonía” – y no la “Melodía” – es la demostración de la época “moderna, cristiana, romántica” de la música: “En Palestrina se suceden, sin ningún adorno, sin ningún arranque melódico, acordes consonantes perfectos; su potencia y valor tocan el alma con fuerza indecible y la elevan hacia el Altísimo. El amor, la concordancia con todo lo que es espiritual en la naturaleza, que ha sido anunciado y prometido al cristiano, se expresa en el acuerdo, que, en rigor, cobró vida sólo en el cristianismo; y de este modo el acuerdo, la armonía, se convierte en imagen y expresión de la comunidad de los espíritus, de la unión con lo eterno, con el ideal que domina por encima de nosotros, pero que al mismo tiempo nos reúne en él»<sup>6</sup>. Sosteniendo el mensaje, la polifonía vocal de Palestrina y la música instrumental pura están del mismo lado: «El impulso maravilloso al reconocer el dominio del espíritu estimulante de la naturaleza, es más, nuestro ser en él, nuestra patria ultraterrenal, el impulso que se manifiesta en las ciencias, ha sido anunciado previamente por los sonidos présagos de la música, que contaban con variedad y perfección cada vez mayor las maravillas del reino lejano. En efecto, es seguro que en tiempos recientes, la música se ha elevado a una altura de la que los antiguos maestros no tenían ni idea: como también los músicos modernos superan largamente a los antiguos por capacidades técnicas<sup>7</sup>.

La “armonía”, en la que Jean-Philippe Rameau había creído ver la verdadera esencia de la música: “Sólo la armonía es capaz de mover las pasiones, la melodía no adquiere su eficacia sino de esta fuente, de la que deriva directamente (...). La melodía no tiene más origen sino aquel producido por un cuerpo sonoro, origen de la que el oído está tan preocupado..., que por sí sólo puede darnos desde ya la base armónica de la que deriva la melodía: cosa posible no sólo al autor que la imaginó, sino que también a cualquier persona de competencia media”<sup>8</sup> – en contraposición a Jean-Jacques Rousseau y a su apología de la “melodía”<sup>9</sup> – es difundida por una especie de pitagorismo románticoide, por un modelo de ciencia que se siente atraída por lo

<sup>4</sup> HOFFMANN, E.Th.A.: *Scritti musicali*, a c. di G. Pienotti e A. Ulm, Firenze, 1931, p. 212.

<sup>5</sup> DAHLHAUS, C.: *L'idea di musica assoluta*, trad. it. a c.di Laura Dallapiccola, La Nuova Italia, Scandicci (Firenze), 1988, p. 51.

<sup>6</sup> HOFFMANN, E.Th.A.: *Scritti musicali*, a c. di G. Pienotti e A. Ulm, Firenze, 1931, p. 145.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 230.

<sup>8</sup> RAMEAU, J. Ph.: *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, Slaktine Reprints, Paris, 1754, Genève, 1971, pp. 1 e 11.

<sup>9</sup> Sobre esta apología y el contexto histórico total, véase CANNONE, Belinda: *Philosophies de la musique 1752-1789*, Kleincksieck, Paris, 1990.

estupefaciente en lugar de sentirse rechazada por esta, y en virtud de dicha atracción se puede relacionar con la idea de música instrumental.

La antítesis plástico/musical, formulada con gran eficacia por E.Th.A. Hoffman, presenta el cuadro general de referencia de la contraposición antiguo/moderno, cuyos términos son retomados casi literalmente en la descripción de la “poesía moderna” de Jean Paul: “Es tan fácil hacer que el origen y el carácter de toda la poesía moderna derive del cristianismo que, en lugar de romántica, se podría muy bien definir cristiana. Como en un Día del Juicio Final, el cristianismo aniquiló todo el mundo de los sentidos con todas sus atracciones, lo aplastó hasta convertirlo en un sepulcro funerario, una función del cielo y, en su lugar, puso un nuevo mundo de espíritus”<sup>10</sup>.

Al interior de esta grandiosa dicotomía, se genera la que se puede considerar una variante o subordinada: la antítesis entre lo que se ve y lo que se escucha, y por lo tanto entre las artes correspondientes a la primera dimensión y arte (la música), en cambio, de competencia de la segunda. También para este caso es E.Th.A Hoffmann quien indica el camino teórico óptimo en un contexto que resulta del *Anhang* de los *Fragmente aus dem Nachlasse eines junges Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur* de Johann Wilhelm Ritter: “Sería hermoso que, como lo que aquí se haría claro *exteriormente*, así fuera también lo que *para nosotros* es *interiormente* la figura sonora: figura *de luz, escritura de fuego*. Con ello, cada sonido posee dentro de sí su signo; y la cuestión es si nosotros, generalmente, no oímos nada más que *escritura* – si no *leemos*, cuando *oímos*-, isi no *vemos* escritura! –¿Acaso no es cada ver un *oír* con el oído interior, y el *oír* un ver desde y a través del interior?”<sup>11</sup>. Más aún, la formulación de J. W. Ritter indica completamente el máximo de compenetración entre lo que se ve y lo que se escucha, un valor máximo que enfatiza el significado de la música instrumental. También el comentario de E.Th.A. Hoffmann al contexto imitado por J.W.Ritter va en la misma dirección: “Si, como afirma un eminente físico, la audición es una “visión interior”, para el músico la visión es una “audición interior” –o más bien, una profunda toma de conciencia de la música que, vibrando al mismo tiempo con el espíritu del músico mismo, resuena de todo lo que su ojo logra abrazar. De este modo, las repentinas inspiraciones, el nacer de las melodías en la mente del músico, se explicaría con la facultad inconsciente –(o mejor dicho : que no se puede definir con palabras)– de coger la música oculta de la naturaleza y reconocer en ésta el principio de la vida y de cualquier manifestación vital<sup>12</sup>. El máximo de compenetración que, permaneciendo la música el lenguaje universal de la naturaleza y hablándonos a través de resonancias mágicas, misteriosas, imposibles de traducir y fijarse en los signos, sigue alimentando el mito de la

<sup>10</sup> PAUL, J.: *Vorschule der Aesthetik*, a c. de N. Miller, München, 1963, p. 93 e sgg.

<sup>11</sup> RITTER, J.W. Ritter: *Fragmentos de la obra póstuma de un joven físico. Un libro de bolsillo para los amigos de la naturaleza*, trad. it. a c. de Giancarlo Baffo, Edizioni Theoria, Roma-Nápoles, 1988, p. 256.

<sup>12</sup> HOFFMANN, E.Th.A.: en *Kreisleriana, Romanzi e racconti*, a c. de Carlo Pinelli, trad. it. di Carlo Pinelli, Alberto Spaini e Giorgio Vigolo, vol. I, Einaudi, Torino, 1969, pp. 303-304.



música pura, absoluta. Si en el lenguaje humano hay una relación tan íntima entre sonido y palabra, que hace que sea imposible crear cualquier pensamiento sin el apoyo del jeroglífico correspondiente (las letras de la palabra escrita), no es lo mismo para la relación que se ha instituido entre la inspiración, el estímulo y la redacción rápida y desenvuelta de los signos (las notas). *Audición y visión se funden hasta el extremo para exaltar el punto de vista interior, la proyección interior; de dicho punto de vista, dicha fusión termina por lograr que prevalezca el oído, en cuanto auto-oído.*

Comienzo a examinar una posibilidad ulterior, que pone en discusión la estructura argumentativa tal como se ha planteado hasta aquí, partiendo de la consideración más general, la antítesis de "plástico" y de "musical" y la que se ha relacionado a lo antiguo/moderno. Me refiero al capítulo IV de *La década de Occidente* de Spengler, que dice de manera icástica "Música y artes plásticas" y cuyo comienzo es inequívoco: "Prescindiendo del reino de las ideas de la matemática y de la ciencia de la naturaleza y del simbolismo implícito en los conceptos fundamentales de dichas disciplinas, el sentimiento del mundo del hombre superior encontró su expresión simbólica más distintiva en las artes figurativas, que no tienen número. *En estas está también la música;* y si las especies tan diversas de la música hubieran sido comprendidas en el estudio de la historia del arte sin separarlas del dominio de las artes pictóricas y plásticas, se habría ido mucho más adelante en la comprensión del desarrollo, dirigido a un objetivo, de esa historia"<sup>13</sup>. En la afirmación "*Auch die Musik gehört dazu*" está la reivindicación de una pertenencia, que representa el exacto opuesto de la perspectiva de E.Th.A. Hoffmann. En la argumentación de Spengler hay un fragmento ulterior que merece ser subrayado: no se puede relacionar de manera extrínseca la distinción entre artes figurativas y música, a la que se realiza entre medios de expresión ópticos y acústicos; seguramente no es éste el criterio de discriminación entre un arte y otro. No existen artes que se puedan circunscribir rigurosamente sólo a un órgano sensorial, hablar de "arte del ojo" o de "arte del oído" equivale a hacer afirmaciones que no tienen ningún sentido: "Sólo el siglo XIX pudo sobrestimar las condiciones *fisiológicas* de la expresión, de la recepción, de la transmisión. Un cuadro "cantante" de Lorrain o de Watteau se dirige propiamente tan poco al ojo físico, como la música creadora de espacio partiendo de Bach se dirige al oído físico"<sup>14</sup>. En realidad, la relación entre artes y órganos sensoriales presume una transversalidad que no se puede reducir a cánones preestablecidos; más bien las diferencias de circunscribir *desde el exterior* los diferentes ámbitos estéticos, pasan *al interior* del arte mismo; entre dos tipos de pintura puede haber una distancia infinitamente mayor que la existente entre una música y una pintura de un cuadro de la misma época.

Para algunas expresiones musicales (por ejemplo, los últimos cuartetos de Beethoven), el ver y el oír son *gleichmässig* "puentes que llevan al alma, y nada

<sup>13</sup> SPENGLER, O.: *La década de Occidente. Lineamientos de una morfología de la Historia mundial*, trad. it. a. c. de Julius Evola, revisionada por Rita Calabrese Conte y Marghrita Cottone, introducción de Stefano Zecchi, Guanda, Parma, 1995 p. 331.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

más”<sup>15</sup>. Caídas las barreras extrínsecas de delimitación entre visión (ojo) y escucha (oído), el resultado obtenido es el mismo, la consecución de nuestra dimensión más profunda (la interior). Por lo tanto, lo que prevalece es el principio del lenguaje “interior” del arte, que no se puede descomponer abstractamente en “música”, “artes plásticas”, en cuanto es la manifestación-revelación de algo metafísico, un *geheimnisvolles Mussen*, un destino. Si se elige como asumido: un arte es un *Organismus*, una individualidad que no tiene sistema, es natural deducir que sus límites son de orden histórico y no técnico o fisiológico: “No hay géneros artísticos que se mantienen a través de los siglos y las civilizaciones...Cada arte individual, el paisaje chino como también el arte plástico egipcio o el contrapunto gótico, *existe una sola vez* y no vuelve más como alma y como simbolismo”<sup>16</sup>. Si se aplica dicho criterio al problema del que he partido, la correlación o disyunción entre lo plástico-figurativo y lo propiamente musical, se pueden encontrar enunciados insospechados, por ejemplo el intercambio de funciones entre pintura y música; hasta un cierto punto, la pintura representó el arte-guía: “en el siglo XVII – la música *pinta*, con los timbres característicos de los instrumentos, con la contraposición entre arcos e instrumentos de aire, entre voces cantantes y voces instrumentales. Inconscientemente, ella anhela emular los grandes maestros, de Tiziano hasta Rembrandt y Velázquez. Élla presenta imágenes; en cada frase, un tema delimitado en el fondo de lo “bajo continuo”: es el estilo de las sonatas, de Gabrieli... hasta Corelli... Ella pinta paisajes heroicos en la cantata pastoral; ella dibuja un retrato con las líneas de la melodía en el lamento de Ariana de Monteverdi”<sup>17</sup>. Con la afirmación de los maestros alemanes y de la música absoluta, el primado pasa a ésta última y, cada vez en forma más neta, las artes plásticas son excluidas de las posibilidades más profundas de este mundo de formas. Cuando un arte sella con su supremacía una época histórica, su transversalidad es asegurada de manera perjudicial; por esta razón, en rigor, no se puede hablar de una música antigua, que debería ser definida más correctamente como un arte plástica del oído. Los grupos de cuatro tonos, la cromática y la enarmonía tienen un significado no armónico, sino tectónico, se trata de la misma diferencia entre cuerpo y espacio. La música antigua es, sustancialmente, monódica, al desarrollarse sus pocos instrumentos en referencia a la plástica del sonido y convirtiéndose, como el mismo verso antiguo de Homero hasta la época de Adriano, en melodía cuantitativa: las sílabas son tratadas como cuerpos y el ritmo depende de su volumen.

Spengler reformula la correlación y la antítesis entre estética de la visión, que cambia el propio principio fundador desde las artes figurativas, y estéticas de la audición que, viceversa, lo toma de la música, como antítesis entre el ideal apolíneo (que se distingue por el primado de lo plástico) y el faustiano, dominado por lo musical propiamente tal. Un dominio que, de todos modos, se ejerce en modo transversal y no unilateral, si la relación entre ambos principios es del mismo tipo que la existente entre desnudo y retrato, entre cuerpo y

---

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 332.

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 335.

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 342.

espacio, momento e historia, primer plano y profundidad, entre número euclidiano y número analítico. “La estatua se enraiza al suelo, la música (y el *retrato* occidental es música; es un alma tejida con tonos coloristas) llena la ilimitación del espacio. Los frescos están relacionados con la pared, y forman parte de ella ; en cambio, la pintura a óleo, como un cuadro, no está vinculada a ningún lugar preciso. La lengua apolínea de las formas revela lo que ya ha sucedido; la faustiana revela, sobre todo y también, un devenir”<sup>18</sup>. Se trata de dos actitudes-vocaciones que, según la época histórica, atraviesan todas las artes en la misma medida. En la cumbre de cada civilización está el espectáculo de un magnífico grupo de grandes artes, bien ordenado y unificado por el símbolo elemental, que está como fundamento de todas ellas. En el grupo apolíneo están comprendidas: la cerámica decorada, el fresco, el bajorrelieve, la arquitectura de las columnas, el drama ático, la danza y su centro, constituido por la escultura de la estatua desnuda. El grupo faustiano se cristaliza, en cambio, en torno al ideal de la infinitud espacial pura y su línea divisoria está representada por la música instrumental. El cambio del ideal apolíneo al faustiano se manifiesta en el triunfo de la música absoluta. Sobre todo en la Alemania del siglo XVIII hubo una verdadera “Cultura de la música”, que invadía toda la vida, civilización expresada de manera muy ejemplar por el tipo de director de orquesta Kreisler, nacido de la fantasía de E. Th. A. Hoffman.

En esta reconstrucción del espíritu faustiano-musical, el intercambio entre endiádis y disyunción de estética de la visión y del oído se hace plenamente obligado, más aún, en la sustancia, dada la primacía histórica expresada por un determinado principio, ese intercambio termina postulando una profunda identidad, que se puede explicar potencialmente plástica o faustianamente, según el período histórico, *Pergamo se convierte en la parte contraria ideal de Bayreuth*. Con el *Tristán* de Wagner, muere también la última de las artes faustianas y se cumple la antítesis extrema de las artes plásticas griegas: “Todo naufraga en una infinitud incorpórea; incluso la melodía lineal ya no surge sino de vagas masas tonales que, en un extraño encrespase, evocan un espacio imaginario”<sup>19</sup>. También en Ernst Kurth, con *Die Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* (1920), donde, por primera vez, se extrae el llamado “acorde de Tristán”:



<sup>18</sup> *Ibid*, p. 399.

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 442.

se celebra la misma conclusión, en cuanto es imposible “catalogar” ese acorde, según la arcaica teoría armónica: “la crisis de la armonía romántica es, en realidad, una crisis de la teoría de la armonía”<sup>20</sup>. Como cualquier otro, también el arte faustiano muere porque sufre de vejez, tras haber realizado sus posibilidades interiores, tras haber cumplido la tarea que se le había encargado en el desarrollo de la civilización, dando a la compenetración-disyunción de visión y oído, una inconfundible fisionomía, expresada de acuerdo a la época, en grandes marcos histórico-culturales.

III – La Condenación de Berlioz se abre con una visión paisajística en música, donde es tarea de la escritura instrumental devolver la percepción de la naturaleza; después de Shakespeare y Byron, Goethe, cuyo *Fausto* fue revelado a Berlioz por la traducción de Gérard de Nerval, se delinea como fuente de inspiración principal. En el equilibrio particular entre aporte instrumental y vocal, adquiere progresivamente forma la interpretación de un sujeto (Fausto), rodeado por una naturaleza sin límites, al interior de la cual la soledad se convierte en un valor positivo, una dimensión de plenitud existencial ligada al sentido de pertenencia a algo que domina: “¡Oh! Qu’il est doux de vivre au fond de solitudes, / Loin de la lutte humaine et loin des multitudes!”.

El núcleo especulativo de la *Condenación faustiana* de Berlioz está constituido por la célebre *Invocación a la naturaleza*; desde el punto de vista musical, resulta significativo que subsista una correspondencia especular entre la máxima expresión propositiva del personaje de Fausto y la crisis de la función misma de la tónica. Los musicólogos hablan, a tal propósito, de “obliteración de la tónica”: “un Do diesis menor presente sólo en la triada de ataque y en el breve pedal que desde el principio se demuestra incapaz de guiar el camino, dejando que otras funciones adquieran roles precarios de referencia, en una incertidumbre de áreas que apenas se tocan”<sup>21</sup>.

Entonces, es imprescindible que vengan a la mente las palabras dedicadas al Fausto goethiano por Nerval, una interpretación que convierte al *Streben*, el esfuerzo siempre renovado a superar el resultado de las propias acciones, en la concepción totalmente romántica de un impulso inmediato, tan audaz cuán desastroso. Una condición de frustración que sólo la música con la “obliteración de la tónica” logra expresar en todas sus implicaciones-matices.

También G. Mahler en la intuición central que gobierna la estructura total de su Octava Sinfonía, la sutil relación entre el uso “profano” del *Veni, creator* y los versos del “chorus mysticus” que representan de manera ejemplar el significado no sólo de la última escena sino del *Fausto completo*, demuestra cómo la música tenga la capacidad de incidir directamente en la construcción misma del mito. Lo sugiere el músico mismo en una carta a Alma Mahler, fechada por La

---

<sup>20</sup> E. Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‘Tristan’*, Bern, Haupt, 1920, p. 50.

<sup>21</sup> COSSO, Laura: *Il tema della natura in Berlioz: appunti per una riflessione* in *Hector Berlioz miscellaneous studies*, Ut Orpheus Edizioni, Bologna, 2005, p. 102.

Grange, 22 de junio de 1909: “Todo es solamente símbolo de algo, cuya representación no puede ser nada más y nada menos que una expresión *insuficiente* de lo que sería necesario expresar. Se puede describir todo lo que es transitorio; pero lo que sentimos, intuimos y no *alcanzaremos* nunca (pero que aquí se puede cumplir), es decir lo imperecedero que se esconde en todo lo que aparece, es *indescriptible* . Es lo que nos atrae hacia lo alto, así, con fuerza mística, lo que cada creatura, tal vez incluso las piedras, siente con absoluta certeza como centro de su ser, lo que aquí Goethe, *también esta vez como un símbolo* – llama el Eterno Femenino, es decir lo que es *firme*, el *objetivo* - ien oposición al eterno aspirar, anhelar, moverse hacia este objetivo, es decir al Eterno Masculino! Tienes perfectamente razón de definirlo como la fuerza del amor”<sup>22</sup>. Una fuerza que gobierna el lento, el largo crescendo, destinado a culminar en el fuertísimo a plena orquesta que al final aísla del contexto la última palabra, “*hinan*”, repitiéndola y haciendo de ésta una especie de extremo movimiento de la tensión faustiana, con la que el compositor persigue una visión utópica”<sup>23</sup> (23 ).

Son ejemplos que demuestran cuánta razón puede tener Dalhaus al decir que la música es un momento indispensable en la historia sin fin de la construcción literaria de los mitos.

---

<sup>22</sup> Cit. En PETAZZI, Paolo: *Le sinfonie di Mahler*, Marsilio, Venecia, 1998, p. 174.

<sup>23</sup> *Ibid.*

## El eco y el lamento. Música y filosofía en el *Doktor Faustus*

Ludovica Malknecht  
Filósofa  
Universidad de Roma Tre

**Resumen.** A partir de algunos pasajes de *Doktor Faustus* de Thomas Mann, el ensayo se propone profundizar en dos dimensiones “musicales” que determinan la orientación y el éxito de la obra manniana: el eco y el lamento. El resultado es una interacción entre los elementos propiamente musicológicos con aquellos más estrechamente vinculados a la filosofía y la teología. En este sentido, son cruciales las contribuciones de Th. W. Adorno, W. Benjamin, que Mann asume para tratar en su novela el traspaso de la música de la composición rigurosa a la expresión y paralelamente, el paso de la desesperación a la esperanza, de la condenación a la redención.

**Palabras clave.** Eco, Lamento, dodecafonía, Monteverdi, *espressione*, *Doktor Faustus*, redención, Adorno, Benjamin.

**Abstract.** Taking some passages from Thomas Mann's *Doktor Faustus*, the essay aims to deepen in two "musical" dimensions that determine the direction and success of the Mann's work: the eco and the wail. The result is an interaction between the musicological elements most closely linked to philosophy and theology. In this sense, the contributions of Th. W. Adorno and W. Benjamin are crucial. Mann assumes them in his novel to address the transfer of rigorous music composition to expression and in parallel, the transition from despair to hope, from damnation to redemption.

**Keywords.** Eco, wail, Twelve-Tone, Monteverdi, expression, *Doktor Faustus*, redemption, Adorno, Benjamin.

---

A partir de los acentos barrocos, a través de la obra y la figura de Beethoven, hasta la producción paródica y la serie schönberguiana, el problema de la expresión y de su última posibilidad, a través de la “organización total (*Durchorganisation*)”, se impone en el *Doktor Faustus* de Thomas Mann y encuentra en la *Lamentatio doctoris Fausti* – la *Weheklag* – el intento extenuante de una solución que se pueda enlazar con la verdad histórica, un remontarse a los orígenes de la música moderna, al primado de la función expresiva, para recorrer nuevamente todos los progresos hasta la definición dodecafónica. La *Weheklag* adquiere, entonces, una función paradigmática frente a la saturación del material musical en el sentido adorniano y a la

amenaza de la *finis musicae*<sup>1</sup>. La reconstrucción de la expresión irrumpe en la *Lamentatio* como instrumento e invocación de gracia – palabra emblemática, como se verá, por su estructura misma – a través de la forma-lamento como última “posibilidad paradójica” que le permita a la música reconstruir su propia legitimidad expresiva en el plan formal:

¡Un lamento! ¡Un lamento! Un *De profundis* que mi acérrimo cariño no duda en definir sin ejemplo. ¿No es tal vez, sin embargo, desde el punto de vista creativo, desde el punto de vista de la historia de la música y del de la perfección personal, una oferta victoriosa y triunfante, horrible regalo para indemnización y remuneración? ¿No significa esto esa ‘ascensión’ (*Durchbruch*) de la cual habíamos hablado muchas veces, discutiendo los azares del arte, su tiempo y su hora, cada vez que se había discutido un problema, una posibilidad paradójica – la reconquista (quisiera no decirlo, y lo digo sin embargo por amor de exactitud), la reconstrucción de la expresión, del más alto y profundo llamado al sentimiento, en un plan de espiritualidad y de vigor de forma, que fue necesario alcanzar para que se pudiera realizar este cambio de la frialdad calculadora al lenguaje expresivo del corazón y a la cordialidad confiada?<sup>2</sup>

El primado expresivo, que alcanza la música propiamente en la época de la aparente irreversibilidad de la saturación de su propio material, es, en realidad, un regreso a los orígenes, de modo que su *Durchbruch* se revele un regreso al lamento, como forma originaria y paradigmática de la expresión y de la expresión musical: la *Lamentatio doctoris Fausti* encuentra su propia forma de expresión en el *Lamento di Arianna* monteverdiano, indicado como paradigma de la expresividad musical: “En efecto, el lamento –y precisamente se trata de un lamento continuo, acentuado incesantemente, acompañado por el gesto más doloroso de *ecce homo* – es la expresión misma, y podemos afirmar, temerariamente, que toda expresión es, precisamente, un lamento; además, la música, en cuanto sabe que es expresión, en los primeros tiempos de su historia moderna, se vuelve en lamento, se convierte en el “*Lasciatemi morire*”, el lamento de Ariana, el llanto de las ninfas de eco sumiso. No es por casualidad que la Cantata de *Faustus* se enlace estilísticamente y de manera tan evidente a Monteverdi y al siglo XVII, cuya música –y también esto no es por casualidad– prefería los efectos del eco hasta convertirse en amanerada”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> También Mann, como Adorno, establece su propio “canon de prohibición”, reconocible en esa efectiva *Zurücknahme* de la *Novena Sinfonía* de Beethoven que es la *Weheklag*: “– He encontrado que no tiene que ser. – ¿Qué cosa, Adrian, no tiene que ser? – Lo que es bueno y noble, – me respondió – lo que se dice humano, aunque sea bueno y noble. Todo aquello por lo cual los hombres han luchado, por lo que han asaltado fortalezas, lo que los vencedores han anunciado triunfantes, todo eso, no tiene que ser. Es necesario retirarlo. Yo quiero retirarlo. – Perdona, amigo, no te comprendo totalmente. ¿Qué es lo que quieres retirar? – La Novena Sinfonía – respondió”: MANN, Th.: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Fischer, Frankfurt am Main, 2005, p. 631 (traducción mía).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 640 (traducción mía).

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 640-641 (traducción mía).

La invocación inicial del *Lamento di Arianna*, el “*Lasciatemi morire*”, manifiesta paradigmáticamente aquella coincidencia de la expresión con el lamento que, en el *Doktor Faustus*, asciende a demostración de la modernidad musical. La célebre monodia monteverdiana se resuelve en la modulación emotiva de las palabras, en las que la mimesis de lo real –el dolor y el luto– se vuelve verdad expresiva. Monteverdi y los músicos de la Camerata Fiorentina copiaban de Platón la idea de una mimesis de lo real y de lo bello, cuya expresión musical fuera consecuente a la expresión verbal, es decir se articulara según la verdad *poietica* del significado, del sonido y del movimiento dinámico, tal como se usaba globalmente<sup>4</sup>. El *Lamento di Arianna*, en el que la palabra se modula musicalmente según dicha clase de mimesis, superaría platónicamente la mimesis de la apariencia para convertirse en mimesis de verdad<sup>5</sup> y –sólo en tal modo– expresión de los “afectos”.

En la expresión de los afectos, que connota la ‘segunda práctica’ musical a la que se reenlaza la *Lamentatio*, la objetividad de los elementos constitutivos se compenetra con la subjetividad de los contenidos expresivos, a través de la modulación de la palabra en sus elementos fónico-semánticos<sup>6</sup> y a través de la realización del sonido y del ritmo verbal que están en la palabra, que se exteriorizan según particulares impulsos emotivos<sup>7</sup>.

Se delinea así también la posición histórico-musical de la *Weheklag*. Por un lado está la continuidad con los orígenes modernos y con la producción de ‘segunda práctica’, por el otro, la superación de ésta en virtud del aumento de la potencia expresiva<sup>8</sup>, dado por la efectiva configuración de la obra según los cánones schönberguianos.

La *Lamentatio* faustiana sintetiza en su interior los medios expresivos de toda la historia de la música, desde el madrigalismo monteverdiano<sup>9</sup> hasta las declinaciones expresionistas de la Segunda Escuela de Viena, donde se establece una nueva relación entre sonido y palabra (casi una profundización expresiva y

---

<sup>4</sup> GIANUARIO, A.: *L'estetica di Claudio Monteverdi attraverso quattro sue lettere*, Fondazione Centro Studi Rinascimento Musicale, Sezze Romano, 1993, p. 40.

<sup>5</sup> PLATÓN: *República*, 604 e; *Timeo*, 19 d, e.

<sup>6</sup> A. Gianuario, *L'estetica di Claudio Monteverdi attraverso quattro sue lettere*, Op. cit., p. 90.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>8</sup> MANN, Th.: *Doktor Faustus*, Op. cit., p. 641 (traducción mía): “Un lamento prodigioso como éste es, digo, necesariamente obra expresiva, y por lo tanto obra de liberación, de la misma manera que la música anterior, a la que se reenlaza a través de los siglos, quería ser liberación hacia la expresión –que el proceso dialéctico con el cual, en el plan evolutivo ocupado por esta obra, se cumple el paso de la relación más rigurosa al libre lenguaje del efecto, es decir, el nacimiento de la libertad de los cepos, es infinitamente más complicado, infinitamente más perturbador, infinitamente más maravilloso en su lógica que en la época de los madrigalistas”.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 644 (traducción mía): “Hay miles de alusiones al tono y al espíritu del madrigal, y un entero acto, el discurso de los amigos, en la cena de la última noche, está escrito en correcta forma madrigalista.

Pero hasta se recurre, en forma de resumen, a todos los elementos expresivos imaginables de la música en general: naturalmente no como imitación mecánica y como regreso; sino como que se quisiera disponer, pero conscientemente, de todos esos caracteres expresivos que han actuado en la historia de la música y aquí, expurgados y cristalizados en una especie de proceso de destilación alquimista, son tipos fundamentales de la interpretación sentimental”.



una superación del *recitar cantando*), donde ésta última, en su máximo significado, es esencialmente expresión dolorosa<sup>10</sup>. El *contenido* expresivo se vuelve “grito originario (*Urschrei*)”, que no es “evocado” por la música, sino que reside en su interior, en el sonido como “‘emoción’, sonido de la vida interior”<sup>11</sup>. La palabra casi es abandonada en el sentido semántico que una buena parte de la historia de la música le atribuía como prerrogativa y se vuelve sonoridad pura y manifestación de la más profunda subjetividad, como Mann podía encontrar en el análisis adorniano de la *Philosophie der neuen Musik*:

La música ‘expresiva’ occidental asumió, a principios del siglo XVII, la expresión que el compositor asignaba a sus creaciones –y no sólo a las dramáticas, como sucede con la ópera–: por esta razón siente que sus movimientos tan expresados pretenden ser inmediatamente presentes y reales en la obra. La música para el teatro, verdadera *musica ficta*, ofreció, de Monteverdi a Verdi una manera de expresión estilizada y al mismo tiempo mediada, que no era sino la apariencia de las pasiones. Cuando salía de ésta, pretendiendo una substancialidad que iba más allá de la apariencia de los sentimientos expresados, esta pretensión no estaba relacionada con movimientos musicales precisos que deberían reflejar los del alma, sino que estaba únicamente garantizada por la totalidad de la forma, que imperaba más allá de los caracteres musicales y de su conexión. Las cosas son muy distintas en Schönberg. El único momento realmente de subversión en él es el cambio de función de la expresión musical. Ya no se simulan las pasiones, sino más bien movimientos corpóreos de lo inconsciente, *shocks*, traumas, en su realidad no deformada, los que son registrados en el *medium* musical.<sup>12</sup>

La música, liberada de este modo de la “apariencia de las pasiones”, es capaz no solamente de expresar, sino que también, de alguna manera, de contener el “dolor real”.<sup>13</sup> Es un “regreso” al lamento que, si por un lado se enlaza a Monteverdi y a los madrigalistas, por otro, cumple hacia atrás un paso ulterior, que atraviesa hacia atrás toda la historia de la música para adentrarse en una dimensión mítica y primordial. De este modo, en la última composición de Leverkühn, la riqueza de significado expresivo del *Urschrei* se ejecuta a través de la forma-lamento, en la que el subjetivismo expresionista procede paradójicamente desde la extrema objetividad de la construcción dodecafónica:

En el material pre-organizado, el creador del *Faustus* puede abandonarse, libremente y sin preocupaciones por la construcción ya predispuesta, a la

---

<sup>10</sup> ROGNONI, L.: *Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi, Torino, 1954, p. 82: “come la dissoluzione del mondo tonale ha portato Schönberg ad un linguaggio atonale carico di risonanze espressive, nel quale ogni nota sembra acquistare un valore a sé ed ogni timbro una trasparenza emotiva, così la voce umana si svincola da ogni legame rappresentativo del mondo esterno per esprimere, in modo diretto, le immediate reazioni interiori dell’artista: l’*Ur-schrei*, il ‘grito originario’, è realizzato nella sua forma di acuta tensione; parola e nota musicale si confondono, si interiorizzano, creano una nuova realtà espressiva (la *Sprachmelodie*) che non è né canto intonato e neppure ‘recitar cantando’”.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 62-63 (traducción mía).

<sup>12</sup> ADORNO, Th. W.: “Philosophie der neuen Musik”, in *Gesammelte Schriften*, Band 12, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, p. 44 (traducción mía).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 42 (traducción mía).

subjetividad, de manera tal que esta es su obra más rigurosa, una obra de cálculo extremo y al mismo tiempo puramente expresiva. El hecho que se remonte a Monteverdi y al estilo de su tiempo es, en efecto, lo que he llamado ‘la reconstrucción de la expresión’, en su fenómeno primordial de la expresión como lamento. Ahora bien, aquí se recurre a todos los medios expresivos de aquella época emancipadora de la que he citado los efectos del eco –en modo especial, conforme a una obra impregnada completamente de variaciones y, en cierta medida fija, en la que cualquier metamorfosis es ya eco de la precedente.<sup>14</sup>

Se repropone la sonoridad pura como *voz* del dolor mítico, que surge –según una acepción benjaminiana– de la inocencia culpable de lo criatural. El lamento es, entonces, la expresión por excelencia: el eco que impregna la *Weheklag* es el dilatarse del dolor en la repetición y, al mismo tiempo, un desnudarse del significado semántico para convertirse en dolor *real* y universal. La elaborada configuración musical y estética de la *Weheklag* remite a una también elaborada configuración filosófico-teológica, cuyo resultado se desarrolla a nivel narrativo en los capítulos conclusivos del *Doktor Faustus* y elaborado por Mann con relación a modelos obtenidos y mediados por Adorno<sup>15</sup>, entre los cuales emerge la figura de Walter Benjamin, por el uso de categorías de pensamiento que conciernen la mutación dialéctica de la desesperación en la esperanza, ejemplificado, pero también trascendido, por la obra de Adrian Leverkühn.

En el ensayo benjaminiano sobre las *Goethes Wahlverwandtschaften*<sup>16</sup> emergía una connotación dialéctica de la redención, ligada a una simbología de la luz y de la esperanza<sup>17</sup>, sucesivamente reelaborada ya sea por Adorno en el *Kierkegaard*<sup>18</sup>, ya sea por Mann en *Doktor Faustus*, con la célebre imagen de la “estrella en la noche”.

“Escuchad este final, escuchadlo conmigo: los grupos de instrumentos se retiran uno tras otro, y lo que queda es solamente el sol sobre la línea de un violonchelo, la última palabra, el último sonido desvanecedor que suavemente se apaga en el *pianissimo*. Luego, no hay nada más –silencio y noche. Pero el sonido que aún

---

<sup>14</sup> MANN, Th.: *Doktor Faustus*, Op. cit., pp. 643-644 (traducción mía).

<sup>15</sup> Tanto a nivel teórico-filosófico como en la praxis como préstamos efectivos o “sugerencias bibliográficas”: MANN, Th.: “Die Entstehung des *Doktor Faustus*”, in *Reden und Aufsätze*, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, S. Fischer Verlag, Oldenburg, 1960, Band XI, pp. 145-324.

<sup>16</sup> W. Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*, in *Gesammelte Schriften*, Band I.1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974, pp. 123-201.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 200 (traducción mía): “Aquella esperanza, la más efímera y paradójica, emerge por último, de la apariencia de la conciliación, como, al apagarse el sol poco a poco, surge en el crepúsculo la estrella de la tarde, que alumbrará la noche”.

<sup>18</sup> ADORNO, Th. W.: “Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen”, in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1990<sup>2</sup>, Band 2, p. 179 (traducción mía): “Pero no se podría pensar una imagen más fiel de la esperanza que no ésta de los auténticos signos cifrados, leíbles sólo en las huellas y turbantes en la historia, que desvanecen ante el ojo inundado de lágrimas, en cuyo llanto, sin embargo, se confirman; en el llanto de la desesperación, en el que aparecen dialécticamente, en cuanto conmoción, en consuelo y la esperanza, corpóreos, en figuras luminosas”. En la obra el pensamiento dialéctico de Adorno nace del enfrentamiento con la dialéctica kierkegaardiana y por lo tanto se configura como problema religioso, determinante para la recepción manniana de Kierkegaard y la consecuente tematización del negativo cristiano.

vibra en el silencio, aquel sonido desvanecido que sólo el alma aún escucha, y era el fin de la tristeza, ya no lo es, cambia de significado, es casi una estrella en la noche”<sup>19</sup>.

En Benjamin, la metáfora astral remite a una esperanza que surge como una débil luz nocturna de la caducidad intrínseca de la historia, y su dialéctica se anuncia en aquella simultaneidad del desvanecimiento y de la confirmación en el llanto, donde el dolor "desesperado" se encauza en la inmediatez de su expresión. Los depositarios de esta esperanza no son los amantes ignaros, sino el narrador: “Ya que una vez, en el símbolo de la estrella, le había aparecido a Goethe la esperanza que él debía nutrir por los amantes [...] ellos no la ven, y no se podía decir más claramente que la última esperanza nunca es así para quien la nutre, sino que sólo para aquellos hacia los cuales es nutrida”<sup>20</sup>.

También la invocación de Zeitblom al final de la novela es animada por lo que Benjamin define “la actitud del narrador”<sup>21</sup> y esclarece la esperanza que el humanista nutre, contra toda esperanza, por el amigo y la nación: “[Alemania] hoy, abrazada por los demonios, cubriéndose un ojo con la mano y mirando fijamente el terror con el otro, precipita de desesperación en desesperación. ¿Cuándo va a tocar el fondo del abismo? ¿Cuándo surgirá de la extrema desesperación, igual a un milagro superior de cualquier fe, el nuevo crepúsculo de una esperanza? Un hombre solitario une las manos e invoca: ¡Pueda ser Dios clemente (*gnädig*) con vuestras pobres almas, oh amigo, oh patria!”<sup>22</sup>

La invocación conclusiva de la gracia (*Gnade*), hecha por el narrador del *Doktor Faustus*, asume la forma de una oración que hace de *pendant* al final de la *Weheklag*<sup>23</sup>. El tema benjaminiano asume una connotación teológico-cristiana más acentuada, en nombre de la reunificación al tema de *Echo*, que repropone la centralidad totalmente cristiana del tema de la gracia.

El nombre de Nepomuk ha sido mutuado, con la eliminación de una “C”, en el ensayo sobre el *Trauerspiel*<sup>24</sup> de Benjamin, donde la combinación de dicho nombre con un discurso sobre el eco sugiere a Mann el nombre que el niño mismo se atribuye: ‘*Echo*’. La combinación –casual en la obra de Benjamin– se

---

<sup>19</sup> MANN, Th.: *Doktor Faustus*, Op. cit., p. 648 (traducción mía).

<sup>20</sup> BENJAMIN, W.: *Goethes Wahlverwandtschaften*, Op. cit., pp. 199-200 (traducción mía).

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 200 (traducción mía): “Sólo él puede cumplir, en el sentimiento de la esperanza, el significado del suceder”.

<sup>22</sup> MANN, Th.: *Doktor Faustus*, cit., p. 672 (traducción mía).

<sup>23</sup> Se trata del “doble final” mencionado por Wisskirchen, en el que se refuerza el vínculo que liga la música a la historia: “Von Geschichte war zuletzt die Rede, und dies weist hin auf das doppelte Ende des *Doktor Faustus*. Nicht nur die Geschichte der Kunst wird thematisiert, sondern auch die deutsche historische Sonderentwicklung kommt ja mit der Niederlage im Zweiten Weltkrieg zur Darstellung. Gerade weil Thomas Mann mit jener in der Musik vollzogenen Rettung aus der Verzweiflung mehr meint als den rein ästhetischen Bereich, weil ihm die Kunst als Paradigma für die Rettung der Welt gilt, bezieht er nun die Figur jenes Umaschlags aus tiefster Hoffnungslosigkeit in Hoffnung auch auf die politische Dimension des Romans”: WISSKIRCHEN, H.: *Zeitgeschichte im Roman...*, Op. cit., p. 194).

<sup>24</sup> Se menciona el *Glorreiche Marter Joannes von Nepomuck*: BENJAMIN, W.: “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, in *Gesammelte Schriften*, Band I.1, Op. cit., pp. 203-430, p. 383.

reviste, en el *Doktor Faustus*, de profundo valor simbólico. La muerte del niño introduce en la novela ese cambio dialéctico-musical de la desesperación en la esperanza y de la condenación en la redención que confirma la configuración teológica del *Doktor Faustus* como *obra cristiana*<sup>25</sup>. La función mítica del eco, su pertenencia intrínseca al lamento –cuya tematización es una confirmación ulterior de la deuda intelectual con respecto a Benjamin– la referencia al *Orfeo* y al madrigalismo monteverdiano, que se resuelve en el equipo dodecafónico de la *Weheklag*, constituyen el horizonte de significado más propiamente filosófico-musical que se abrió a raíz del hecho de Nepomuk Schneidewein.

La breve vida de *Echo*, arrebatado al mundo por el diablo a través de una meningitis, lo presenta como una figura cristológica y angélica que lleva en sí las imágenes de la Natividad y de la Pasión. Frente a él retrocede no solamente el hielo intelectual de Leverkühn, sino que también la “pedagogía ruda y seca”<sup>26</sup> de Zeitblom, quien, al recordarlo se siente invadido, aún por el dolor, por una “no totalmentse oncuenta toalemtte al opuestoe serenidad terrenal”<sup>27</sup>. La muerte prematura del niño confirma su carácter de criatura pero, al mismo tiempo, la trasciende, constituye su superación, sustrayéndola al poder del devenir.

La “epifanía”<sup>28</sup> de *Echo* en la vida de Leverkühn está totalmente opuesta a su pecado intelectual. La gracia y la inocencia son sus caracteres fundamentales, donde hay que entender la palabra “gracia” en una doble acepción: por una parte, la estética (*Anmut*), que concierne las actitudes y el aspecto del niño, por la otra, la acepción teológico-cristiana (*Gnade*), más significativa, según la cual ésta es la libre iniciativa de Dios que interviene favorablemente, con absoluta gratuidad, en la vida del hombre, superando la voluntad y la inteligencia de este último, permitiendo la justificación del pecado y la conversión. Dicha concepción ideológica se configura entonces como alternativa perfecta del pecado faustiano, del racionalismo demoníaco que se pretende autosuficiente y se alimenta de soberbia intelectual. La figura de *Echo*, mensajero de gracia, se contrapone a todo lo que, en la novela, es diabólico intelectualismo<sup>29</sup>.

Son por lo menos dos los motivos fundamentales en el caso de *Echo* que confluirán, determinándola desde lo profundo, en la *Lamentatio doctoris Fausti*: el eco y el lamento. Su íntima correlación empieza a delinearse con claridad ya a partir de la modalidad precisa de la agonía del niño –marcada por

---

<sup>25</sup> KERÉNYI, C.; MANN, Th.: *Felicità difficile, un carteggio*, a c. di C. Kerényi, trad. it. di Ervino Pocar, Il Saggiatore, Milano, 1963, p. 100. A la definición dada por Kerényi del *Doctor Faustus* como *obra cristiana* Thomas Mann responde: “Su observación referida al carácter religioso cristiano, del *Faustus* me impresionó y me dio aquella satisfacción que se nos ofrece gracias a la verdad”: *Ibid.*, p. 103 (Traducción mía)..

<sup>26</sup> Th. Mann, *Doktor Faustus*, cit., p. 615 (traducción mía).

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 610 (traducción mía).

<sup>28</sup> MANN, Th.: *Die Entstehung des Doktor Faustus*, Op. cit., p. 29.

<sup>29</sup> GARCHIA, G.: “Il male come problema estetico. Considerazioni sul “*Doktor Faustus*””, en *Cultura tedesca*, I (1994), pp. 35-49. El *Doktor Faustus* es “[...] la storia di una conversione: si tratta del congedo dalla logica faustiana del progresso e della costruzione spirituale, per entrare in un'altra logica, logica dell'abbandono, del dono, della grazia. Si tratta dell'abbandono della prosaicità del male per la poesia del bene”: *Ibid.*, p. 45.

lamentos que culminan en el llamado “grito hidrocefálico”<sup>30</sup>– en el que el apelativo “*Echo*” se carga de un significado ulterior<sup>31</sup>.

En el ensayo de Benjamin sobre el drama barroco la función del eco se caracteriza por una sonoridad natural, contrapuesta esencialmente al ámbito del significado: “El intrigante es el señor de los significados: estos interrumpen la corriente inocua de un lenguaje natural onomatopéyico para generar el luto, del que el intrigante es culpable junto a ellos. Ahora, si es precisamente el eco, es decir el ámbito único del juego sonoro, quien es, por así decirlo, agredido por el significado, esto tendrá que valer como una demostración de la sensibilidad lingüística específica de la época”<sup>32</sup>.

Tal “antítesis entre sonido y significado”<sup>33</sup>, que genera el luto, encuentra una correspondencia manniana en el conflicto entre la soberbia intelectual –que hace que Leverkühn/Faustus sea hermano no solamente de Orfeo<sup>34</sup>, sino también de Narciso –el carácter inocente de criatura de *Echo*, mensajero de gracia. Con su muerte, el niño paga el precio del vínculo diabólico que quiere reemplazar al amor la fría *ratio*: la enfermedad revela un ser agredido por el demonio como el eco benjaminiano es “agredido por el significado”. La agonía de *Echo* alcanza la expresión más aguda y penosa en el lamento que, en su expresión humana, es, para Benjamin, el signo del carácter de criatura: “el lamento es la expresión más indiferente, impotente del idioma, que contiene casi sólo el aliento sensible; y dondequiera que sólo un árbol susurre, resuena junto un lamento”<sup>35</sup>.

Pura expresión de la naturaleza<sup>36</sup> vuelta muda por su tristeza, que la palabra significadora no logra expresar y, por lo tanto, redimir el lamento es, para Benjamin, el término medio que, al dilatarse la expresión misma, se tiende a resolver en la música: “Hay una vida sentimental pura de la palabra en la que ésta se depura, en el sentido de que lo que, en origen, es un sonido de la naturaleza se vuelve *sonido del puro sentimiento*. Para esta palabra el lenguaje es sólo una fase transitoria en el ciclo de su metamorfosis, y en esta palabra

---

<sup>30</sup> MANN, Th.: *Doktor Faustus*, Op. cit., p. 627.

<sup>31</sup> La elaboración ovidiana del mito de Eco ve a la ninfa repetir el lamento de Narciso hasta su muerte. Privada por Juno de la facultad lingüística, la voz de Eco participa solamente de la dimensión de la sonoridad pura: el significado que a veces asume su repetición no hay que atribuirlo a la ninfa ni a quien hacen referencia las palabras.

<sup>32</sup> BENJAMIN, W.: *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, Op. cit., p. 384 (traducción mía).

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 383 (traducción mía).

<sup>34</sup> MANN, Th.: *Doktor Faustus*, Op. cit., p. 644 (traducción mía): “Hay leves indicios a voces de lamento orfeico, que hermanan a Fausto y Orfeo como evocadores del reino de las sombras [...]”.

<sup>35</sup> BENJAMIN, W.: “Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen”, in *Gesammelte Schriften*, Band II.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977, pp. 140-157, p. 155 (traducción mía).

<sup>36</sup> El término ‘naturaleza’ se refiere a ‘dimensión con carácter de criatura’ y no implica la connotación demoníaca que la naturaleza como materia orgánica asume, sobre todo en el *Doktor Faustus*.

habla el *Trauerspiel*. Describe el camino que va del sonido natural, a través del lamento, hacia la música”<sup>37</sup>.

La superación del luto, en la interpretación benjaminiana del *Trauerspiel*, se realiza en el despliegue expresivo que orienta el traspaso del lamento a la música:

El *Trauerspiel* no se apoya en la base del lenguaje real, se funda en la conciencia de aquella unidad del lenguaje en el sentimiento puro, que se despliega en la palabra. Durante este despliegue, el sentimiento perdido permite que el lamento del luto se eleve. Pero este lamento tiene que disolverse y resolverse: y lo logra justamente partiendo/empezando de aquella unidad preliminar se transforma en el lenguaje del sentimiento puro, en la música.<sup>38</sup>

El lamento, en cuanto expresión, permite, por lo tanto, el paso del sentimiento del luto a la música, es decir a la dimensión de la esperanza y de la redención<sup>39</sup>. Al reconducir todo tipo de expresión al lamento, y a éste el origen de la música moderna, Thomas Mann cumple una síntesis personal del pensamiento benjaminiano, que alumbra de nueva luz las referencias al barroco en la novela y, sobre todo, la inspiración barroca de la última obra de Adrian Leverkühn, atravesada por melancólicos efectos de eco:

El eco, la repercusión del sonido como sonido natural y su revelación en notas sonoras naturales es esencialmente lamento, es el melancólico “¡Pobre de mí!” de la naturaleza a propósito del hombre y la experimentada manifestación de su soledad –como, viceversa, el llanto de las ninfas es a su vez similar al eco. En la última y más sublime creación de Leverkühn, este plan predilecto del barroco, es decir, el eco, es usado muchas veces con efectos inefablemente melancólicos.<sup>40</sup>

Con el uso monteverdiano del eco en la *Weheklag*, Leverkühn, a su vez, repite el sufrimiento y la muerte del nieto, poniendo implícitamente su propia obra como reflexión y deducción del trágico hecho. Si la obra, en su conclusión, anuncia silenciosamente la esperanza, eso se debe precisamente a la aparición breve de *Echo* en la vida del músico, a la capacidad de compasión y consuelo que su correspondiente mítico-musical le promete a Orfeo y que, de los lamentos de su lacerante agonía, reenvía, con su sacrificio, a la salvación del alma<sup>41</sup>. Cuando la formulación verbal desvanece para dejar finalmente el paso al lamento, la

---

<sup>37</sup> BENJAMIN, W.: “Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie”, en *Gesammelte Schriften*, Band II.1, zitiert pp. 137-140, p. 138 (traducción mía).

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 139 (traducción mía).

<sup>39</sup> Cfr. MATASSI, Elio: *Benjamin e la musica*, in AA. VV., *Metodologia delle scienze sociali. Musica e Filosofia*, a c. de Ferdinando Abbri ed Elio Matassi, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2000, pp. 131-155: “La colpa originaria, metafisica, dinanzi alla quale non vi è responsabilità alcuna, potrà essere riscattata, redenta solo dalla musica che copre contestualmente l’area dell’antitesi (la redenzione) ma anche quella della sintesi (la speranza)”: *Ibid.*, p. 148).

<sup>40</sup> MANN, Th.: *Doktor Faustus*, Op. cit., p. 641 (traducción mía).

<sup>41</sup> El hecho que el sacrificio de *Echo* no sea voluntario no excluye su valor expiatorio. Es necesario considerar, por un lado, el pecado original que concierne a la vida natural, por el otro, la obra providencial de Dios que consigue ventajas espirituales también de la obra del diablo.

expresión comunica al sentimiento y se alumbra de posibilidades de redención: “y, no quiero decirlo, pero sería mancillar la falta de concesiones en esta obra y su dolor incurable, si quisiéramos afirmar que, hasta su última nota, ella ofrezca otro consuelo, menos el que está en la expresión misma a través del sonido: por lo tanto en el hecho de que a lo creado se le dio una voz propia para expresar su propio dolor”<sup>42</sup>.

Así como el “consuelo” de la expresión sonora procede de la “falta de concesiones” y del “dolor incurable” de la obra, la gracia inviste la criatura precisamente en su trágica ambigüedad, en su dolorosa co-pertenencia al mundo terrenal y a su trascendencia, que la expone al dolor y a la muerte corporal. Dicha dimensión de la criatura perdida y salvada reúne tanto la muerte de *Echo* inocente como la de *Adrian-Faustus*, que muere “de malo y buen cristiano: bueno gracias al arrepentimiento y porque espera siempre, en el fondo de su corazón, que su alma encuentre gracia; malo en cuanto sabe que su vida tiene que acabar horrendamente y que el diablo quiere y tiene que tener su cuerpo”<sup>43</sup>.

Leverkühn construye esta oración (*Oratio Fausti ad studiosos*) según el esquema dodecafónico:

Las palabras: ‘ya que muero como malo y buen cristiano’ constituyen el tema general de las variaciones. Contándolas, las sílabas son doce, y a ellas han sido asignados los doce sonidos de la escala cromática, junto a todos los intervalos imaginables. El tema existe y actúa musicalmente, mucho antes que el texto haya sido presentado por un grupo coral que reemplaza el solo (en el *Faustus* no hay ningún solo), ascendiendo hasta la mitad, luego descendiendo según el espíritu y la cadencia del Lamento monteverdiano.<sup>44</sup>

La *ratio* demoníaca, que en el *Doktor Faustus* contiene el carácter serial dodecafónico –el baluarte gélido contra la sensualidad y el sentimiento en música– se vuelve ahora vehículo de la expresión por excelencia: se “convierte” en lamento. La ambigüedad de la serie ya no es la *Zweideutigkeit* de lo demoníaco, el terreno liminar entre orgánico e inorgánico, entre la malignidad y la ingenuidad de la parodia, entre el *Spiel* y la fórmula mágica, pero el drama de la criatura, buena y mala, que en el momento en que el artificioso vínculo de la *Durchorganisation*, de la *strenge Satz* se convierte en la inmediatez de la expresión, casi en la “confesión” del dolor que lo ha producido, cede al lamento. Es la expresión que revela la criatura en cuanto tal, es decir creada por aquel Dios que sufre con ella, en ella. La imagen de Dios que sufre junto a las criaturas inviste el final de la Cantata faustiana: “Me refiero al tiempo final de la Cantata, en el que el coro se pierde: es una composición orquestal que parece el lamento de Dios por la pérdida de su mundo, casi un doloroso ‘No fui yo quien lo quiso’

---

<sup>42</sup> MANN, Th.: *Doktor Faustus*, Op. cit., p. 647 (traducción mía).

<sup>43</sup> *Ibid*, p. 643 (traducción mía).

<sup>44</sup> *Ibidem* (traducción mía).

del Creador. Aquí, hacia el final, me parece que se han alcanzado los acentos extremos de la tristeza y que la última pena se haya hecho expresión...”.<sup>45</sup>

El dolor expresado es ahora el del Creador que en el lamento se vuelve similar a las criaturas. En ese acercamiento, en ese hacerse cargo, por parte de Dios, de un dolor esencialmente criatural, se libra, cristianamente, la posibilidad de conversión. La Pasión “negativa” del *Faustus* trasciende de la sonoridad expresiva de la música, en la que el dolor de Dios y el de las criaturas se unen en el lamento. El lamento de Dios “repite” el de las criaturas, entonces se convierte en “lugar” de la esperanza, donde el creado no es abandonado, pero cuya voz es una con la de Dios. El “lugar” de la esperanza es así porque es “lugar” de compasión, del “padecer-juntos” del creado y del Creador. El dolor se puede compartir porque se puede expresar. En tal perspectiva, también el concepto de eco parece redimido por su ser simple repetición, para liberarse en el lenguaje musical. En el *Orfeo* de Monteverdi la compasión de Eco coincide –a través de la simple amplificación-repetición del lamento– con una exhortación a la superación del luto, es decir un anuncio de esperanza:

*Orfeo*: [...] Ed io con voi lacrimerò mai sempre/ E mai sempre dorrommi, ahì, doglia, ahì pianto!/ *Eco*: ...hai pianto!/ *Orfeo*: Cortese eco amorosa,/ Che sconsolata sei/ E consolar mi vuoi ne' dolor miei,/ Benché queste mie luci/ Sien già per lagrimar fatte due fonti,/ In così grave mia fera sventura/ Non ho pianto però tanto che basti./ *Eco*: ...basti!/ *Orfeo*: Se gli occhi d'Argo avessi/ E spandessero tutti un mar di pianto,/ Non fora il duol conforme a tanti guai./ *Eco*: ...ahì!/ *Orfeo*: S'hai del mio mal pietade, io ti ringrazio/ Di tua benignitade./ Ma mentr'io mi querelo,/ Deh, perché mi rispondi/ Sol con gli ultimi accenti?/ Rendimi tutti integri i miei lamenti.<sup>46</sup>

Análogamente, en el contexto de la novela manniana, se repropone el mensaje de gracia del pequeño Echo Schneidewein, de la inocencia sobre-racional, del amor que trasciende los méritos del amado, como la gracia trasciende su voluntad. El amor de *Adrian* por *Echo* causa su muerte por mano del diablo pero, al mismo tiempo, es la base de la “conversión” por mano de la gracia, esa conversión que comienza de la *Weheklag* en cuanto obra de expresión y de esperanza.

La parte final de la *Lamentatio* presenta una relevante analogía estructural con la conclusión de la *Lyrische Suite* para cuarteto de arcos (1925-26)<sup>47</sup>, la obra de Alban Berg en la que el método dodecafónico encuentra su aplicación más conciente como expresión de un dramatismo de rasgo exquisitamente lírico-subjetivo. La “citación” manniana comienza verosímelmente desde la lectura del

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 647 (traducción mía).

<sup>46</sup> STRIGIO, Alessandro: “L'Orfeo, atto V”, in *Claudio Monteverdi, L'Orfeo*, Naxos, 1997, pp. 46-47.

<sup>47</sup> Analogía relevada a diversos niveles por BRODE, H.: *Musik und Zeitgeschichte im Roman. Thomas Manns “Doktor Faustus”*, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 17 (1973), pp. 455-472; SCHWARZ, E.: “Leverkühn und Alban Berg”, in *Modern Language Notes*, 102 (1987), pp. 663-667; D. Strauss, R. Strauss, *Sprache eines unbekanntes Sterns: Adorno und die Musik im “Doktor Faustus”*, Saarbrücken, Pfau, 1993; CECHI, A.: “Adorno e la musica del *Doktor Faustus*”, en *Civiltà musicale*, año XVIII, enero-agosto 2003, pp. 95-126.



ensayo de Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, donde se indica como en la *Lyrische Suite*: “Con el cuadragésimo compás, cualquier perfil rítmico se disuelve en los octavos. Uno tras otro los instrumentos callan. La viola se queda sola, y se le concede que se apague, pero no que se muera. Tiene que tocar siempre; somos sólo nosotros quienes ya no la entendemos”<sup>48</sup>.

La correspondencia estructural de este pasaje con el final de Leverkühn no encuentra confirmación en una perfecta correspondencia de significado. La última nota de violonchelo de la *Weheklag* no es la negación de una solución, la condena a quedarse irresuelta y no conciliada por la eternidad, postergando en un tiempo sin fin el luto enunciado y vivido en el *Largo desolato*; ésta, por lo contrario, se disuelve en un silencio impregnado de esperanza. Se trata de un *silencio hablador* indicado como lugar de la “conversión extrema”: “Pero hay que recordar, y recordar de todo corazón, otra, última, realmente extrema conversión de la mente que, al final de esta obra de lamento infinito, toca suave, superior a la razón, nuestro sentimiento con ese silencio hablador que se le da sólo a la música”<sup>49</sup>.

Según el simbolismo de las letras, al que había recurrido ya Berg para el final de la *Lyrische Suite*<sup>50</sup>, la *hoheg* que concluye la *Cantata* significaría *gratia*, o *Gnade*. La *strenge Satz* y los vínculos arduos del modelo dodecafónico, impuestos a la obra faustiana por la necesidad expresiva misma que se le impuso a las composiciones de Monteverdi, hasta Schönberg y a Berg, generan, liberándolo, el lamento de la música, ofreciendo la esperanza como auto-trascendencia de la música misma en el hecho religioso: “¿Y si de la paradoja artística, que del edificio total nace la música como lamento, correspondiera la paradoja religiosa que desde la damnación más profunda, ya sea también como pequeña interrogante, germina la esperanza? Sería la esperanza, más allá de la desesperación, la trascendencia de la desesperación –no la traición en su contra, sino el milagro que va más allá de la fe”<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> ADORNO, Th. W.: *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, in *Gesammelte Schriften*, cit. Band 13, pp. 321-494, p. 462 (traducción mía).

<sup>49</sup> MANN, Th.: *Doktor Faustus*, cit., p. 647 (traducción mía).

<sup>50</sup> Cfr. PETAZZI, Paolo: in ADORNO, Th. W.: *Alban Berg, Il maestro del minimo passaggio*, tr. it. a c. de Paolo Petazzi, Feltrinelli, Milano, 1983, nota pp. 143-144.

<sup>51</sup> MANN, Th. Mann: *Doktor Faustus*, Op. cit., pp. 647-648 (traducción mía).

## **Celebrating Music Chagall's Ceiling of the Opera Garnier**

Dujka Smoje  
Musicologist  
Faculté de Musique  
Université de Montréal

**Resumen.** En la inauguración, de 1964, de la temporada de la *Opera Garnier*, de París, Chagall declaró: "Yo quería representar, como en un espejo, un puñado de sueños, las creaciones de los actores y de los músicos, para tener en cuenta la ropa colorida de la audiencia agitándose en el patio de butacas. Para cantar como un pájaro, libre de cualquier teoría o método. Para rendir homenaje a los grandes compositores de óperas y ballets".

El objetivo de este trabajo es acercarnos a la pintura fantástica de Chagall, para entrar en el reino imaginario de la música y de los músicos, rodeado por la multitud de figuras sin peso en un anillo de danza como flotando en el espacio. La cúpula, dividida en cinco grandes campos de color, rinde homenaje a los grandes compositores de la escena musical, desde Orfeo a Stravinsky. El espectáculo visionario animado por figuras simbólicas, personajes de ópera y ballet, los pájaros y las estrellas en colores brillantes y movimiento vivo. La fantasía, la ingenuidad y la improvisación seducen los ojos; poseen la profundidad y el poder de la emoción casi igual a la intensidad de la música que evocan.

Más allá del nivel visible de la pintura al fresco, la extensa obra de Chagall entra en el espacio fantástico de las leyendas y de los sueños, transformando la cúpula de la Ópera en una esfera de música celestial.

**Palabras clave.** Iconografía Musical, Chagall, Techo de la Opera Garnier.

**Abstrac.** At the opening of the 1964 celebration of the Opera Garnier, Paris, Chagall declared: "I wanted to represent, as in a mirror, a bunch of dreams, the creations of the actors and musicians; to keep in mind the colourful clothes of the audience stirring on the lower level. To sing like a bird, free of any theory and method. To render homage to the great composers of operas and ballets"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> LASSAGNE, Jacques : *Le plafond de l'Opéra de Paris par Marc Chagall*, A. Sauret, Monte Carlo, 1965, p. 89.

The aim of this paper is to have a closer look of Chagall's fantastic painting, to enter in the imaginary realm of music and musicians, surrounded by the crowd of weightless figures in a dancing ring as floating in space. The dome, divided in five great fields of color, pays tribute to the great composers of the musical stage, from Orpheus to Stravinsky. The visionary spectacle is animated by symbolic figures, opera and ballet characters, birds and stars in brilliant colors and vivid movement. Fantasy, naïvety, improvisation seduce the eye; they possess the depth and the power of emotion almost equal to the intensity of music they evoke.

Beyond the visible level of the fresco, the vast Chagall's composition enters in the fantastic space of legends and dreams, transforming the Opera dome in a sphere of celestial music.

**Keywords.** Music Iconography, Chagall, Ceiling Opera Garnier.

---

On September 23<sup>rd</sup>, 1964, at the official unveiling of the new painted ceiling of the Opera Garnier in Paris, Chagall (1887-1985) offered his mural to France in gratitude for the long creative years in his adopted country: “ I wanted to represent, as in a mirror, a bunch of dreams, the creations of the actors and musicians; to keep in mind the colourful clothes of the audience stirring on the lower level. To sing like a bird, free of any theory and method. To render homage to the great composers of operas and ballets”<sup>2</sup>.

Among the monumental murals for theatres and theatre halls, the Paris Opera ceiling is probably the most impressive realization in Chagall's career.

1921, Moscow Jewish Art Theatre;  
1949, the foyer of the Winter Gate Theatre in London;  
1959, the foyer of Frankfort Theatre;  
1966, the Foyer of the Lincoln Art Center- Metropolitan Opera House -  
in New York.

---

<sup>2</sup>English translation : D. Smoje, from LASSAGNE, Jacques : *Le plafond de l'Opéra de Paris par Marc Chagall*, A. Sauret, Monte Carlo, 1965, p. 89: “J'ai voulu, en haut, tel dans un miroir, refléter en un bouquet les rêves, les créations des acteurs, des musiciens ; me souvenir qu'en bas s'agitent les couleurs des habits des spectateurs. Chanter comme un oiseau, sans théorie ni méthode. Rendre hommage aux grands compositeurs, d'opéras et de ballets”.

The Paris and New York frescoes are in particular dedicated to music; they are works of baroque spirit and fantasy, the ultimate achievement in Chagall's long association with the world of theatre<sup>3</sup>.

\* \* \*

Chagall's ceiling decorates the 19<sup>th</sup> Century monument, the Opera Garnier in Paris. The vast mural was commissioned in 1962, by French Minister of Culture, André Malraux. In its apparent simplicity, it is evocative of the magical world of music, homage to the great masters of the musical scene, from Orpheus to Stravinsky. The musicians are in the company of floating angels, swans, birds and stars, mythical lovers and operatic characters, wavering in space. Brilliant colors and impression of movement are reminiscent of the dome paintings of the Italian churches, going as far back as Ravenna's Neon (or Orthodox) Baptistery at the end of the 4<sup>th</sup> century<sup>4</sup>, and two famous 16<sup>th</sup> century sanctuaries : *Santa Maria dei Miracoli* in Saronno<sup>5</sup> and *Santa Maria del Fiore*, Florence Cathedral<sup>6</sup>, conceived as a mirror of the world.

However, the outlines of Chagall's composition are not defined by geometry; figures, stars, angels, roosters, birds hover around the dome, defying gravity, dreamlike.

The numerous sketches left behind reveal the artist's pictorial strategy, the way he conceived the spherical composition and adapted it to the huge canopy. This particular architecture imposed a challenge, in technical as well as in imaginative point of view. All in all, this monumental painting covers 220 square meters<sup>7</sup>, oil on canvas glued on polyester. It is based on the circle and the cross; although ignoring the symmetry, the visual impression is one of unity and equilibrium.

On first sight, there is evidence of two circular forms; the smaller, central ring, is a background for a superb chandelier, whose lights allow only partial visibility of the painting. This is surrounded by a large belt, suggesting a dancing stage, filled with imaginary figures and symbols of music.

---

<sup>3</sup> For technical reasons, this paper does not include color reproductions. Instead, the reader will find the references for the websites reproducing high quality color illustrations. All sites were last consulted on May 20th, 2009.

The panoramic photograph of the Chagall's Ceiling :

[http://image02.webshots.com/2/9/69/57/2006969570092988113tGLXzy\\_fs.jpg](http://image02.webshots.com/2/9/69/57/2006969570092988113tGLXzy_fs.jpg)

<sup>4</sup> Ravenna, ceiling mosaic :

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neon\\_Bapistry\\_Ceiling\\_Mosaic](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Neon_Bapistry_Ceiling_Mosaic)

<sup>5</sup> Saronno, *Assumption of the Virgin, Angel Concert*, by Gaudenzio Ferrari (1534) :

<http://www.gbgrassi.it/didattica/alef/saronno/images/coroang.jpg>

<sup>6</sup> Vasari-Zuccari, *The Last Judgement* (1568-1579) :

<http://travel.webshots.com/photo/2084743700012508492qSebbT>

<sup>7</sup> Equivalent of 2,153 square feet.

Using his own pictorial language, inspired by the architectural space and ancient models, Chagall represented his own vision of a musical canopy of heaven.

The next step was the choice of five great fields of color following pentagonal design of space, spread around in the shape of petals; each one as a stage for its own spectacle. Chagall composed the succession of dominant colors: red, yellow, blue, green and white with a touch of yellow as a contrast between the warm and cool fields. Their interface is harmonized by complementary colors and their shades. From each part radiates a particular light and different emotion, preparing the stage for the “actors” of the monumental show.

The spatial structure of the ceiling is accentuated by four axes in the outer circle: the Tour Eiffel, and in the same diagonal line, the blue angel; on the other side, Berlioz' lovers and the red angel. They are all pointing to the central ring, suspended in an imaginary space, creating a movement of unity of the whole composition.

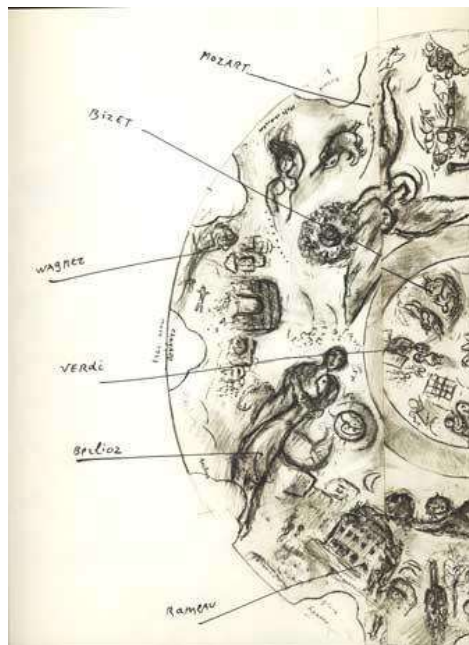
On this floating stage, there are Paris' monuments, reference to the real world: the most evident, the Tour Eiffel and the Opera Garnier (façade and profile)<sup>8</sup>. Beside Place de la Concorde, there is the Arc de Triomphe and typical Parisian rows of houses on the riverside, as homage to the City of Light.

There is no logic of time or space in the choice of themes, figures and symbols: ancient and modern, real and imaginary figures are dancing together on the Olympic heights of the dome. Great personages of music and the lovers lighter than angels, the legendary birds and violin playing alone, crowned roosters, strange animals, fauns and satyrs inhabit the same space illuminated by the colors of the rainbow. It's Chagall's proper imagery, an echo of his long experience with the world of theatre.

Let us start with a short survey of successive scenes, in order to give an idea of Chagall's pictorial “intrigue”, mixing celestial and earthly levels in an open sky. Each of five color fields is dedicated to composers and their masterworks; their association has nothing to do with chronology or stylistic features.

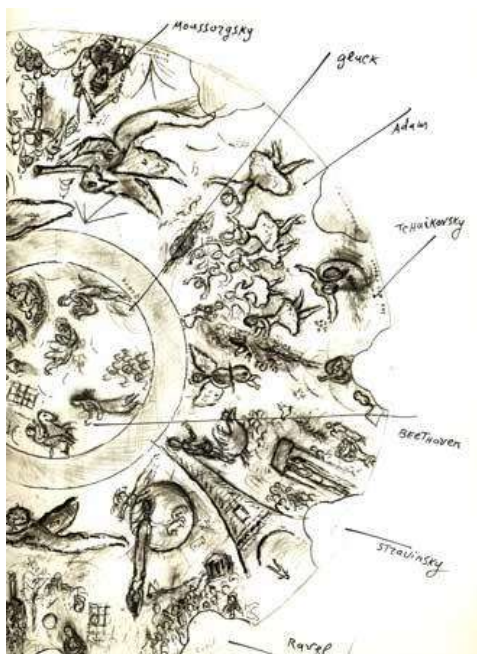
---

<sup>8</sup> Opera Garnier : <http://www.artloft.com/wpimages/chagall/garnier.jpg>



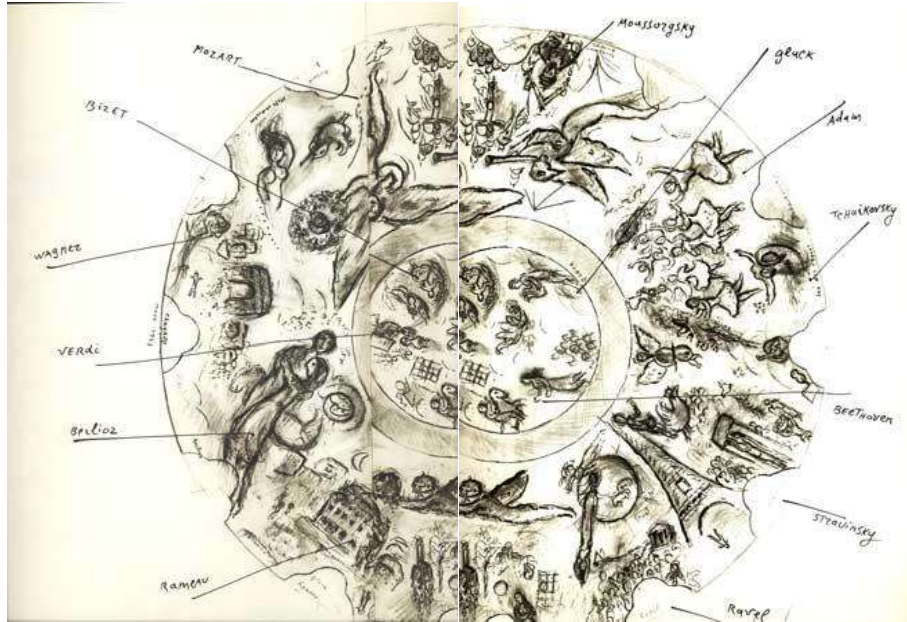
Sketch n. 1

On the sketch n. 1, in the central ring, there are figures of Bizet and Verdi; in the outer circle, profiles of Mozart, Wagner, Berlioz and Rameau.



Sketch n. 2

Sketch n. 2, the central ring: Gluck and Beethoven; in the outer circle: Mussorgsky, Adam, Stravinsky, Ravel and Debussy (invisible on this illustration)<sup>9</sup>.



Sketch n. 3

**The central ring** represents the theme for the outer circle variations; the same color fields in contrasting position, whose residents are prominent operatic figures: Carmen (Bizet, red), Orfeo (Gluck, green), Fidelio (Beethoven, blue) and Verdi (yellow).

As a leitmotiv, golden angel with bunch of flowers, allegory of French musicians, hovering across the ring. He will appear again in the large belt, above French music space, flying over Pelléas and Mélisande.

The outer ring is composed like a flower of five petals, five areas of different colors, corresponding to particular subjects.

---

<sup>9</sup> Illustration with the names of composers engraved on the panoramic reproduction of the dome:

<http://www.pb.nogentsurmarne94.iae.pconline.fr/images/CE1a%20paris%202008/chagall%20plafond%20opera.jpg>



**The Red area** celebrates ballet and Russian folklore, illustrating the most popular works by Ravel and Stravinsky. The intensive color of passion submerges la Tour Eiffel. On the left side, Ravel's ballet *Daphnis and Chloe*: the mythic lovers united in one body, floating in space, above the crowd of bacchanal. Young girls captured by fauns and satyrs, illustrate the passionate music of Ravel<sup>10</sup>. At la Tour Eiffel's foot is Greek temple, reminiscent of the homeland of the lovers. The prevailing red color gives a dramatic touch to the landscape, seashore, sailing boats, sheep, double figures of angels in the air.

On the right side, at the Tour Eiffel's summit, Chagall appears palette in hand, contemplating the scene below, an imaginary spectacle where dreams become reality.



Represented in the first row is Stravinsky's ballet *The Firebird*, the marriage scene in red and gold lights, musicians on the street, guests bringing offerings to the young couple. As a part of the legend, a figure of Chagall's personal mythology: a crowned rooster looks down over a church dome and a Russian village. In the high area, as in a fairy tale, the magic violin is playing on its own.

**The Yellow area** is devoted to classical ballet, depicting choreography free of any stage set. Representing Tchaikovsky's *Swan Lake* and Adam's *Giselle*, he painted dancers suspended in space, moving in light pirouettes, while the prima ballerina, carrying flowers, suggests a swan's gracious movement on the water<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Chagall followed the poem of Longus, which inspired the ballet. SORLIER, Charles: The "Daphnis and Chloe of Chagall", in *Homage to Chagall*, 1982, pp. 131-136.

<sup>11</sup> <http://www.flickr.com/photos/fotoric/1000713088/in/set-72157594541067356/>



**The Blue area** associates the two M's: Mussorgsky and Mozart, far away in time and space, but close to the painter's musical preferences. Chagall chose *Boris Godunov* and *The Magic Flute*. The strong opposition of characters is indicated by the two great angels, floating above the church towers: Boris' angel, red-winged and double-faced playing the last judgement trumpet (more like the Renaissance cornet)<sup>12</sup>,



in contrast with Mozart's angel, a nude figure with smooth contour lines in suspended flight, protecting Mozart, shown in a flower medallion<sup>13</sup>.



<sup>12</sup> Red angel : [http://culturofil.net/images/pascaline/plafond\\_garnier/detail\\_plafond.jpg](http://culturofil.net/images/pascaline/plafond_garnier/detail_plafond.jpg)

<sup>13</sup> <http://melindaschwakhofer.files.wordpress.com/2008/02/garnierdetail.jpg>

Chagall had a preference for Mozart and especially for *The Magic flute*, which he considered as the greatest of all operas, “so spiritual, so religious.”

The link between the two operas is created by two birds: the smaller one, with dark wings, escaping from a crowd of revolting peasants, heading to the blue space of the Magic flute; the bigger bird, playing a flute, enters in the illuminated realm, making a transition to the **Green area**.

This is the field devoted to French romanticism with a touch of drama. Above the famous Paris monuments, two pairs of lovers are united on both sides of the Arc de Triomphe: on the borderline of the dome, Wagner’s Tristan and Isolde in embrace, immersed in the green waters of the river; Berlioz’ Romeo and Juliette flying away on an inverted horse.

Homage to Paris and French music occupies the luminous **Off-white field**, which is animated by the radiant red of the Opera Garnier. In the foreground is a group of three dancers, and then, flying on top of the monument, the golden angel<sup>14</sup> with a bunch of flowers, the symbol of generations of French musicians. And there is one name written: Rameau.



The French tradition goes on; there is a large space offered to Debussy and Pelléas and Mélisande. The scene is separated by blue trees and illuminated by the intense yellow of an angel bathing in the sun. Just under the angel is Mélisande’s figure, seated on the border of the dome. In the middle distance from her, Golaud, lord of the castle, is throwing an insistent look at Pelléas, whose face appears through the isolated window screen<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> <http://www.artloft.com/wpimages/chagall/garnier.jpg>

<sup>15</sup> Jacques Lassagne suggested that Chagall gave Pelléas André Malraux face. In LASSAGNE, Jacques : *Le plafond de l’Opéra de Paris par Marc Chagall*, A. Sauret, Monte Carlo, 1965, p. 71.

The whole impression is powerful. In this visual spectacle, Chagall created a monumental homage to music in a fairy-tale vision. Its poetry resides in the link he established between the show on the stage and the theatre dome, including the colorful "audience stirring on the lower level".

\* \* \*

For further consideration, it would be worthwhile to throw more light on some thematic issues, in order to explore Chagall's pictorial vocabulary associated with music:

- \* Chagall's bestiary, hybrid beings playing music, considered in comparison with earlier works, as well as variations in morphology and its symbolic meaning;
- \* Figures of angels and wandering souls;
- \* And most fascinating, the profile of mythic lovers in music and their various theatrical representations.

\* \* \*

Beyond the iconographic scope, it would be interesting to mention the poetry inspired by Chagall's painting. In his earlier years in Paris, Chagall established close links with poets and musicians of his time. They shared common sensibility and ideas through reciprocal admiration and understanding.

Raïssa Maritain (1883-1960) was his close friend; they shared Russian origins, Jewish heritage, and the destiny of the exile. In the book Raïssa dedicated to Chagall, *The Enchanted Storm*<sup>16</sup>, she wrote:

Chagall has come with great strides  
From morose Russia,  
Bearing violins and roses  
In his bags.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> MARITAIN, Raïssa : *Marc Chagall ou l'Orage enchanté*, Éd. des Trois Collines, Genève, 1948, pp. 306-307.

<sup>17</sup>ALEXANDER, Sidney: *Marc Chagall, A Biography*, G.P. Putnam's Sons, New York, 1978, p. 307.

« Chagall est venu à grand pas  
De la Russie morose  
Il a dans sa besace  
Des violons et des roses »

Dujka Smoje

In this book, written in 1942, she described Chagall's paintings with a deep insight. As in a visionary premonition, her poem evokes the animated canopy of his future opera ceiling, full of musicians and archangels, all the great personages, spangled cocks and cows. In her poetry, Raïssa Maritain captured the artist's life force, his tender, deep joy with a touch of melancholy:

He has painted all the world  
And nothing is left out  
All the colors of the sun  
Are dancing there.<sup>18</sup>

Later on, the French poet Louis Aragon (1897-1982) composed twenty-five poems dedicated to the artist "who tells stories without any word"<sup>19</sup>. Among them, inspired by the Paris' monumental painting, *Madrigal for a ceiling*, celebrating Opera Garnier:

As dance music As a dream  
Lighten the lead of the dawn in us [...]  
The Opera house fills with the pure song of cicadas  
Towards this azure sky open to Debussy<sup>20</sup>

And the last stanza<sup>21</sup> :

Marc Chagall there is this canopy  
Over the orchestra and the deep quiet  
Listening in the night  
A new lesson is written on the ceiling.

---

<sup>18</sup> English translation: MERTON, Thomas: *In the Dark before Dawn*, New Directions Publishing, New York, 2004, pp. 231-232.

French original :

« Il a peint l'univers entier.

Rien n'y manque.

Avec toutes les couleurs du soleil qui y dansent... »

<sup>19</sup> "Celui qui dit des choses sans rien dire" Chagal XV, in *Les Adieux et autres poèmes*, 1982, pp. 148, 169.

<sup>20</sup> English translation : D. Smoje. French édition : *Les Adieux et autres poèmes*, 1982, p. 167-8 :

«Ainsi la danse la musique Ainsi le rêve

Contrebalance en nous le plomb d'aube du jour...

Et l'Opéra s'emplit du chant pur des cigales

Vers cet azur d'abord ouvert à Debussy... »

<sup>21</sup> *Les Adieux et autres poèmes*, p. 168 :

«Marc Chagall il y a désormais cette voûte

Au-dessus de l'orchestre et du taire profond

Et fantastiquement dans la nuit à l'écoute

Une morale neuve est écrite au plafond »

In Chagall's own words: "While I paint, I ask myself these questions: For whom am I painting? Where do I come from? And where am I going? As always, I would like to approach myself not only with the eyes but with the very heart of others. [...] We want happiness in the clear pure colors of the earth's tumult, so that art will reenter a paradise as in the overture to Mozart's *Magic Flute*.

I wished to surround myself with color and music, with these characters whose faces retain a smile. [...] I tried to express all that as best as I could on these walls. On them are those heroic figures from music, the singers and dancers who wanted and want to act the contents of their lives for us all"<sup>22</sup>.

Two years after the Opera Garnier ceiling, Chagall followed the same idea, decorating the lobby of the Lincoln Center, the new building of the Metropolitan Opera House in New York (1966). It is another masterpiece, titled *The Triumph of Music* and *The Sources of Music*, radiating the same spirit, the monumental mural inhabited by mythic and historical figures defying gravity. Beyond the visible level of the fresco, the vast Chagall's compositions enter in the fantastic space of legends and dreams, transforming the Opera walls in a sphere of celestial music. Both Opera houses offer to the audience an enchanting visual spectacle celebrating music.

\* \* \*

The illustrations in this essay were published with the kind permission of the Arts Rights Society, New York.

---

<sup>22</sup> SORLIER, Charles, ed. *Chagall by Chagall*, H. N. Abrams, New York, 1979, p. 170.

## **Réactiver le sens de l'hommage : L'exemple du Festival SuperMicMac au Canada**

Sophie Stévance  
Professeure de musicologie, OICCM  
Faculté de musique, Université de Montréal

**Résumé.** Cet article étudie la notion d'hommage à partir du Festival SuperMicMac organisé en 2000 par sept compositrices à la mémoire de Mary Travers (alias La Bolduc), icône de la musique populaire au Québec dans les années 1930. Par des allusions, des références précises et explicites ou par de simples emprunts et citations, ces hommages sont autant de lectures que de relectures des chansons sélectionnées en abordant différents modes de jeux d'« intertextualité musicale ». Celle-ci se situe à deux niveaux : le pôle de la production, qui montre que les chansons engagées de La Bolduc sont elles-mêmes le témoignage d'une époque ; le pôle de la réception, pour exposer les résonances de ces chansons à partir de références autres et communes à la fois, comme la place des femmes dans la création musicale. Cette étude envisage ainsi l'hommage à partir des aspects, des significations et des enjeux musicaux posés par l'intertextualité musicale. L'hommage est ainsi conçu comme un « réactivateur » de sens.

**Mots clés.** Festival SuperMicMac, hommage, musique actuelle, chansons, musique populaire engagée, création féminine, intertextualité musicale.

**Abstract.** This article explores the concept of tribute as of the SuperMicMac Festival organized in 2000 by seven composers in memory of Mary Travers (alias La Bolduc), an icon of popular music in Quebec in the 1930s. By allusions, precise and explicit references or merely borrowed and quoted, these tributes have as many views as proofreading had the songs selected by addressing different types of games of musical intertextuality. This is situated in two levels: the production extreme, which shows that the songs chosen by La Bolduc are by themselves evidence of an era; the pole of the receipt, explaining the resonance of these songs from other sources common at the same time, such as the women's place in musical creation. This essay would like to join the tribute in the aspects of meaning and musical challenges in musical intertextuality. The tribute thus appears as a "reactivation" of the meaning.

**Keywords.** SuperMicMac Festival, tribute, music of our time, songs, popular music involved, female creation, musical intertextuality.

## Le Festival

Le Festival Super MicMac n'était pas qu'une programmation musicale éclectique (du grec *migma*, « mélange ») autour de musiciennes « rebelles », ainsi que le suggère l'intitulé « Miquemaque » : d'origine néerlandaise<sup>1</sup>, ce terme est aussi l'acronyme astucieux de « Musiciennes innovatrices canadiennes » (*Mic*) et « Musique actuelle et contemporaine » (*Mac*). Les Micmacs constituent également un peuple amérindien appartenant à la famille des Algonquiens et résidant principalement au Québec, sur le territoire de la Gaspésie.

Organisé par Danielle Palardy Roger, directrice artistique des Productions SuperMusique, du 25 octobre au 12 novembre 2000 au Musée d'art contemporain de Montréal, et rediffusé sur les ondes de Radio-Canada, cet « Événement musical de l'année » (Prix Opus, 2001) a été conçu comme une rétrospective sur la participation des femmes à la création musicale au XXe siècle. Le SuperMicMac rassemblait plus d'une centaine de participantes et offrait pas moins de dix-huit concerts de musiques populaires, contemporaines, improvisées, traditionnelles et folkloriques, de musiques techno, danse ou pop animées exclusivement par des femmes : celles-ci sont DJ (Maüs, Krista, Mighty Kat et Soul Sista), musiciennes inuits (jeux de gorge) et canadiennes qui célèbrent le folklore québécois par un hommage à La Bolduc (1894-1941), première auteure-compositrice-interprète professionnelle du Canada français et phénomène de l'industrie du disque des années 1930<sup>2</sup>.

Dans la foulée des fêtes du millénaire [...] nous avons voulu [...] créer un événement qui recoupait les musiques contemporaines, les musiques écrites, les musiques électro, actuelles, improvisées, un peu le jazz, l'électronica, les Djettes, la nouvelle lutherie, la performance. Ce que je voulais en faire au-delà d'un rassemblement de musiciennes, c'était un rassemblement de musique.<sup>3</sup>

Cet *Hommage à La Bolduc* programmé lors de ce festival tend plus spécifiquement à être mis en avant. En effet, l'événement musical réalisé par sept compositrices canadiennes était non seulement l'occasion d'un devoir de mémoire vis-à-vis de Mary Travers, première chansonnière du Québec, mais plus largement vis-à-vis de toutes ces compositrices que l'histoire a fait taire. De la célébration d'une pionnière à l'engagement de ces musiciennes pour la reconnaissance de leur patrimoine et de leur art, l'hommage consiste ici en une lecture d'une œuvre originale : celle-ci occasionne de nouvelles sonorités, parfois même un remaniement complet, et questionne en même temps la place des

---

<sup>1</sup> Voir le *Grand Robert de la langue française*.

<sup>2</sup> DUFOUR, Christine, *Mary Travers Bolduc: La turluteuse du peuple*, Montréal, XYZ éditeur, 2001.

<sup>3</sup> Danielle Palardy Roger, citée par BRUNET, Alain, « De l'OSM aux Djettes, on fait toute la place à la musique au féminin », *La Presse*, 8 octobre 2000.

femmes dans la création musicale aux lendemains de la *Marche mondiale des Femmes* (du 8 mars au 17 octobre 2000), lancée par la Fédération des femmes du Québec.

Cet Hommage a donc permis à Diane Labrosse, l'initiatrice du projet, épaulée par Danielle Palardy Roger, Lori Freedman, Marilyn Lerner, Lee Pui Ming, Allison Cameron, Marie Pelletier et Joane Héту, d'aborder une chanson de leur choix du répertoire de La Bolduc. D'une façon tout à fait personnelle, ces compositrices lisent l'œuvre originelle à partir de références qui leur sont propres tout en utilisant des citations, des emprunts et autres effets inhérents aux chansons célébrées. Celles-ci font ainsi l'objet de *lectures* qui réaffirment l'originalité de La Bolduc en observant ses diverses manifestations dans ses contextes culturel, religieux, historique et social ; elles amènent également à de nouvelles interprétations par des *relectures*. De ce fait, si l'une des fonctions de l'hommage est de relater une chanson ou un texte particulier, en donnant, par ailleurs, à penser celui-ci en fonction de réalités différentes, il y a intertextualité (musicale) à deux niveaux : celui de la *production* de La Bolduc, qui elle-même reste le témoignage d'une époque, et celui de sa *réception*, qui considère l'œuvre bolducienne et le temps dans lequel elle s'inscrit comme un processus dynamique, un système ouvert en explorant de nouvelles avenues à partir de réalités distinctes ; l'objectif de ces relectures est de *réactiver le sens*<sup>4</sup> de l'œuvre-source. L'hommage est donc ici analysé à la lumière du champ sémantique ouvert par l'intertextualité.

### L'intertextualité

Inspirée de l'œuvre de Mikhaïl Bakhtine (1895-1975) qui considère que le roman est un espace polyphonique dans lequel viennent se confronter une multiplicité de composantes linguistiques, stylistiques et culturelles, la notion d'intertextualité a depuis fait l'objet de nombreuses utilisations dans la théorie littéraire depuis les années 1960, notamment par Julia Kristeva (*Séméiotiké*, 1969), Roland Barthes (*Théorie du texte*, 1974), le groupe *Tel Quel* ou Tzvetan Todorov, Michel Butor et Gérard Genette. En 1971, Jean Ricardou rassemble les différentes significations du mot et distingue tout d'abord deux modes d'intertextualité – le mode externe (rapport d'un texte à un autre texte) et le mode interne (rapport d'un texte à lui-même)<sup>5</sup> ; il va enrichir son étude en 1975 par l'*intertextualité générale* (rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents) et l'*intertextualité restreinte* (rapports intertextuels entre textes du même auteur)<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> JENNY, Laurent, « La Stratégie de la forme », *Poétique*, 1976, n°27, p. 279.

<sup>5</sup> RICARDOU, Jean, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 162, sqq.

<sup>6</sup> RICARDOU, Jean, « Claude Simon, textuellement », Colloque de Cerisy-la-Salle, UGE-10/18, 1975.



La notion d'intertextualité s'est modifiée au fil du temps et reste aujourd'hui encore difficile à cerner théoriquement. Cette difficulté est essentiellement liée aux deux directions distinctes qu'elle semble avoir empruntées. En effet, « l'une en fait un outil stylistique, linguistique même, désignant la mosaïque de sens et de discours antérieurs portée par tous les énoncés (leur substrat) ; l'autre en fait une notion poétique, et l'analyse y est plus étroitement limitée à la reprise d'énoncés littéraires (par le moyen de la citation, de l'allusion, du détournement, etc.) »<sup>7</sup>. On comprend, dès lors, qu'une étude de l'intertextualité doit favoriser un aspect du concept plutôt que l'ensemble de ses aspects. Le terme doit donc être limité dans son application.

Étant donné mon objet d'étude (*l'Hommage à La Bolduc*), je retiendrai, dans un premier temps, la définition de l'intertextualité avancée par Kristeva : « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte »<sup>8</sup>. Dans ce cas, on s'en tient à l'extérieur du texte littéraire, à ses lectures, à sa réception. Mais si l'intertextualité est l'imbrication d'un texte dans tous les autres, elle l'est aussi avec l'histoire, l'horizon d'attente, qui doivent eux-mêmes être considérés comme un ensemble textuel. C'est ce qu'explique Kristeva dans « Le mot, le dialogue et le roman » où la sémiologue distingue « deux modèles d'organisation de la signification de la structure narrative » : l'axe horizontal, alors formé par le sujet et le destinataire, et l'axe vertical, constitué par le texte et le contexte. Il faut donc « [situer] le texte dans l'histoire et dans la société, envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquels il s'insère en les écrivant »<sup>9</sup>. Dans la perspective d'appréhender l'une des formes opératoires de l'hommage à partir de l'événement musical dédié à La Bolduc, l'hommage peut apparaître comme un processus intertextuel, c'est-à-dire comme une intégration, par la chanson, de langages, de discours écrits ou oraux mais également sociaux, idéologiques, religieux et/ou politiques. Ainsi, dans les chansons de La Bolduc « fonctionnent tous les textes de l'espace lu par l'écrivain »<sup>10</sup>. L'œuvre bolducienne est donc en étroite relation avec le tissu social qui l'a vue naître, tout comme les hommages qui lui seront rendus. Car c'est aussi de ce tissu social que l'artiste tirait son succès.

En effet, le Québec des années 1930 est marqué par la crise économique et le chômage. Mary Travers, ménagère ordinaire, compose des chansons qui racontent simplement la vie quotidienne des gens peu fortunés aux valeurs familiales traditionnelles. Ses refrains entraînants sur des airs de gigue

---

<sup>7</sup> SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 7-8.

<sup>8</sup> KRISTEVA, Julia, « Le mot, le dialogue et le roman », *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>10</sup> KRISTEVA, Julia, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse, ibid.*, p. 120.

entrecoupés de « turluterias » (jeu de langue qui consiste en des intermèdes chantés construits sur des onomatopées pour évoquer le son du violon) dans un « joual » typiquement canadien-français (langage joyeux de la classe ouvrière) et humoristique, ses chansons deviennent rapidement de grands succès et assurent sa popularité tant au Québec qu'au nord des États-Unis. Surnommée La Bolduc, la chansonnière se fait le chantre des préoccupations du peuple canadien, plus particulièrement celles des plus défavorisés : les femmes, les Québécois et les sans-emploi.

Ces sept hommages à l'œuvre de La Bolduc, rendus par Diane Labrosse, Danielle Palardy Roger, Lori Freedman, Marilyn Lerner, Lee Pui Ming, Allison Cameron, Marie Pelletier et Joane Héту, ne sont pas de simples reproductions, à l'identique, donc de pâles copies qui ne diraient rien d'autre que ce que disent les chansons originales. Tout au contraire, il est ici question de la production d'une nouvelle œuvre. Élaborées dans des contextes musicaux très différents, les reprises de sept de ses chansons réalisent un processus de détournement en engendrant des œuvres originales, toutes chargées d'un sens différent à partir de représentations, de symboles et/ou d'arrière-plans plus ou moins similaires avec la chanson reprise. « La principale fonction de l'intertextualité est *transformatrice* et *sémantique*. Il ne s'agit pas de reproduire à l'état brut le matériau d'emprunt, mais de le métamorphoser et de le transposer [...] dans le but d'inaugurer, d'engendrer une signification nouvelle »<sup>11</sup>. Par le jeu de l'intertextualité musicale, l'hommage consiste ici à créer une œuvre originale à partir de l'origine. De là, elle éclaire l'acte de création dans sa production et sa réception.

Dans cette étude, l'intertextualité est comprise tout à la fois comme le lien complexe qui unit l'œuvre à son créateur et l'acte de lire. J'entends donc par *intertextualité musicale* un phénomène d'écriture et un effet de lecture. Les enjeux de l'intertextualité se jouent alors sur deux plans : celui de la production, permettant de déterminer un personnage dans son contexte, et celui de la réception, permettant la fécondation d'une œuvre nouvelle qui vient renforcer la chanson d'origine en en réactivant le sens. Il y a interaction entre l'œuvre originelle, l'identité de son auteur et l'hommage rendu par le lecteur. Il faut donc ici cerner l'hommage comme un acte de création à deux niveaux dans ce qu'il a de plus concret : comment la lecture des chansons de La Bolduc agit-elle sur les plans musicaux, émotionnels, imaginaires, historiques et culturels de ses lectrices ? En quoi l'œuvre de la chansonnière est-elle elle-même une lecture engagée de son temps ?

L'intertextualité permet de mettre en évidence les phénomènes d'emprunts, de réécriture, de citations, d'allusions ou de transformations de l'*Hommage à La Bolduc*. L'idée est d'analyser l'inscription de ces sept hommages dans le sillage

---

<sup>11</sup> EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Éditions Slatkine, 1987, p. 16-17.

d'une tradition tout en reprenant, parfois même en contournant ou en délaissant, un certain nombre de ses éléments. Comment expliquer ces inflexions nouvelles ? Cet hommage montre que l'accent est mis sur la nouveauté, sur le renouvellement d'une œuvre qui permet à la nouvelle version de se diriger vers l'avenir, instaurant alors une dynamique de temporalité différente.

### L'Hommage

Comme avant elle Charles Trenet<sup>12</sup>, la musicienne à l'origine de l'événement, Diane Labrosse (née en 1950), a souhaité relire quelques-unes des chansons du répertoire de cette pionnière engagée. La co-fondatrice des SuperMémés (aujourd'hui Productions SuperMusique) s'est ainsi entourée de six autres musiciennes venues de tout le Canada : Lori Freedman (1958), Marilyn Lerner (1957), Lee Pui Ming (1956), Allison Cameron (1963), Marie Pelletier (1959), Joane Héту (1958) et Danielle Palardy Roger (1949). Parmi un éventail de chansons proposées à chacune des compositrices, l'idée de Labrosse était de repenser les sept chansons sélectionnées de manière très personnelle. Ainsi, certaines chansons ont fait l'objet d'un nouveau titre, comme c'est le cas de *Le sauvage du Nord* (1931) devenue, sous la baguette de Palardy Roger, *Quitte pour quitte*<sup>13</sup>, titre par ailleurs extrait du refrain. Il en est de même pour *Fin Fin Bigaouette* (1920), réduite à *Fin Fin*<sup>14</sup> par Cameron, ou *Découragez-nous pas*<sup>15</sup> de Labrosse d'après *Ça va venir, découragez-vous pas* de La Bolduc (1935) et *Boutt'd'R-100*<sup>16</sup> de Héту, d'après *Toujours « L'R-100 »* (1930). Les chansons suivantes conservent, quant à elles, le titre original : *Les filles de campagne* (1931) par Freedman<sup>17</sup>, *Les maringouins* (1930) par Ming<sup>18</sup> et *La Pitoune* (1930) par Pelletier<sup>19</sup>.

Interprétées par l'Ensemble SuperMusique<sup>20</sup>, ces chansons de La Bolduc sont ainsi re-crées par sept musiciennes qui les abordent en fonction de leur propre

---

<sup>12</sup> « Dans les rues de Québec » (1950) écrite à partir de « Chez Gérard ».

<sup>13</sup> Pour voix, sax, violon, alto, piano, échantillonneur, percussions, guitare électrique et basse électrique, 11'

<sup>14</sup> Pour voix, harmonica, clarinette, clarinette basse, saxophone, violon, guitare électrique, contrebasse, piano, batterie, percussion, 10'

<sup>15</sup> Pour voix, piccolo, clarinette, saxophone baryton, violon, guitare électrique, basse électrique, piano, échantillonneur, batterie, percussion, 7'

<sup>16</sup> Pour voix, flûte, flûte basse, saxophone, clarinette, guimbarde, violon, alto, guitare électrique, basse électrique, piano, accordéon, percussion, batterie, 8:54'

<sup>17</sup> Pour voix, clarinette, clarinette basse, saxophone, appeaux, violon, guitare électrique, contrebasse, piano, échantillonneur, accordéon, batterie, percussion, 10:52'

<sup>18</sup> Pour voix, flûte, saxophone, appeaux, violon, guitare, contrebasse, accordéon, percussions, 9:47'

<sup>19</sup> Pour voix, sax, violon, alto, contrebasse, échantillonneur, piano, percussion, batterie, 10:03'

<sup>20</sup> L'Ensemble SuperMusique est un ensemble à géométrie variable. Pour l'occasion, il était dirigé par l'altiste Jean René et se composait des musiciens : Fabienne Bélair (percussions), Gabrielle Bouthiller (voix), Pierre Cartier (contrebasse), Jean Derome (saxophone alto, flûte, jouets, voix), Jacques Drouin (piano), Diane Labrosse (accordéon, clavier et échantillonneur), Jean-Denis Levasseur (clarinette, saxophone ténor, voix), Kristin Molnar (violon), Pierre Tanguay (batterie)

expérience musicale mais aussi à partir des composantes littéraires, musicales et sociales de chacune des chansons traitées : « Il s'agissait de partir d'une chanson de La Bolduc et de faire autre chose [...] C'était assez libre, en somme, mais il ne fallait pas composer à sa manière. Il fallait plutôt s'en inspirer et créer autre chose », explique Diane Labrosse<sup>21</sup>. Musicalement, l'apport est considérable. Les effets sonores abondent grâce à l'électronique (échantillonneur), aux instruments électriques (guitare et basse) et traditionnels (harmonica, accordéon et violon, instrument roi du folklore québécois), mais également par le traitement particulier des instruments plus classiques, tels le saxophone, la clarinette, la flûte ou les cordes, desquels sont extraits des modes de jeux sonores insolites. Pareil traitement est typique du courant musical « actualiste »<sup>22</sup> où cohabitent différentes tendances musicales (pêle-mêle bruitisme, sons électroniques, improvisation libre, rock, chanson, poésie ou musique du folklore). Dans ces hommages, tout se joue entre sons musicaux et sons bruitistes avec des références musicales explicites, des reprises thématiques, des parodies et des pastiches ainsi que des allusions. Ce sont là des formes d'intertextualité qui permettent aux compositrices de penser les chansons-sources de plusieurs manières.

On découvre ainsi de subtiles (parfois même « physiques ») manipulations aux instruments, des explorations vocales, des ballades inspirées du folklore (*Les Filles de campagne*), des citations (*Boutt'd'R-100*), des évocations au style jazz ou au style contemporain (*Les maringouins*), sans oublier la présence des grands « tubes » de la tradition musicale occidentale (*7 variations et thèmes sur La Pitoune*). Ces compositrices cherchent à créer le timbre, à l'accueillir dans toute sa diversité dans un temps autour duquel seront provoqués des événements d'émissions et d'interceptions des sons, bruits naturels ou artificiels. L'hommage répond ici à une esthétique de l'hétérogénéité où l'œuvre initiale est considérablement transformée : « Il y a intertextualité quand le texte retravaille un autre texte et non pas seulement quand il est porteur d'une allusion qu'il ne modifie pas »<sup>23</sup>.

Le lecteur, c'est le sujet tout entier, le champ de la lecture, c'est celui de la subjectivité absolue : toute lecture procède d'un sujet, et elle n'est séparée de ce sujet que par des médiations rares et ténues, l'apprentissage des lettres, quelques protocoles rhétoriques, au-delà desquels très vite c'est le sujet qui se retrouve dans sa structure propre, individuelle : ou désirante, ou perverse,

---

et Marc Villemure (guitare électrique). Enregistré en concert à Montréal par Radio-Canada, le 25 octobre 2000.

<sup>21</sup> Citée par BRUNET, Alain, « Hommage à LA super-mémé : La Bolduc », *La Presse*, Montréal, 25 octobre 2000.

<sup>22</sup> Voir STÉVANÇE, Sophie, *Musique actuelle*, livre à paraître aux Presses de l'Université de Montréal.

<sup>23</sup> RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, p. 65.

ou paranoïaque, ou imaginaire, ou névrotique – et bien entendu aussi dans sa structure historique : aliéné par l'idéologie, par des routines de codes.<sup>24</sup>

L'intérêt de cet hommage réside dans la part d'originalité prise à l'égard des chansons de La Bolduc, tout en restant le plus fidèle possible à leur esprit. De ce subtil dosage entre reproduction et distance, jeu de correspondances et échos, il s'agit de retracer le parcours biographique de la pionnière des chansonniers. En effet, inspiré de la chanson d'amour satirique *Le sauvage du Nord*, Danielle Palardy raconte, dans *Quitte pour quitte*, la séparation virtuelle entre La Bolduc et un soupirant supposé. Musicalement, la compositrice a joué, dès l'ouverture de l'œuvre qui commence par ailleurs telle une procession, avec les sons graves. Dans cette marche lente, elle intercale les voix soutenues en polyphonie avec le violon jusqu'à provoquer des entrechocs entre le duo vocal, la répétition de sons stridents ponctués par des roulements de tambour et les hurlements du saxophone. Les relations sont donc tendues alors que la chanson-source est plutôt d'humeur joyeuse, avec la légèreté des turluteries et des accords plaqués au piano. Mais la reprise thématique du refrain de l'originale, cette fois étiré en longueur vers la fin de l'œuvre, ajoute un effet humoristique, presque parodique, en écho au sens tragicomique du texte de La Bolduc. L'intertextualité musicale se présente ici comme thème et variations, alors que dans l'opus 2, *Fin Fin*, c'est l'allusion qui domine.

En effet, Allison Cameron compose ici avec des sonorités contemporaines (entendre par là : de tradition classique) en mettant à profit ses propres références, telles le traitement de la voix parlant dans l'harmonica, un peu à la manière de René Lussier dans *Le Trésor de la langue* (1999, Label Ambiances Magnétiques). J'irais même jusqu'à dire que la compositrice transpose avec brio la chanson populaire de La Bolduc dans le domaine de la musique contemporaine. Par conséquent, l'intertextualité musicale est ici envisagée comme un effet de lecture qui tend à un « détournement culturel »<sup>25</sup> : la pièce musicale organise des éléments de « réalisation, de transformation ou de transgression »<sup>26</sup> de l'œuvre originale. Il appartient donc à Cameron de reconnaître les rapports de la chanson de La Bolduc avec d'autres musiques et les mettre en relation. Sous cette forme, l'intertextualité musicale « empêche le sens de se figer dans le discours et le récit, en le réanimant et en lui insufflant de nouvelles énergies »<sup>27</sup>. D'après l'analyse de Kristeva<sup>28</sup>, on peut donc dire que la compositrice n'envisage pas la chanson comme un objet clos : c'est, tout au contraire, l'occasion d'un travail approfondi où interagissent l'activité

---

<sup>24</sup> BARTHES, Roland, « Sur la lecture », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 47.

<sup>25</sup> JENNY, Laurent, « La Stratégie de la forme », *Poétique, op. cit.*, p. 279, sqq.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>27</sup> EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et Intertextualité, op. cit.*, p. 16.

<sup>28</sup> KRISTEVA, Julia, « La productivité dite texte », *Communications*, n°11, 1968, p. 59-83.

compositionnelle, les musiques existantes et la musicienne-lectrice qui produit un nouveau sens tout en *réactivant* celui de la source.

[...] Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte – ou bien retourner vers le texte d'origine [...]»<sup>29</sup>

Il en est de même avec la reprise de Lori Freedman, *Les Filles de campagne*. Afin d'expliquer ses choix musicaux, la musicienne cite l'œuvre *Howl* (« cri ») d'Allen Ginsberg (1956), qui résonne comme un manifeste : *rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow of the band and blew the suffering of America's naked mind for love*. Là encore, il y a intertextualité musicale due aux citations du refrain et des couplets de l'œuvre-mère, ainsi qu'aux rapprochements d'avec le poème de Ginsberg. Celui-ci se traduit musicalement par des dialogues envoûtants entre la clarinette et le lyrisme du piano, entremêlés par des roulements percussifs et des solos de saxophones annonçant les emprunts à la chanson de référence.

Quant à l'hommage *Les maringouins* de Lee Pui Ming, la musicienne s'amuse ici à décrire au violon, aux voix et au saxophone le son produit par le battement des ailes de la femelle moustique en vol (un signal sexuel pour attirer le mâle) et le claquement des mains rageuses de l'homme cherchant à écraser l'insecte, qui se livre alors un à véritable combat : « "Les maringouins" is about when humans engage in battle with mosquitos. It is always a non-win situation for the humans »<sup>30</sup>. On songe d'emblée au vol du bourdon suggéré par Rimsky-Korsakov dans son opéra *Le Conte du Tsar Saltan* (1899-1900). De même, les sons d'animaux sont également simulés dans la reprise suivante, *La Pitoune*, plus particulièrement le chant des oiseaux grâce aux échantillonneurs. Mais on retiendra surtout de cette pièce le collage entre les paroles de la chanson de La Bolduc et celles de l'aria « Mon cœur s'ouvre à la voix » extraite de l'opéra *Sanson et Dalila* de Camille Saint-Saëns (1877), ainsi que « The Cold Song », extrait de *King Arthur* de Purcell (1691). Le tout s'achève sur une ambiance festive de style folklorique. Autant dire que l'intertextualité musicale abonde dans cette présente reprise : elle se présente tantôt sous la forme de la parodie (évocation du vol du maringouin), tantôt sous celle de la reprise thématique avec un jeu sur un thème connu, lui-même parodié.

On retrouve pareille utilisation de l'intertextualité musicale dans la reprise de Joane Héту, « À la mémoire du mythe de la conquête de l'espace de la première moitié du XXe siècle [tels] Des fragments de R-100 qui flottent et voyagent à

---

<sup>29</sup> JENNY, Laurent, « La Stratégie de la forme », *Poétique*, *op. cit.*, p. 266.

<sup>30</sup> Lee Pui Ming : < <http://www.supermusique.qc.ca/fr/sites/supermicmac/trac/165/> >

travers les constellations tels des météorites.»<sup>31</sup>. Il s'agit du légendaire dirigeable R-100 amarré en terre québécoise en 1930 et qui déchaîna les passions jusqu'à son abandon en 1932, à cause de querelles intestines. Le thème principal de la chanson de La Bolduc vient gaiement ponctuer les séquences sonores plus introspectives. La flûte traversière puis le clavier chantent joyeusement le refrain originel sur lequel les violons strident, jusqu'au solo de la clarinette, d'une virtuosité et d'un lyrisme époustouflants tant l'instrumentiste, guidée par la plume précise de la compositrice, passe d'un style à un autre. L'ambiance est donc à l'allégresse et à la nostalgie d'un temps désormais révolu, ce que vient confirmer le dernier chapitre de l'Hommage, *Découragez-nous pas*, de Diane Labrosse.

La compositrice cherche ici à condenser la philosophie tout entière de l'icône québécoise en célébrant « son courage et son optimisme », « Ces chansons “du vrai monde de c'te temps-là” continuent de nous faire sourire et de nous toucher »<sup>32</sup>. Entre rythmes endiablés, parodies militaires, brèves mélodies de passage à tous les instruments, cette composition résonne comme une musique de film d'action ponctuée, au violon, d'intermèdes du folklore québécois, bientôt imités à la guitare électrique. Ce mélange des styles font la spécificité du courant de la musique actuelle québécoise et sont ici la marque finale de ce traitement particulier de la reprise : il s'agit de dépasser l'idée de la répétition du même pour retrouver ce qui a été, mais cette fois sous une forme actuelle (mais non *actualisée*) et résolument tournée vers l'avenir.

Certaines compositrices ont pris la chanson au pied de la lettre, d'autres ont emprunté d'autres chemins. Par exemple, la pièce d'Allison Cameron est vraiment très loin de *Finfin Bigaouette*. La composition de Joane Héту l'est également ; elle a pris le prétexte de *Toujours l'R100* pour explorer l'univers des machines volantes en faisant une toute petite place à la mélodie de la chanson.<sup>33</sup>

Ces hommages montrent que l'intertextualité n'est pas que la seule utilisation d'emprunts, de citations ou de reprises thématiques pour détourner l'œuvre originale de son contexte culturel et ainsi en réactiver le sens : ils cherchent à en cerner les enjeux. En analysant la manière dont une œuvre s'inscrit dans une tradition et reprend, contourne et abandonne un certain nombre de ses références, ces hommages proposent une relecture des valeurs d'une époque au regard du contexte actuel. Quels sont les enjeux de l'intertextualité mis en scène dans l'*Hommage à La Bolduc* ? Quels éclairages la reprise apporte-t-elle sur l'acte de création à l'œuvre autant dans les chansons populaires engagées de La

---

<sup>31</sup> Joane Héту : < <http://www.supermusique.qc.ca/fr/sites/supermicmac/trac/159/> >

<sup>32</sup> Diane Labrosse : < <http://www.supermusique.qc.ca/fr/sites/supermicmac/trac/164/> >

<sup>33</sup> Diane Labrosse, citée par BRUNET, Alain, « Hommage à LA super-mémé : La Bolduc », *La Presse*, Montréal, 25 octobre 2000.

Bolduc que dans les hommages dont elles font l'objet ? Quels rapports les compositrices entretiennent-elles avec cette histoire qu'elles tiennent en respect ?

### **L'intertextualité musicale**

L'intertextualité spécifie avant tout l'idiosyncrasie de l'auteur. En effet, l'œuvre de La Bolduc donne des indices sur la dimension psychologique de la chansonnière, sur la société dans laquelle elle vivait et dans laquelle ses chansons ont pu être écrites. Les musiciennes lui rendant hommage sont des lectrices qui situent l'œuvre dans une situation sociale spécifique – un milieu, une culture, une histoire. La Bolduc fait référence à des tranches de vie, à son expérience et à celle de ses contemporains qu'elle a tant cherché et su comprendre. De tels renvois informent sur la personnalité de celle qui se fait narratrice de son temps. Par conséquent, l'hommage permet d'appréhender un personnage dans son environnement, *in vivo*.

Ensuite, l'intertextualité caractérise la corrélation entre des personnages, auteur et lecteur, et la possibilité de s'identifier à leurs racines et/ou au milieu dans lequel ils évoluent. Ainsi, le lieu où La Bolduc a œuvré appartient à la mémoire culturelle de la lectrice qui réveille, à travers son hommage, ses propres références liées directement ou indirectement à ce lieu. Par conséquent, le fait que cet indice géographique soit le Québec incite les musiciennes, en tant qu'interprètes de l'œuvre bolducienne, à réactiver leur propre expérience du monde, à faire référence à leur propre mémoire. L'intertextualité musicale est ici en relation directe avec la mémoire collective. Les hommages à La Bolduc unifient les musiciennes-lectrices entre elles dans leurs différences culturelles ; toutes viennent, en effet, des quatre coins du Canada : elles ne partagent donc pas les mêmes références, notamment si l'on tient compte de la volonté d'indépendance d'une partie du Québec. Pourtant, non seulement les canadiennes anglophones (Freedman ou Cameron) approfondissent-elles cette histoire si particulière, mais aussi font-elles en sorte de créer des liens pour renforcer leur cohésion au groupe. Peut-être communiquent-elles encore un espoir d'unité nationale ? Quoi qu'il en soit, l'hommage permet avant tout de réunir ces musiciennes.

L'hommage questionne finalement la problématique plus spécifique de l'esthétique. Comment reprendre les chansons de La Bolduc sans la répéter à l'identique tout en respectant ce qu'elle est et ce qu'elle a été ? L'idée de ces compositrices est d'assumer leur style éclectique. Par les citations, les emprunts ou les thèmes et variations, leurs hommages se présentent comme un collage de styles que l'auditeur pourra apprécier en faisant l'effort d'aller comparer la version originale de chacune des chansons célébrées<sup>34</sup>. L'intertextualité traduit alors autant un sentiment d'éclatement qu'un sentiment d'unité : 1/ éclatement

---

<sup>34</sup> Voir notamment : <http://www.podcasters.fr/podcasts/le-gramophone-virtuel-la-bolduc--65324.html> pour des écoutes en ligne de chansons de La Bolduc.



par les cultures au sein d'une même territoire, 2/ unité par la célébration d'une chansonnière et les directions en faveur des femmes que celles-ci donnait à son œuvre, et 3/ une volonté d'unité par ces compositrices anglophones, qui se jettent dans l'écriture risquée d'une célébration du folklore québécois alors qu'elles « ne connaissaient pas le travail de La Bolduc, ce fut pour elles toute une découverte »<sup>35</sup>.

### **La chanson musicale actuelle : un engagement nationaliste et féministe**

La chanson confirme ce lien à la culture du pays en raison de cette relation étroite entre la chanson québécoise et la société dans laquelle elle prend racine et se développe. Elle traduit les préoccupations sociales des individus dans leur quotidien et donne une dimension poétique à leurs aspirations nationalistes :

Je voulais faire des chansons canadiennes et non des chansons françaises. J'essayais de donner une couleur locale en employant des mots ou des expressions d'ici, sans aller carrément dans le folklore cependant. Je me servais de la structure folklorique parce que je voulais donner un air québécois.<sup>36</sup>

La Bolduc en témoigne : la chanson discute des problèmes quotidiens et formule la parole collective dans un langage concret, la langue du peuple, affirmant des traits tantôt lyriques, tantôt humoristiques dans une grande spontanéité et habileté à transmettre sa vivacité, souvent pour dénoncer l'industrialisation par le retour à la terre : « il me fallait du matériel canadien français, québécois. Et la meilleure façon d'en trouver à cette époque, c'était d'en écrire soi-même »<sup>37</sup>. La langue, en effet, est l'un des saillants de la révolution culturelle québécoise : « six millions d'individus parlant presque français en Amérique sont par eux-mêmes une anarchie qui réclame qu'on le dise »<sup>38</sup>. On retrouve ces différentes quêtes chez La Bolduc (pourtant d'origine anglophone par son père irlandais, Lawrence Travers, mais de mère québécoise, Adeline Cyr), et l'on aurait raison d'affirmer que les hommages des sept compositrices ont su capter ces inflexions.

La chanson anime plus particulièrement le travail de Joane Héту, qui fondait, dès 1995, l'ensemble Castor et compagnie (*Mets ta langue*, 1998), et les problématiques soulevées sont, à bien des égards, les mêmes qui inspiraient les textes de La Bolduc. Après les œuvres *Musique d'hiver* (1999) et *Nouvelle musique d'hiver* (2003), Héту explorait récemment, dans les quatre mouvements (*Neige, Jamais froid, Récits de* et *Blancs paysages*) qui constituent *Récits de*

---

<sup>35</sup> Diane Labrosse, citée par BRUNET, Alain, « Hommage à LA super-mémé : La Bolduc », *op. cit.*

<sup>36</sup> Lionel Daunais, cité par L'HERBIER, Benoît, *La Chanson québécoise*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1974, p. 47-48.

<sup>37</sup> Robert L'Herbier, cité in *Ibid.*, p. 57.

<sup>38</sup> GAGNÉ, Marc, *Propos de Gilles Vigneault*, Montréal, Nouvelles Éditions de l'Arc, 1974, p. 26.

*neige* (2008), l'hiver québécois autant dans ses aspects musicaux que dans les sensations qu'il procure. Autour de sons, d'images et d'anecdotes personnelles reliées à la neige et au froid, Hétu et ses instrumentistes entonnent de courtes chansons hivernales aussi nostalgiques qu'émouvantes et amusantes. Dans l'ensemble de la production « actualiste », il s'agit, pour les musiciens, de reprendre possession de leur identité en redécouvrant leur environnement culturel : c'était encore le cas dans *Le mensonge et l'identité*, qui marque une nouvelle collaboration entre Derome et Hétu (2008). Sur la base d'une partition rigoureusement écrite, les musiciens récitent dans plusieurs langues (anglais, français, allemand, italien) autant d'histoires personnelles que d'aphorismes provenant de sources littéraires très variées. Leurs chansons relatent des histoires intimes et des chroniques de société souvent polémistes mais toujours de nature poétique.

Ce penchant pour la contestation se retrouve dans les chansons d'André Duchesne (*Locomotive*, 1992), littéralement tournées vers la dénonciation des injustices sociales, ou encore celles du groupe de jazz contemporain d'obédience classique les Granules (1973-1981), formé par Jean Derome et René Lussier : ces musiciens associent aux chants traditionnels l'improvisation libre, la parodie musicale et autres commentaires sociaux ; d'où la question qui compose la première chanson de l'album *Au Royaume du Silencieux* (1992) : *Avez-vous travaillé ?*, posée ironiquement aux bénéficiaires de l'assurance-chômage. La conception actualiste de la chanson témoigne donc des préoccupations du peuple québécois dans sa quête identitaire. Ainsi Lussier, dans le désormais célèbre *Le trésor de la langue*, fait se relayer des extraits sonores d'événements politiques qui ont marqué le Québec, tel le discours du général de Gaulle à l'Hôtel de Ville de Montréal, en 1967, ou la lecture du manifeste du Front de Libération du Québec par Gaétan Montreuil en 1970, ainsi que les réactions d'anonymes répondant à une autre question : *est-ce important de parler français au Québec ?* La technique ici utilisée par Lussier consiste à transcrire les intonations et les rythmes de ces conversations enregistrées pour les imiter instrumentalement. Le musicien nous plonge dans une réflexion axée sur la quête de l'identité culturelle de la population québécoise en soulevant les problèmes de fond inhérents au débat linguistique et politique qui anime les actions en faveur, ou non, de l'indépendance du Québec. Exposant les « différents accents de la langue parlée au Québec » avec intelligence, spontanéité, finesse et humour, *Le trésor de la langue* témoigne ainsi des luttes de ceux qui résistent pour que survive le français en plein continent nord-américain, et également de ce lien évident qui lie la culture québécoise et la musique actuelle.

Probablement à cause de mon implication dans les structures de diffusion de la culture, je dirais que la culture québécoise en musique c'est principalement une culture de la chanson. La musique actuelle n'intéresse pas du tout le gouvernement. C'est trop marginal. Ils ne comprennent pas la force créative qu'il y a dans ce milieu. Ils ne voient pas comment ça pourrait servir à définir

l'identité du Québec. C'est seulement la chanson qui les intéresse. Pourquoi ? Parce que c'est directement lié au fait français. Il faut que la langue soit toujours défendue, soit toujours mise de l'avant, parce qu'on est en péril un peu, tu sais.<sup>39</sup>

Les actualistes ont tôt participé à cette prise de conscience d'une identité nationale : ils révèlent, au même titre que la chanson, la culture québécoise qu'ils vivent et chantent pleinement tout en pointant, comme d'ailleurs les premiers chansonniers, le danger d'américanisation des Québécois. C'est aussi pourquoi ils ont développés leurs propres sociétés de production, telles Arpège (groupe de rock progressif situé à Chambly, 1973) et Conventum (mené par André Duchesne et René Lussier et axé autour de la musique contemporaine, du folklore, du rock et de la poésie) ou l'Ensemble de musique improvisée de Montréal (EMIM). Évitant ainsi les centres, les Festivals de jazz et de musique improvisée se développent de plus en plus sur l'ensemble du territoire québécois, avec notamment le *Sound Symposium* (événement multidisciplinaire créé en 1983 à Saint-Jean de Terre-Neuve), puis au Canada, avec les festivals de jazz à Toronto, Edmonton et Vancouver ou le Winnipeg Folk Festival (consacré à la musique folklorique traditionnelle et de folk moderne, puis de *world music*, jazz, improvisation libre, rock, poésie *dub* ou musique punk, 1974). Se dessinent alors les orientations de ce qui définira la musique actuelle : une imagination débridée, une création collective et chaleureuse, une musique non uniformisante à la recherche de son identité, une création musicale qui s'active en présence d'un public averti et engageant, une musique au pluriel dont le sens n'est jamais déterminé d'avance, un territoire sonore franchissant les barrières entre le savant et le populaire et exprimant de nouvelles valeurs de sociabilité pour s'éloigner des lois et du marché de l'art.

C'est une musique issue de l'improvisation [...] Je n'ose pas parler de jazz : au contraire ça s'est souvent démarqué à partir du rock, d'un certain rock-fusion. En Amérique, Frank Zappa et Carla Bley ont ouvert le chemin [...] C'est une musique qui peut être représentée ici par l'EMIM [...], l'ancien Conventum, Montréal Transport : j'ai l'air de tous les mettre dans le même sac, mais nous participons tous d'une même pensée musicale, autant du point de vue artistique que par rapport à l'industrie.<sup>40</sup>

En plus de ces préoccupations, les perspectives de la chanson québécoise touchent à la condition des femmes. Celle-ci occupe une place considérable dans l'œuvre de La Bolduc et chez les musiciennes qui la célèbrent. Labrosse et Palardy Roger se sont, comme Hétu, illustrées dans le domaine de la chanson : que l'on

---

<sup>39</sup> Joane Hétu, citée par ARROYAS, Frédérique, « Entretien avec Joane Hétu », Montréal, 11 décembre 2004, *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, Vol. 1, n° 2, 2005, p. 8.

<sup>40</sup> Danielle Palardy Roger, citée par CAUCHON, Paul, « Wonder Brass, une nouvelle harmonie », *Le Devoir*, Montréal, 15 juin 1985.

songe aux textes des groupes qu'elles forment ou ont formés entre elles : *Wondeur Brass* (*Contes de l'amère loi*, 1986, Label Ambiances Magnétiques)<sup>41</sup> ou *Justine* (*Langages fantastiques*, 1994, Label Ambiances Magnétiques)<sup>42</sup> : leurs textes relataient, dans une optique féministe, des histoires intimement reliées à leur nature et à leur histoire de femme. La chanson québécoise offre ainsi un éclairage puissant sur les rapports que ces musiciennes entretiennent avec leur propre histoire en tant que créatrices.

### **L'histoire des musiciennes canadiennes**

Bien que le Festival SuperMicMac ait été conçu avant tout comme un rassemblement de musiques et non « pour revendiquer quoi que ce soit »<sup>43</sup>, la question de la place des femmes se pose inévitablement étant donné la dominance féminine de ses participantes et organisatrices, dont la motivation était, toute politique mise à part, de « rendre un hommage aux femmes et à leurs créations musicales »<sup>44</sup>. L'utilisation de la reprise a donc ici plusieurs fonctions : la caractérisation d'un personnage, la mise en relation de lieux fortement connotés, le renforcement de la signification d'un mythe ou d'une œuvre, l'assurance de la cohésion d'un groupe de lecteurs. *L'Hommage à La Bolduc* permet de réactualiser l'œuvre de la chansonnière et de lui redonner une consistance et une signification nouvelles en fonction de l'époque, de l'histoire propre aux lectrices tributaires. En retour, La Bolduc, qui est un mythe, enrichit la lectrice et lui permet de saisir les faits sous un éclairage différent et une distance par rapport à l'histoire qu'elle véhicule. Cette histoire est non seulement celle des mœurs de la société québécoise mais est également celle du courage d'une femme qui a réussi à s'imposer dans un monde d'hommes et dans un contexte politique et social récalcitrant.

Les musiciennes qui lui rendent hommage étendent ainsi la réflexion à l'histoire des femmes dans la création musicale tout au long du siècle qui vient de s'écouler par le truchement du rôle essentiel joué, depuis les années 1930, par les Canadiennes dans la musique en dehors du circuit commercial. C'est d'ailleurs le mandat des Productions SuperMusiques<sup>45</sup> : promouvoir les musiques nouvelles créées sans souci du commerce, des modes en vigueur et des conditions académiques, tout en soulignant les inégalités sociales qui se répercutent dans la pratique musicale. C'est de là que se sont formés, dès la fin des années 1970, les groupes musicaux *Wondeur Brass*, *Les Poules* et *Justine* déjà mentionnés. Pour Palardy Roger, Héту et Labrosse, il fallait créer spontanément et sans contraintes : « la musique improvisée reste une des seules où sont absentes toutes ces hiérarchies, tous ces galons, au sens militaire du terme, sans toutes ces

---

<sup>41</sup> Voir et écouter : <[http://www.actuellecd.com/en/cat/am\\_009/](http://www.actuellecd.com/en/cat/am_009/)>

<sup>42</sup> Voir et écouter : <[http://www.actuellecd.com/fr/cat/am\\_033/critiques/](http://www.actuellecd.com/fr/cat/am_033/critiques/)>

<sup>43</sup> Danielle Palardy Roger, entretien avec Sophie Stévançe, Montréal, 23 février 2009.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> <<http://www.supermusique.qc.ca/fr/apropos/historique/>>

distinctions femmes/ hommes »<sup>46</sup>. L'objectif est de promouvoir une « musique de femmes », c'est-à-dire une musique dont les thématiques développées seraient celles préoccupant les musiciennes, depuis leurs conditions sociales jusque leurs conditions biologiques<sup>47</sup>.

S'implantant de plus en plus dans ces réseaux, les bâtisseuses de la musique actuelle découvraient alors la créativité musicale des femmes, largement dévalorisée à travers l'histoire. Elles ont voulu contribuer à l'amélioration de leur situation dans le milieu des musiques improvisées en luttant avant tout contre les préjugés tenaces. Ce changement vers le progrès pourrait d'ailleurs, à terme, permettre aux jeunes générations de pouvoir s'identifier à d'autres musiciennes, de prendre confiance en elles pour s'affirmer sur un territoire encore largement dominé par les hommes<sup>48</sup>. « Je pense sincèrement que les hommes se satisfont plus vite de leurs résultats. Notre démarche est un peu plus douloureuse, nous sommes très perfectionnistes et nous doutons beaucoup de nous-mêmes », déclarait Joane Héту<sup>49</sup>. Avec PSM, elles ont ainsi organisé plusieurs événements musicaux, dont le *Festival International des Musiciennes Innovatrices* (FIMI, Montréal, 6-10 avril 1988) puis le SuperMicMac, qui ont permis de mettre en valeur la musique écrite et jouée par les femmes.

Ce SuperMicMac est une célébration, une fête organisée en l'honneur des créatrices et des innovatrices en musique, de Halifax jusqu'à Vancouver, d'hier à aujourd'hui une célébration pour se souvenir de ces fondeuses qui ont fabriqué et qui fabriquent encore la nouvelle musique [...] se souvenir de ces femmes manipulant, inventant, organisant, dirigeant, enseignant le son, l'écriture, le jeu, l'instrument, les outils/ se souvenir de ces femmes engagées dans la musique, musique qui ne cesse de se transformer à coups d'archets, de tambours, à coups de crayons et de baguettes à grands fracas de synthétiseurs, d'échantillonneurs et d'ordinateurs [...] ce SuperMicMac est un événement qui met la musique innovatrice à l'affiche et qui célèbre les femmes qui la font et la diffusent [...] car bien qu'elles soient si nombreuses, elles sont encore trop absentes de nos mémoires et de bien des programmes de concert et [même si] plusieurs d'entre elles jouent un rôle d'une importance capitale elles demeurent fort souvent dans l'ombre. Le SuperMicMac est un rassemblement, un rassemblement de musiciennes et de musiques nouvelles musiques qui elles aussi sont dans l'ombre, ombre

---

<sup>46</sup> LÉANDRE, Joëlle, *À voix basse*, op. cit., p. 81.

<sup>47</sup> Voir STÉVANÇE, Sophie, « La composition musicale et la marque du genre : l'examen conscient de l'écriture féminine », *Circuit-musiques contemporaines*, Volume 19, n°1, Presses de l'Université de Montréal, janvier 2009, p. 43-55.

<sup>48</sup> Voir STÉVANÇE, Sophie, « Quelle place pour la femme dans la création musicale au XXI<sup>e</sup> siècle ? »,

[http://www.oicm.umontreal.ca/doc/col\\_2007/textes\\_conferenciers/stevance/stevance\\_femmes.pdf](http://www.oicm.umontreal.ca/doc/col_2007/textes_conferenciers/stevance/stevance_femmes.pdf). Actes à paraître.

<sup>49</sup> Joane Héту, citée par TREMBLAY, Danielle, « Quand les femmes se mêlent d'improvisation, entretiens avec Héту et Palardy », op. cit., p. 22.

faite par des musiques aux formes plus connues mais qui elles aussi un jour furent des musiques nouvelles.<sup>50</sup>

Les « SuperMémés » s'inscrivent dans la mouvance de ces musiciennes qui ont su se rassembler pour exister, après l'élan vital impulsé par le *Montreal Women's Symphony Orchestra* (fondé en 1940), qui a incité des générations entières de créatrices solidaires à se réunir à travers des dizaines de mouvements de plus en plus nombreux au fil des ans : *International League of Women Composers* (1975), *Donne in Musica* (1978), *Association of Canadian Women Composers* (1980), *The Korean Society of Woman Composers* (1981)), auxquels on ajoute les revues publiées par certaines de ces organisations, telles que *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* par l'*International Alliance for Women in Music*. Ces organisations encouragent la réflexion et la créativité musicale des femmes, contribuant ainsi à l'amélioration de leur condition dans le monde de la musique. En plus de leur volonté d'établir l'égalité entre les sexes dans les méthodes pédagogiques et les manuels utilisés dans les disciplines musicales, la plupart de ces rassemblements s'attachent à la constitution des archives nationales et internationales des œuvres des musiciennes et compositrices<sup>51</sup>. Les directrices artistiques des Productions SuperMusique s'inscrivent dans cette mouvance : en témoigne l'*Hommage à La Bolduc* qui montre l'apport de la célébrée à la création musicale québécoise. L'hommage se manifeste ici comme un engagement de la part de musiciennes qui œuvrent à la création de leur propre patrimoine à partir de leurs racines québécoises et canadiennes.

## Conclusion

Dans cet article, j'ai souhaité appréhender l'intertextualité comme une dynamique compositionnelle consciente par laquelle les musiciennes tributaires de l'œuvre de La Bolduc, en empruntant, citant, imitant ou en réorganisant certains des éléments de l'œuvre en question, l'éclairent d'une manière nouvelle ; elles peuvent même aller jusqu'à la revisiter entièrement sans qu'il s'agisse d'une éventuelle mise au goût du jour. En effet, ces hommages sont le fruit de langages personnels, singuliers et originaux, certes développés à partir des techniques contemporaines, mais ils cherchent avant tout à relancer le débat de la place des créatrices dans la société occidentale en célébrant l'œuvre d'une pionnière qui a bouleversé les mœurs de son époque.

Même si, par un effet de lecture, l'intertextualité valorise la subjectivité du lecteur, l'hommage n'est pas qu'un simple déversoir de pensées hétérogènes. L'auteur n'est pas « mort » : les chansons originales elles-mêmes ont pu être élaborées en rapport avec d'autres chansons et un contexte particulier. Par conséquent, l'intertextualité ne nie pas ici les références à l'auteur ni même

---

<sup>50</sup> PALARDY ROGER, Danielle,  
<http://www.supermusique.qc.ca/fr/sites/supermicmac/texte/celebration/>

<sup>51</sup> Pour plus d'informations sur ce sujet, voir *Women in the Arts: Notions of Equality* 1992, p. 62.

l'existence des discours sociaux. Le texte n'est pas clos : il ne se referme pas sur lui-même et ne dépend pas que du lecteur puisque les chansons de La Bolduc s'expliquent par des causes extérieures. L'intertextualité est donc également la trace visible d'une mémoire, d'un héritage et d'une tradition musicale. La dynamique de la reprise, articulée à l'aune du champ sémantique de l'intertextualité, est donc double. Elle met en relief un processus dynamique entre le niveau de lecture de La Bolduc – elle-même par rapport au monde dans lequel elle vit – et le niveau de relecture de la chansonnière et de son temps par les musiciennes. Elles-mêmes appartiennent à un contexte socio-culturel précis par lequel elles décident d'entendre l'âme de la pionnière. La reprise d'une chanson nécessite de comprendre le monde, et réciproquement.

Chaque hommage est ainsi un dialogue entre deux musiques (celle de La Bolduc et celle de la musicienne qui la célèbre) et entre deux époques dans une dynamique de temporalité différente qui se transforment mutuellement. La reprise est donc tout à la fois un phénomène d'écriture (production) et un effet de lecture (réception). Elle constitue une esthétique du mouvement conduite vers l'avant. Ainsi conçue, la reprise s'élance dans une aventure inachevée dont la teneur procède de sa découverte perpétuelle. L'hommage unit ainsi l'œuvre de La Bolduc à celles de compositrices tributaires pour la retrouver et la révéler. Avec le double thème de l'hommage et de l'engagement, l'*Hommage à La Bolduc* devient ici un festival de chansons qui consacrent la création des musiciennes dans leurs douleurs et leurs doutes, leurs forces et leurs succès. Dans ce contexte, la reprise est la célébration d'une mémoire vive de la musique populaire qu'Québec autant qu'un questionnement sur les conditions d'existence des créatrices dans la société d'aujourd'hui. Dans le sillage de La Bolduc, elles sont en route vers leur autonomie.

# La creación Zaj de Ramón Barce formulada desde la Memoria<sup>1</sup> (1ª parte)<sup>2</sup>

Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández  
Compositora  
Universidad de Valencia

**Resumen.** Ramón Barce formó parte de Zaj entre 1964-1966, no sólo dio nombre al grupo sino que a través de éste se presentan al público las prácticas más vanguardistas de la música de finales de los años cincuenta y sesenta. Estudiamos la influencia de Fluxus en Zaj, la estética de John Cage y su pensamiento con respecto a la memoria, para establecer las relaciones de las obras de Barce de este período: *Traslaciones*, *Estudio de impulsos*, *Abgrund*, *Hintergrund*, *Leyenda china* y *Coral hablado*, a través de los doce criterios que, en principio Dick Higgins y más adelante Ken Friedman, establecieron para el proyecto Fluxus: globalismo, unidad de arte y vida, intermedia, experimentalismo y orientación investigativa, casualidad, carácter lúdico, simplicidad y parsimonia, implicación, ejemplaridad, especificidad, presencia en el tiempo y musicalidad. Profundizamos en la importancia del olvido en Cage y sus continuadores de Zaj, para comprender la imposibilidad de dicho olvido.

**Palabras clave.** Ramón Barce, Zaj, criterios de Fluxus, Memoria, John Cage.

**Abstract:** Ramón Barce belonged of Zaj from 1964 to 1966. He not only gave name to the group but by means of Zaj he presented to the public the latest music tendencies of the fifties and sixties. We'll study the influence of Fluxus in Zach, John Cage's aesthetics and his ideas about memory, in order to establish the relationships of Barce's works during this period: *Traslaciones*, *Estudios de impulsos*, *Adgrund*, *Hintergrund*, *Leyenda China* and *Coral hablado*, through the twelve criteria which, first Dick Higgins and later Ken Friedman, established for the project Fluxus: wholeness, unity of art and life, intermedia, experimentalism and investigation orientation, coincidence, leisure character, simplicity and parsimony, implication, exemplary, specificity, presence in time and musicality. We study in dept the importance of oblivion in Cage and his followers in Zaj, to understand the impossibility of that oblivion.

**Keywords.** Ramón Barce, Zaj, criteria of Fluxus, Memory, John Cage.

---

<sup>1</sup> Véase una introducción a este tema en RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M<sup>a</sup>: «El periodo zaj de Ramón Barce», en *Papeles del Festival de música española de Cádiz*, Junta de Andalucía. Consejería de cultura, n<sup>o</sup>3, Año 2007-2008, pp. 187-197.

<sup>2</sup> En el presente artículo exponemos los criterios del primero al cuarto (1ª parte), el resto de los criterios y las conclusiones (2ª parte), serán publicados en el n<sup>o</sup> 3, 2010, de la revista ITAMAR.



## Introducción

El paso de Ramón Barce por Zaj fue breve, duró apenas dos años, considerando que el Grupo Zaj tuvo presencia entre 1964-1995<sup>3</sup>. La influencia de Fluxus en Zaj es uno de los aspectos más relevantes a la hora de estudiar a Zaj, por ello nos parece interesante establecer las relaciones de las obras de Barce de este período (1964-1966): *Traslaciones; Estudio de impulsos; Abgrund, Hintergrund; Leyenda china y Coral hablado*, a través de los doce criterios que, en principio Dick Higgins y más adelante Ken Friedman establecieron para el proyecto Fluxus<sup>4</sup>: globalismo, unidad de arte y vida, intermedia, experimentalismo y orientación investigativa, casualidad, carácter lúdico, simplicidad y parsimonia, implicación, ejemplaridad, especificidad, presencia en el tiempo y musicalidad.

Javier Ariza nos aclara el origen de Zaj, situándolo con anterioridad a Fluxus: “Respecto al origen de ZAJ, George Maciunas indica que éste surge por la influencia de Fluxus. Respecto a esta consideración, Llorenç Barber nos advierte que las obras realizadas por Hidalgo y Marchetti son incluso anteriores a la llegada de Maciunas a Europa, circunstancia que permite considerar a Zaj como un grupo anterior e independiente a la llegada de Fluxus”<sup>5</sup>.

Simón Marchán cree que entre Fluxus y Zaj hay grandes similitudes, las acciones de Zaj no eran *happenings* sino acciones improvisadas, breves, sorprendidas, cuya distancia con el espectador era siempre evidente, sin darle tiempo a introducirse en ellas; por tanto, desde el punto de vista de la estructura, las acciones Zaj tenían mucho que ver con Fluxus. Marchán añade una segunda causa entre sus similitudes. Fluxus mantuvo su práctica artística

---

<sup>3</sup> Ramón Barce le escribió la siguiente carta a Juan Hidalgo a finales de 1965 en la que le detalla los motivos por los que abandona al grupo: “Quería haber pasado por tu casa, pero no he tenido tiempo en absoluto. Desgraciadamente, y a causa del contexto profesional burgués en el que uno se mueve, tendré que renunciar por ahora a toda actividad de zaj, ya que algunas personas de las que dependo económicamente se escandalizan bastante y me ponen en una mala situación con vistas a la renovación del contrato de trabajo en... Parece mentira, pero hay gente que se muestra casi ofendida por la música de acción y similares... No puedo, pues, tomar parte en este festival zaj, ni siquiera en el concierto postal, pues parece que tal cosa molesta más todavía que la representación escénica, y tanto como el callejeo y los sucesos... Y siento horriblemente no poder participar en este festival que podía ser para mí tan divertido y liberador. En fin: trataré de arreglar esta situación más adelante. Tengo una posibilidad pensada; ya os la contaré. Un abrazo”. HIDALGO, Juan: «Zaj», en *Revista de Letras*, nº3, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, septiembre, 1969, pp. 432-433.

<sup>4</sup> Los 14 conciertos celebrados en el Festival Internacional Fluxus celebrados en Wiesbaden, Alemania, en septiembre de 1962, suponen el inicio del grupo, a pesar de que sus raíces se encuentran en las diferentes manifestaciones artísticas de los años 50. La influencia de Cage en Fluxus se consolida a partir de los cursos de composición experimental, que impartió entre 1956 y 1960 en la New School for Social Research de Nueva York a creadores como Allan Kaprow, destacado productor de happenings, y otros creadores que serían tan relevantes en Fluxus como George Brecht, que expuso la noción de evento, y Dick Higgins que formuló la idea de intermedia en la práctica artística. Nociones ambas que, junto al deseo de “visualizar la música” que vivificaba a Fluxus, se manifiestan en Cage desde 1952.

<sup>5</sup> ARIZA, Javier: *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, p. 84.

vinculada a la música o a la literatura; también Zaj osciló siempre entre lo plástico y lo musical<sup>6</sup>.

Por su parte, Llorenç Barber revelaba las correspondencias entre Fluxus y Zaj en un texto en el que, bajo el epígrafe de “Zaj, el fluxus español”, señalaba: “FLUXUS no era un grupo homogéneo, y desde el principio se darán dos tendencias o concepciones distintas, expresionista y barroca una, más conceptualista y sencilla la otra. Zaj, en España, estará más emparentado a lo largo de su devenir con Georges Brecht, Y. Ono o Chiari que con Vostell, Higgins o Nam June Paik. No obstante estas semejanzas, Zaj pronto creará un camino propio”<sup>7</sup>. Las relaciones y similitudes de Zaj con Fluxus fueron numerosas, tanto a nivel formal como conceptual. Es sabido que G. Maciunas, teórico y organizador de Fluxus invitó a Zaj a ser el Fluxus español, invitación a la que Zaj no contestó<sup>8</sup>.

Zaj se asienta de modo habitual entre las corrientes vanguardistas que favorecieron a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta una singular teatralización de las artes plásticas, manifestada como *happening*, al tiempo que se unía a la teatralización de la música designada, de forma expresa, como teatro musical y música de acción; y que con el tiempo se presentarían como *performance*.

En 1958 durante los cursos de verano de Darmstadt, Juan Hidalgo y Walter Marchetti conocieron a través de David Tudor a John Cage, quien les inicia en el campo de las acciones<sup>9</sup>. Comienza el período denominado Pre-zaj con las obras *A letter for David Tudor* de J. Hidalgo y *Música para piano n.º2* de W. Marchetti, estrenadas en 1961. Juan Hidalgo y Walter Marchetti llegan a Madrid en 1964, la situación musical española en la que Zaj actuará en los años 60 será escasa y limitada, con un repertorio anticuado y sin cabida para la más reciente producción. Los jóvenes compositores desconocían la música concreta y electrónica y, sobre todo, ignoraban los aspectos de la música visual. Será en 1964 cuando al incorporarse Ramón Barce nazca el Grupo Zaj, y sea Barce quien le de su nombre<sup>10</sup>.

“Nuestra intención –comenta Barce– era crear en España un grupo para presentar al público los aspectos más vanguardistas de la música de ese

---

<sup>6</sup> Véase ALIAGA, Juan Vicente; GARCÍA CORTÉS, José Miguel: «Entrevista con Simón Marchán Fiz», en *Arte conceptual revisado*, Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1990, p. 52.

<sup>7</sup> BARBER, Llorenç: «ZAJ, Doce años y un día de gratuidad», en *Ozono*, 19, Abril 1977, p. 64.

<sup>8</sup> Véase BARBER, Llorenç: «ZAJ, anarquismo musical», en *Punto y Coma*, 11-12, Julio 1978, p. 14.

<sup>9</sup> John Cage y Merce Cunningham a comienzos de los años cincuenta trabajan activamente para acercar el arte y la vida, desarrollando en el Black Mountain College de Carolina del Norte, algunas acciones que más tarde se calificaron de happenings. Es Allan Kaprow quien en 1958 le da el nombre, invitando en estas acciones a que los espectadores participen, de tal forma que se rompa la barrera entre actor y público, así como creador y receptor.

<sup>10</sup> Véase BARBER, Llorenç: «Acercamientos varios al fenómeno zaj desde el mundo musical», en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 de enero al 21 de marzo, Madrid, 1996, p. 37.

momento. Sobre todo para interpretar “eventos” o “*happenings*”: espectáculos que se consideraban musicales, pero en los que predominaba sobre todo lo visual”<sup>11</sup>. El 18 de mayo de 1965 J. Hidalgo usa por primera vez el término “etcétera”, definido por él como *documento público* orientado a conmover al espectador y sugerirle un camino para la iluminación o inspiración. Los etcéteras introducen diversidad y desigualdad de conceptos, cuyo origen inestable propicia distintas lecturas, adecuadas a sus principios estéticos. Dada la importancia del término, veamos con detalle de qué se trata, y qué relación tiene con el *koan* y el *event*.

Cuando el 18 de Mayo de 1965 se llevan a cabo en la Galería Edurne de Madrid las acciones-etcéteras “HMC 1965” Juan Hidalgo señalará: “tengo que añadir que usamos este término por primera vez en esta ocasión y que en general lo defino como *documento público*”<sup>12</sup>. Con posterioridad a este hecho volverá a insistir: “Usé este término por primera vez en Madrid, el 18 de mayo de 1965 y en general lo defino DOCUMENTO PÚBLICO como dirían los chinos (gong an) o los japoneses (koo an)”<sup>13</sup>.

El *koan* se utiliza en el budismo zen como un acertijo, enlazado a la meditación. La voluntad por disipar el *koan* extingue la firmeza del intelecto y del ego, inclinando a la mente hacia la respuesta del *koan* desde la percepción y la intuición. Si el *koan* brinda el entendimiento de la propuesta que el maestro zen emite al discípulo, y cuyo resultado no acepta mediación intelectual, ya que su destino es situar al discípulo en el límite donde se alcance la iluminación, de igual forma para Zaj, el etcétera se aplica para agitar al espectador y aproximarle a una inspiración o iluminación.

Daniel Charles subrayará las conexiones entre los etcéteras y los *koans* (“son obras que ponen en música los *koans*”) indicando a su vez: “Tanto en las músicas indeterminadas de Cage, como en las músicas minimales de Zaj – consideremos *Rrose Sèlavy* de Juan Hidalgo, o *La Caccia* de Walter Marchetti-reina la misma *narrativa al grado cero* que privilegia lo planeante y lo repetitivo sobre lo variado y lo performativo: lo que se dice desde toda la eternidad no necesita palabras para ser dicho –basta que el Kung-an o el Koân que es la *performance* renovada cada vez, en cada ocasión nueva, trace su boceto, en el silencio”<sup>14</sup>.

La poética Zaj encuentra en el etcétera su contexto más natural, así como la articulación del lenguaje desligado de la tradición y siempre abierto. Zaj se entrega al público fuera de su contexto, mediante gestos, traslados, frases escritas, silencios y presentación de objetos. El etcétera puede ser una vivencia

---

<sup>11</sup> SARMIENTO, José Antonio: «El recorrido Zaj», en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 de enero al 21 de marzo, Madrid, 1996, pp. 15-24.

<sup>12</sup> HIDALGO, Juan: «Zaj», en *Revista de Letras*, nº3, Universidad de Puerto Rico en Mayagüez, septiembre, 1969, p. 431.

<sup>13</sup> HIDALGO, Juan: *Zaj*, Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Madrid, 1987, pp. s/n.

<sup>14</sup> CHARLES, Daniel: «Zaj: Tao y Posmodernidad», en *Fuera de formato*, Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1983, p. 164.

en las palabras, números, fechas, dibujos. En el primero de los conciertos Zaj se demandaban excusas por las contrariedades provocadas por las obras; las situaciones podrían verse interceptadas sin intención. Lo poético en Zaj figura en un acontecimiento o, de forma más definida, un *evento*. La *performance*<sup>15</sup> mantiene, normalmente, su partitura o su poso en los etcéteras. Son evidentes las diferencias entre Zaj y los conciertos Fluxus o las *performances*. Sin embargo, los etcéteras podemos sostener que permanecen cercanos a los *eventos* Fluxus o a los *happenings*, aun manteniendo sus diferencias. Allan Kaprow nos da una definición: “Un *happening* es una combinación (*assamblage*) de acciones (*events*) realizados o percibidos en tiempos y espacios diferentes. Sus entornos (*environments*) materiales se pueden construir, usar, tal y como son o alterar ligeramente”<sup>16</sup>.

Por su parte, Tomás Marco en 1966 destaca tres actividades del Grupo Zaj: música experimental, música de acción y teatro musical<sup>17</sup>. La más novedosa – destaca Marco– es la música de acción: “Se basa en esa serie de acciones musicales que acompañan al sonido [...] Según ello, los límites de la música de acción con los sonidos del teatro musical son muy confusos”<sup>18</sup>. El historiador de arte, musicólogo -y alumno de John Cage-, dibujante-diseñador Georges Maciunas define música de acción de la siguiente manera: “Des composition qui ne nécessitent pas la production de son, comme l’action de regarder un feu ou de laisser un papillon s’envoler”<sup>19</sup>. Las acciones musicales de Zaj presentadas al público se convierten en una forma de teatro muy original y variado. Las acciones y los objetos se visualizan hasta adquirir tanta importancia o más que lo auditivo, que a veces, incluso, ni existe. Continúa explicando Marco: “Lo que sí es seguro es que se huye de cualquier tipo de puesta en escena, y el espectáculo desarrollado es de naturaleza abstracta y estructura musical”<sup>20</sup>. Zaj evita todo tipo de argumento o narración para alejarse de la lógica de la obra teatral. Un concierto Zaj, es ante todo, un espectáculo visual y una teatralización de la vida cotidiana. Juan Hidalgo en una entrevista a Carlos Jiménez le comenta: “A mí cuando me preguntan cuál es la situación óptima delante de lo que se está desarrollando en un concierto Zaj, respondo que es la no interpretación. O sea, el placer de recibirlo tal y como está ocurriendo”<sup>21</sup>. Zaj reafirma la visión de una acción que en sí misma no supone acción. Visualmente no es fácil contemplar un espectáculo donde no transcurre nada, o donde la negación es lo esencial.

Owen F. Smith presenta los nueve criterios que señaló uno de los alumnos de John Cage, Dick Higgins, para el proyecto Fluxus; éstos más adelante serían

---

<sup>15</sup> Véase FERRANDO, Bartolomé: *El arte de la performance: elementos de creación*, Ed. Mahali, Valencia, 2009.

<sup>16</sup> KAPROW, Allan: *Some recent happenings*, Something Else Press, Nueva York, 1966. Cita recogida por SARMIENTO, José Antonio: *El recorrido Zaj*, p. 18.

<sup>17</sup> Véase MARCO, Tomás: «Zaj», en *Teleradio*, 426, 21-27 de febrero 1966, pp. 36-37.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> MEKAS, Jonas: *Fluxfriends. Georges Maciunas. Yoko Ono. John Lennon*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2002, p. 100.

<sup>20</sup> Véase MARCO, Tomás: «Zaj», en *Teleradio*, 426, 21-27 de febrero 1966, pp. 36-37.

<sup>21</sup> JIMÉNEZ, Carlos: «Zaj: el oído en el ojo», en *Lápiz* n<sup>o</sup> 56, Febrero 1989, p. 44.

ampliados a doce por Ken Friedman: “Globalismo, unidad de arte y vida, <<intermedia>>, experimentalismo y orientación investigativa, casualidad, carácter lúdico, simplicidad y parsimonia, implicación, ejemplaridad, especificidad, presencia en el tiempo y musicalidad”<sup>22</sup>. La acción escénica se convierte en el tránsito hacia el juego, el humor, la reflexión fluida y una determinada manifestación.

No es nuestro propósito detallar los puntos convergentes y divergentes entre Fluxus y Zaj, no obstante, en base a los citados criterios del proyecto Fluxus, veremos en qué aspectos las obras de Ramón Barce pertenecientes a su período Zaj, se aproximan a ellos. Las obras que ocupan nuestro estudio son:

- *Traslaciones* o “*Traslado a pie de tres objetos*”, Madrid, 19 de noviembre de 1964.
- *Estudio de impulsos y Abgrund, Hintergrund*, ambas de Ramón Barce, estrenadas en Madrid en el primer concierto Zaj el 21 de noviembre 1964.
- *Leyenda china*, un escrito de Barce leído en Madrid en abril de 1965.
- *Coral hablado*, escrita en 1966 fuera del Grupo Zaj, y estrenada en 1970, sus cercanas experiencias limitan con la estética Zaj<sup>23</sup>.

Antes de desarrollar cada uno de los criterios de Ken Friedman, vamos a aproximarnos al pensamiento estético de Cage, lindando con la memoria, dado que su influencia es de relevancia en la formación de Fluxus y de Zaj.

La aportación más valiosa de Cage a la música, es la apertura que gracias a él se produce hacia el concepto de sonido-ruido, dejando atrás el sonido-nota. El sonido-nota significa, para Cage, el peso de la historia musical –modalidad, tonalidad-, en la que el compositor realiza operaciones intelectuales, situándose fuera del sonido, a través de la medición de la nota en el papel pautado, se comunica y corresponde con el ideal de un oído intelectual. El esfuerzo de Cage se conduce hacia la pérdida de este sentido especulativo y mental, hacia lo no-mental. Hacia una nueva percepción del sonido que vendrá dada desde su interior (sonido-ruido).

Escribe Carmen Pardo: “Lo que su obra propondrá explícitamente a partir de los años 50, será un desmantelamiento de la memoria que se hará posible con la interrogación acerca de las ideas de proporción, de armonía... hará resurgir la música del silencio, del olvido, de la pobreza de espíritu”<sup>24</sup>.

Carmen Pardo analiza cómo, a través de la crítica al antropocentrismo, Cage cuestiona al hombre como centro regulador de la experiencia sonora. Para ello,

---

<sup>22</sup> SMITH F., Owen: «Fluxus: una breve historia y otras ficciones», en *En l'esperit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994, pp. 198-202. Los criterios los toma de FRIEDMAN, Ken: «The Twelve Criteria of Fluxus», *Lund Art Press I*, nº4 (verano-otoño 1990), pp. 292-296.

<sup>23</sup> BARCE, Ramón: *Fronteras de la música*, Real Musical, Madrid, 1985. En las páginas 171-177 el propio autor nos comenta *Coral hablado*.

<sup>24</sup> PARDO SALGADO, Carmen: *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2001, p. 8.

“la puesta en cuestión que Cage realiza, penetra primero en la idea de medida y proporción aplicada a la experiencia interna del compositor y a proponer la voluntad de olvido. Se procede con ello a entrar en lo inconmesurable, con el objeto de destensar ese pentagrama de lo humano que dibuja la medida”<sup>25</sup>.

Medición y medida siguen dos caminos opuestos. La medición en su relación con el pensamiento intelectual obstaculiza la medida, entendida ésta como material inflexible, fundado en uno mismo. Por ello Cage, revisará el concepto de proporción que va asociado a toda relación sometida a mediación, y por tanto, al proceso intelectual de la música.

Cage busca salir de la idea de proporción que va implícita al dualismo: al salirse de ella, su mundo se convierte en no-dualista, Cage busca la unidad. En la proporción el dualismo se da entre la relación de la parte con el todo. Fuera de ella, Cage anula toda relación, y por consiguiente, vacía la idea de medida: “Atendiendo a la unidad se pretende que la medida pierda su sentido y que se restituya la unicidad de lo sensible, de cada uno de los sonidos”<sup>26</sup>. Para Cage esta unidad de medida vendrá dada a través del Yo. “Un yo creado por la memoria y expresado a través de los gustos y de las emociones. Por ello, el olvido aparece para este compositor como una potencia activa con la que se pretende diluir la memoria, el gusto, y las emociones”<sup>27</sup>.

A través del budismo zen se abre la vía para provocar un olvido que mantenga alejadas las emociones y el gusto por la composición tradicional, se aboga por un espíritu libre en su expresión, un olvido que produzca la posibilidad de la *tabula rasa* con la que dar entrada al azar. “La inmersión en el olvido permitirá la desestructuración del yo a la formulación del sí mismo, es decir, de la subjetividad pura, que será identificada con la nada”<sup>28</sup>.

El gusto y la emoción del artista creador, implican imponer su yo, pasando por su intelecto; contra este proceso también persigue Cage el olvido, no para negar los sentimientos, pero sí para no imponerlos. De aquí nace otra dualidad: Yo/Sí-mismo. El Yo se asocia al sujeto compositor que actúa como emisor de valores, Cage busca el cambio: “El hombre debe vivir el instante sin crear el intervalo de tiempo, la distancia que le conducirá a la enunciación de un juicio de valor. En la vivencia del instante el hombre se encontrará en lo que el músico denomina el eterno renacimiento, un renacer exento de identidad”<sup>29</sup>. En el cambio del yo, operará a través de la influencia recibida del budismo zen, el Sí-mismo, cuyo renacer es continuo en cada nuevo instante.

La nada surge en este contexto como: “El espacio que se debe crear alrededor de los sonidos y de los hombres. Este espacio es el que él denomina la nada-en-

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 21.

medio cuando se refiere a las relaciones entre los hombres y las cosas”<sup>30</sup>. Emplazarse en la “nada-en-medio”, en el olvido individual y de la naturaleza de la experiencia, enlaza con la pobreza de espíritu, con el no saber.

El propósito de Cage será romper la dualidad objeto-sujeto que se produce desde el ego, articulado el sujeto desde la memoria, el gusto y la emoción, cuestionando el objeto. Desvanecer esas distancias será la voluntad de Cage.

Carmen Pardo utiliza el término “desterritorialización” tomado de Gilles Deleuze y Felix Guattari. Pardo escribe: “El olvido de la medida provoca aquí la desterritorialización de lo musical, la pérdida de adscripción a un espacio determinado que conducirá a la afirmación de la continuidad entre el sonido, el ruido y el silencio. Una continuidad prefigurada en parte, en la definición de música como organización de sonidos”<sup>31</sup>.

El sonido no comunica, su música, por tanto, carece de intención comunicadora. Esta no-intencionalidad otorga al sonido la afirmación de su multiplicidad y posibilidades; conlleva la necesidad de olvidar las antiguas grafías y dar entrada a una nueva notación que se ajuste a las necesidades de la no-intención de Cage.

“La integración del ruido no persigue una ampliación del sistema acústico para ejercitar la memoria sobre lo nuevo, sino para hacer de la música una continuidad con todos los sonidos de la vida”<sup>32</sup>. El silencio de Cage no existe, no se opone a la música o lenguaje, sino que ya contiene sonido, palabra, gesto.

Una vez se ha establecido que entre los sonidos y los hombres nos despojamos de la intencionalidad, lo que los separa es la nada (“nada-en medio”)<sup>33</sup>. Esta nada conduce al azar. El azar llega a través de sus investigaciones en la música experimental. El *Credo* escrito por Cage, en 1937, no utiliza el término *experimental*, pero sí se intuye. Es en 1955 en su artículo titulado “Música experimental: Doctrina” cuando admite el término. Es el reflejo de un acto cuyo resultado es desconocido, carente de propósitos. Una vez nos hemos desprendido de la memoria como apoyo de la continuidad sonora y desprendido de toda intención, tan sólo queda el sonido.

El azar y la indeterminación son dos formas de aleatoriedad. Tal y como hemos dicho anteriormente, en los años 30 se inicia el camino de la música experimental de Cage; en los años 50, a través de la obra abierta, se introduce el azar. En esta aleatoriedad el compositor determina al intérprete ciertos parámetros, mientras que en la indeterminación, que será el paso siguiente ya en los años 60, no se determina ningún parámetro. Escribe Carmen Pardo: “En una entrevista con Roger Reynolds realizada en 1961, el compositor explica la diferencia técnica entre las operaciones de azar y la indeterminación, arguyendo que cuando se trata de operaciones de azar en cierto modo se conocen los

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>33</sup> Véase *Ibid.*, p. 45.

elementos del ámbito en el que se va a trabajar, pero que en la indeterminación se está fuera del ámbito conocido”<sup>34</sup>.

En 1958 Cage habla del azar y de la indeterminación en la conferencia titulada “Composición como proceso: I. Cambios. II. Indeterminación. III. Comunicación”, expuesta en los cursos de verano de Darmstadt. Dicha conferencia se ofreció en paralelo a *Music of Changes* de 1951, pieza emblemática por iniciar el uso generalizado del azar y procedimientos como el *I Ching*. Ya en composiciones anteriores había introducido algún elemento aleatorio, como en *Credo in us* de 1942. En el juego del azar es fundamental aceptar el resultado, en principio es un modo de tomar el sonido tal y como es; en la medida de lo posible se minimiza la intervención tanto del compositor como del intérprete. Se alcanza un sugestivo sonido penetrable. Sin embargo, en esta etapa del azar, la grafía presenta aún una notación muy fija, restando carácter “azaroso” a la obra; su presencia se hace estática. Con la indeterminación se llega al azar absoluto en todos los parámetros, incluida la grafía que experimentará a través de una notación imprecisa. El azar nos entrega la presencia de la obra, en tanto que la indeterminación es la ausencia de la obra.

En 1966 Pierre Boulez comenta en su escrito *Alea*, que el azar sitúa su origen en la adopción de una filosofía orientalista, que actúa en contra de la invención. Siempre se va hacia un rechazo de la elección: “La primera concepción era puramente mecanicista, automática, fetichista; la segunda es todavía fetichista, pero uno se libera de la elección no por el número sino por el intérprete. Uno transfiere su elección a la del intérprete”<sup>35</sup>. Para Boulez la idea fundamental que se halla en el uso del azar es “centrarse sobre la necesidad de destruir toda estructura inmanente”<sup>36</sup>. Desde que el compositor comienza la construcción de la obra ya existe el azar, por la aceptación de un material y la negación de otros. Boulez cree indispensable la sorpresa como virtud del creador en todo momento del proceso; desde este punto de vista, el azar subsiste. El compositor puede indicar al intérprete ciertos márgenes de azar.

Jean-Jacques Nattiez observa las diferencias entre Boulez y Cage con respecto al azar y el tiempo, en los años 50: “Chez Cage, il s’agit d’organiser le déroulement temporel de l’oeuvre dans un contexte où, pour des raisons plus sociales que musicales, le hasard domine déjà; chez Boulez, la série généralisée permet d’évacuer du monde sonore nouveau les relents de tonalité qu’il pouvait encore charrier”<sup>37</sup>. Es a partir de la década siguiente, tal y como hemos indicado, cuando Cage se libera absolutamente de todos los parámetros indicadores, y la indeterminación ocupa su lugar.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>35</sup> BOULEZ, Pierre: *Hacia una estética musical*, Monte Ávila Editores, Caracas, Venezuela, 1990, p. 41.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>37</sup> NATTIEZ, Jean-Jacques: *Pierre Boulez/John Cage. Correspondance*, Christian Bourgois Éditeur, France, 1990, p. 25.



Daniel Charles, utilizando una cita de Yago Conde, nos dice: “Por medio de la “indeterminación”, Cage nos ayudó a comprender “un cierto estado de suspensión de la significación precisa del objeto, producto del replanteamiento de los límites en que éste se inscribe”<sup>38</sup>.

Carmen Pardo escribe acerca de Cage: “Se convierte con ello, al decir de Daniel Charles, en “el primer gran músico del *olvido*”. Una vez se ha bebido de las aguas, olvidar no es algo que acontece, que de pronto sobreviene, sino que se transforma en una actividad incesante. El olvido es un ejercicio activo que permite salir del terreno del arte, que deja organizar los sonidos que los guiarían, sin imponerse a dichos sonidos”<sup>39</sup>.

Vemos por tanto, que desde los años 40 la influencia del budismo zen, acudiendo a las enseñanzas de Daisetz Teitaro Suzuki, se introduce en el pensamiento de Cage, junto a la necesidad de vivir el olvido, llevándolo a todas las áreas artísticas de su vida. De la iniciación de Suzuki y la reflexión del Maestro Eckhart (ca. 1260-1327) –ambos convergen en la liberación del espíritu–, Cage nos brinda la disolución entre el hombre y el sonido con “nada-en-medio”, permitiendo complementar el arte/vida. Durante los años 50, rompe las relaciones jerárquicas de todos los elementos constituyentes en la obra a través de la simultaneidad. Con el *happening* ofrece la simultaneidad de acontecimientos, activando una vez más el vínculo con el olvido. En las obras de los 60, prescindirá completamente de las estructuras temporales, sin embargo no se alejará del uso del cronómetro.

Después de exponer los principales puntos del pensamiento estético de Cage, nos hallamos en situación para entender la vinculación sujeto/objeto. Escribe Edgar Morin: “El concepto de sistema requiere el pleno empleo de las cualidades personales del sujeto en su comunicación con el objeto. Se diferencia radicalmente del concepto clásico de objeto. Este remitía, ya sea solamente a lo «real», ya sea solamente a lo ideal. El sistema remite muy profundamente a lo real, es más real porque está mucho más enraizado y unido a la *physis* que en el antiguo objeto cuasi artificial en su pseudo-realismo; al mismo tiempo remite muy profundamente al espíritu humano, es decir al sujeto que está también él sumergido cultural, social e históricamente”<sup>40</sup>.

Morin establece diferencias entre el objeto real y el objeto ideal<sup>41</sup>. El objeto ideal considera su valor en cuanto a la manipulación y previsión. Nos situamos ante el tratamiento tradicional del sonido/nota, en el que el Yo del compositor imponía desde el exterior sus criterios intelectivos de medida y proporción. Por tanto, la artificialidad del objeto ideal, del que nos habla Morin, nos acerca a la tradición

---

<sup>38</sup> CHARLES, Daniel: «Estética del silencio (Sobre la semiótica existencial del “silencio” en John Cage)», en *John Cage*, Ed. La Casa Encendida, Madrid, 2006, p.166. Recoge la cita de CONDE, Yago: *Arquitectura de la indeterminación*, Actar, Barcelona, 2000, p. 41.

<sup>39</sup> PARDO SALGADO, Carmen: «Desde la ventana de un tren», en *John Cage*, Ed. La Casa Encendida, Madrid, 2006, p. 147.

<sup>40</sup> MORIN, Edgar: *El método. La naturaleza de la naturaleza*, vol. 1, Ed. Cátedra, Madrid, 2006, p. 168.

<sup>41</sup> Véase, *Ibid.*, p. 169.

musical. Mientras que el objeto real nos conduce a la posición en la que Cage a través de su crítica al antropocentrismo, sitúa al hombre –Sí-mismo- desde el interior del sonido, sin imponerle el artificio mental de la medición, será el azar y la indeterminación quienes operen en el sonido. Concluye Morin: “El objeto sea «real» o ideal, es también un objeto que depende de un sujeto”<sup>42</sup>.

MORIN	SUJETO/OBJETO <ul style="list-style-type: none"> <li>• Real</li> <li>• Ideal</li> </ul>
TRADICIÓN	YO/IDEAL
J. CAGE	SÍ-MISMO/REAL

Resumimos en un gráfico las interrelaciones entre Arte/Vida desde el pensamiento de Cage. Es a través de esta unidad desde donde más ampliamente observaremos la interrelación con los demás criterios propuestos por Friedman, unimos al pensamiento, los elementos sonoros, visuales y corporales:

ARTE/VIDA	
PENSAMIENTO	NADA-EN-MEDIO
	CONTINUIDAD
	POBREZA DE ESPÍRITU
SONIDO	RUIDO
	SILENCIO
	AZAR- INDETERMINACIÓN
VISUAL	SIMULTANEIDAD
	HAPPENING
	NUEVAS GRAFÍAS
CORPORAL	GESTUALIDAD

Finalmente, el siguiente gráfico nos resume las dialógicas<sup>43</sup> que nacen desde la memoria:

<sup>42</sup> *Ibid*, p. 168.

<sup>43</sup> Como subraya Edgar Morin, la noción de “dialógica” nada tiene que ver con la dialéctica hegeliana, en la que “*las contradicciones encuentran solución, se superan y se suprimen en una unidad superior*” (MORIN, E.: *El método. La humanidad de la humanidad. La identidad humana*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 333.) La dialógica no rechaza el antagonismo entre dos lógicas, sino que busca un principio de articulación de la contradicción que muestre la complementariedad de dos entidades o instancias como complementarias y concurrentes a la vez que antagonistas: “*la simbiosis de dos o más lógicas que rigen cada uno de los subsistemas que conforman un evento*” (SÁNCHEZ TORRES, Ana: «Innato/adquirido: la construcción dialógica de lo femenino/masculino en el discurso biológico», en *Clepsydra*, nº 5, enero 2006, pp. 71-85. 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.

MEMORIA	
RECUERDO	OLVIDO
TRADICIÓN	VANGUARDIA
SONIDO-NOTA	SONIDO-RUIDO
EXTERNO-MENTE	INTERNO-NO MENTE
INTENCIÓN	NO-INTENCIÓN
NOTACIÓN CLÁSICA	NUEVAS GRAFÍAS
DUALISMO	UNIDAD
PENSAMIENTO REGLADO	PENSAMIENTO LIBRE (ZEN)
GUSTO Y EMOCIÓN	SIN IMPOSICIÓN DEL GUSTO Y LA EMOCIÓN
YO	SÍ MISMO
OBJETO/IDEAL	OBJETO/REAL
YO/IDEAL	SÍ-MISMO/REAL

### 1. Globalismo o internacionalismo

Fluxus se mostró más o menos espontáneamente en varios países. En Europa estuvieron, al principio, Wolf Vostell, Nam Jun Paik, Joseph Beuys, Emmett Williams y Ben Patterson, entre otros. En Estados Unidos estaban Alison Knowles, George Brecht, Robert Watts, también La Monte Young, Philip Corner, Ay-o y otros varios. En Japón, Takehisa Kosugi, Mieko Shiomi y demás. Desde su aparición fue internacional, Fluxus trató de concentrar a miembros de tan variados orígenes como fuera posible, comprendiendo mujeres y negros. Incluir negros fue más dificultoso, únicamente a Ben Patterson y Stanley "This Way" Bro[u]wn. La participación de mujeres fue más amplia: Alison Knowles, Mieko Shiomi, Shigeko Kubota, Yoko Ono, Carla Liss y Alice Hutchins.

Cualquiera podía entrar a formar parte del Grupo Zaj, Marchetti en uno de sus cartones señalaba: "zaj es como un bar. La gente entra, sale, se toma una copa y deja una propina". Y así lo hicieron en determinados momentos no sólo músicos sino artistas de diversa procedencia, entre otros Tomás Marco, José Cortés, Manolo Millares, Manuel Cortés, Alberto Schommer, José Luis Castillejo, Eugenio de Vicente, Ignacio Yraola, Alain Arias-Misson...y Esther Ferrer.

El ámbito de actuación del grupo Zaj cruzaba las fronteras españolas, gracias al uso del servicio postal como procedimiento eficaz para la publicidad de sus actividades y conciertos, mediante el envío de sus cartones. Zaj declara ser un grupo de acción musical que comparte notables paralelismos con el grupo Fluxus, y que logra desprenderse como un grupo autónomo, capaz de atraer la atención de los organizadores de los diversos festivales que se producen en Europa. El internacionalismo de Zaj se inicia en 1966, viajan por Europa relacionándose directamente con artistas accionistas tales como Wolf Vostell,

Yoko Ono, Herman Nitsch, Dick Higgins y Alison Knowles.<sup>44</sup> Debemos señalar, sin embargo, que Ramón Barce a partir de 1966 dejó de formar parte de Zaj, pero dentro del pensamiento del grupo, era destacable la abolición de toda frontera.

La *Leyenda china* escrita por Barce da inicio con estas palabras: “Toda frontera (también las del arte, y en este caso las de la música) es simplemente una línea que nos separa del terror. Precisamente por esto, toda frontera debe ser atravesada. Una leyenda china nos puede ayudar a comprender este terror del mito fronterizo”<sup>45</sup>.

## 2. Unidad arte/vida

El deseo de unir arte y vida es una de las cuestiones fundamentales de la creación artística contemporánea. Las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX, y de modo acusado el dadaísmo y el surrealismo, asentaron sobre esta fórmula una parte importante de su pensamiento.

Desde los comienzos, la presencia de Cage se muestra básica en todo el proceso, esencialmente la vinculación con Fluxus, y la forma en que este grupo internacional creador reflejó en sus acciones musicales la idea de Cage sobre la imposibilidad de separar la música como actividad separada del resto de la vida, lo estrictamente musical ya dejó de ser una cuestión seria. Confiesa Cage a Kostelanetz: “La idea de escapar me parece insustancial, igual que me parecía insustancial la idea de un arte que fuese un escape de la vida”<sup>46</sup>.

Prolongar el *happening* y la vida no supone que aquél sea como la vida, sino que permita aplicarse en relación a la vida. “Es lo que el músico denomina ver a través del *happening*, consumir los diversos acontecimientos como una unidad y no como interrupciones de algo distinto que llamaríamos vida. En este sentido, ver la vida a través del *happening* será convertirla en un teatro inmenso en la no intencionalidad”<sup>47</sup>.

El significado que usualmente se asigna al arte como intensificador de la vida, obtiene en Cage un carácter literal que intenta alejarse de la idea de cultura como *constructo*, o artefacto sociohistórico, para instalarse en la experiencia vital. Debe producirse un cambio de mentalidad, individual o colectiva, a través de la percepción abierta. Así expresó su principio: “Todo es música y todo es arte: sólo hay que mirar y escuchar”. Una experiencia, pues, y una tentativa de la vida desde el arte, que, a pesar de todo, puede llevar a la habitual confusión donde media la creencia de que el arte es igual o lo mismo que la vida; para Cage el arte es el lugar donde experimentar y poner a prueba la vida.

---

<sup>44</sup> ARIZA, Javier: *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, pp. 88-89. Hace mención a los festivales organizados por Zaj desde 1965 hasta 1966.

<sup>45</sup> BARCE, Ramón: *Leyenda china*, cartón presentado en Madrid en abril de 1965.

<sup>46</sup> KOSTELANETZ, Richard: *Entrevista a John Cage*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1970, p. 26.

<sup>47</sup> PARDO SALGADO, Carmen: «Desde la ventana de un tren», en *John Cage*, Ed. La Casa Encendida, Madrid, 2006, p. 154.

Uno de los dramaturgos más influyentes del siglo XX, Tadeusz Kantor, consideraba que la obra de arte debía ir unida a la vida corriente, sin dejar de mantener sus capacidades de acción *libre* y *gratuita*. Así, el *happening* se convertía en la posibilidad de lo *Real*<sup>48</sup>.

Los artistas de Fluxus tomaron conciencia de que su trabajo basado en lo nimio, podría llegar a entenderse como no arte, por tanto determinaron su atención en satisfacer la dicotomía arte/vida. “Lo que ellos [Zaj] intentan es hacer del arte vida o hacer de la vida arte. En su desarrollo, estas acciones no necesitan de un gran despliegue de medios. Los elementos utilizados son de una pobreza extrema. Al igual que en sus vidas, la pobreza domina sus actos. Lo que es significativo son los objetos exhibidos y el ambiente creado”<sup>49</sup>. El hecho de generarse la noción de arte/vida a principios del siglo XX, la pérdida de exclusividad en el proceso de producción de imágenes de la pintura y la escultura, están en las raíces de los intentos de recuperar la vida como un componente artístico más. Daniel Charles ha apuntado que sólo se restaura la vida como arte cuando se reinventa el arte como vida. La más dura cotidianeidad adquiere un valor sorprendente por el uso sistemático de la descontextualización.

Wolf Vostell, en 1961, había creado la fórmula Arte = Vida/Vida = Arte. Con ella no procuraba variar el concepto de arte pero sí cambiar el concepto de vida a través del arte, alterar el concepto de vida y al mismo tiempo aumentarlo<sup>50</sup>. La destrucción de los límites entre las formas tradicionales, entre el arte culto y el arte popular, entre el arte y el no arte, así como el arte y la vida, estaba representada por Fluxus y la complicación de movimientos alternativos, nociones y directrices que se han transformado y manifestado a medida que avanzaba el siglo. Vostell, en 1954, ideó la noción de *dé-coll/age*, desde su

---

<sup>48</sup> Véase KANTOR, Tadeusz: *El teatro de la muerte*, Ed. De la Flor, Buenos Aires, Argentina, 2003, p. 236.

<sup>49</sup> SARMIENTO, José Antonio: «El recorrido Zaj», en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 23 de enero al 21 de marzo, Madrid, 1996, pp. 15-24.

<sup>50</sup> Existe un texto escrito para la transmisión “Pro Musica Nova”, en Radio Bremen el 2 de mayo de 1982, en el que Vostell hace examen de su posición de “artista-fluxus”:

- “Mi contribución al Fluxus se puede entender como una extensión del concepto de “vida”.
- Transformar la manifestación de la vida y los comportamientos humanos aparentemente indignos del arte en arte: ésta es la tesis central de la poética Fluxus.
- Nosotros, artistas Fluxus, habíamos introducido técnicas sociológicas y psicológicas en nuestras acciones, en nuestros conciertos, en nuestros trabajos plásticos.
- En sentido estricto, los artistas Fluxus son aquéllos que se reunieron en Wiesbaden.
- Parecía que inicialmente Maciunas considerase al Fluxus como una simple agencia de conciertos, mientras Paik y yo habíamos insistido para que el arquetipo, la música acción fuese puesta en primer plano. Es por este motivo que el programa realizado en Wiesbaden era completamente distinto al que aparecía en una publicación.
- No hay que olvidar en ningún momento la complejidad del movimiento, la ausencia de una teoría estética unitaria, pero ésta es la gran ventaja de Fluxus. Se trata de hecho de la primera tendencia del arte del siglo XX que anuncia las más divergentes concepciones artísticas”. VOSTELL, Wolf: «Fluxus», en *Ubi Fluxus ibi motus 1990-1962*, pp. 274-278.

binomio Arte = Vida, en el que favorece las prácticas diarias como procesos musicales. En “Notas sobre mi música”, Vostell explicaba que el principio del *dé-coll/age* radica en descomponer formas y categorías concretas e invisibles, los cambios de estado derivados de su manipulación originaban ruidos sonido. Esta “música de la vida” fue su contribución a Fluxus<sup>51</sup>.

Fluxus introdujo en su creación artística la vida de la ciudad, con sus incertidumbres y fluctuaciones cotidianas. La sociedad urbana se modela a sí misma sin concluir nunca su labor, queda siempre abierta, inacabada. A la ciudad planificada se lo opone la ciudad practicada; de igual forma, en Fluxus, entendemos la oposición y sustitución de arte planificado, instaurado y proyectado, por el arte practicado. Los artistas de la *performance* vivencian su puesta en escena, por ello, Fluxus considera que los viandantes de la ciudad, de las calles, son artistas y creadores de su propia vivencia y devenir<sup>52</sup>. Podemos calificar la *performance* como una teoría de la percepción, que procura disponer unas prácticas perceptivas tanto para el artista como para el espectador. En su desarrollo se expone su contenido, sin comienzo ni fin estructurado, con forma abierta, que en ningún momento tiene un significado explícito; su sentido se halla en proceso de creación y comprensión ampliándose en la intervención, pero no en una representación, se insiste en su carácter de vivencia, y por tanto de su fuerte relación entre el arte y la vida, son situaciones que sólo se dan una vez y desaparecen, siendo pues la expresión más pura del arte efímero<sup>53</sup>. De esta forma se crea un sentido rechazando todo discurso, con la finalidad de hacer sentir.

El primer *Traslado a pie de tres objetos* de Zaj por las calles de Madrid, se sitúa en una esfera de imprecisión entre el silencio y el murmullo del acontecer diario. El dinamismo artístico de este traslado une a un tiempo la vida y las diversas situaciones que en ella se van sucediendo. Barce ha desarrollado en esta obra su arte a través de la acción del paseo, y eliminando la diferencia entre realidad y representación; una de las características de la *performance*, como ya hemos visto, es su separación respecto de todo teatro de representación, se representa a sí misma. El *Traslado* se dirige a un público activo que transita por las calles, no a simples espectadores pasivos. Los hechos, como las imágenes, también forman parte de la cultura urbana, e introducen vida. Y, ciertamente, la conformación de un nuevo espectador es una de las nociones que de forma más significativa interviene en el perfil del arte de nuestro tiempo. En Zaj no se plantea una intervención del público, sino que se reproduce constantemente el escenario. Lo que hace Ramón Barce en *Traslado a pie de tres objetos* es transportar los objetos escultóricos sin depositarlos en ningún lugar. Los objetos vuelven al lugar de origen, la obra es el paseo por el territorio,

---

<sup>51</sup> Véase VOSTELL, Wolf: *Notes sur ma musique*, IRCAM, Estrasburgo, 1985.

<sup>52</sup> Véase RESANO LÓPEZ, Juan Cruz: «Fluxus city (El arte y la ciudad en gerundio)», en *Símpoio “Happening, Fluxus y otros comportamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX”*, Universidad de Extremadura Consorcio Museo Vostell Malpartida, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, Badajoz, 2001, pp. 211-214. Scott Burton, por otra parte, es un artista cuya propuesta performativa en el New York de los años 70, coincidiría con estos supuestos teóricos.

<sup>53</sup> Véase CIRLOT, L.: *Últimas tendencias*, Ed. Planeta, Barcelona, 1994, p. 52.

es el propio acto de andar. Una de las alternativas del teatro de vanguardia es la utilización de espacios no teatrales, es decir, que se recurra a salir del edificio teatral que institucionalmente la sociedad ha dedicado. Por otra parte, además de la búsqueda del público, se intenta perfilar una nueva relación entre actores-espectadores, en un sentido no sólo físico sino corporal<sup>54</sup>. Es destacable en *Traslado* el pensamiento al que se ajusta, su viveza, la eficacia que impulsa o que cede en el público. Su interés se encamina a la producción de eventos que por su multiplicidad, se asemejen a la naturaleza y al propio discurrir de la vida individual y colectiva.

*Coral hablado* toma de la vida el hecho de hablar, no es una obra cantada sino hablada, como en la propia vida. En este caso transcurre a modo de asistencia a una conferencia –polifónica, con tres participantes-, donde el público hace sus preguntas y participa. En escena todas las palabras actúan, en este sentido *decir es hacer*. Para Sartre es importante saber que el lenguaje es acción, y que el teatro dispone de su propio lenguaje, negándole que sea descriptivo, ya que como en la vida, es un momento de la acción<sup>55</sup>. *Coral hablado* implica doblemente una acción: por su contenido, y por su forma, ya que rechaza la simulación de la mimesis teatral. El intérprete-conferenciante crea un campo de energía e intensidad que se extiende al espectador.

### 3. Intermedia

La experimentación formal fue más substancial que la de contenido, éste demanda nuevas formas. El arte intermedia permitió llevar a cabo nuevas apuestas a través de la poesía visual, sonora, a ciertas variedades de *happenings*. Al principio, estas formas se llamaron "formas híbridas", pronto el término desapareció a favor de "intermedia", sus recursos expresivos hacen interactuar lenguajes que pertenecen a disciplinas artísticas diversas.

La teórica Helga de la Motte-Haber hace su análisis acerca de los nuevos campos artísticos, los cuales se han visto situados entre diferentes disciplinas artísticas históricas, como ha sucedido con la *performance* o la poesía fonética. Y, sin embargo, esto no ha supuesto que aquellas disciplinas –arquitectura, pintura, escultura, música, poesía...-, se vieran afectadas en su evolución, sino que, incluso, se han dado influencias, confluencias y contactos recíprocos. Motte-Haber advierte que con frecuencia en estas nuevas categorías artísticas se produce una interacción de estrategias expresivas correspondiente a ámbitos artísticos diversos<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Quedan lejanos los experimentos en los que el público era invitado a subir al escenario como hacía el *Living Theatre*. Ya Bertold Brecht había experimentado con ello, concluyendo que era ineficaz. Existen, sin embargo, ciertas correspondencias entre el teatro medieval, dado que carecían de edificios teatrales institucionales, siendo necesario un gran esfuerzo para reiniciar un nuevo modo de teatro en el que ya se había abandonado la terminología arquitectónica y dramática del teatro griego.

<sup>55</sup> Véase SARTRE, Jean-Paul: *Un théâtre de situations*, Ed. Gallimard, Paris, 1973, pp. 133-134.

<sup>56</sup> Véase IGES, José: «Realidades Artísticas Resonantes», en *REA, Revista Electroacústica*, Nº3, 2000, s.p.

La práctica objetual del sonido se inicia con las primeras vanguardias del siglo y se desarrolla plenamente a través de los vanguardistas de posguerra –Fluxus y Zaj expresamente, y Cage antes que ellos–, mediante su relectura de aquellas prácticas de los primeros decenios del siglo. La tecnología electrónica adquiere un papel esencial en esa expansión y crecimiento, y evidencia, en el penetrante entramado de disciplinas y lenguajes artísticos que se da desde 1947 hasta mediados de los 70, su caudal al facilitar a los creadores de nuevos medios para su producción. Para dicho desarrollo fueron básicas las consideraciones conceptuales del *Statement on Intermedia*, manifestado por Dick Higgins en 1966.

Dick Higgins acuñó el término de *intermedia*, a fin de distinguirlo ajustadamente de *multimedia*. El arte multimedia procedía de la suma y yuxtaposición; en tanto que el arte intermedia se acomodaba en aquellos espacios próximos a los límites entre las artes firmemente distanciadas y delimitadas. Los criterios elementales del arte intermedia eran la sustracción y la reducción, más que la adición, porque la acción intermedia también quería ser, en palabras de Georges Maciunas, concreta, monomórfica, no-teatral y, especialmente minimalista<sup>57</sup>. Simón Marchán nos habla de la especial sintonía de Zaj con Fluxus, puntualiza la escasa influencia de Zaj en España, excepto en aquellos artistas que desarrollarán el minimalismo y nuevos comportamientos<sup>58</sup>. La exposición corporal, el sonido, la imagen y el lenguaje, suponían los elementos cambiantes de los nuevos propósitos artísticos. Daniel Charles, refiriéndose a Zaj, nos comenta: “Es una extraordinaria aventura transmedia, o sea musical, plástica, teatral, poética, gráfica o postal”<sup>59</sup>.

Fluxus se situó entre diversas ramas artísticas en sus experimentos, entre música y poesía, dibujo y poesía, música y grafismo (ampliaremos en el siguiente criterio), interpretación musical e interpretación teatral, y arte y vida. La conducta improvisatoria de Fluxus a través de una vivencia, se presenta en su sencillez y llaneza, mientras que los *happenings* suelen ser más aparatosos y espectaculares. Dicha conducta influyó en el desarrollo de las nuevas tendencias de ballet, música y artes plásticas y sobre todo en el incipiente “arte procesual”<sup>60</sup>.

Zaj nos formula *espectáculos completos* a través de sus acciones. José Antonio Sarmiento indica al respecto: “Los espectáculos zaj son una sucesión de breves acciones o etcéteras como los ha denominado Juan Hidalgo, que nada tienen que ver con un concierto tradicional. Son fragmentos cotidianos ofrecidos al

---

<sup>57</sup> Véase HUYSSSEN, Andreas: «Regreso al futuro: el contexto de Fluxus», en *En l'esperit de Fluxus*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1994, p. 247.

<sup>58</sup> ALIAGA, Juan Vicente; GARCÍA CORTÉS, José Miguel: «Entrevista con Simón Marchán Fiz», en *Arte conceptual revisado*, Servicio de Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1990, p. 52.

<sup>59</sup> AGUILAR CIVERA, Inmaculada: «Juan Hidalgo. Un análisis de su obra», en *De Juan Hidalgo (1957-1997)*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de mayo-15 de junio de 1997, pp. 251-258).

<sup>60</sup> Véase MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*, Ed. Akal, Madrid, 1986, p. 205.



público, fuera de su contexto, a través de gestos, movimientos, frases escritas, silencios y exhibición de objetos”<sup>61</sup>.

Bartolomé Ferrando con respecto a la intervención Fluxus comenta: “Fluxus se basaba pues en la creación múltiple y confluyente: poesía, música, danza, teatro, plástica o cine eran tratados de forma simultánea, como elementos difuminados en sus rasgos de especificidad”<sup>62</sup>. En la estética Zaj hay una inquietud primordial por hallar la forma en que la abstracción musical se haga visible. Por ello proceden a la teatralización de las artes plásticas a través de la música de acción.

Recordemos, como ya hemos dicho, que un concierto Zaj, es ante todo, un espectáculo visual y una “teatralización” de la vida cotidiana donde están presentes el pensamiento zen y la familia Zaj, es decir Duchamp (el abuelo), Cage (el padre), Satie (el amigo) y Durruti (el amigo de los amigos). Al que se suma Marinetti (el amigo olvidado).

Las obras de Barce que ocupan nuestro estudio reúnen objetos escultóricos en *Traslaciones*; teatro y composición plástica y musical en *Abgrund, Hintergrund*; teatro musical, interpretación pianística en *Estudio de impulsos*. Más que identificar un arte concreto, nos hallamos ante acciones próximas al *happening* en las que es esencial conocer su componente ideológico. La noción de música como sonido privilegiado para ser oído pasaba a un segundo plano, renovándose en música de acción y teatro para ser visto.

#### **4. Experimentalismo e investigación**

Los principales aspectos de este criterio hacen referencia a la música experimental, la aleatoriedad, las nuevas grafías y la gestualidad como resultado de éstas.

En 1937, Cage escribe un texto-manifiesto titulado *El futuro de la música: Credo*. A lo largo de su vida no se alejó nunca de su intención investigadora y experimental: “Deben establecerse centros de música experimental... Los compositores trabajarán utilizando medios del siglo XX para hacer música. Se interpretarán los resultados. El sonido será organizado con propósitos extramusicales (teatro, danza, radio, cine). A TRAVÉS DEL PRINCIPIO DE ORGANIZACIÓN O CAPACIDAD COMÚN DEL HOMBRE PARA PENSAR”<sup>63</sup>.

Tal y como hemos señalado anteriormente, la experimentación vendrá dada principalmente a través de los aspectos compositivos de la aleatoriedad: azar de los años 50 e indeterminación de los años 60. Es a través de la indeterminación hacia donde se dirigen las nuevas investigaciones, dando como resultado las

---

<sup>61</sup> PEREZ, David: *A propósito de Zaj y de Juan Hidalgo y la promiscuidad zaj* (Tesis doctoral), Universidad Politécnica de Valencia, 1992, p. 351.

<sup>62</sup> FERRANDO, Bartolomé: *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*, Col. Letras humanas, Ed. Universidad Politécnica de Valencia, 2003, p. 70.

<sup>63</sup> CAGE, John: *Silencio*, Ed. Ardora, Madrid, 2002, p. 6.

nuevas grafías con un marcado sentido visual<sup>64</sup>, la gestualidad, y la importancia del intérprete ante el compositor como re-creador de la obra y de la improvisación. La llegada a Fluxus de un conjunto de artistas experimentales seducidos por tomar una actitud iconoclasta hacia las conformidades del colectivo artístico de sus diversos países, impulsó dicha investigación. Las obras eran aplicadas, como decimos, como música experimental cuyo proceso quedaba plasmado en una partitura textual dando cuenta de todas las explicaciones correspondientes a las acciones para cada uno de los intérpretes, tal y como veremos en *Abgrund, Hintergrund* de Barce.

La aleatoriedad favorece la perspectiva de una creatividad ilimitada, demanda la condición de la participación en el proceso creativo que incluya al intérprete, e incluso al espectador. Acercándonos a la idea de Eugenio Trías, se presenta como “una estética del límite” que “tiene en el límite el espacio de su fundamento”<sup>65</sup>.

En el desenvolvimiento de la corriente aleatoria, las dificultades más notables se crearon con la puesta en escena de las obras, ya que los espectadores no alcanzaban a comprender el mensaje. La estética de la recepción de la obra, señala cómo la impregnación de “todos los caminos posibles” desencadenó confusión en el espectador. Umberto Eco abordó este problema en su libro *Obra abierta*, su análisis es que cuanto más imprevisible es una obra, mayor tendencia de desorden se origina, todos los significados posibles son imposibles de organizar. “Y para nosotros el problema es siempre el de una dialéctica entre forma y apertura, entre libre multipolaridad y permanencia en la variedad de los posibles de una obra”<sup>66</sup>.

Entendemos a través de esta cita, que se establece una doble directriz: la creación de la obra de arte, emparejada a la gramática del lenguaje en el cual se articula, y el entendimiento de la misma por quien la recibe. La recepción de obras concebidas por procedimientos aleatorios manifiesta más homogeneidad de lo aparente, ya que el oyente se ubica ante una perspectiva de información tan dispar, que le dificulta dar continuidad a la lógica narrativa, y por tanto crear expectativas accesibles.

El desarrollo de los procedimientos aleatorios tendrá como consecuencia una nueva representación de símbolos en la partitura. György Ligeti plantea en un

---

<sup>64</sup> POPPER, Frank: *Arte, acción y participación*, Akal, Madrid, 1989, pp. 131-149. Hace un estudio de la música experimental cuyo enfoque plasma las interrelaciones del grafismo entre música y plástica. Otros estudios sirven de valiosas guías técnicas para el estudio de la notación musical contemporánea: LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María: *La notación de la música contemporánea*, Ricordi, Buenos Aires, 1973; STONE, Kurt: *Music Notation in the 20th Century*, W.W. Norton and Company, New York, 1980; READ, Gardner: *Music Notation, a Manuel of Modern Practice*, Gallancz, Londres, 1974; BOUISSOU, Sylvie; GOUBAUT, Christian; BOUSSEUR, Jean-Yves: *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*, Ed. Minerve, France, 2005. VILLA ROJO, Jesús: *Notación y grafía musical en el siglo XX*, Iberautor, Madrid, 2003.

<sup>65</sup> TRÍAS, E.: *La aventura filosófica*, Ed. Mondadori-España, Madrid, 1988, p. 276.

<sup>66</sup> ECO, Umberto: *Obra abierta*, p. 161.

ensayo sobre la música<sup>67</sup>, que la notación es el signo, mientras que el grafismo es la representación de hechos musicales, *imagen* de los movimientos o acciones que conducen a la producción de la música. Sus configuraciones visuales permiten su interpretación, posee, por tanto, un valor estético. Michael Nyman citando a Edgard Varèse, hace mención de las desventajas de la notación tradicional: “En la música tocada por un ser humano hay que imponer un pensamiento musical mediante la notación. Luego, normalmente mucho más tarde, el intérprete ha de prepararse de varias formas para producir la que (espera) surgirá como ese sonido”<sup>68</sup>. Para que el compositor pueda escribir sus ideas se hace necesaria una nueva grafía. Pierre Boulez considera que la única, verdadera y coherente notación válida para el futuro es: “la que asuma los símbolos actuales, los símbolos neumáticos y los ideogramas. Mientras no se descubra ese sistema, toda notación gráfica sólo será una regresión”<sup>69</sup>.

Ramón Barce comenta: “Las acciones sugeridas o descritas en las partituras (gráficos o textos), tienen que ser “presentadas” al público. Así, todo el espectáculo se convierte en una forma de teatro, en un “teatro musical” muy original y variado. En los espectáculos Zaj se evitaba en general todo tipo de “argumento” *Thema*. Porque precisamente el argumento, o la narración, crea una lógica propia de la obra teatral; cosa que nosotros no deseábamos”<sup>70</sup>. Pero, de todas maneras, las acciones visuales que el público presencia evocan necesariamente en ese público unos símbolos. Esto era un problema para el sentido musical de los espectáculos del Grupo Zaj. Y, en general, es un problema para todo tipo de “teatro musical” abstracto. Pues el símbolo que procede del sonido organizado es en general leve, ambiguo; no se refiere a objetos concretos ni a hechos concretos: está muy alejado de las representaciones concretas del mundo extramusical. En cambio, el simbolismo que procede de los movimientos corporales, gestos y acciones (aunque sean absurdas) evoca para el espectador inmediatamente algún aspecto de la vida real. Es fácil que el espectador relacione una actuación de este tipo con algún rasgo argumental sugerido por las acciones escénicas. Normalmente, una gran parte de los espectadores se lanza a la búsqueda de un significado, parcial o total; significado que a menudo es ajeno a la intención misma del espectáculo.

Analizaremos dentro de este criterio la gestualidad desde el ámbito del teatro y de la música a través de la influencia ejercida por la danza, y su relación con la memoria. Es importante aclarar la terminología, seguiremos para ello las definiciones de Patrice Pavis:

---

<sup>67</sup> Véase LIGETI, György: *Neuf essais sur la musique*, Contrechamps éditions, Genève, 2001, pp. 163-179.

<sup>68</sup> NYMAN, Michael: *Música experimental: de John Cage en adelante*, Documenta Universitaria, Girona MMVI, 2006, p. 24.

<sup>69</sup> BOULEZ, Pierre: *Puntos de referencia*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1984, p. 69.

<sup>70</sup> Documentos personales del compositor.

Gesto: “Movimiento corporal, casi siempre voluntario y controlado por el actor, producido con vistas a una significación más o menos dependiente del texto pronunciado, o completamente autónomo”<sup>71</sup>.

Gestual: “La *gestual* es una noción que se acerca a la de *gestualidad*. Es la manera específica de moverse un actor, un personaje o un estilo interpretativo. *Gestual* implica una formalización y una caracterización de los gestos del actor y prepara, de este modo, la noción de *gestus*”<sup>72</sup>.

Gestualidad: “Neologismo utilizado a partir de las investigaciones de la semiótica y formado probablemente según el modelo literatura/literalidad, teatro /teatralidad, para designar las propiedades específicas del *gesto*, en particular aquellas que aproximan y distinguen los gestos de otros sistemas de comunicación... Por otra parte, la gestualidad se opone al gesto individualizado: constituye un sistema más o menos coherente de maneras de ser corporales, mientras que el gesto se refiere a una acción corporal singular”<sup>73</sup>.

Gestus: “*Manera característica* de utilizar el propio cuerpo, adquiere ya la connotación social de *actitud* respecto a los demás”<sup>74</sup>. Este concepto lo adopta Bertolt Brecht en su teoría del *gestus*, y Meyerhold para su biomecánica.

El *gestus* de Brecht tiene dos dimensiones, social y fundamental. “Las actitudes que los personajes adoptan en su relación recíproca constituyen lo que nosotros denominamos el ámbito gestual. Actitudes corporales, entonaciones, expresiones faciales están determinadas por el *gestus* social: los personajes se insultan, se dedican cumplidos, intercambian lecciones, etc.”<sup>75</sup>. El *gestus* se acomoda en nuestras relaciones con los otros, en nuestra actividad social e individual. La acción escénica admite en la conducta de los protagonistas el cuidado de los modales en el trato hacia los demás. El *gestus* fundamental de la obra es la sistematización de las pautas sociales. El *gestus* se establece entre la acción y el carácter: “En tanto que acción, muestra al personaje comprometido en una praxis social; en tanto que carácter, representa un conjunto de rasgos propios de un individuo”<sup>76</sup>. El *gestus* se manifiesta encarnado tanto en el cuerpo del actor como en su discurso.

La dimensión social del teatro de Brecht y su repercusión en el cuerpo, se encuentra igualmente reflejado en las teorías del *cuerpo-en-vida* de Eugenio Barba. El cuerpo está condicionado por la cultura, pero lo hace para introducir una oposición entre el gesto en situación cotidiana y en situación de representación: “Utilizamos nuestro cuerpo de una manera diferente en la vida y en las situaciones de “representación”. A nivel cotidiano, tenemos una técnica del cuerpo condicionada por nuestra cultura, nuestro estado social, nuestra

---

<sup>71</sup> PAVIS, Patrice: *Diccionario de Teatro*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 223.

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 225.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>75</sup> *Ibid.*

<sup>76</sup> *Ibid.*

profesión. Pero en una situación de “representación” existe una técnica completamente distinta”<sup>77</sup>. La situación cotidiana enlaza con el extenso desarrollo inconsciente mediante el cual nuestros cuerpos y nuestras voces atraen y manifiestan la cultura de la que formamos parte. Gradualmente nos educan, enseñan a movernos y comportarnos bajo unos patrones que sirven de modelo de conducta, desde el ámbito de la familia, en un principio, para verse ampliado en las instituciones educativas más adelante y copiando a la gente que nos rodea. En ese transcurso logramos una conducta corporal que descubre simultáneamente a la sociedad a la que pertenecemos y nuestro ejercicio en la misma. El gesto en situación de representación requiere de una técnica corporal muy específica, como el ballet, el mimo, es decir, formas de actuación que exigen un perfeccionamiento de movimientos corporales.

El cuerpo tal como lo entiende la psicología social que Brecht representa, es el puente orgánico entre el sujeto y el mundo. Su contorno es la demarcación que disocia dos espacios: el adentro y el afuera, condiciones que, desde la perspectiva social, involucran lo propio frente a lo ajeno. El cuerpo es una “situación” de estar en el mundo y, al mismo tiempo, una elaboración de este mundo; los movimientos corporales son vehículos de comunicación, una forma de traficar por las diferentes culturas<sup>78</sup>.

Análogamente, en este mismo nivel de oposición se encuentra el hábito y la memoria de Bergson, memoria-hábito y memoria-recuerdo: sitúa el hábito en total incorporación a la vivencia presente, no marcada ni declarada como pasado. Se trata de lo ya aprendido: “Forma parte de mi presente por la misma razón que mi hábito de caminar o de escribir; es vivida, “actuada”, más que representada”<sup>79</sup>. A la memoria que repite se opone la memoria que imagina: “Para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que saber otorgar valor a lo inútil, hay que querer soñar. Quizás, sólo el hombre es capaz de un esfuerzo de este tipo”<sup>80</sup>. La memoria que imagina Bergson es el espacio donde debe darse el lugar para la situación de representación del intérprete. La situación cotidiana del gesto citado por Barba, se corresponde con la memoria-hábito de Bergson, y, el gesto en situación de representación se corresponde con la memoria que imagina.

La concepción clásica del gesto lo convierte en un instrumento por el cual se exterioriza la vida interior y espiritual, mediante el cuerpo para transmitir. Pavis recoge las palabras de Engel, descubriéndonos esta visión clásica del gesto tanto en la vida como en el teatro: “Si los gestos son signos exteriores y visibles de nuestro cuerpo por los cuales conocemos las manifestaciones interiores de nuestra alma, se deduce que podemos considerarlos bajo un doble punto de vista: en primer lugar, como cambios visibles por sí mismos; en segundo lugar,

---

<sup>77</sup> BARBA, Eugenio: «Anthropologie théâtrale», en *Bouffonneries*, n°4, enero, 1982, p. 83.

<sup>78</sup> Véase BIRDWHISTELL, Ray: *El lenguaje de la expresión corporal*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1970.

<sup>79</sup> BERGSON, Henri: *Matière et Mémoire*, p. 227.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 228.

como medios que indican las operaciones interiores del alma”<sup>81</sup>. Esta dualidad viene dada por la impresión/expresión del mundo interno y externo. Observaremos más adelante al hablar de la gestualidad en los músicos, cómo esta posición clásica del gesto es igualmente compartida por los instrumentistas en la interpretación clásica y tradicional.

Esta corriente clásica, que acabamos de ver, en la que el gesto es un medio de expresión, tiene en la actualidad otra posición, ya no es un medio de comunicación, sino de producción de signos. Esta tendencia nació de forma experimental, veamos a continuación las más importantes aportaciones teóricas en cuanto al gesto corporal.

**Kosntantin Stanislavski** elabora sus teorías sobre el cuerpo entre 1906 y 1938: El actor debe esforzarse primero sobre sí mismo, sobre su propio cuerpo y sobre su propia memoria emotiva para poder elaborar luego su personaje y acceder así a la liberación del inconsciente creador<sup>82</sup>. En su método nos dice: “Todo en el mundo del arte depende del trabajo y de la habilidad para convertir en natural lo difícil, en fácil lo natural y en bello lo fácil... Es esta *naturalidad* de la pose y del gesto lo que debe ser captado por la atención y transferido por la observación a todos los casos en que proyectéis vuestro mundo interior a las circunstancias dadas... El actor debe poseer un sentido tan agudo de la observación y una memoria tan bien desarrollada en sus músculos como para poder reproducir no sólo la pose y el gesto, sino también para mover armoniosamente los pensamientos y el cuerpo”<sup>83</sup>. Las experiencias no sólo deben ser vivenciadas directamente, sino que pueden proceder de relatos, textos o situaciones encontradas; por lo tanto, el actor interpreta siempre basado en sí mismo y en su memoria emocional, ya que éste es el instrumento más natural y verdadero para la plasmación del personaje, pues mientras más amplia sea la memoria emocional, más abundante será el material valedero para la creación interna.

El trabajo de la memoria emotiva de Stanislavski está directamente relacionado con la memoria interna, con las experiencias vividas a través de nuestro cuerpo en relación a nuestro mundo u otros mundos. La memoria en la fase declarativa de su interioridad, opera en la reflexividad en oposición a la mundaneidad, Paul Ricoeur aclara que las personas no recordamos solamente quienes somos en base a lo que hemos visto, sentido o aprendido, sino también por las situaciones mundanas vividas. En estas situaciones se ven implicadas nuestro cuerpo y el de los otros, el espacio circundante vivido cuando los hechos tuvieron lugar. Se produce una polaridad entre el mundo interno y la mundaneidad, nuestro mundo interno es un rasgo de la memoria en su fase declarativa<sup>84</sup>.

---

<sup>81</sup> PAVIS, Patrice: *Diccionario de Teatro*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 223. La cita pertenece a ENGEL, J.J.: *Idées pour le geste et l'action théâtrale*, Barrois, Slatkire, Paris, 1979, pp. 62-63.

<sup>82</sup> Véase STANISLAVSKI, Konstantin: *El arte escénico*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1999.

<sup>83</sup> *Ibid.*, pp. 250-251.

<sup>84</sup> Véase RICOEUR, Paul: *La memoria, la historia, el olvido*, Ed. Trotta, Madrid, 2003, p. 58.

**Vsevolod Emilievitch Meyerhold**, discípulo de Stanislavski. Su modelo es el circo, el cabaret y el music-hall. Idea el método biomecánico, teoría que se muestra en contra de los *sentimientos vividos* en el teatro. La interpretación debe basarse primero en el movimiento, después en el pensamiento y, finalmente, en la palabra: “No es necesario vivir el miedo sino expresarlo en escena por *una acción física*”<sup>85</sup>. Las motivaciones de su actor no deben ser nunca psicológicas. La aspiración es que éste supedite y domine los mecanismos de su cuerpo: “después de todo, no somos más que máquinas”. Igor Ilinski declaraba en 1961 acerca de la biomecánica de Meyerhold: “Quería que sus gestos [del actor] y los pliegues de su cuerpo tomaran un dibujo preciso. Si la forma es justa, decía, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también puesto que determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir, que las tareas que le son propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra”<sup>86</sup>. Los problemas sociales eran de máxima preocupación para formular sus teorías, deseaba alentar al espectador a la participación activa, mientras que el actor debía precisar, no sólo con su discurso sino con su gestualidad, una determinada clase social. Se aproxima, en este punto, al concepto de *Gestus* social teorizado por B. Brecht.

**Antonin Artaud** nos dice en *El teatro y su doble* que es importante insistir en “recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento”<sup>87</sup>. Artaud posee una gran conciencia del propio cuerpo, que el actor tiene o ha de tener. Hay una mirada y una indagación del propio cuerpo, que ha dejado su influencia. Antes de Artaud, la expresión corporal del actor permanecía ajustada a los límites de una estética, o se ayudaba de los mimos profesionales, especializados. Artaud acaba con la estética del cuerpo del actor, su cuerpo ya no es un cuerpo humano un poco más capacitado, más agudo para desplazarse por el escenario, el cuerpo es un medio para liberar las situaciones particulares de la naturaleza humana. El cuerpo del actor ha de poder llegar a la comunicación, al ataque, a la convulsión, al trance, a la invalidez, al colapso, de esta manera el teatro se transforma en iniciación.

“Lo que más interesa a Artaud es el tratamiento del gesto como música, y, en cuanto música, sometido a una “prodigiosa matemática”. Es el cálculo minucioso de lo gestual el que muestra que la música es algo más que música y que envuelve un pensamiento”<sup>88</sup>. Emerge en ese momento la materia como “*revelación*, de pronto desmenuzada en signos, que nos muestran en gestos perdurables la identidad metafísica de lo concreto y lo abstracto”<sup>89</sup>. Su concepción deja fuera el intelecto, y pone en juego todos los sentidos. El cuerpo es un horizonte posible de totalidad que debe comunicar con el exterior, con el no-cuerpo, con el mundo de las sensaciones.

---

<sup>85</sup> MEYERHOLD, V.E.: *Teoría teatral*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1998, p. 198.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 198.

<sup>87</sup> ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1999, p. 201.

<sup>88</sup> SÁNCHEZ, José María: *Dramaturgias de la imagen*, Ed. de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2002, p. 94.

<sup>89</sup> ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*, Ed. Edhasa, Barcelona, 1999, p. 68.

Las novedosas teorías de **Jerzy Grotowski** –quien también reconoce a Stanislavski como su maestro- son otro ejemplo del nuevo tratamiento de la actuación corporal. Para “El entrenamiento del actor” (1959-1962), incluido en el libro *Hacia un teatro pobre*, Grotowski escribe: “Nuevos ideogramas han de buscarse constantemente y su composición surgirá de manera inmediata y espontánea. El punto de partida de esas formas gesticulatorias es el estímulo de la propia imaginación y el descubrimiento en uno mismo de las reacciones humanas primitivas. El resultado final es una forma viva que posee su propia lógica”<sup>90</sup>.

Pavis señala como una de las tipologías del gesto, la oposición gesto imitante/gesto original. El gesto imitante es la representación del actor de manera realista del personaje, incluido su comportamiento gestual. El gesto, al alejarse de la imitación, de la repetición, se convierte en original. Es necesario, a partir de aquí, descifrar al actor, porque –como dice Grotowski-, a través de su cuerpo no debe reflejar estados anímicos. El ideograma corporal de Grotowski tiene su correspondencia con la fórmula de Artaud en cuanto a la creación de “un nuevo lenguaje físico a base de signos, y no ya de palabras”<sup>91</sup>.

**Eugenio Barba** es discípulo y divulgador de las teorías de Grotowski; sus actores son entrenados en la biomecánica de Meyerhold y la acrobacia, la danza, la pantomima, la gimnasia y el hata-yoga, para avivar la imaginación y la representación. Estudia con la energía del actor para obtener la pre-expresividad, idóneo para atraer y guiar la atención de los espectadores. Barba define la pre-expresividad como: “El nivel [de actuación] que se ocupa de cómo rendir escénicamente viva la energía del actor, de cómo hacer que una presencia atraiga inmediatamente la atención del espectador”<sup>92</sup>. En el escenario se vive la discontinuidad en oposición a lo cotidiano, por ello Barba obliga al actor a afrontar la máxima dificultad y riesgo, y a servirse de la energía con el principio de condensación y/u omisión.

**Tadeusz Kantor** escribe entre 1942-1944 el manifiesto titulado *Teatro independiente*, el trabajo de los actores no se diferencia del papel de los espectadores, se irán independizando y adquiriendo cierta *ilusión* de personaje escénico. Al mismo tiempo, para Kantor, la oposición de la que anteriormente hemos hablado -gesto imitativo y gesto original-, debe darse sin temor. Un movimiento debe dar paso al siguiente y un personaje debe dar paso a otro como medio de expresión a través del movimiento. Es el cuerpo del actor y su movimiento quien justifica cada límite, cada forma, cada línea de la estructura del escenario<sup>93</sup>.

---

<sup>90</sup> GROTOWSKI, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1999, p. 105.

<sup>91</sup> PAVIS, Patrice: *Diccionario de Teatro*, Ed. Paidós, Barcelona, 1998, p. 224.

<sup>92</sup> BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola: *Anatomie De L'Acteur*. Cita recogida por WATSON, Ian: *Eugenio Barba y el Odin Teatret. Hacia un tercer teatro*, Ed. Naque, Ciudad Real, España, 2000, p. 57.

<sup>93</sup> KANTOR, Tadeusz: *El Teatro de la Muerte*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, Argentina, 2003, p. 18.



En los años 50 escribe el manifiesto del *Teatro Cero*, donde el actor debe realizar lo imposible, en un acto de imaginación con aparente falta de experiencia, alrededor del vacío absoluto<sup>94</sup>. El automatismo forma parte de los medios de expresión: “La realidad de una actividad automática es una repetición invariable. Esta invariabilidad, después de cierto tiempo, llama a la fascinación; después de un tiempo más largo al éxtasis y la locura”<sup>95</sup>. Este principio de automatismo, según ya vimos, es parte de la *memoria-hábito* de Bergson, del *gesto imitante* de Pavis, del gesto en la *situación cotidiana* de Barba, de la *memoria interior* en su reflexividad de Ricoeur.

Cage concebía el teatro como algo que nos rodea y por tanto como parte de la vida y la música. La relación de Cage con el bailarín Merce Cunningham traería sus consecuencias en cuanto al tratamiento del cuerpo. Se conocieron en 1937 en la Cornish School de Seattle, donde Cage acompañaba y componía para las clases de Bonnie Bird. Su colaboración produjo los primeros frutos en 1942. Los métodos de trabajo de ambos empezaron a coincidir en 1944, cuando utilizaban estructuras temporales válidas para las dos formas artísticas, las teorías de Cage sobre la música encontraron su paralelo en las de Cunningham desde todos los parámetros. En 1950 Cage comienza a experimentar con el azar, y Cunningham en 1951 con *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three*.

Goldberg comenta que Cunningham había introducido la aleatoriedad con resultados de azar e indeterminación como medios para practicar la nueva danza. Actos como caminar, estar de pie, saltar y todas las posibilidades de movimiento natural podían considerarse danza, igual que los gestos y movimientos de la vida diaria<sup>96</sup>.

Las teorías teatrales de Artaud ocuparon parte del estudio de Cage, influenciado por el interés que David Tudor tenía por el dramaturgo. En una carta del 22 de mayo de 1951 de Cage a Boulez, le comunica que ha leído mucho a Artaud, y que en este momento tiene la impresión de que es la primera vez que compone de verdad, le remite a Artaud para una *síntesis objetiva*: “L’idée essentielle sous-jacente est que chaque chose est elle-même, que ces relations avec les autres choses émergent naturellement et non pas en raison d’une volonté «artiste» abstraite (Cf. Artaud pour une synthèse objective).”<sup>97</sup>.

El nuevo método de danza de Cunningham se conocerá como *chance choreography*, en 1951 comienzan sus coreografías basadas en la aleatoriedad del *I Ching*. En 1953 estrenó *Suite by Chance* convirtiéndose en el primer ballet elaborado totalmente por la eventualidad del momento. Esta obra supondría la apertura a un importante efecto: hasta unos instantes antes de salir a escena, los bailarines no conocían ni sus movimientos ni sus entradas y salidas. Esto provocó que los bailarines desarrollaran un nivel de concentración en sus

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>96</sup> Véase GOLDBERG, Roselee: *Performance Art*, Ed. Destino, Barcelona, 2002, p. 124.

<sup>97</sup> BOULEZ, Pierre; CAGE, John: *Correspondance*, Christian Bourgois Editeur, France 1990, p. 154.

funciones que borró la expresión facial, asociada, durante décadas, a los bailarines de Cunningham<sup>98</sup>. Sus obras exigían del público el mismo grado de concentración que en sus bailarines a la hora de concebir obras abiertas, en las que nada es previsible y en las que, a simple vista, nada simula a nada. Nunca liberó a la danza de su técnica, incorporó movimientos cotidianos en sus obras, pero no cuerpos cotidianos. La trascendencia de su trabajo unido al de Cage, iría más allá del medio coreográfico alcanzando el *happening*, conectando diversas artes simultáneamente.

De la misma forma que para Beckett la estética se encamina al *fracaso*, Cage hacia el *silencio*, Cunningham se arroja al vacío. El vacío y el silencio, anulación y ausencia de gestos que han de conducir por fuerza a la creación de enigmas, donde el cuerpo como objeto no resuelve, sino que vive en proceso el *continuum* de su devenir. En una entrevista concedida por Cunningham comenta que su mayor preocupación es aceptar todas las posibilidades que ofrece el cuerpo, aún dentro de sus muchas limitaciones. Piensa, Cunningham, que cuando la danza se interesa por los estados anímicos se aleja de la verdad de la danza; esta preocupación la hace extensible a la sociedad para relacionarla con el panorama contemporáneo, en lugar de encerrarla<sup>99</sup>.

En nuestra opinión, en el ámbito de la música podemos diferenciar varios tipos de gestos:

- a- Gestos naturales del intérprete.
- b- Gesto sonoro escrito en la partitura.
- c- Juego de gesto sonoro y gesto corporal.

a- Gestos naturales del intérprete:

La interpretación de una pieza musical presenta su natural gestualidad en cada ejecutante, es en el siglo XX cuando este componente se ha desarrollado como elemento escénico y teatral.

Hermann Scherchen en *El arte de dirigir la orquesta* comenta la importancia de la claridad del gesto y su inequívoca intención. Incluso en el caso de que las partituras de los músicos no tuvieran indicaciones expresivas, toda la información interpretativa debe ser entendida en el signo trazado por el director mediante su cuerpo y la batuta<sup>100</sup>.

“Dans les partitions d’orchestre, les fréquents changements de mesure et de tempo ont par ailleurs incité les compositeurs, P. Boulez mais déjà Stravinsky dans le *Dumbarton Oaks Concerto* (1938), à ajouter des signes graphiques

---

<sup>98</sup> Véase ABAD CARLÉS, Ana: *Historia del ballet y de la danza moderna*, ED. Alianza Música, Madrid, 2004, p. 311.

<sup>99</sup> Véase A.A.V.V.: *Merce Cunningham*, a cargo de CELANT, Germano, Fundació Antonio Tàpies, Barcelona, 1999, p. 39.

<sup>100</sup> Véase SCHERCHEN, Hermann: *El arte de dirigir la orquesta*, Ed. Labor, Barcelona, 1988, p. 244.

concernant la direction propement dite”<sup>101</sup>. A comienzos del siglo XX, compositores como Stravinsky y Bartók, y después Messiaen, escriben voluntariamente cambios de medida que permiten romper con la apariencia lineal del desarrollo temporal. Se alcanza así tal grado de dificultad interpretativa que repercute en la ejecución no sólo del instrumentista, sino también en el director de orquesta. A este respecto Stravinsky se muestra absolutamente en contra de lo que se denominó la escuela coreográfica de dirección, en la que figuraba Bernstein o Leon Barzin, los cuales con su movimiento de cadera y piernas, al mismo tiempo que los brazos y hombros resultaban extremadamente exagerados<sup>102</sup>.

Harold Schoenberg continúa diciendo:

Toscanini describía movimientos circulares, la mano izquierda apretada junto al corazón. Eugene Ormandy y Leopold Stokowski, sin batuta..., realizan movimientos de la muñeca y los dedos que consiguen que sus manos parezcan entidades inteligentes e incorpóreas. Georges Szell, con la batuta, tiene una claridad que es casi la de un libro de texto.<sup>103</sup>

No solamente los directores de orquesta ofrecen toda una serie de gestos corporales en su interpretación, estos gestos naturales o secundarios son comunes a todo intérprete. Un pianista, por ejemplo, expone gestos que van desde los extremos agudos o graves, al cruce de manos, larga extensión del brazo en el aire; son parte de la interpretación, que bien es cierto, puede ser en mayor o menor medida teatralizado, pero no deja de ser secundario.

#### b- Gesto sonoro escrito en la partitura:

“Dans la première édition de la *Sequenza I* pour flûte de Luciano Berio (1958), la durée des sons, définis quant à leur hauteur, leur intensité et leur ordre de successions, dépendra en partie des décisions de l’exécutant, celle flexibilité impliquant une plus grande concentration sur sa gestique personnelle d’instrumentiste”<sup>104</sup>.

Berio compuso y dedicó esta *Secuencia* a Severino Gazzelloni en 1958. El plano más importante de esta obra es el gestual, otorga inmediatez al intérprete y a la escucha. Los gestos se trazan formando contornos sobre la pauta, los juegos de ecos, y el factor sorpresa confieren continuidad, creando una atmósfera de libertad.

#### c- Juego de gesto sonoro y gesto corporal:

Este juego de expresión corporal del instrumento -en muchos casos con el propio instrumento- puede situarse entre la acción, y el teatro musical. Francis

---

<sup>101</sup> BOUISSOU, Sylvie; GOUBAUT, Christian; BOUSSEUR, Jean-Yves: *Histoire de la notation de l'époque baroque à nos jours*, Ed. Minerve, France, 2005, p. 202.

<sup>102</sup> Véase *Ibid.*, p. 18.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 202.

Bayer analiza la nueva escritura musical desde dos niveles, anclados en la noción de espacio<sup>105</sup>:

1. La visión espacial que marcan los diseños sígnicos en la partitura, como una línea, o una curva melódica, pueden crear una audición interna de la obra.
2. Este segundo nivel nos conduce a la importancia del gesto y cuerpo del intérprete: “Au niveau de l’exécution nous assistons donc à travers les gestes de l’instrumentiste à une sorte de concrétisation physique et corporelle (parfois fort spectaculaire) de cet espace qui n’existait encore qu’abstraitement au niveau de la notation”<sup>106</sup>.

Una parte significativa de la producción musical contemporánea, con el nombre de *teatro musical*, se apoya en esta gestualidad de la interpretación, tanto corporal, para ser vista, como musical, para ser oída. Constituyendo un verdadero teatro. Son numerosas las obras de Mauricio Kagel donde el *teatro instrumental* es la base de su expresión. Bayer escribe las palabras de Kagel hablando de su idea de teatro instrumental: “Il en résulte que «le mouvement est l’élément fondamental du théâtre instrumental et il en est donc tenu compte dans la composition musicale [...] L’utilisation du mouvement doit être considérée également comme la création d’une relation entre l’espace musical et l’espace réel»”<sup>107</sup>. Al mismo tiempo –explica Kagel– se produce un giro en las funciones, puesto que el músico se transforma en actor, y el público deja de ser oyente para ser espectador.

Algunos intérpretes como el violonchelista Siegfried Palm ha estrenado obras de compositores como Kagel, Krzysztof Penderecki, Yannis Xenakis, Boris Blacher, y Gyorgy Ligeti, entre otros, por el alcance de su expresividad gestual. Igualmente este es caso de la cantante Cathy Berberian, la voz más teatral que experimentó con compositores como Berio, Cage, Haubenstock-Ramati, Bussotti.

La *Secuencia V* para trombón solo escrita en 1966 por L. Berio, es una pieza de teatro musical dedicada a la memoria del clown Grock (Adrien Wettach). En esta obra el intérprete dialoga con el trombón, hace uso de un gran dispositivo técnico, instrumental, vocal y gestual. La grafía utiliza símbolos para señalar diferentes expresiones, entre ellas los gestos del músico, gestos corporales con el instrumento<sup>108</sup>.

*Credentials or Think, Think Lucky* para voz y 8 instrumentistas, fue escrita por Roman Haubenstock-Ramati en 1961 para la voz de Cathy Berberian, quien le

---

<sup>105</sup> BAYER, Francis: *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d’espace sonore dans la musique contemporaine*, Éd. Klincksieck, Paris, 1987, pp. 10-11.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> Véase STOIANOVA, Ivanka: «Luciano Berio. Chemins en musique», en *La Revue Musicale*, nº 375-376-377, París, pp. 409-413.

pidió una grafía especial para ella. La obra está basada en la obra teatral de Samuel Beckett *Esperando a Godot*. Con respecto al gesto corporal para los 8 intérpretes instrumentales, Haubenstock-Ramati ofrece en la partitura las siguientes indicaciones: “a) Support of a given situation (the whole or a detail). If the playing is nervous, react nervously or even more nervously; if the playing is calm, react calmy or even more calmy. b) Disinterest: an evenly-tempered (“moderé”) playing, independent of the situation. c) Contrary reaction: nervous playing is answered calmy or very calmy; calm playing is answered nervously or very nervously”<sup>109</sup>. Haubenstock-Ramati manifiesta con claridad el deseo de Beckett de hacer corresponder la gestualidad, el movimiento y la voz –vocal o instrumental- de los músicos con aquello que él había diseñado<sup>110</sup>.

Zaj se adentraba en comportamientos, objetos (ver implicación), gestualidad<sup>111</sup>, interacción, percepción. Los conciertos mudos, las actuaciones se convierten en acciones, los textos son anecdóticos, visuales, sonoros, poéticos, divertidos o insolentes. Pueden, unas veces, incomodar en su actitud transgresora, otras, presentar un enigma.

A partir de finales de los años 50, las obras de Hidalgo evolucionan en su grafía. Comenta Javier Ariza que las partituras empiezan a presentar paulatinamente notaciones textuales combinadas con notaciones instrumentales; estas notaciones textuales guían determinadas acciones, que “invitan a los intérpretes a considerar el aspecto visual (por lo tanto “teatral”) de sus acciones, algunas de las cuales perdiendo su funcionalidad (gesto para sonar), se vuelven autónomas

---

<sup>109</sup> HAUBENSTOCK-RAMATI, Roman: *Credentials or Think, Think Lucky*, Universal Edition UE 13676, Wien, Austria, 1963

<sup>110</sup> Véase RODRIGUEZ HERNÁNDEZ, Rosa M<sup>a</sup>: «La influencia de Samuel Beckett en la música contemporánea», en *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*, Ed. Rivera y Universidad de Valencia, Valencia, n<sup>o</sup>1, 2008, pp. 89-102.

<sup>111</sup> Por una parte, el hecho de desvincular la obra de su referente externo, tiene raíz expresionista. El expresionismo explora el gesto creativo puro, único, absoluto, ampliando su poder de atracción de dinamismo instantáneo. Este gesto creativo no acepta supeditarse a ningún vínculo externo, satisface su verdad. Schoenberg escribe en una carta a Kandinsky, la *forma* es “la manifestación de la *forma* dictada por el inconsciente”. El compositor estima que el gesto creativo infundirá en el oyente estímulo y sugestión.

Al mismo tiempo, la inclinación del gesto expresionista por mostrarse en un todo instantáneo, no permite invadirse por el azar. Su composición se vuelve constructivista. Esta resultante ha sido analizada por T. W. Adorno, en su obra “Filosofía de la nueva música”. Para Adorno el constructivismo opera negativamente al expresionismo.

Al analizar la *Sinfonía op. 21* de Webern, obra paradigmática en su construcción, observamos simultáneamente ambos aspectos. Una red de series dodecafónicas constituyen el tejido intelectual, no hay nada al azar. Sin embargo, la percepción auditiva muestra otra apariencia. Los primeros compases de la obra exponen simultáneamente la serie dodecafónica original y tres formas derivadas, disponiendo cuatro voces. Cada serie está repartida entre diferentes instrumentos, conformando la técnica de “melodía de timbres” (*Klangfarbenmelodie*). El proceso auditivo de la obra nos muestra un cruce continuo de las voces y los timbres, la información sonora no se corresponde con la sofisticación de su construcción, el proceso intelectual del compositor pasa inadvertido al oyente. Estamos, por tanto, ante una obra constructivista en su escritura, al tiempo que expresionista en su percepción auditiva, que acogemos como gesto.

(gesto para ser visto)”<sup>112</sup>. El aspecto gráfico de la partitura nos traslada al gesto sonoro, y visual a través del cuerpo.

Díaz Cuyás examina la distancia existente entre Zaj, y otras formas de teatro musical y Fluxus. Dicha distancia se localiza en la musicalización a través del cuerpo y del comportamiento, donde el sonido (físico) no es el objeto de la obra sino “una gestualidad pautada que no pretende, ni siquiera “oblicuamente”, una referencia sonora última”<sup>113</sup>.

Daniel Charles señala que: “si ocurre que lo gestual parece ganarle terreno a la producción sonora, es que, cuando se es “simple oyente”, resulta a la vez fácil y tentador imaginar que “la música” se reduce exclusivamente a los sonidos deseados por el compositor”<sup>114</sup>.

En el *Domaine musicale: La Musique et ses Problèmes contemporains*, Luciano Berio habla del gesto en la música como adquisición de la historia producido por aquello que lo manifiesta: “De même que le geste de l’écriture est la trace visuelle du langage parlé, de même tout geste est toujours la trace de processus qui se sont déjà produits”<sup>115</sup>. Deliège explica la diferencia entre gesto y signo como parte de un arte: el signo se elabora, el gesto está ya presente. El gesto no puede devenir un tipo de hábito; conviene, para el compositor, distanciarse pero de ningún modo perder la huella. Debe vivir como el mito en el pensamiento del creador y devenir signo por alejamiento. Gesto, signo o símbolo coexisten en la expresión. Así, el signo dibuja un devenir, el gesto es traducción de un volver a enterrar o esconder en el contexto cultural. “Si le geste accepte de se distancier du «catalogue» et de la «cristallisation», il peut devenir porteur d’avenir. Il a pour cela besoin d’une éthique d’«innocence»”<sup>116</sup>.

Analicemos brevemente algunas de las obras de Barce ya mencionadas:

*Traslado a pie de tres objetos* investiga una de las opciones que el teatro de vanguardia aplicó: nos referimos a tomar posesión artística de espacios no teatrales. El hecho de pasear por la ciudad, en este caso incluye transportar unas cajas, es un hecho de situación cotidiana, cuya gestualidad forma parte del acontecer diario, parte de una memoria inconsciente y mecánica, en ningún caso hablamos de una representación en este paseo por la ciudad.

---

<sup>112</sup> ARIZA, Javier: *Las imágenes del sonido: Una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003, p. 82. La cita contenida pertenece a BARBER, Llorenç: *Zaj, Historia y valoración crítica* (Memoria de Licenciatura), Madrid, Universidad Complutense, 1978, sin publicar.

<sup>113</sup> DÍAZ CUYÁS, José: «Zaj ¿un cuento chino?», en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 29.

<sup>114</sup> DANIEL, Charles: «Zaj, o la nomadización in situ», en *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, s.p.

<sup>115</sup> BERIO, Luciano: *Domaine musicale: La Musique et ses Problèmes contemporains*, nº10, 1963, p. 216. Cita recogida por DELIÈGE, Célestin: *Cinquante ans de modernité musicale: De Darmstadt à L’IRCAM*, Ed. Mardaga, Belgique, 2003, p. 478.

<sup>116</sup> DELIÈGE, Célestin: *Cinquante ans de modernité musicale: De Darmstadt à L’IRCAM*, Ed. Mardaga, Belgique, 2003, p. 479.

*Estudio de impulsos y Abgrund, Hintergrund* son obras donde la gestualidad de los intérpretes es el principal medio de expresión. En la vida cotidiana, la conducta gestual expresa emociones, conduce al habla para repetir, negar, suplir, acabar o resaltar lo dicho, o bien, se aplica como organizador de la interacción conversacional. En esa actitud comunicativa de la gestualidad general es significativo abarcar la expresión facial –de los dos pianistas-, pues examina los canales del intercambio, integra otras conductas verbales o no verbales. Ambas obras corresponden al tipo de gestualidad donde el teatro y los movimientos corporales de los intérpretes son la esencia de la obra.

*Coral hablado* es una obra diferente. Está escrita ya fuera del Grupo Zaj, y se estrenó en Madrid, en el Goethe-Institut, el 5 de marzo de 1970. Los intérpretes principales fueron el autor, José Luis Téllez y Julián Llinás. Posteriormente, se ha interpretado muchas veces, no sólo en muchas ciudades españolas, sino en varios países de Europa y América. “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”.

*Coral hablado* pone de manifiesto una búsqueda interpretativo/vocal que ha tenido lugar a lo largo de todo el siglo XX. Sabemos que se diferencian dos procedimientos de lectura de un texto poético, lectura mental del escrito impreso, y la declamación o lectura en voz alta. Anterior a la invención de la escritura predominaba la declamación, el poema era transmitido con el acompañamiento de instrumentos musicales. Con la presencia de la escritura y más adelante de la imprenta, la palabra poética se trasladó hacia la lectura mental. Esto causó el fin a la entonación del habla, a su ritmo interno, al timbre de la voz y, al tiempo, de la mímica expresiva ligada a la dicción<sup>117</sup>. Hacia 1912-14, en Francia, Henri-Martin Barzun, F. Divoire, S. Voirol teorizan y practican el simultaneísmo poético como única forma eficaz para expresar la complejidad del mundo moderno: la escritura del poeta se amplifica en más voces disonantes y dramáticamente simultáneas, el texto se transforma en partitura y el formato real de la poesía ya no será escrita, sino sonora. Francesco Cangiullo es el poeta futurista que introdujo la letra en el pentagrama con sus *poesia pentagrammata*. Más adelante Marinetti reivindicó la poesía musical en “Manifiesto de la palabra musical futurista. Alfabeto en libertad”. Tristan Tzara creó poemas basados en un sistema polifónico de sonidos. La composición de la poesía fonética toma como base los parámetros propios de la música: altura, timbre, duración, intensidad. El individuo (voz humana) vive en conflicto en un mundo destructor (ruidos). Para Tzara, la poesía era inseparable de la danza, la religión, la música y el trabajo. La poesía es una manera de vivir, la primitiva permite la plena libertad, sobre todo la poesía negra, por su sonoridad antes que por su sentido. Al presentar en público sus poemas, Tzara se acompañaba del tono de la voz y del movimiento del cuerpo: “La phase possède plusieurs

---

<sup>117</sup> Philippe Gilhem, en su artículo «Fonética y morfología» publicado en *Cuadernos H* del Departamento de Lenguas y Lingüística de la Escuela de Lenguas Modernas (Universidad de la Habana), N°3, comenta la diferencia que hay entre sonidos y fonemas, así, la fonética dedica sus esfuerzos al estudio de los sonidos; hay una estructura fónica del lenguaje, en la que entran los elementos prosódicos, como la entonación, el ritmo y el acento.

significations, selon la gesticulation ou l'intonation adéquates mais stéréotypées qui l'accompagnent"<sup>118</sup>. Presta especial atención al decorado y al vestuario. Los elementos externos al poema se acrecientan con cada puesta en escena. El uso particular de la voz humana, recibe influencia directa de Antonin Artaud. A través del gesto del cuerpo se expresa el sentido de la palabra. La fonética de la escritura va unida a elementos pictóricos, visuales, plásticos. La poesía física es para Artaud la fuerza que las palabras pueden adquirir con sólo salir de la profundidad: "par le chevauchement des images et des mouvements aboutira, par des collusions d'objets, de silences, de cris et de rythmes, à la création d'un véritable langage physique à base de signes et non plus de mots"<sup>119</sup>. Esta revolución, que se da en la última etapa de Artaud, es igualmente provechosa para la poesía y para el teatro. Tiene conciencia de que la emisión de la voz, el grito, la intensidad que él desea y no es racional, rompe con el lenguaje convencional, y puede servir igualmente a la revolución poética como a la teatral, pues las dos tienen su punto de partida en el lenguaje, entendido como expresión esencial del ser humano, que tanto puede cristalizar en la voz, como expandirse a través de los miembros y concretarse en el gesto. La verdad práctica de la poesía debe ser una limpieza de las angustias, cualquier forma de expresión puede ser buena, a condición de que sea visceral. En algunos poemas fonéticos repudia el lenguaje convencional, las palabras de cambio, por una escritura en que las letras sólo son utilizadas como transcripciones de una estructura sonora.

A partir de todas estas experiencias llevadas a cabo durante la primera mitad del siglo XX, Barce expone en *Coral hablado* los problemas que presentan la fonética y la semántica; es decir, los materiales sonoros y su significado<sup>120</sup>. Comenta Barce: "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 sonoridad pura, ("la música") de las palabras. Por el contrario, si el idioma en que se habla nos es desconocido, entendemos muy poco o nada, con lo que la atención semántica casi desaparece, y podemos atender plenamente a la "sonoridad" de ese idioma"<sup>121</sup>. Expone en la obra una destrucción de la sintaxis que debilitará los vínculos entre significado y significante, sirviéndose de la simultaneidad.

---

<sup>118</sup> TZARA, Tristan: *Oeuvres Complètes*, (textos establecidos, presentados y anotados por Henri Béhar), Ed. Flammarion, Paris, tome 5 (1924-1963), 1982, p. 227.

<sup>119</sup> THEVENIN, Paule: *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Ed. Senil, France, 1993, p. 140. "Dessin, peinture, théâtre", conferencia pronunciada el 8 de mayo 1986 en la Universidad Federal de Rio de Janeiro en el cuadro de un Evento Artaud; *Théâtre en Europe*, nº 11, julio 1986.

<sup>120</sup> La experimentación que James Joyce llevó a cabo en su obra a lo largo de su vida, se deja sentir en esta obra de Barce. La composición con la que Joyce ideó *Work in Progress* elimina muchas veces la comprensión explorando con la desestructuración de la sintaxis, valiéndose de abundantes términos de diversas lenguas y, sobre todo, favoreciendo más el sonido de las palabras (como también podemos apreciar en algunos fragmentos del poema *Tierra Baldía*, escritos por T.S.Elliot en 1922) y la musicalidad inmanente al lenguaje, que en la construcción de significados. Una unión, pues, de poesía y caos que conceptualmente gira alrededor de la sensación de la *imposibilidad* del propio lenguaje.

<sup>121</sup> Documentos personales del compositor.



Eco nos comenta acerca de la recepción de la obra y sus posibles significados cómo la sensibilidad contemporánea ha pretendido un tipo de obra de arte que, ante la perspectiva de diversas orientaciones e interpretaciones, se deja guiar y estimular en sus rasgos esenciales, con el fin de alcanzar un máximo de apertura<sup>122</sup>.

Ya veremos cómo esta multiplicidad de orientaciones que nos proporciona la aleatoriedad será punto de partida que abra los horizontes para una nueva reflexión del arte. Sin embargo, y frente a esta homogeneidad en el campo de la percepción, hemos de admitir que en términos de lenguaje la formulación que nos proponen ambas corrientes son verdaderamente antagónicas, la una defensora de una férrea sistematización y del empleo de signos de bajo contenido semántico organizado por una rigurosa sintaxis, la otra deudora de la imprevisibilidad del azar y del empleo de signos ambiguos presentados, en muchas ocasiones, sin el aval de una gramática bien definida. Un verdadero giro copernicano en la evolución del lenguaje musical que, por el contrario, no ha tenido su equivalente en el terreno de la percepción o del estímulo estético.

La búsqueda musical del lenguaje es uno de los aspectos más significativos de su trabajo. Centrado en la sonoridad del lenguaje, trata de liberarlo de la función unívoca del significado. La curiosidad de Barce en este campo y sus intenciones están próximas a las de la poesía fonética, concreta, y sonora; todas las prácticas artísticas, desde las vanguardias artísticas del siglo XX, han hecho de la experimentación con el lenguaje un lugar común.

*(Fin de la primera parte)*

---

<sup>122</sup> Véase ECO, Umberto: *La definición del arte*, p. 162.

**En busca de una estética musical:  
la creación de José Manuel López López,  
la *profondeur du temps* de Maurice Merleau-Ponty\***

Pedro Ordóñez Eslava  
Musicólogo  
Dpto. Historia del Arte y Música  
Universidad de Granada

**Resumen.** El objetivo esencial de este artículo es relacionar la creación del compositor José Manuel López López (Madrid, 1956) con la esfera conceptual del filósofo Maurice Merleau-Ponty, de cuyo pensamiento interesan esencialmente dos ideas: el tiempo –en su descripción fenomenológica– y la confrontación de lo visible y lo invisible.

Según Merleau-Ponty, el tiempo juega un papel esencial en la filosofía de la experiencia: el *instante* adquiere una dimensión conceptual ontológica más amplia. Asimismo, la idea musical, más allá de su *topos* temporal ineludible, alcanza magnitud estética en su pensamiento al ser considerada habitante de ese espacio que trasciende el ámbito estrictamente sonoro de la nota, un espacio ‘derrière le sons ou entre eux’, acercando a nuestro entorno perceptivo aquello que quedaba ‘invisible’.

López López presenta, desde un punto de vista poético y estructural, una preocupación constante por el tiempo, tanto en la esfera simbólica, donde alcanza una lectura trascendente, como en la estrictamente técnica, en la que interviene la conocida como modulación métrica. Asimismo, se encuentra también en su música una conciencia precisa de aquel lugar aparentemente inaudible que se encuentra ‘tras los sonidos o entre ellos’.

En este ejercicio se mostrará el estrecho vínculo conceptual que puede establecerse entre la posición de López López y la definición estética de Merleau-Ponty, vínculo que amplía las posibilidades hermenéuticas de la creación del compositor hacia la conformación de su corpus estético.

**Palabras clave.** música contemporánea, estética, José Manuel López-López, fenomenología, tiempo, Maurice Merleau-Ponty.

**Abstract.** The main objective of this article is to relate the creations of Composer José Manuel López-López (Madrid, 1956) with the conceptual sphere of Philosopher Maurice Merleau-Ponty, of whose thoughts we are essentially interested in two ideas: time – as per its phenomenological description - and the battle between the visible and the invisible.

According to Merleau-Ponty, time plays an essential role in the philosophy of experience: the *instant* acquires a broader conceptual ontological dimension. Also, the musical idea, the inevitable temporal *topos*, reaches aesthetic magnitude in their thoughts once considered an inhabitant of that space which goes beyond the sound of the note, a space “*derrière le sons ou entre eux*”, bringing to our perception what was left invisible.

López-López presents, from a poetic and structural, point of view, a constant concern for time, both in the symbolic sphere, where he reaches a transcendent reading, as in the strictly technical point of view, that involves the so-called metric modulation. You can also find in his music a precise awareness of that place, apparently inaudible, which is located behind the sounds or in between them.

This exercise will show the narrow conceptual link that can be established between López-López’s position and the aesthetic definition of Merleau-Ponty; a link that increases the hermeneutic possibilities of the composer’s creation towards the conformation of its aesthetic corpus.

**Keywords.** Contemporary music, aesthetics, José Manuel López-López, phenomenology, Maurice Merleau-Ponty.

---

La figura del compositor José Manuel López López (Madrid, 1956) ha alcanzado una solidez notable en la escena musical contemporánea. Su posición como creador, con una trayectoria ampliamente reconocida y reafirmada por la concesión del Premio Nacional de Música en 2000, docente –ha sido profesor en el Máster de Composición del Conservatorio Superior de Música de Zaragoza y en el Máster de Musique et Musicologie del Département de Musique de la Université Paris VIII–Vincennes-Saint Denis, entre otros– y gestor, a través de su labor como Director del Auditorio Nacional de Música de Madrid, lo sitúan como una de las voces más significativas en la producción artística de hoy.

En el presente artículo me he propuesto relacionar la creación de este compositor con la esfera conceptual de Maurice Merleau-Ponty, filósofo esencial en el pensamiento de la segunda mitad del siglo pasado; esta perspectiva, posiblemente distinta a la habitual en cuanto al punto de partida y la metodología empleada para su definición, surge sin embargo del convencimiento de su pertinencia para afrontar el estudio de un planteamiento, el de López López, que integra de forma constante la reflexión estética –y técnica, obviamente– como parte del quehacer compositivo y artístico cotidiano. En tal ejercicio comparativo se mostrará el estrecho vínculo conceptual que puede establecerse entre la posición de López López y la definición estética de Merleau-Ponty; este vínculo ampliaría las posibilidades hermenéuticas en el estudio de la creación del compositor hacia la ordenación de un vasto corpus estético conocido aunque aún poco analizado y aportaría una aplicación cuando

menos diversa del pensamiento pontyniano, que sólo recientemente ha comenzado a ser considerado como un aparato estético sólido no sólo en cuanto a las artes plásticas se refiere sino también en lo que incumbe al arte sonoro.

La trayectoria biográfica de López López, por su parte, ofrece ciertos datos esenciales para la configuración de este artículo: nacido en Madrid en 1956 y tras una etapa de formación inicial en el Real Conservatorio Superior de Música de la misma ciudad, donde recibe lecciones de maestros como Luis de Pablo, y de otros compositores ya a través de cursos y seminarios de diversa índole, tanto en España como en Italia<sup>1</sup>, José Manuel López López se establece en Francia en 1986: primero accede al Groupe de Musique Expérimentale de Bourges, donde se introducirá de forma más especializada en el estudio de la producción y técnica electroacústicas –allí continuará durante dos años–; más tarde al Département de Musique de la Universidad Paris VIII–Vincennes-Saint Denis, donde, tras la consecución de su Maîtrise en Música y Tecnología con una investigación dedicada a Karlheinz Stockhausen, bajo la dirección de Horacio Vaggione, por un lado, y del DEA (Diploma de Estudios Avanzados) en Música y Musicología del siglo XX en el programa doctoral de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS, Paris) y el Institute de Recherche et Coordination Acoustique-Musique (IRCAM, Paris), será profesor desde 1990. Desde este momento dirige el Curso de Composición en el Master en Música y Musicología del Departamento de Música de la Universidad Paris VIII–Vincennes-Saint Denis<sup>2</sup>.

De esta amplia experiencia personal y profesional con una manera de hacer y concebir el hecho musical vinculada ineludiblemente a las audacias de la escuela espectral francesa –técnica cuyo inicio histórico se sitúa una década antes de la llegada de López López a París<sup>3</sup> y de una influencia determinante en su pensamiento– el compositor extrae ciertas actitudes: un interés decisivo en primer lugar por una consideración del hecho musical que concierne precisamente a la definición técnica del espectralismo, es decir, la atención detenida a las cualidades acústicas del sonido como germen y material sobre el que construir el discurso musical, de aquí la indagación constante en la denominada por él mismo como “materia interna” del sonido; en segundo lugar,

---

\*Este artículo se integra en el trabajo doctoral que el autor se encuentra realizando en el Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad de Granada bajo la dirección de la Prof. Gemma Pérez Zalduondo de esta misma Universidad y del Prof. Germán Gan Quesada de la Universitat Autònoma de Barcelona.

<sup>1</sup> Son múltiples los cursos de composición a los que asiste López López; entre ellos pueden destacarse los de Granada con Luis de Pablo y Luigi Nono (1981-1982) y el realizado en la Accademia Chigiana de Siena con Franco Donatoni (1986).

<sup>2</sup> La figura de José Manuel López López se encuentra aún poco analizada aunque debe destacarse la referencia más reciente: TÉLLEZ, José Luis; FORD, Andrew: *Música Presente. Perspectivas para la música del siglo XXI*, SGAE-Fundación Autor, Madrid, 2006.

<sup>3</sup> Los Ensembles L'itinéraire y Intercontemporain fueron creados en 1973 y 1976 respectivamente; las primeras piezas de *Espaces Acoustiques*, de Gérard Grisey, son escritas en 1974 –aunque el Ciclo completo no será concluido hasta 1985–; *Treize couleurs du soleil couchant*, de Tristan Murail es compuesta cuatro años después; todas ellas son fechas decisivas en el camino inicial del espectralismo como poética y técnica compositiva.

por los recursos tímbricos y técnicos que ofrece el ámbito sonoro electrónico<sup>4</sup>, a partir del que López López se ha acercado a procesos relacionados con la síntesis instrumental, desde el momento creativo –como en su primer *Concierto para violín y orquesta* (1995), entre otras obras–, y con la espacialización del sonido, en el momento interpretativo –como en *Sottovoce* (1995), para cuarteto vocal y dispositivo de difusión cuadrafónica–. Subyace en todas ellas una descripción integradora del hecho musical en la que cohabitan el sonido instrumental convencional y un medio tímbrico cuyas implicaciones estéticas serán revisadas más adelante.

Asimismo, se ha considerado esencial este estrecho contacto con el medio musical y cultural parisino para vincular la creación de López López precisamente con el pensamiento pontyniano: en primer lugar y desde la óptica estrictamente compositiva, el planteamiento espectral integra naturalmente la reflexión en torno al tiempo y su construcción en el discurrir musical –podemos detenernos como ejemplo en la producción de Tristan Murail durante la década de los años setenta: *Au-delà du mur du son* (1972), *Mémoires/Érosion* (1976), *Territoires de l'oubli* (1977)<sup>5</sup>–: López López por su parte asume como propia esta reflexión, como veremos más adelante; en segundo lugar y desde una perspectiva conceptual, la fenomenología surge como instrumento hermenéutico ineludible con el que afrontar algunos de los procesos musicales propios del espectralismo –la construcción temporal, entre ellos–: el planteamiento pontyniano, inserto en esta corriente fenomenológica, afronta concretamente la descripción del evento musical como decisivo para su definición, tal y como observaremos. De un lado y de otro, se ha considerado oportuno relacionar a ambos autores para la definición de una esfera estética posiblemente compartida, aunque la pertinencia de este ejercicio será revisada en las conclusiones de este trabajo.

Resulta pertinente en este instante delimitar dos aspectos preliminares, concernientes a la figura de Maurice Merleau-Ponty (Rochefort-sur-Mer, 1908 – Paris, 1961), que han resultado decisivos en la construcción del contenido de este artículo.

El primero de ellos es la definición de la esfera conceptual de este filósofo, ineludible en el pensamiento francés de la segunda mitad del siglo XX<sup>6</sup>; para ello ha sido obviamente esencial el estudio de su corpus teórico, con una

---

<sup>4</sup> Tan ligado históricamente a la capital francesa desde los primeros ejercicios sonoros de Pierre Schaeffer en el estudio de música concreta de la Radiotelevision Française, creado en 1943, y más tarde en el Groupe de Recherche de Musique Concrète de Bourges –desde 1951, siendo denominado algunos años después Groupe de Recherches Musicales–, y de Pierre Henry, vinculado muy pronto, en 1949, al estudio radiofónico de Schaeffer.

<sup>5</sup> Véase GARANT, Dominic: *Tristan Murail: Une expression musicale modélisée*, L'Harmattan, Paris, 2001.

<sup>6</sup> Aunque nace a principios de siglo su primera publicación de peso, *La structure du comportement*, no llegó hasta 1942, por lo que el rastro de su producción obtiene una mayor relevancia desde finales de los años cuarenta en adelante.

atención precisa a varios de sus textos más significativos, tal ha ocurrido con *Phénoménologie de la Perception* y *Le visible et l'invisible*<sup>7</sup>. No es objeto de estos párrafos analizar la relevancia de la producción filosófica de Merleau-Ponty y la amplitud de su pensamiento en cuanto a las posibilidades hermenéuticas que ofrece para la filosofía contemporánea, desde el ámbito de la filosofía política hasta el de la psicología del comportamiento o la estética, entre otros muchos<sup>8</sup>; sin embargo, sí podría subrayarse su ineludible posición en la corriente fenomenológica, en la que halla el medio conceptual para su teoría de la percepción, teoría que redefine y trasciende hacia una ontología del conocimiento: el filósofo francés concibe efectivamente un giro en la conciencia temporal e ideal del individuo, en su naturaleza y en su relación con el objeto –y por extensión noética, con el mundo–.

Son múltiples las formas de acercamiento que pueden realizarse al pensamiento de Merleau-Ponty, como ha quedado dicho; me detendré en aquellos textos que inciden precisamente en esa nueva noción temporal recién aludida; su definición y posterior comentario servirán para delimitar la esfera en la que ubicar el planteamiento poético y la creación del compositor José Manuel López López y, en consecuencia, para fijar los motivos que han conducido al vínculo propuesto entre ambos autores; con ello podrán observarse, además, las posibilidades que ofrece el pensamiento del filósofo francés en cuanto a la estética y la experiencia musicales se refiere.

Antes de mostrar y comentar aquellos fragmentos de la producción de Merleau-Ponty que han servido para proponer el contenido de este artículo, es preciso definir el segundo de los dos puntos de los que se parte para la confección del mismo; este segundo punto no es otro que una línea hermenéutica dibujada desde la amplia bibliografía secundaria que existe en torno a la figura pontyniana y que atiende a la estética artística<sup>9</sup> y, de forma más precisa aún, a la poética musical que destila su pensamiento –poética entendida como la existencia en él de una noción sólida acerca de la creación, interpretación y experiencia musicales–. En esta línea debo destacar, en primer lugar, lo expuesto por Enrica Lisciani-Petrini en su artículo “Moduler ‘L’insaisissable dans l’immanence”. Autour de quelques ‘notes’ de Merleau-Ponty sur la musique”<sup>10</sup>, en el que glosa y estudia dos breves comentarios del pensador francés en torno a la música y algunas de sus cualidades estéticas; en segundo lugar, lo afirmado por Jessica Wiskus en “L’esthétique musicale et l’ouverture

---

<sup>7</sup> Éste último vio la luz en 1964 como texto establecido por el filósofo Claude LEFORT y ha sido consultado en su edición parisina de Gallimard de 2007; el primero, publicado por primera vez en 1945, ha sido consultado en edición también de Gallimard pero de 2008.

<sup>8</sup> Puede consultarse al respecto la ya dilatada trayectoria de la Revista *Chiasmi International*: instrumento de interpretación y difusión del pensamiento de Merleau-Ponty desde 1999; se trata de una publicación trilingüe dirigida por Renaud Barbaras (Université de Paris I, Francia), Mauro Carbone (Università degli Studi di Milano, Italia) y Leonard Lawlor (Pennsylvania State University) y editada en colaboración con la Società Italiana di Studi su Maurice Merleau-Ponty.

<sup>9</sup> JONSON, Galen A.: *The Merleau-Ponty aesthetics reader. Philosophy and painting*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1993.

<sup>10</sup> Véase *Chiasmi International*, 3/2001, pp. 21-47.

au présent selon Merleau-Ponty”<sup>11</sup>, donde acomete de forma decisiva el análisis de una posible poética musical en el pensamiento del filósofo francés y, para terminar, varias de las contribuciones al Coloquio Internacional *Merleau-Ponty. L'Espace et le Temps. Centenaire de Maurice Merleau-Ponty*<sup>12</sup>, fundamentalmente aquéllas que se detienen en las consideraciones en torno a la noción de instante y tiempo, su devenir y avenir, un asunto recurrente en el corpus pontyniano.

Estas aportaciones bibliográficas y su forma de aproximación al texto de Merleau-Ponty han servido de herramientas determinantes para construir el contenido de este texto. Así, y desde una metodología de amplio espectro, se ha asumido la aproximación a algunos de los conceptos sobre los que el autor francés construye su percepción del hecho musical –como *idea, instante, tiempo*–.

Al tratarse de un estudio comparativo intentaré avanzar en el pensamiento pontyniano y aportar lo que supone su aplicación efectiva en la creación de López López. Para ello y con el fin de no exagerar la cantidad de ejemplos ofrecidos, me he centrado en un número reducido de piezas que por otro lado reúnen algunas de las inquietudes más significativas de este compositor.

### **Vers l'idée**

A lo largo de la producción de Merleau-Ponty, la atención al ‘monde sonore’, como él mismo lo denomina, es constante aunque fluctúa según la línea temática del libro en la que se integre: entre otros ejemplos iniciales puede destacarse “Le corps comme expression et la parole”, sexto capítulo de la primera parte de *Phénoménologie de la Perception* (1945), donde de forma análoga a la ‘operación’ expresiva del lenguaje y su *signification gestuelle*, afirma: “La signification musicale de la sonate est inseparable des sons qui la portent: avant que nous l’ayons entendue, aucune analyse ne nous permet de la deviner; une fois terminée l’exécution, nous ne pourrions plus, dans nos analyses intellectuelles de la musique, que nous reporter au moment de l’expérience; pendant l’exécution, les sons ne sont pas seulement les ‘signes’ de la sonate, mais elle est là à travers eux, elle descend en eux”<sup>13</sup>.

Este texto ofrece, entre otras muchas, dos lecturas que interesan especialmente: la primera es aquella que alude al valor ineludible de la experiencia musical en

---

<sup>11</sup> ARBO, Alessandro (dir.): *Perspectives de l'esthétique musicale: entre théorie et histoire*, L'Harmattan, Paris, 2007, pp. 205-214.

<sup>12</sup> Organizado por los Archivos Husserl de París y celebrado entre los días 5 y 7 de junio de 2008 en la École Normale Supérieure de la capital francesa. Las Actas de este Coloquio se encuentran publicadas en el número de mayo de 2009 de *Alter. Revue de Phénoménologie*, editada por Vrin en París desde la propia Association Alter. Groupe d'Investigation en Phénoménologie.

<sup>13</sup> *Phénoménologie de la Perception* (PP), p. 223. Merleau-Ponty extrae esta afirmación, obviamente, de un fragmento de *Du Côté de chez Swann*, II, p. 192. Desde este momento, el filósofo francés muestra la inspiración decisiva que las consideraciones que Proust ofrece en su búsqueda del tiempo perdido, acerca del hecho musical, suponen para la construcción y definición de su propia teoría.

sí. Es obvio que en la corriente de pensamiento fenomenológico en la que se adscribe el autor se subraye esta calidad perceptiva, que además reafirma su dimensión temporal, el ‘momento de la experiencia’ que en una creación musical necesita irremediabilmente de tiempo; sin embargo, la alusión a la ‘significación musical’ que nos trae esta experiencia, es decir, a la analogía con un lenguaje pre-establecido y compartido de signos que comportan la expresión de un significado –no es éste el momento para discutir qué podría entenderse acerca de la función semántica de la música<sup>14</sup>– amplía las posibilidades de su estudio y la coloca en un nivel de mayor complejidad analítica<sup>15</sup>.

La segunda lectura hace referencia a la consideración del signo musical<sup>16</sup>, en este caso la nota, y su vinculación con la sonata asumida como estructura ideal de desarrollo: “ella [la sonata] está ahí a través de ellos, ella desciende sobre ellos”. Puede entenderse ya en esta afirmación la estrecha relación que Merleau-Ponty establece entre lo visible, en este caso la sensación del sonido musical, y la idea que éste oculta, lo invisible.

Una tercera lectura de esta definición del comportamiento musical de la forma *sonata*, y consecuencia de la segunda recién expuesta, aludiría a la dualidad conceptual, por otro lado evidente, tradicionalmente adscrita al pensamiento platónico: el descenso de la idea desde el mundo inteligible a un mundo sensible, éste de los sonidos musicales, a través de los que se encarna efectivamente, y por medio de los que podemos, en calidad de oyentes –‘être écoutant’– tomar contacto con ella, lo que conformaría la conocida teoría del conocimiento construida sobre la *anamnesis*; sin embargo, el espacio de mediación entre estos dos mundos es más amplio en el pensamiento pontyniano y podemos situarnos en él a través de la posibilidad perceptiva.

Así, es en *Le visible et l'invisible* donde Merleau-Ponty se detiene de una manera más concisa en la noción de *idea*.

Conocidas son las circunstancias en las que *Le visible* fue confeccionado –como texto establecido por Claude Lefort y publicado tras la muerte del autor–; con todo, este libro reúne las consideraciones más significativas para la elaboración

---

<sup>14</sup> Podemos remitir en esta cuestión a la conocida y muy refrendada línea dibujada por Leonard B. MEYER y J.-J. NATTIEZ, cuya última referencia podría ser el Seminario impartido por éste último en el marco de las actividades del Observatoire Musical Français adscrito a la Universidad Sorbonne-Paris IV, entre octubre y diciembre de 2009, titulado *Principes, concepts et méthodes d'une musicologie générale dans le cadre de la sémiologie*, al que el autor del presente texto pudo asistir.

<sup>15</sup> Término obviamente utilizado en la línea de su definición otorgada por Edgar Morin; puede consultarse la documentación existente sobre *Musique et Complexité. Colloque autour d'Edgar Morin et Jean-Claude Risset*, celebrado en diciembre de 2008 en el Centre de Documentation de la Musique Contemporaine ([http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/musique\\_complexite](http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/conferences/enregistrements/musique_complexite), consultada a fecha 17 de julio de 2009), o, más reciente, el Colloque *La complexité dans les arts et la science*, realizado en junio de 2009 en el marco del Festival *Agora* que se organiza desde el IRCAM parisino, a los que el autor pudo asistir (<http://agora.ircam.fr/symposium.html?&L=1>, consultada a fecha 17 de julio de 2009).

<sup>16</sup> *Op. cit.* nota al pie. n.º 16.



del trabajo que se presenta y algunas de las afirmaciones más audaces de la tesis pontyniana. En este sentido, es la *idea*, inspirada por el eterno Swann de Marcel Proust, cuya definición supone, ya en un momento final de la producción de Merleau-Ponty, la llegada a una estación de destino: “On touche ici au point le plus difficile, c’est-à-dire au lien de la chair et de l’idée, du visible et de l’armature intérieure qu’il manifeste et qu’il cache. Personne n’a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l’invisible, dans la description d’une idée qui n’est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur”<sup>17</sup>.

La forma más acertada en la que la *idea* toma *carnalidad* es precisamente a través de la música, una *idea* que alcanza su medio natural en este ‘monde sonore’; situados en un punto ya conclusivo de la producción pontyniana, la reflexión conceptual sobre el hecho musical adquiere una relevancia absoluta.

Esta *idea* mantiene un juego constante en su percepción, se manifiesta y oculta a la vez en lo visible: “l’idée de la lumière ou l’idée musicale doublent par en dessous les lumières et les sons, en sont l’autre côté ou la profondeur. Leur texture charnelle nous présente l’absente de toute chair; c’est un sillage qui se trace magiquement sous nos yeux, sans aucun traceur, un certain creux, un certain dedans, une certaine absence, une négativité qui n’est pas rien. Nous ne voyons pas, n’entendons pas les idées, et pas même avec l’œil de l’esprit ou avec la troisième oreille: et pourtant, elles sont là, derrière les sons ou entre eux”<sup>18</sup>.

La *idea*, ya concebida en lo musical más allá de su *topos* temporal ineludible, alcanza una magnitud sensible al ser considerada habitante de ese espacio que trasciende el ámbito estrictamente sonoro de la nota –sin dejar nunca de pertenecer a él–, un espacio “detrás de los sonidos o entre ellos”, un espacio de mediación que acerca a nuestro entorno perceptivo la experiencia de aquello que quedaba ‘invisible’.

Al observar la composición de José Manuel López López delimitada para este estudio concretamente a un arco temporal elevado sobre los primeros cinco años de la década de los noventa –etapa destacada en la trayectoria del compositor puesto que dibuja la línea descrita hasta el *Concierto para violín y orquesta* de 1995, obra fundamental en su catálogo– se observa, en primer lugar, el germen de una reflexión constante en su corpus estético en torno al concepto de *tiempo*, su construcción en el devenir musical y su dimensión analítica y perceptiva; en segundo lugar, la experimentación en el medio electrónico consecuencia directa de su formación en el IRCAM parisino y a través de la cual podrá no sólo indagar aún más en esta especulación temporal sino también establecer un estrecho vínculo entre el sonido instrumental convencional y la abstracción sonora electrónica, algo que ampliará sus

---

<sup>17</sup> *Le visible et l’invisible* (VI), p. 193.

<sup>18</sup> VI, p. 195. Subrayado propio.

posibilidades compositivas hacia la “combinación de lo posible y lo imposible”<sup>19</sup>, como afirma el propio autor al hablar concretamente de *Lo fijo y lo volátil*, obra compuesta en 1994 para piano y *échantillonneur* –electrónica, según traduce el compositor– y estrenada a finales del año siguiente.

Esta alusión a diversos planos reales-posibles e irreales-imposibles se circunscribe en palabras de López López y de forma específica a la superposición de distintos *tempi*: “En obras como *Lo fijo y lo volátil* (...) me he servido de un material exclusivamente acústico manipulado electrónicamente, he destilado sonoridades irreconocibles. (...) Hay secciones donde algunas notas graves se prolongan durante minutos (imposible de realizar por un intérprete) o donde la velocidad de texturas compuestas por minúsculas partículas de sonido en el registro agudo es tan rápida que ningún intérprete sería capaz de llegar a un *tempo* semejante”<sup>20</sup>.

Sin embargo, debemos detenernos en esta confrontación de planos diversos aunque estrechamente relacionados entre sí: en primer lugar es el germen tímbrico del piano el principio acústico a partir del que se proyecta el objeto electrónico; éste conduce al primero hacia una dimensión ‘irreconocible’, como afirma el propio autor, una dimensión en la que sólo puede percibirse una abstracción sonora que a pesar de todo mantiene un sustento tímbrico que sí reconocemos: la ‘sillage’ pontyniana –‘estela que se traza mágicamente’–, alcanza representación simbólica en el medio electrónico, situado así en aquel espacio de mediación entre la *idea* y su encarnación en el sonido musical<sup>21</sup>; en segundo lugar porque esta dualidad es una aplicación posible del propio título de la pieza, *Lo fijo y lo volátil* que alude inmediatamente al proceso de conocimiento de la Alquimia: “¡Qué admirable es la naturaleza, que tiene la potestad de convertir los cuerpos en espíritus! Lo cual no podría hacerse si primero el espíritu no hubiera sido incorporado al cuerpo y si el cuerpo no hubiera sido reunificado con el espíritu volátil y después vuelto fijo y constante”<sup>22</sup>.

Más allá de las implicaciones filosóficas que sin duda se alojan en esta cita, interesa incidir en la dicotomía fijo/cuerpo–volátil/espíritu, que se asume como materia –*idea* sonoras. Un ejemplo de esta concepción musical lo tenemos en el pasaje final de la página octava y el comienzo de la novena de la partitura editada por Ricordi: aquí el piano repite el *do* central en un septillo en *tempo* negra igual a 60. Este gesto oculta en sí mismo un ‘cálculo secreto’, como

---

<sup>19</sup> En palabras del compositor. RODRÍGUEZ CERDÁN, David y LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel: “José Manuel López López. He transformado el piano en un mega-instrumento a partir de sí mismo”, en *Diverdi*, 172/Julio-Agosto (2008), p. 55.

<sup>20</sup> *Op. cit.* Subrayado propio.

<sup>21</sup> Igual podría ocurrir con *Lituus*, pieza escrita tres años antes, en la que también se advierte esta relación poética entre el objeto acústico germinal y su proyección electrónica, y que sin embargo será analizada más adelante como ejemplo de una segunda forma de aplicación del pensamiento pontyniano a la creación de López López.

<sup>22</sup> Fragmento del texto anónimo *Instructio patris ad filium de Arbore Solari* citado en AROLA, Raimon: *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*, Siruela, Madrid, 2008, p. 52.

expresa el título de una pieza para vibráfono del propio López López escrita en 1993: la repetición de la nota entendida como el pulso de una vibración sonora inaudible, una altura imperceptible distinta a la oída que se encontraría ‘detrás de ella’; por otro lado, este mismo gesto trasciende el ámbito acústico del piano y alcanza ese espacio de mediación en el que se instala el sonido electrónico a través de la repetición exhaustiva y cada vez más aguda de aquel *do* inicial; el objeto tímbrico pianístico se sitúa en una suerte de ‘intersticio fronterizo’ – como afirma Eugenio Trías en su definición de la música<sup>23</sup>–, límite en el que podría instalarse la *idealidad* sonora antes comentada, hacia la construcción de un ‘metainstrumento’<sup>24</sup>.

En esta misma dirección se alinea una pieza poco posterior en la que también interviene el medio electrónico a través del que se intenta: “reconstituer une sorte de *synthèse vocal* créé par la superposition des différents voix chantées ou enregistrées. On reconstitue ainsi certaines zones d’une série harmonique, en fait un modèle physique idéalement considéré dans lequel on ne peut pas opérer des transformations intimes”<sup>25</sup>.

En *Sottovoce* –composición realizada en 1995 para cuarteto vocal y dispositivo de difusión cuadrifónica, sobre el texto *De Silentio* de Petrus Alphonsus<sup>26</sup>–, el objeto electrónico, constituido a partir de la grabación de las voces del cuarteto (soprano, alto, tenor y bajo), sirve al autor para reconstruir un ‘modelo físico’ ideal que se aleja de las propias posibilidades tímbricas de los intérpretes, lo que establece de nuevo una relación dual entre la percepción de lo real-posible, por un lado, y por otro, una materia sonora que se define *ideal*, una materia oculta, por la imposibilidad técnica de su realización efectiva, aunque latente y constituyente del hecho sonoro, traída a la luz finalmente: “L’idée est ce niveau, cette dimension, non pas donc un invisible de faire, comme un objet caché derrière un autre, et non pas un invisible absolu, qui n’aurait rien à faire avec le visible, mais l’invisible de ce monde, celui qui l’habite, le soutient et le rend visible, sa possibilité intérieure et propre, l’Être de cet étant (...) Les idées musicales ou sensibles, précisément parce qu’elles sont négativité ou absence circonscrite, nous ne les possédons pas, elles nous possèdent”<sup>27</sup>.

Así entendida, la idea se encuentra efectivamente en este mundo, es ‘lo invisible’ de él y, a la vez, “aquéllo que lo habita, lo sostiene y lo hace visible”, su ‘posibilidad interior’; podría decirse que es presencia latente que ‘nos posee’ y forma parte de nuestra conciencia, conforma y define nuestra percepción; una

---

<sup>23</sup> En su *Lógica del límite*, publicado en Barcelona por Destino en 1991, p. 45.

<sup>24</sup> Así se expresa el propio autor al hablar de las posibilidades de esta pieza en *Sibila, Revista de Artes, Música y Literatura*, 24, Sevilla, 2007, p. 52.

<sup>25</sup> LOPEZ LOPEZ, José Manuel: *Notes du programme de la création* [de *Sottovoce*], *Cahiers d’exploitation*, Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, Paris, 1998, pp. 11 y ss. Subrayado propio.

<sup>26</sup> Escritor español activo durante el primer tercio del siglo XII, conocido por su *Disciplina Clericalis*, entre otros trabajos y en cuyo capítulo segundo se integra la sección *De Silentio*.

<sup>27</sup> VI, p. 196.

representación visual de esta posición la hallamos por ejemplo en algunos pasajes del libro *Le città invisibili*, que precisamente será utilizado por López López para la confección de un proyecto audiovisual en colaboración con el videoartista parisino Pascal Auger: “al llegar [a la ciudad de Valdrada] el viajero ve dos ciudades: una directa sobre el lago y una de reflejo, invertida. No existe o sucede nada en una Valdrada que la otra Valdrada no repita, porque la ciudad fue construida de manera que cada uno de sus puntos se reflejara en su espejo, y la Valdrada del agua, abajo, contiene no sólo todas las canaladuras y relieves de las fachadas que se elevan sobre el lago, sino también el interior de las habitaciones con sus techos y sus pavimentos, las perspectivas de sus corredores, los espejos de sus armarios”<sup>28</sup>.

El platonismo que sin duda acude como referencia esencial en esta dualidad de mundos, sensible e inteligible, tanto en la cita anterior de Merleau-Ponty como en esta recreación, debe sin embargo quedarse a un lado en el pensamiento del filósofo objeto de este estudio, puesto que como él mismo afirma: “On a dit platonisme, mais ces idées sont sans soleil intelligible, et apparentées à la lumière visible”<sup>29</sup>. La *idea* musical, en este sentido, encarna la condición de *interstare* –estar entre– lo visible y lo invisible; se define a la luz de la percepción –*l’écoute*– y, aunque permanece oculta tras el objeto –*la mélodie*<sup>30</sup> –, finalmente se da, precisamente como extensión del propio *être voyant*: “L’énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu’il voit alors l’‘autre côté’ de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C’est un soi (...), donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir”<sup>31</sup>.

Este juego entre el ser y su proyección perceptiva acerca la idealidad a la experiencia sensible, visual, táctil y, aunque no aparezca de forma explícita en este fragmento, también sonora, teniendo en cuenta todo lo expuesto hasta el momento. Así, la dualidad platónica antes comentada suaviza sus límites a favor de una nueva esfera en la que se proyecta nuestra experiencia perceptiva y a través de la que efectivamente podemos aproximarnos a ese ‘otro lado’, que no se encuentra más allá de la línea de nuestro propio ser.

---

<sup>28</sup> “Las ciudades y los ojos. 1”, CALVINO, Italo: *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 1998, pp. 67-68. La obra a la que se hace referencia es *Cálculo secreto*, escrita en 1995 para vibráfono solo, que formará parte del material musical propuesto por López López para la creación e interpretación de *La Céleste* (2004) con videocreación de Pascal Auger (París, 1955). Asimismo, esta pieza se sitúa en un estado preliminar para la construcción de una ópera titulada *Les villes invisibles*, sobre el texto de Calvino y también con videocreación de Auger. Véase el artículo del autor del presente texto “Creación en los pliegues de la ciudad invisible: síntesis sonora y visual en *La Céleste* (2004), de Pascal Auger y José Manuel López López”, Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte *Art i Memòria*, celebrado en Barcelona entre el 22 y el 26 de septiembre de 2008.

<sup>29</sup> En *Notes de cours 1958-1959 et 1960-1961 (NC)*, Gallimard, Paris, 1996, p. 194.

<sup>30</sup> Aunque puede resultar un término confuso por su uso histórico relacionado con el género *lied* alemán, Merleau-Ponty hace referencia aquí a su definición teórica más aséptica y tradicional.

<sup>31</sup> Texto concluido en agosto de 1960, publicado en 1964, en edición de Claude LEFORT para Gallimard y consultado en edición de 2007, pp. 18-19.

### **Vers le temps**

Esta noción de *idea* se describe en lo musical, según J. Wiskkus, también como la “ouverture d’une dimension qui ne pourra plus être refermée”<sup>32</sup>; esta dimensión no es sólo conceptual: la *idea* –en ‘le monde sonore’– se proyecta hacia lo sensible en una dimensión temporal ineludible, una ‘profondeur du temps’ sin la cual no se da: su identidad dinámica incita a una idealidad, en definitiva, ‘qui [a] besoin du temps’.

La constatación del parámetro *tiempo* en la descripción de la *idea*, no por ser obvia, deja de tener una relevancia absoluta puesto que se abre así al devenir del ‘flujo’ temporal, algo que a su vez provoca la consideración y el análisis del instante y de la relación del oyente con su pasado, su memoria musical, y la apertura a la expectativa del avenir sonoro.

Algo por otro lado que nos sirve para volver a la figura de López López y observar la constatación temporal en su creación: “El tiempo, categoría esencial en el arte del sonido, siempre ha tenido una estrecha relación con el devenir de la música. Así, el tiempo lineal se relaciona con el contrapunto, las líneas melódicas y la horizontalidad en música; el tiempo circular con la verticalidad, con la armonía y con los procesos cadenciales donde siempre hay un retorno”<sup>33</sup>.

Como arte dinámico<sup>34</sup>, la música precisa de forma ineludible del crecimiento en el valor de este parámetro temporal; la reflexión en torno a él y sus modos de experiencia y percepción, alcanzan una magnitud ecuménica<sup>35</sup> en el pensamiento y la filosofía del pasado y de hoy, desde el *panta rei* heraclitiano hasta consideraciones más recientes que introducen el concepto en corrientes filosóficas más amplias, relacionadas de una u otra forma con el valor de la experiencia y la percepción, como ocurre con el pensamiento fenomenológico, donde se aloja la figura de Merleau-Ponty<sup>36</sup>.

Asimismo, y obviamente, esta reflexión temporal adquiere una relevancia absoluta en el pensamiento musical contemporáneo a través de una conciencia instalada en una dimensión tanto poética como estructural y perceptiva, donde

---

<sup>32</sup> VI, p. 196, referencia aludida en WISSKUS: “L’esthétique musical et...”, p. 207.

<sup>33</sup> LÓPEZ LÓPEZ, José Manuel: “El reencuentro de lo armonioso, lo sensible y lo expresivo”, en *Boletín de la Academia de España en Roma*, Academia de España en Roma, Roma 1997, pp. 31-33, p. 31.

<sup>34</sup> Uso este adjetivo concretamente en la línea que define DEWEY, John: “En toda experiencia integral hay una forma porque hay una organización dinámica. Llamo dinámica a la organización porque emplea tiempo para completarse, porque es un crecimiento”, en *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, 2008, p. 64. Subrayado propio.

<sup>35</sup> Como referencia general puede consultarse RICŒUR, Paul et al.: *Time and the philosophies. At the crossroads of cultures*, Unesco, London, 1977.

<sup>36</sup> Véase HUSSERL, Edmund: *Lecciones de Fenomenología de la Conciencia Interna del Tiempo*. Traducción, Introducción y notas de Agustín Serrano de Haro, Trotta, Madrid 2002.

se asume como vehículo esencial de la experiencia sonora, dando lugar a análisis de muy diversa índole<sup>37</sup>.

Así, el planteamiento musical de López López, desde un punto de vista poético y estructural, presenta una preocupación constante por el tiempo, su construcción y su percepción, tanto en la esfera simbólica, donde alcanza una lectura trascendente, como en la estrictamente técnica, en la que interviene la conocida como modulación métrica, a través de la que el músico puede moldear el paso del tiempo y controlar su devenir: hacer efectivo en el *ahora* un “reencuentro armonioso, sensible y expresivo”<sup>38</sup>.

El propio compositor define su discurso acerca de este parámetro temporal desde la figura del reloj de arena como ejemplo gráfico: en su parte superior deben advertirse distintas franjas en descenso gradual, desde el tiempo en su magnitud cósmica y humana como macroforma –que en su aplicación musical alcanzaría a la forma y la estructura, el gesto o la duración<sup>39</sup>– hasta la nota musical como microforma, situada precisamente en el cuello que une ambos espacios del reloj. En la parte inferior se hallarían las zonas del tiempo ‘inaccesibles’, espacio en el que López López desarrolla gran parte de su indagación estética y musical: las partículas sonoras de expresión menor que la nota, su ‘materia interna’<sup>40</sup>: “frecuencia, espectro, timbre, parciales, etc...”<sup>41</sup>. Este discurso remite de forma ineludible al pensamiento espectral francés, de significación decisiva en el discurso teórico y compositivo de López López, y supera en su aplicación directa el arco cronológico definido al principio: desde el comienzo de su catálogo con *Aquilea* (1986) para diez instrumentos, donde el autor desarrolla la superposición de ‘capas sonoras independientes’, y *Les Temps multiples* (1987) para cinta magnética, en la que se expresa de forma evidente la convergencia de una multiplicidad de pulsos temporales y *tempi*, hasta *Un instante anterior al tiempo* (2006) para piano, donde como el propio título indica y sobre un sonido sordo del piano que sirve de material sonoro inicial, nos situamos en un plano previo al propio discurrir temporal, el autor efectúa un detenimiento consciente en el valor de este parámetro, detenimiento al que podemos aproximarnos desde dos vías analíticas estrechamente relacionadas y aplicadas en ambos casos a *Lituus*, pieza para cuarteto de metales y dispositivo informático, estrenada en enero de 1992 en el espacio de proyección del IRCAM como parte del curso de formación que en ese momento realizaba López López en este mismo centro.

---

<sup>37</sup> Véase en la bibliografía en castellano VEGA RODRÍGUEZ, Margarita; VILLAR TABOADA, Carlos (eds.): *El tiempo en las músicas del siglo XX*. Colección *Música y Pensamiento*, Seminario Interdisciplinar de Teoría y Estética Musical (SITEM), Valladolid, 2001.

<sup>38</sup> Como él mismo afirma en “El reencuentro...”, p. 33.

<sup>39</sup> Así se expresa el compositor en “Lituus. Notas al programa”, Concierto del Ensemble Court-Circuit, Pierre-André Valade (dir.), Ciclo de Música Contemporánea, Teatro Central, Sevilla, 3 de abril de 1998.

<sup>40</sup> Expresiones utilizadas en el Taller de Composición que López López ha impartido durante el año lectivo 2008-2009 en el Departamento de Música de la Universidad Paris VIII – Vincennes-Saint Denis; Notas de Curso recogidas por el autor.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, nº 39.

En la primera de estas vías analíticas nos detenemos en la construcción del devenir temporal que desarrolla el compositor, desde aquellos macrotiempos antes definidos hasta el trabajo más íntimo con la materia musical interna: “On pourra donc entendre dans la pièce l'évolution d'univers placés notamment dans le domaine du MACRO-TEMPS (longues durées avec lesquelles on construit des sections 'synthèse instrumentale') vers des univers proches de l'articulation instrumentale (figures, phrases, gestes, etc.) et vers des univers placés dans le domaine des événements MICRO-TEMPORELS. C'est le cas de la dernière partie de la pièce où les structures sonores sont le résultat d'un travail microscopique des spectres morphologiques propres à chacun des instruments utilisés”<sup>42</sup>.

Este trabajo desde magnitudes de duración extendida hasta el ejercicio inmerso en la materia interna de la nota, en el espacio íntimo de la morfología sonora, anuncia lo que más tarde será uno de los rasgos característicos en la creación de López López, la denominada ‘modulación métrica’, proceso a través del que construir de manera precisa el devenir de la pieza en cuanto se refiere al *tempo* en el que se desenvuelve. Esta técnica tendrá un reflejo absoluto ya en piezas más recientes desde su *Étude sur la modulation métrique* (2003), para cuatro percusionistas.

La segunda de estas vías tiene que ver con la primera en cuanto a que también afecta al decurso temporal de la pieza; interviene en él lo que denomina el autor como ‘multiplicidad de tiempos’: una confluencia absoluta de múltiples *tempi* en diversas capas sonoras, desde las conformadas por los instrumentos convencionales hasta las que se inscriben en la secuencia electrónica pregrabada como ocurre en la sección final de la pieza (cc. 155 y ss.). Esta modelización o conducción del tiempo se traduce en el cruce de distintas pulsaciones rítmicas, una suerte de ‘tiempos múltiples’ –como reza el título de una pieza escrita tan pronto como en 1987 para cinta magnética, antes citada–, lo que confirma la constante preocupación acerca del devenir temporal que caracteriza el catálogo de este compositor.

### **Vers la fin**

Al aproximarnos a la creación de José Manuel López López desde la perspectiva filosófica definida por el pensador Maurice Merleau-Ponty he intentado delimitar dos posibles aplicaciones:

- a) Un pensamiento tímbrico en el que el medio electrónico proyecta el objeto sonoro acústico inicial hacia un espacio de mediación, una dimensión en la que aparece una posible aplicación de la *idea* musical pontyniana que permanecía latente, oculta “detrás de los sonidos o entre ellos”. En este espacio que trasciende las posibilidades reales del

---

<sup>42</sup> Notas al programa del estreno de la pieza, *Collège IRCAM, Atelier Pédagogie, Présentation des travaux des élèves du Cours de Composition et Informatique Musicale (91/92)*, IRCAM, Espace de Projection, Paris, 13 de enero de 1992.

instrumento –desde el piano a la propia voz humana– se inscribe un ejercicio sonoro en el que convergen el plano ‘visible’ e ‘invisible’, el ‘posible’ y el ‘imposible’, en la conformación de un resultado musical complejo en cuanto a los niveles de lectura que ofrece.

- b) Esta idea ‘[a] besoin du temps’, necesita de tiempo para encarnarse: la construcción consciente del devenir incide de forma decisiva en su captación y López López atiende de manera muy precisa a este devenir: “La question importante c’est (...) arriver a manipuler d’une manière perceptible l’évolution du temps, la circulation du temps. Évidemment, aussi, quand j’ai parlé (...) de perception philosophique du temps, on peut penser à des moments dans la pièce q’appartiennent au passé, on peut imaginer qu’est-ce qui va se passer dans le future (...), des étapes, des moments temporaux qui font que la musique c’est un art où le mouvement ou la circulation q’on appelle temps c’est l’élément fondamentale”<sup>43</sup>.

La reflexión en torno al tiempo y su aplicación técnica en la creación musical alcanza en el pensamiento de López López una relevancia absoluta: se trata de una ‘modelización temporal de la idea musical’, en una adaptación de lo afirmado por Dominic Garant sobre la creación de Tristan Murail, compositor muy cercano al planteamiento del autor español.

Asimismo, la aplicación concreta del planteamiento de Merleau-Ponty a un proceso creativo que integra decisivamente esta reflexión en torno al tiempo apoya el ejercicio comparativo realizado y aporta una faceta hermenéutica más al prisma conceptual del filósofo francés.

Sin embargo, este trabajo deja un vacío notable en primer lugar en cuanto a la necesidad de un estudio más detenido precisamente sobre la ‘modulación métrica’ de relevancia tan notable y con una implicación poética tan profunda en la creación de López López.

En segundo lugar, en cuanto a la propia aplicación del pensamiento pontyniano a la composición del autor madrileño; ésta se encuentra integrada en una forma de pensar el hecho y la experiencia musicales muy cercana a la fenomenología, por lo que sería posible ampliar el marco conceptual establecido para este estudio hacia otros autores esenciales en esta corriente filosófica tan decisiva durante el siglo pasado –vid. Husserl, Bergson, et alt.–.

Estas consideraciones fortalecen y debilitan a la vez la pertinencia del estudio realizado: si resulta oportuna la adopción de la herramienta fenomenológica al afrontar el análisis de ciertos procesos compositivos del espectralismo puesto que es una constante en ambos la descripción del objeto artístico inserto en una sólida reflexión en torno al *tiempo*, son igualmente múltiples las vías analíticas

---

<sup>43</sup> Transcripción literal propia realizada de un fragmento de una entrevista inédita dirigida en verano de 2007 por el realizador Pascal Auger, quien la facilitó al autor del presente texto en octubre de 2009.



En busca de una estética musical:  
la creación de José Manuel López López,  
la *profondeur du temps* de Maurice Merleau-Ponty

que pueden transitarse, desde una consideración crítica más amplia del catálogo de López López hasta la construcción de un corpus conceptual más dilatado con el que afrontar este mismo catálogo.

# Maurice Ohana et la ritualité masquée

Aurélie Allain  
Musicologue  
Université de Rouen

**Résumé.** En marge de tout courant esthétique, Maurice Ohana décrit, à travers ses compositions, un univers singulier profondément enraciné dans la tradition andalouse. Œuvre résolument espagnole, le *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias* met en présence des forces symboliques où se rencontrent Eros et Thanatos.

**Mots clés.** Rituel, sacré, mort, mythe, symbole.

**Abstract.** Despite all current aesthetic, Maurice Ohana describes, through his compositions, a singular universe deeply rooted in the Andalusian tradition (a resolutely Spanish implement the “*Llanto por Ignacio Sanchez Mejias*” is in the presence of symbolic forces where Eros and Thanatos are reunited.

**Keywords.** Ritual, sacred, death, myth, symbol.

---

## I. L’Imaginaire mythique de Maurice Ohana

Né le 12 juin 1914 à Casablanca, Maurice Ohana décrit à travers ses œuvres une géographie imaginaire. Profondément attaché à sa région d’origine qui est l’Andalousie, il crée un univers propre emprunt de références culturelles mais aussi largement mythiques. L’Andalousie représente, pour Maurice Ohana, un lieu sans âge qui est peut-être celui des origines de notre culture.

« Ce dont parle Maurice Ohana, et ce que dit souvent son œuvre en effet, c’est d’abord la non-histoire, le temps d’avant le temps que l’Andalousie fait voir si on a des yeux pour la regarder, et que l’on pourrait contempler ailleurs aussi puisqu’il s’agit d’un temps où peut-être aucun continent n’existait encore »<sup>1</sup>.

Dirigée par la seule imagination, la démarche artistique de Maurice Ohana s’appuie sur des perceptions anciennes : « Très tôt, écrit-il, j’ai eu l’impression d’avoir hérité d’une mémoire antérieure »<sup>2</sup>. C’est dans le jardin des Hespérides, décrit comme le lieu de sa naissance, qu’il part à la recherche de souvenirs gardés, depuis l’enfance, dans la mémoire.

---

<sup>1</sup> MARCEL, Odile : « L’Ibérisme de Maurice Ohana. Essai de caractérisation de quelques traits d’une œuvre », *La Revue Musicale, Maurice Ohana : essais, études et document*, Paris : Richard-Masse, 1982, n° 351-352, p. 16.

<sup>2</sup> MARTI, Jean-Christophe : « Anonyme XXe siècle : entretien avec Maurice Ohana », *L’Avant-scène Opéra*, Paris, 1991, hors série, n°3A, p. 7.

« Si on me demandait le lieu de ma naissance, délaissant l'état-civil, je me réfèrerais davantage à cette région assez vaste, où plus tard j'ai pu situer les lieux qui me fascinent : le jardin des Hespérides, une certaine contrée où paissaient les troupeaux de taureaux que Hercule s'est appropriés après avoir tué Geyron, un lieu encore où un grand cataclysme a uni la Méditerranée à l'Océan. Je retourne sur ces lieux. Je rôde autour, à la recherche de je ne sais quel souvenir, peut-être celui d'une vie antérieure, à la recherche sans aucun doute de forces qui alimentent ma musique par une transmutation dont je ne veux pas analyser les pouvoirs. Il me suffit de percevoir que ce sont ces forces qui assurent à travers leur diversité, la continuité d'une seule idée dans tout ce que j'écris »<sup>3</sup>.

Situé à l'extrême occident, le jardin des Hespérides est symbolisé par un arbre fabuleux dont les fruits étaient gages d'immortalité et de fécondité. Par sa fructification merveilleuse, le jardin des Hespérides incite à la rêverie la plus paisible. « Qu'on nous rende le jardin et le pré, la berge et la forêt, et nous revivrons nos premiers bonheurs »<sup>4</sup>, écrit Gaston Bachelard. Symbole d'une fécondité toujours renaissante, le jardin se rattache aux valeurs messianiques et résurrectionnelles de l'arbre. Il existe, en effet, « tout un messianisme sous-jacent au symbolisme des frondaisons, et tout arbre qui bourgeonne ou fleurit est un arbre de Jessé »<sup>5</sup>. Défini selon des schèmes verticalisants, l'arbre oriente la mesure du temps et devient, comme le montre Gaston Bachelard<sup>6</sup>, le symbole de la destinée humaine. Relié aux schèmes cycliques du renouvellement, le symbolisme de l'arbre constitue une donnée fondamentale de l'esthétique de Maurice Ohana et parcourt l'ensemble de son œuvre.

Cette mémoire de perceptions anciennes, qui fonde l'esthétique de Maurice Ohana, se manifeste de manière grandiose avec le *Llanto por Ignacio Sanchez Mejiàs* (1950). Œuvre résolument espagnole, le *Llanto por Ignacio Sanchez Mejiàs* est inspiré à la fois de Manuel de Falla et du *cante jondo* espagnol. Commande du Cercle Culturel du Conservatoire qui « laissait toute latitude au compositeur dans le cadre d'une œuvre « de caractère très espagnol »<sup>7</sup>, le *Llanto* inaugure la production vocale de Maurice Ohana.

Chant funèbre écrit à la mémoire du grand *torero* Ignacio Sanchez Mejiàs, le poème de Federico García Lorca est un véritable rituel de la mort. Composé de quatre chants : *La Cogida y la Muerte*, *La Sangre derramada*, *Cuerpo presente*, *Alma ausente* : *La Blessure et la Mort*, *Le Sang répandu*, *Corps gisant*, *Ame absente*, le *Llanto* exprime la révolte d'un peuple contre la

---

<sup>3</sup> GRUNENWALD, Alain : « T'Harar-Ngô : conversation avec Maurice Ohana », *Arfuyen*, Malaucène, 1975, n° 2, p. 60.

<sup>4</sup> BACHELARD, Gaston : *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, Librairie José Corti, Paris, 1943, p. 231.

<sup>5</sup> DURAND, Gilbert : *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, op. cit., p. 391.

<sup>6</sup> BACHELARD, Gaston : *L'Air et les songes : essai sur l'imagination du mouvement*, op. cit., pp. 237 et 250.

<sup>7</sup> ROY, Jean : *Présences contemporaines : musique française*, Nouvelles Editions Debresse, Paris, 1962, (Présences contemporaines), p. 387.

persécution, la misère et l'ignorance. L'Espagne est une nation où le sang et la mort ont toujours constitué le sens de l'histoire.

« Le couperet, la roue du char, le poignard, les barbes piquantes des bergers, la lune pelée, la mouche, les placards humides, les décombres, les saints couverts de dentelle, la chaux et la ligne tranchante des auvents et des balcons vitrés, tout se couvre, en Espagne, d'une frange d'herbe de mort, se charge d'allusions et de signes perceptibles à un esprit en éveil et nous préfigure la roideur de notre propre trépas »<sup>8</sup>.

La poésie de Lorca s'offre alors comme un lien de fraternité entre les hommes d'une culture ouverte à l'Orient par la Méditerranée. Continuateur d'une riche tradition, Federico Garcia Lorca est, comme il le disait lui-même de Pablo Neruda, un poète « plus près de la mort que de la philosophie, plus près de la douleur que de l'intelligence, plus près du sang que de l'encre »<sup>9</sup>.

A trois reprises, l'œuvre de Lorca rencontre l'itinéraire de Maurice Ohana. Il a vingt-deux ans lorsqu'il reçoit pour la première fois le manuscrit du *Llanto*. Au cours de cette même année 1936, il décide de se consacrer entièrement à la musique et devient le pianiste de la célèbre danseuse andalouse La Argentinita. Ancienne compagne d'Ignacio Sanchez Mejiàs et dédicataire du poème, elle lui confie le manuscrit. Sept ans plus tard, mobilisé au Kenya avec les forces alliées, Maurice Ohana se lie d'amitié avec le futur traducteur de l'œuvre de Lorca, Roy Campbell. Ce dernier lui offrira l'unique édition complète de l'œuvre de Lorca, interdite en Espagne.

Dès 1940, Maurice Ohana envisage de se consacrer entièrement à la composition. Démobilisé, il se fixe à Paris en 1946 et fonde l'année suivante, avec quelques musiciens le groupe *Zodiaque*, « dont l'objectif est de défendre la liberté du langage musical contre tous les esthétismes tyranniques »<sup>10</sup>.

Imprégné de mémoire et de culture ibériques, Maurice Ohana construit son identité musicale à travers des œuvres authentiquement espagnoles où l'influence du *cante jondo* est perceptible. Pure invention des andalous pour désigner une tension intérieure, le mot *jondo* éveille un sentiment d'une profondeur intense. Ce sentiment se réalise pleinement dans le poème de Lorca dont le sens s'impose désormais comme une évidence.

Créée le 22 mai 1950, à la Sorbonne par l'orchestre des Cadets du Conservatoire, sous la direction de Georges Delerue, l'œuvre est écrite en quelques semaines pour baryton solo, récitant, chœur de femmes et ensemble instrumental comprenant une partie de percussion à trois exécutants et un clavecin.

---

<sup>8</sup> GARCÍA LORCA, Federico : *Œuvres complètes*, 2, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1990, p. 926.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 963.

<sup>10</sup> ROY, Jean : « Pour saluer Maurice Ohana », *La Revue Musicale, Maurice Ohana études, essais et documents*, Richard-Masse, Paris, 1982, n° 351-352, p. 7.

Usant de l'ambivalence des images symboliques, Maurice Ohana ne cesse de les inscrire dans cette immensité culturelle que représente l'Andalousie. Dans ce lieu mythique, il semble que tout élément se mélange. Ainsi, l'eau se combine à la terre, l'arbre au ciel. Et de cette union intime résulte « un délire foisonnant » où « tout est possible dans la magie d'un monde d'avant l'esprit, un monde de vocables lancés, de mots primordiaux que des troupes peu à peu effrénées reprennent comme dans l'obscur Afrique, le cri du magnétiseur conjurant les étoiles, les plantes et le soleil, les captant dans son miroir de sons et les forçant à comparaître, à se laisser apprivoiser jusqu'au silence »<sup>11</sup>. C'est cette alliance mythique des hommes et des dieux, de la vie et de la mort qui confère à l'œuvre de Maurice Ohana une portée rituelle.

« Le rituel est quelque chose qui émane de quelqu'un ou de quelques-uns et qui est capable d'embrasser l'adhésion d'un grand nombre. A partir de là, on est dans le rituel, parce qu'on arrive au pied des forces obscures, ou au contraire lumineuses, qui font le consensus général. C'est cette espèce de fraternité provoquée ou recherchée qui constitue le rituel »<sup>12</sup>.

Sans aucun ésotérisme, Maurice Ohana tente de s'approcher du rituel en élaborant un langage symbolique. D'emblée, Maurice Ohana saisit le poème tragique dans son essence musicale. Peuplées de correspondances énigmatiques, les images poétiques s'unissent aux images sonores qui, « loin de demeurer locales ou occasionnelles, se révéleront consubstantielles à son univers musical »<sup>13</sup>. C'est donc la structure formelle du poème qui dicte la structure musicale. Car, « la structuration de l'œuvre n'est jamais pour Ohana une abstraction, elle naît de la matière sonore. Et le son naît d'un geste, vocal ou instrumental, à la fois riche et imprévisible, et lié au savoir et à l'engagement du musicien praticien »<sup>14</sup>.

## II. Le symbole

### II. 1. Le Miroir

Tout symbole dans une certaine mesure est un masque. Le symbole qui relève de l'imaginaire, est de l'ordre du non-dit et de l'intentionnalité. De là vient le caractère polysémique du symbole. Cependant, derrière la multiplicité et l'ambiguïté des significations, le symbole révèle une unité.

Doué d'un pouvoir ambivalent, le miroir est à la fois symbole de sérénité et un présage funèbre. La signification symbolique du miroir « provient de l'ancienne croyance selon laquelle l'image et son modèle sont liés par une correspondance magique »<sup>15</sup>. C'est pourquoi, à la mort d'une personne, les miroirs sont

---

<sup>11</sup> MARCEL, Odile : *op. cit.*, p. 19.

<sup>12</sup> CHARLES, Agnès : *Du Sourcier au trouveur : une étude de la musique vocale de Maurice Ohana*, Thèse de doctorat sous la dir. de Michelle Biget-Mainfroy, Université François Rabelais, Tours, 2001, p. 239.

<sup>13</sup> PROST, Christine : « La veille du tigre », *De Federico Garcia Lorca à Maurice Ohana : Llanto por Ignacio Sanchez Mejias*, sous la dir. de Frédéric Deval, Actes Sud, Arles, 1992, p. 68.

<sup>14</sup> CHARLES, Agnès : *op. cit.*, p. 220.

<sup>15</sup> CAZENAVE, Michel (sous la dir.) : *Encyclopédie des symboles*, Librairie générale française, Paris : 1996, La Pochothèque. Encyclopédie d'aujourd'hui, p. 413.

recouverts de draps noirs funéraires pour ne point retenir son âme et lui permettre d'accéder dans l'au-delà.

Loin d'être insignifiante, la forme en miroir du second chant, *La Sangre derramada*, met en évidence un caractère essentiel de l'image du caché : celui de la ressemblance. Il faut, en effet, insister sur le fait que le miroir n'est pas un décalque mais bien l'apparence véritable de l'image reflété. Le miroir ouvre sur un monde qui manque totalement d'existence. C'est la raison pour laquelle le miroir détient un caractère surnaturel. Le miroir est un simulacre qui ne correspond aucunement à la réalité.

Régi selon une architecture symétrique particulièrement complexe, le second chant se subdivise en plusieurs sections. Notons que la succession des épisodes ne s'organise pas selon un principe de progression dramatique mais selon un principe concentrique. De sorte que les sections semblent s'enrouler autour de la partie centrale constituant ainsi le sommet de l'arche. Souvent observée dans les musiques traditionnelles, la forme mélodique en arche symbolise la transcendance, la force, la constance, la hauteur, la sacralité. La signification de la structure en arche est ici très claire : c'est l'aspiration à renaître par retour dans le sein maternel, c'est-à-dire à devenir immortel.

## II. 2. Le symbolisme animal

Désigné sous l'appellation « Liturgie du taureau », le *Llanto* prend sa source dans l'animalité. Une des premières manifestations de l'animalisation est le mouvement rapide et indiscipliné. Rythmique, dynamique, tempi procèdent du schème de l'animation. Les changements fréquents de tempi, les contrastes d'attaques et de nuances ainsi que l'utilisation d'une grande polyrythmie provoquent un sentiment d'inquiétude et d'angoisse. Il est intéressant de noter que Maurice Ohana relie son instinct musical à l'animalité : « Je puis dire que tout dans mon existence converge vers la musique, rêvée, imaginée ou en cours de réalisation. Je pense à moi comme à un animal, un fauve qui ne se déplace qu'en fonction de sa proie, de sa survie... Je relie mon instinct musical à cette animalité, si ce n'est que je ne chasse pas la musique : je la laisse venir, comme un oiseleur patient et attentif »<sup>16</sup>.

Fondement de l'existence, l'instinct ramène toujours au passé psychique et par conséquent à l'enfance. Derrière l'impulsion de l'instinct se dessine l'éternelle présence.

Dans l'imaginaire, le taureau se rapproche étroitement de l'isomorphisme du cheval. Animal chthonien, le taureau est également, comme ce dernier, symbole astral. Symbole solaire ou lunaire, le taureau désigne la phase destructrice du temps. Le symbolisme taurin reflète l'absurde contradiction de la destinée humaine. Il évoque également le thème du mugissement, du cri et de la plainte. Là est sans doute la raison pour laquelle le *Llanto*, appelée liturgie du taureau, contient une alliance symptomatique du cri et de la plainte.

<sup>16</sup> MARTI, Jean-Christophe : *op. cit.*, p. 4.

Cris ou plaintes se présentent sous de nombreux aspects et selon deux démarches opposées. Phénomène bref et isolé, le cri parcourt les quatre chants du poème. Vocal ou purement instrumental, le cri surgit de la matière sonore. Le *Llanto* s'ouvre sur une sonorité harmonique violente qui plonge l'auditeur dans la mise en scène de sa propre mort. Signal de détresse, appel du désespoir, ce premier accord est l'image même du cri. Il se disperse et devient l'élément organisateur du *Llanto*.

Figure 1. Maurice OHANA : *Llanto por Ignacio Sanchez Mejià*, Billaudot, Paris, 1966, p. 1.

Ce cri parcourt, sous des formes variées, les quatre chants du poème. Parallèlement à cette « figure d'énergie archétypique »<sup>17</sup>, le premier chant présente des formules onomatopéiques et des interjections. Appelées glossolalies ou plus simplement lalies, ces formules sont réparties dans le chant afin de renforcer la force émotive du texte. Proche du bruissement, les lalies constituent un élément spécifique de l'émission vocale dans le chant flamenco. L'interjection *ay* qui exprime la douleur mais aussi le regret est une forme de lalie. Cette interjection qui « déchire le silence en cristallisant toute la peine, toute la solitude, tout le drame cosmique et religieux de l'homme andalou »<sup>18</sup>, se situe à mi-chemin du cri et du chant. Formée de plusieurs éléments (écart

<sup>17</sup> PROST, Christine : *op. cit.*, p. 67.

<sup>18</sup> LEMOGODEUC, Jean-Marie ; MOYANO, Francisco : *Le Flamenco*, P.U.F., Paris, 1996, Que sais-je ?; 1588, p. 6.

mélodique, silences, prolongement), elle joue un rôle fondamental dans la manière de mettre la voix en condition. Cet élan vocal se transforme alors en un cri arraché. Parfois, cette interjection est prolongée par la conjonction relative *que*. Selon l'analyse comparative de Bernard Leblon entre les musiques tziganes et le flamenco, le *ay* correspond à la pratique des chevilles. Ces dernières se présentent comme « une coupure très particulière pratiquée à l'intérieur d'un mot, généralement avant la dernière syllabe du dernier mot d'un vers »<sup>19</sup>. De cette manière, le *ay* permet la liaison entre le chœur et le récitant.

L'écriture vocale de Maurice Ohana tend à libérer la voix de sa propre vocalité en mettant l'accent non sur la signification verbale mais sur la signification phonétique. Dépouillée de tout artifice, la voix possède alors un véritable pouvoir incantatoire. La récitation syllabique du vers d'airain *A las cinco de la tarde* confère à la pièce une portée magique. L'alternance répétée du vers *A las cinco de la tarde* avec le long vers en trois temps du récit rappelle le déroulement de la liturgie orthodoxe ou peut être mieux encore le *Dies irae* qui correspond exactement au vers : *A las cinco de la Tarde*.

Le second chant, *La Sangre derramada*, privilégie la voix percussive et violente. Attaques glottiques, résonances de gorge, finales arrachées, absence de vibrato sont les expressions même du cri que renferme le chant primitif andalou, appelé *cante jondo*. Le *cante jondo*, dont l'origine doit être rapprochée des systèmes musicaux primitifs de l'Inde évoque « une profondeur qui va du dedans au dehors, par une tension et une torsion intérieures qui projettent l'énergie en une sorte de vrille »<sup>20</sup>. Appartenant à un temps immémorial, le *cante jondo* est un cri de l'âme où s'expriment les douleurs et les gestes rituels de l'Andalousie. La voix, souligne Bernard Leblon, « ne cherche pas à plaire, mais à convaincre, à blesser... »<sup>21</sup>. Simplement, Maurice Ohana transcrit les cris les plus profonds du cœur mortellement blessé d'Ignacio.

Confié uniquement au récitant, le troisième chant, *Cuerpo presente*, est un récit où la voix nue est ponctuée par de véritables sanglots. Cette image de la plainte se manifeste par une succession de tremblements sans équivoque.

<sup>19</sup> LEBLON, Bernard : *Musiques tziganes et flamenco*, L'Harmattan, Paris, 1990, Etudes Tsiganes, p. 150.

<sup>20</sup> DEVAL, Frédéric : « L'Art jondo », *Le Monde de la Musique Télérama*, Paris, 1994, cahier n°2, p. IX.

<sup>21</sup> LEBLON, Bernard : *op. cit.*, p. 144.



Figure 31 : Maurice OHANA, *Llanto por Ignacio Sanchez Mejiàs, op. cit.*, p. 108.

Les longues tenues et les points d'orgue révèlent une intention de repli d'où surgit le sanglot. Ces différents procédés produisent un effet saisissant.

Pensé comme une longue plainte, le quatrième chant, *Alma ausente*, renvoie à la thématique littéraire de la déploration et du panégyrique. Dédiée à la mémoire de personnages importants, la déploration exprime, de manière stylisée, la tristesse en faisant appel aux procédés de pathos : amplification, répétition, apostrophe, périphrase. Composée de quatre quatrains en vers de onze pieds et de deux chants de quatorze, cette plainte chante, douloureusement, l'oubli général qui se referme sur les morts. L'image de la plainte prend ici l'apparence d'un mouvement mélodique descendant partiellement chromatique succédant à un accent fortement marqué. Un autre trait caractéristique de la plainte est l'allongement de la note.

### III. Entre le festif et le tragique

Avec une profonde ferveur religieuse, Maurice Ohana fait référence dans le second mouvement au chant sacré de la Semaine Sainte andalouse, la *Saeta*. Ce chant qui signifie littéralement flèche est interprété lors du passage des processions de pénitents encadrant les sculptures en bois polychrome de la passion du Christ.

« La saeta, ce chant terrible et jaillissant décoché d'un balcon vers l'image sainte portée en procession, est le seul chant flamenco qui remplit un rôle dans la liturgie catholique »<sup>22</sup>.

La Semaine Sainte met en scène le sacrifice du Christ dans lequel ressort les différents aspects de la fête. Élément privilégié de la fête, le sacrifice a pour fonction d'apaiser la violence intérieure de l'être et paradoxalement de renforcer la vie. C'est ce paradoxe qui est rendu effectif au moyen du rituel.

L'allure processionnelle du second mouvement témoigne d'un refus absolu de la mort et révèle le caractère tragique et inéluctable du destin d'Ignacio. Le

<sup>22</sup> DEVAL, Frédéric : *Le Flamenco et ses valeurs*, Aubier, Paris, 1992, p. 31.

tragique introduit nécessairement la défaite. D'où cette atmosphère de tristesse profonde qui est propre au *cante jondo*. Il y a donc une contradiction entre le festif qui nie la mort et le tragique qui affirme la mort. Cette opposition entre le festif et le tragique est soulignée par la structure temporelle qui s'articule autour de l'idée de statisme et de dynamisme.

Bien que l'allure générale du *Llanto* soit celle d'une libre improvisation, la partition s'ordonne selon deux schémas sur lesquels sont fondées toutes les musiques traditionnelles, à savoir le temps pulsé et le temps non pulsé.

Dans le *Llanto*, Maurice Ohana emploie rarement le temps pulsé. Ce dernier, constitutif d'une activité isochrone, représente le temps existentiel, celui qui marche inéluctablement vers la mort. Aussi, Maurice Ohana adopte le plus souvent une écriture musicale où le déroulement sonore s'effectue avec une extrême liberté. Il tend ainsi à masquer le découpage régulier du temps. L'incessant changement de mesures, les syncopes, les retards, les déplacements d'accents ou encore l'emploi de figures rythmiques irrationnelles contribuent à effacer le temps et par là même à repousser la mort.

La fluctuation constante de ces moyens confère au flux musical une extrême mobilité. Parallèlement, l'aspect litanique du premier chant détruit le caractère statique du funèbre. La répétition monotone du vers *A las cinco de la tarde* est contrecarrée par les multiples variations. Tous ces phénomènes sonores provoquent un sentiment d'incertitude qui correspond à un climat profondément tragique et funèbre où s'expriment violemment l'amour et la mort.

Proche de l'extase, celui de l'acte d'amour, le second chant est organisé autour du rythme et de la cadence. Articulé sur la dualité complémentaire de l'appui et de l'élan, le rythme se rattache non point à la mesure mais au souffle flamenco. Véhicule du chant, le souffle joue un rôle fondamental dans les pratiques du flamenco.

« Le souffle flamenco prend en compte l'existence humaine de la naissance à la mort. Il se transmet des morts aux vivants, puis des hommes aux femmes et des femmes aux foetus. Enfin, à leur mort, le souffle des vivants se dissipe dans l'atmosphère sous forme de vent »<sup>23</sup>.

D'essence spirituelle, le souffle est empreint de résonances érotiques. Paul Rozenberg constate que, « des siècles durant, le sang a été l'équivalent global de l'âme, le sperme étant défini comme le meilleur sang (et l'esprit ou le souffle, comme sperme intemporel, invisible) »<sup>24</sup>. Le chant porté par le souffle devient un spasme qui évoque cet état de grâce que l'on nomme le *duende*. Le *duende*, écrit Corinne Frayssinet, « c'est le dévoilement de l'être autrement dit de la

<sup>23</sup> PASQUALINO, Caterina : *Dire le chant : les gitans flamencos d'Andalousie*, CNRS : Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1998, Chemins de l'ethnologie, p. 258.

<sup>24</sup> ROZENBERG, Paul : « Sang pour sang », *Les voix du sang, Convergences, Cahiers de l'Université*, Université de Pau et des pays de l'Adour, 1986, vol. 12, n° 4, pp. 12-13.

parole donnée à elle-même qui trouve un fondement dans les lalies du flamenco »<sup>25</sup>.

Pouvoir mystérieux, le *duende* « procure une sensation de fraîcheur tout à fait inédite, qui a la qualité de la rose nouvellement créée, du miracle, et suscite un enthousiasme quasi-religieux »<sup>26</sup>. Emotion quasi mystique, le *duende* est l'expression même du chant profond de l'Andalousie.

Cependant, la mort sous ses masques, se fait de plus en plus présente. En effet, le *duende* « refuse de se montrer s'il ne voit pas de possibilité de mort, s'il ne sait pas qu'il doit rôder autour de sa demeure, s'il n'a pas l'assurance de remuer ces ramures en nous qui sont, qui resteront, inconsolables »<sup>27</sup>. Les différents aspects du *duende* sont en tous points similaires au *tarab* des musulmans qui désigne l'émotion ou la transe qu'elle suscite. Emotion intense, le *tarab* et le *duende* sont en rapport direct avec un moment particulièrement dramatique. Le caractère frénétique de la dernière section rappelle la présence structurelle de la mort. En définitive, les liens qui unissent Eros et Thanatos renvoient au sentiment d'éternité, sensation d'un perpétuel présent chargé d'intensité.

Sans une lueur d'espérance éternelle, Federico Garcia Lorca chante douloureusement la mort de son ami qu'illustre la musique de Maurice Ohana. La mort est une obsession constante qui s'insinue en toutes choses. « Par certains côtés (...) on peut dire que la détermination psychologique est plus forte dans la fiction que dans la réalité, car dans la réalité les moyens du fantasme peuvent manquer. Le romancier, qu'il le veuille ou non, nous révèle le fond de son être, encore qu'il se couvre littéralement de personnages »<sup>28</sup> déclare Gaston Bachelard.

La ritualité masquée trahit non pas un désir de conjuration ou d'expiation mais représente une tentative de domination. C'est en réalité un acte de puissance.

---

<sup>25</sup> FRAYSSINET-SAVY, Corinne : « La Parole musiquée dans le flamenco », *Etudes tsiganes*, Paris, 1991, n° 1, p. 56.

<sup>26</sup> GARCÍA LORCA, Federico : *op. cit.*, p. 924.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 928.

<sup>28</sup> BACHELARD, Gaston : *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 110.

# Bases para el estudio del autoconcepto en los músicos

José Ignacio Palacios Sanz  
Profesor de Música

Miguel Ángel Carbonero Martín  
Profesor de Psicología

Luis Jorge Martín Antón  
Profesor de Psicología

Universidad de Valladolid

**Resumen.** El autoconcepto es el aspecto más relevante de la personalidad afectiva y emocional. Es una de las variables que más importancia tiene en el desarrollo personal y profesional a lo largo de la vida. Dada la complejidad de variables, es difícil confeccionar un modelo teórico único y, hasta el momento, los estudios se han focalizado en el campo del aprendizaje y del rendimiento académico. En este artículo se hace una revisión de las teorías sobre el autoconcepto y, a su vez, como ya han iniciado otras disciplinas, se aplica de forma novedosa a la música, y más en concreto a la actividad de los músicos profesionales (directores, intérpretes o compositores), abriendo así nuevas perspectivas para la investigación.

**Palabras clave.** Desarrollo profesional, autoestima, inteligencias múltiples, personalidad, percepción, intérprete.

**Abstract.** The autoconcepto is the most outstanding aspect in the affective and emotional personality. It is one of the variables that more importance has in the personal development and professional along the life. Given the complexity of variables, is difficult to make a unique theoretical model, and until the moment the studies centered is had in the field of the learning and of the academic yield. In this article a revision of the theories is made on the autoconcepto, and, in turn, I eat they have already begun other disciplines, to apply it from a novel way to the music, and in short to the activity of the professional musicians (directors, interpreters or composers), and to open this way new perspectives for the investigation.

**Keywords.** Professional develop, self-esteem, multiple intelligence, personality, perception, interpreter.

## 1. Concepto de autoconcepto

El autoconcepto es una de las variables a la que se le ha dado más importancia en el desarrollo personal y profesional del individuo, pero que también es muy difícil operativizar, principalmente, por diferentes concepciones teóricas que han dado lugar a instrumentos de medida con orientaciones muy diversas<sup>1</sup>. Se ha utilizado como variable moduladora, relacionándola con otras como el rendimiento, la motivación o el comportamiento. Del mismo modo, se ha investigado su influencia temprana en el desarrollo. Sin embargo, pocos investigadores se han centrado en la elaboración de un modelo teórico explicativo cuyo eje central sea el autoconcepto, quizás motivado por su complejidad y las múltiples relaciones que tiene con otras internas y externas del individuo.

Podríamos definir el autoconcepto como aquellas percepciones que tenemos sobre nosotros mismos, formadas por nuestra experiencia y por el ambiente<sup>2</sup>. Según Edgar Morin, “ser sujeto, es ser autónomo siendo, al mismo tiempo, dependiente”<sup>3</sup>.

Por lo tanto, el autoconcepto se forma por la interacción de la información proporcionada por:

- a) los otros;
- b) proceso de comparación social e interna;
- c) la observación de la propia conducta; y
- d) los estados afectivos-emocionales propios<sup>4</sup>.

Dentro del ámbito del aprendizaje, independientemente de la edad en el que se produzca, es una variable de mucho interés ya que, si es positivo, favorece la utilización de las estrategias de aprendizaje<sup>5</sup>, facilitando un enfoque profundo de las mismas, mientras que el autoconcepto negativo se relaciona con un enfoque superficial del aprendizaje<sup>6</sup>.

El autoconcepto está relacionado con múltiples variables, tanto internas como

---

<sup>1</sup> ROMERO, E.; LUENGO, M. A.; OTERO-LÓPEZ, J. M.: “La medición de la autoestima: una revisión”, en *Psicologemas*, 8(15), 1994, pp. 41-60.

<sup>2</sup> SHAVELSON, J.; HUBNER, J. J.; STANTON, G. C.: “Self-concept: validation of construct interpretations”, en *Review of Educational Research*, 46, 1976, pp. 407-442.

<sup>3</sup> MORIN, Edgar: *Introducción al Pensamiento Complejo*, Gedisa, Barcelona, 1994, p. 97.

<sup>4</sup> NÚÑEZ PÉREZ, J. C.; GONZÁLEZ-PINEDA, J. A.; GONZÁLEZ-PUMARIEGA, S.; GARCÍA, A.: “Autoconcepto y dificultades de aprendizaje”, en GONZÁLEZ-PINEDA, J. A.; NÚÑEZ PÉREZ, J. C. (Eds.): *Dificultades del aprendizaje escolar*, Ed. Pirámide, Madrid, 1998, pp. 215-237.

<sup>5</sup> ÁLVAREZ, L.; GONZÁLEZ-PINEDA, J. A.; NÚÑEZ, J. C.; SOLER, E.: *Intervención psicoeducativa. Estrategias para elaborar adaptaciones de acceso*, Ed. Pirámide, Madrid, 1999.

<sup>6</sup> BURNETT, P. C.; PROCTOR, R. M.: “Elementary school students' learner self-concept, academic self-concepts and approaches to learning”, en *Educational psychology in practice*, 18(4), 2003, pp. 325-333.

externas<sup>7</sup>, entre las que están el estilo atribucional, la autoeficacia, el sistema de valores, la percepción de las relaciones sociales, incluso con conductas delictivas y agresivas<sup>8</sup>, e incluso también negativamente con problemas como la adicción al tabaco y al alcohol, las dificultades en la relación con los padres y los hermanos, el bajo rendimiento académico y la violencia doméstica<sup>9</sup>. Sobre todo, la investigación se ha centrado en la relación entre autoconcepto y rendimiento, adoptando tres posibles explicaciones:

-el autoconcepto es causa del rendimiento<sup>10</sup>, aunque algunos autores dicen que sólo cuando el autoconcepto es negativo<sup>11</sup>;

-el rendimiento es el que condiciona el desarrollo del autoconcepto; y

-relación recíproca<sup>12</sup>, en la que el autoconcepto influye en el rendimiento de forma inmediata, pero en donde el rendimiento también incide en el autoconcepto, aunque más a largo plazo, y mediada por otras variables. En esta línea, se ha estudiado el poder predictivo del autoconcepto, encontrando que el autoconcepto es un buen predictor de rendimiento. A medida que el rendimiento es más alto, los sujetos muestran valores mayores en diferentes dimensiones del autoconcepto académico y en motivación intrínseca<sup>13</sup>.

En el ámbito musical profesional (al igual que en el ámbito deportivo) se ha encontrado la gran importancia del autoconcepto, entre otros factores (como la autoeficacia, la planificación, o el control de la incertidumbre, ansiedad, fracaso o evitación), con respecto a la motivación<sup>14</sup>. Concretamente, en un estudio de Schmidt, Zdzinski y Ballard en el que se examina, en estudiantes de música, las relaciones entre las diferentes motivaciones (dominio, competencia intrínseca, cooperación, individualidad, competición, el ego, motivación de logro, evitación del fracaso y desarrollo personal) y el autoconcepto musical, en relación a las

---

<sup>7</sup> GARCÍA BACETE, F.; MUSITU OCHOA, G.: "Un programa de intervención basado en la autoestima: análisis de una experiencia", en *Revista de psicología Universitas Tarraconensis*, 15(1),1993, pp. 59-78.

<sup>8</sup> MUSITU, G., CLEMENTE, A.; ROMÁN, J. M.: "Agresión y autoestima en el niño institucionalizado", en *Cuadernos de pedagogía*, 10, 1990, pp. 231-250.

<sup>9</sup> GARCÍA, J.; MUSITU, G.; VEIGA, F.: "Autoconcepto en adultos de España y Portugal", en *Psicothema*, 18 (3), 2006, pp. 551-556.

<sup>10</sup> MARSH, H. W.: "Causal ordering of academic self-concept and academic achievement: a multiwave, longitudinal panel analysis", en *Journal of educational psychology*, 82, 1990, pp. 646-656.

<sup>11</sup> GONZÁLEZ, M. C.; TOURÓN, J.: *Autoconcepto y rendimiento escolar*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1991.

<sup>12</sup> CARDENAL, V.; FIERRO BARDAJÍ, A.: "Componentes y correlatos del autoconcepto en la escala de Piers-Harris", en *Estudios de psicología*, 24 (1), 2003, pp. 101-111.

<sup>13</sup> EGIDO, A., BORN, M.; SINEIRO, C.: "Ansiedad y rendimiento académico", en *Revista galega de psicopedagogía*, 8-9 (6), 1994, pp. 157-217.

<sup>14</sup> MARTÍN, A. J.: "Motivation and engagement in music and sport: Testing a multidimensional framework in diverse performance settings", en *Journal of Personality*, 76 (1), 2008, pp. 135-170.

medidas de rendimiento académico<sup>15</sup>. La motivación y el autoconcepto no correlacionaron con variables relacionadas con el rendimiento académico (sin encontrar diferencias en función del sexo o del nivel académico), sin embargo, se producen altas correlaciones entre el rendimiento específico y el esfuerzo, con el autoconcepto y la motivación intrínseca, respectivamente, del mismo modo que el tiempo de la práctica está más relacionada con la motivación intrínseca<sup>16</sup>. Por otra parte, también se ha producido una confusión terminológica, aportando los conceptos de Autoconcepto, Autoestima y Autoimagen en algunos casos como sinónimos, cuando tienen matices diferenciadores. En este sentido, Marchago aporta que “No es un conglomerado o suma de conceptos aislados, sino que todas esas percepciones o referencias se presentan formando un todo. Es el conjunto de características, atributos, cualidades y deficiencias, capacidades y límites, valores y relaciones que el sujeto reconoce como descriptivos de sí y que percibe como datos de su identidad”<sup>17</sup>. Este mismo autor establece la autoimagen como el componente cognoscitivo del autoconcepto (cómo los sujetos se miran y describen a sí mismos, aunque no necesariamente coincida con la realidad), mientras que la autoestima conformaría el componente afectivo y evaluativo (encargado de valorar su descripción como positiva o negativa). Por consiguiente, tal y como apunta Bisquerra, la autoestima es “La parte emocional, cómo nos sentimos con nosotros mismos. Es una evaluación de la información contenida en el autoconcepto que se deriva de los sentimientos que uno tiene sobre sí mismo”<sup>18</sup>. Por último, habría un tercer componente, el relacionado con cómo la autoimagen y la autoestima modulan la conducta (componente conductual).

Todo esto nos ofrece la perspectiva del autoconcepto como una autoorganización, en la que la definición de *autos* no prescinde ni del aspecto generativo ni del aspecto práxico-fenoménico, es decir, de la organización de su comportamiento y de sus intercambios con el entorno<sup>19</sup>.

## 2. Modelos

Hemos pasado de una concepción unidimensional a una, actualmente reconocida por todos, visión multidimensional. Sin embargo, no todos los autores están igualmente de acuerdo en la identificación de las dimensiones y el peso de cada una. Estas discrepancias vienen derivadas del planteamiento metodológico adoptado, tanto por las formas de medida planteadas (autoinforme, observación externa, etc.) como por el método de análisis e

---

<sup>15</sup> SCHMIDT, C. P.; ZDZINSKI, S. R.; BALLARD, D. L.: “Motivation orientations, academic achievement, and career goals of undergraduate music education majors”, en *Journal of Research in Music Education*, 54 (2), 2006, pp. 138-156.

<sup>16</sup> SCHMIDT, C. P.: “Relations among motivation, performance achievement, and music experience variables in secondary instrumental music students”, en *Journal of Research in Music Education*, 53 (2), 2005, pp. 134-147.

<sup>17</sup> MARCHAGO, J.: *El profesor y el autoconcepto de sus alumnos: teoría y práctica*. CISS-Praxis (Escuela Española), Barcelona, 1991, p. 24.

<sup>18</sup> BISQUERRA, R.: *Modelos De Orientación e Intervención Psicopedagógica*, Praxis, Barcelona, 1998, p. 544.

<sup>19</sup> MORIN, Edgar: *La Vida de la Vida*, Cátedra, Madrid, 1983.

interpretación de los datos. Estos acercamientos son los que han propiciado los diferentes modelos (e instrumentos de medida), como los propuestos por Marsh, Shavelson, etc. Por ejemplo, el Tennessee Self Concept Scale, cuestionario propuesto por Fitts<sup>20</sup>, no se ha podido contrastar, dado que el planteamiento teórico inicial de la escala no coincidía con los resultados empíricos<sup>21</sup>.

Prácticamente, son tres las perspectivas desde las que se ha investigado el autoconcepto<sup>22</sup>: el enfoque fenomenológico (centrado en el concepto de dominio de sí mismo, como las aportaciones de Allport, Baldwin, Cooley, James, Symonds y Wallon), los modelos de validez de constructo (basados fundamentalmente en la metodología utilizada en validación de instrumentos de medida e incluso la aportación de algunos de ellos. Aquí tenemos el modelo jerárquico de Shavelson, o la adaptación al ámbito académico de Marsh) y la perspectiva cognitiva (que establece una relación interactiva entre los aspectos internos y las relaciones y estructura social como factores reguladores del autoconcepto).

En lo que coinciden generalmente todos los modelos es en considerarlo una variable caracterizada por<sup>23</sup>:

- multidimensionalidad
- jerarquía
- estabilidad
- con entidad propia.

También se han producido acercamientos dirigidos a la concreción de modelos factoriales exclusivamente para el campo de las artes, tanto en la comprobación específica del modelo de Shavelson<sup>24</sup>, como ampliaciones de este modelo y la elaboración de escalas tanto generales<sup>25</sup> como específicas<sup>26</sup>, así como como propuestas igualmente específicas<sup>27</sup>.

<sup>20</sup> FITTS, W. H.: *The Tennessee Self-Concept Scale*. Nashville, TN: Counselor Recordings and Test, 1965.

<sup>21</sup> ALFARO, R. A.; SANTIAGO, S.: "Estructura factorial de la escala de autoconcepto Tennessee" (versión en español), en *Revista Interamericana de Psicología*, 36, 2002, pp. 167-189.

<sup>22</sup> OÑATE, M. P.; FERNÁNDEZ, A.; SAIZ, C.: "Panorámica del autoconcepto y sus implicaciones educativas", en *Revista de Orientación Educativa*, 20(38), 2006, pp. 79-89.

<sup>23</sup> GONZÁLEZ-PINEDA, J. A.; NÚÑEZ, J. C.: "Características estructurales y psicométricas del "self description questionnaire", en *Revista galega de psicopedagogía*, 6-7, 1992, pp. 133-157 y GONZÁLEZ-PINEDA, J. A.; NÚÑEZ, J. C.; GONZÁLEZ-PUMARIEGA, S.; GARCÍA, M.: "Autoconcepto, autoestima y aprendizaje escolar", en *Psicothema*, 9 (2), 1997, pp. 271-289.

<sup>24</sup> MARSH, H. W.: "Structure of artistic self-concepts for performing arts and non-performing arts students in a performing arts high school: "Setting the stage" with multigroup confirmatory factor analysis", en *Journal of Educational Psychology*, 88(3), 1996, pp. 461-477.

<sup>25</sup> GARCÍA, J. F.; MUSITU, G.: *AF5: Autoconcepto forma 5*, TEA ediciones, Madrid, 1999; HEATHERTON, T. F.; POLIVY, J.: "Development and validation of scale for measuring state self-esteem", en *Journal of Personality and Social Psychology*, 60, 1991, pp. 895-910; MARSH, H. W.: "Causal ordering...", *op. cit.*, pp. 646-656, y MUSITU, G., GARCÍA, J. F.; GUTIÉRREZ, M.: *AFA: Autoconcepto Forma A (2ª edición)*, TEA, Madrid, 1994.

<sup>26</sup> VISPOEL, W. P.: "Self-concept in artistic domains -an extension of the Shavelson, Hubner, and Stanton (1976) model", en *Journal of Educational Psychology*, 87 (1), 1995, pp. 134-153, y



La más influyente es la teoría jerárquica propuesta por Shavelson, basada en resultados tomados de escolares –aunque extrapolados a adultos-, parte de la idea de autoconcepto como “La percepción que una persona tiene de sí misma, que se forma a través de sus experiencias y relaciones con el medio, en donde juegan un importante papel los refuerzos ambientales y las personas significativas”<sup>28</sup>. El potencial del modelo propuesto por este autor se encuentra en su estructuración jerárquica, que va de lo general a lo específico, además de contemplar a la persona de forma global. En definitiva, Shavelson describe el autoconcepto compuesto de siete aspectos específicos: multidimensional, jerárquico (un autoconcepto general y otros específicos), estable, evolutivo (las dimensiones van cambiando con la edad y la experiencia), descriptivo y evaluativo; y diferenciable de otros constructos, como por ejemplo el rendimiento académico<sup>29</sup>.

Shavelson parte de un concepto general, el autoconcepto, que se subdivide en dos grandes factores:

- Autoconcepto académico, con cuatro subfactores: Inglés, Historia, Matemáticas y Lenguaje.
- Autoconcepto no académico, formado por:
  - Autoconcepto social: los Compañeros y Otros significativos.
  - Autoconcepto emocional: Estados emocionales particulares.
  - Autoconcepto físico: Habilidad física y Apariencia física.

Por su parte, Marsh<sup>30</sup>, basándose en la elaboración de cuestionarios para la medición del autoconcepto en diferentes edades (*Self Description Questionnaire: SDQ*), concreta el modelo con la existencia de once factores de primer orden, que en su reducción y adaptación al castellano (ESEA) se agrupan en cuatro de segundo orden:

- Autoconcepto general: Autoconcepto general
- Autoconcepto académico general: Autoconcepto matemático, Autoconcepto Verbal, Autoconcepto académico.
- Autoconcepto social general: Autoconcepto físico -capacidad física-, Autoconcepto físico -apariencia física-, Relación con iguales en general, Relación con iguales del mismo sexo, Relación con iguales de sexo opuesto.
- Autoconcepto privado general: Relación con los padres, Honestidad, Estabilidad emocional.

---

VISPOEL, W. P.: “The development and validation of the arts self-perception inventory for adults”, en *Educational and Psychological Measurement*, 56 (4), 1996, pp.719-735.

<sup>27</sup> YEUNG, A. S., McLNERNEY, D. M., RUSSELL-BOWIE, D.: “Hierarchical, multidimensional creative arts self-concept”, en *Australian Journal of Psychology*, 53(3), 2001, pp. 125-133.

<sup>28</sup> SHAVELSON, J., HUBNER, J. J.; STANTON, G. C.: “Self-concept...”, *op. cit.*, pp. 407-442.

<sup>29</sup> VILLA-SÁNCHEZ, A: *Medición del Autoconcepto en la edad infantil (5-6 años)*, Mensajero, Bilbao, 1992.

<sup>30</sup> MARSH, H. W.: “Causal ordering...”, *op.cit.*, pp. 646-656.

Uno de los factores en los que la investigación se está centrando es en la del autoconcepto físico, tanto en capacidad como en apariencia, debido a la influencia que tiene, tanto en el primer caso, en ciertos ámbitos académicos y profesionales (escuela, deporte...) como, en el segundo caso, en el desarrollo de la personalidad, habilidades sociales, etc.

### **3. Medida**

Respecto a la medida del autoconcepto, se han aportado múltiples metodologías, no diferenciadas de la evaluación de cualquier otro fenómeno intrapsicológico, como son la entrevista en sus diferentes modalidades, la presentación de reactivos para evaluar el comportamiento del sujeto, la observación directa o la petición de información a personas relevantes, etc. Pero si hay un método en el que más se ha centrado la investigación es en la elaboración y validación de cuestionarios autopercebidos. En este caso, se elimina uno de los sesgos de esta metodología que es la experiencia propia del sujeto (que no necesariamente es la realidad) ya que, en este caso, el autoconcepto es en sí una experiencia personal. Aún así, no se eliminan otros problemas de los cuestionarios como la deseabilidad social, la falta de colaboración y las dificultades en la validez, sobre todo de constructo.

Uno de los problemas que se han detectado en gran parte de los cuestionarios es la asimetría entre las dimensiones<sup>31</sup>, con puntuaciones muy altas<sup>32</sup>, perdiendo el potencial discriminador de la escala.

### **4. Rasgos generales del autoconcepto en el músico**

Cada músico posee unas características específicas y en ellas engloba los estados de ánimo y las actitudes. Es lo que denominamos personalidad, pudiendo entenderla como organización recursiva, auto-productiva y auto-organizacional, que proporciona los modelos de comportamiento y que representa las interacciones entre las propiedades estructurales innatas o las vividas a nivel individual y/o de grupo<sup>33</sup>.

Cualquier músico percibe los objetos y las experiencias de su mundo interior y exterior y les atribuye un significado, por tener un ideal propio, que abarca su cuerpo, familia, facultades, posesiones materiales, y que quedan reflejados en sus actividades cotidianas. Esa relación que mantiene con la realidad desde los primeros meses de vida es el punto de arranque para el estudio del autoconcepto<sup>34</sup>. No basta con el principio cibernético de que el observador no es independiente de la realidad que observa; por ello, las formas del ver al otro, comportan las formas de verme a mí cuando veo al otro<sup>35</sup>. Partiendo de

---

<sup>31</sup> TOMÁS, J. M.; OLIVER, A.: "Confirmatory factor analysis of a Spanish multidimensional scale of self-concept", en *Revista Interamericana de Psicología*, 38, 2004, pp. 285-293.

<sup>32</sup> GARCÍA, J. F. MUSITU, G.: *AF5: Autoconcepto...*, op. cit.

<sup>33</sup> MORIN, Edgar; ROGER CIURANA, Emilio; MOTTA, Raúl Domingo: *Educación en la Era Planetaria*, UNESCO/Universidad de Valladolid, Valladolid, 2002.

<sup>34</sup> MARSH, H. W.; HOLMES, I. W.: "Multidimensional self-concepts: Construct validation of responses by children", en *American Educational Research Journal*, Vol. 27, nº 1, año 1990, pp. 89-117.

<sup>35</sup> <http://www.alfinal.com/Salud/autoconcepto.shtml> (última consulta 23 septiembre de 2009).

premisas generalistas, en cada músico el autoconcepto es singular e irrepetible<sup>36</sup>, contextual, dinámico<sup>37</sup>, multidimensional y jerárquico<sup>38</sup>. Epstein afirma que el autoconcepto es una auténtica teoría sobre sí mismo, y su origen ha de buscarse en sus experiencias, al mismo tiempo que las interpreta<sup>39</sup>.

Royce, en 1983, elaboró una teoría acerca de la personalidad, en la que abordaba tanto los aspectos estructurales como los del comportamiento humano<sup>40</sup>. De la misma personalidad deriva la visión del mundo, los estímulos y la autoimagen, con la información de que dispone y con lo nuevo que ha de integrar. Hubner y Stanton completan la definición anterior indicando que el autoconcepto “no es más que las percepciones que una persona mantiene sobre sí misma, formadas a través de la interpretación de la propia experiencia y del ambiente, siendo influenciadas, de manera especial, por los refuerzos y *feedback* de los otros significativos, así como por los propios mecanismos cognitivos tales como las atribuciones causales”<sup>41</sup>.

Las autopercepciones que tiene un músico van cambiando y dependen de la edad, del sexo, la cultura o de las exigencias profesionales; su número y naturaleza tienen un orden jerárquico (las de primer orden son las más inestables), si bien se interaccionan entre sí. El proceso de autoconcepto se regula mediante un proceso de autoevaluación y autoconciencia<sup>42</sup>.

## 5. El autoconcepto en el músico profesional

El autoconcepto profesional en un músico es determinante a la hora de plantear metas u objetivos y de cómo se han de abordar, siempre con flexibilidad<sup>43</sup>. Las expectativas dependen de su autoconcepto, así como de las necesidades

---

<sup>36</sup> MACHARGO SALVADOR, J.: *El profesor y el autoconcepto de sus alumnos*, Ed. Escuela Española, Madrid, 1991, pp. 7 y ss.

<sup>37</sup> PURKEY, W.: *Self-concept and school achievement*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1970, p. 7.

<sup>38</sup> JAMES, W.: *The principles of psychology*, Ed. Holt, New York, 1890, y MARSH, H.W.: “Causal ordering...”, *op. cit.*, pp. 646-656.

<sup>39</sup> EPSTEIN, S.: “Revisión del concepto de sí mismo”, en A. Fierro, *Lecturas de Psicología de la Personalidad*. Col. Alianza Universidad. Madrid. Alianza Editorial, 1981, pp. 80 y ss.

<sup>40</sup> ROYCE, J.R.; POWELL, A.: *Theory of personality and individual differences: Factors, systems and processes*. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1983, pp. y GONZÁLEZ PINEDA Julio A.; NÚÑEZ PÉREZ, J. Carlos; GONZÁLEZ PUMARIEGA, Soledad; GARCÍA GARCÍA, Marta: “Autoconcepto...”, *op. Cit.*, p. 272.

<sup>41</sup> SHAVELSON, R.J.; HUBNER, J.J.; STANTON, G.C.: “Validation of construct interpretations”, en *Review of Educational Research*, N° 46, 1976, pp. 407-441.

<sup>42</sup> GONZÁLEZ PINEDA Julio A.; NÚÑEZ PÉREZ, J. Carlos; GONZÁLEZ PUMARIEGA, Soledad; GARCÍA GARCÍA, Marta: “Autoconcepto...”, *op. cit.*, pp. 275-276 y 281.

<sup>43</sup> HARGREAVES, David J.: *Música y desarrollo psicológico*, Ed. Graó, N° 126, Barcelona, 1998, p. 189, y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel: El pensamiento tácito del docente y su autoconcepto profesional, en *IberPsicología*, 2000, tomado de <http://www.fedap.es/IberPsicologia/iberpsi5-2/hernandez/hernandez.htm> (última consulta 27 septiembre de 2009).

personales, siempre diferentes de un músico a otro<sup>44</sup>. Para auto realizarse, la percepción de la profesión musical ha de ser próxima al autoconcepto. La satisfacción dependerá del grado en que la profesión de músico le haya permitido desarrollar su autoconcepto ideal. Para Súper, el desarrollo de la carrera es la implementación del autoconcepto; una carrera se elige considerando el autoconcepto y la imagen que se tiene de las profesiones y, poco a poco, asumirá las características elegidas del propio autoconcepto<sup>45</sup>, a través del desarrollo de los rasgos, competencias y valores, como componentes fundamentales para la motivación, y dependiendo de la interacción del individuo con su medio. S. Covey sugiere siete hábitos aplicables al desarrollo de cualquier profesional, que podemos resumir en uno: responder responsablemente, aunque las destrezas no sean tenidas lo suficientemente en cuenta.

El modelo de motivación basado en el autoconcepto está compuesto de cuatro autopercepciones interrelacionadas: la personalidad percibida, la personalidad ideal, un conjunto de identidades sociales y la autoestima. Estos elementos son fundamentales para comprender cómo el autoconcepto se relaciona con la energización, dirección y sustentación del comportamiento organizacional. Según Ashforth y Mael<sup>46</sup>, el músico pertenece a un grupo social en el que se clasifican ellos mismos; este proceso lo habilita para definirse e identificarse con aquellos aspectos del autoconcepto que derivan de las categorías que él percibe: competencias y valores del grupo, roles sociales y retroalimentación social.

Otras teorías sostienen que la conducta vocacional es un intento de aproximar el “yo” percibido al “yo” ideal<sup>47</sup>. Cuando no distan, el éxito y la satisfacción son más fáciles, aunque no se puede olvidar que también influyen otros determinantes personales, como son la inteligencia, la personalidad y las aptitudes, junto a factores ambientales, así como la interacción de ambos<sup>48</sup>. El “yo” real es la percepción que tiene uno de sí mismo, hasta alcanzar el “yo” ideal o percepción que nos gustaría llegar a tener. En una primera lectura podríamos afirmar que son dos estadios difíciles de ubicar en el tiempo, y que algunos se relacionan con la figura del maestro o preceptor ante el alumno; es decir, pueden ser dos etapas, una de aprendizaje y otra de madurez, en donde la autoimagen se ha formado con la interacción de uno mismo junto con la de otros individuos. Al mismo tiempo, podemos crear dos nuevas categorías, derivadas de las anteriores y sin olvidar el marco social que nos rodea: la

---

<sup>44</sup> HAMACHEK, D.: “Self-concept and school achievement: Interaction dynamics and tool for assessing the self-concept component”, en *Journal of Counseling and Development*. Vol. 73, nº 4, 1995, pp. 419-425.

<sup>45</sup> SUPER, D. E.: “A theory of vocational development”, en *American Psychologist*. Vol. 8, 1953, pp. 185-190.

<sup>46</sup> ASFORTH, B. E.; MAEL, F.: “Social identity theory and the organization”, en *Academy of Management Review*, 14 (1), 1989, pp. 20-39.

<sup>47</sup> RUIZ DE AZÚA GARCÍA, Sonia; GOÑI GRANDMONTAGNE, Alfredo; RODRÍGUEZ; Arantzazu: “La importancia conferida a los diversos aspectos del yo físico: un instrumento para su medida”, en *Anales de psicología*, Vol. 21, Nº. 1, 2005, pp. 92-101.

<sup>48</sup> CASTAÑO LÓPEZ-MESAS, C.: *Psicología y orientación vocacional. Un enfoque interactivo*. Madrid, Ed. Marova, Málaga, 1983, pp. 5 y ss.

autoimagen como forma de ser al ser percibidos por los demás, y la autoimagen social ideal como forma de cómo debería ser para los demás. Las personas, como seres sociales, están en constante relación y necesitan comunicarse o expresarse a través de la palabra, la música o del gesto. Además, las personas participan en compañía de otras, en grupos u organizaciones, en las que buscan mantener su identidad y su bienestar. Los grupos sociales unen a los individuos de referencia y sirven de base para la personalidad ideal. Lo mismo sucede en la música: induce a los estados ánimo sean o no grupales, de tipo inclusivo, al facilitar la relaciones con sus miembros.

La autoimagen se puede aplicar al intérprete en general ya sea a nivel individual o en grupos camerísticos o en grandes formaciones. Cada uno tiene una imagen diferente, ya que los roles son diferentes, como también lo son el repertorio, el auditorio o el espacio en el que actúa.

## **6. El factor genético como elemento explicativo del autoconcepto en el músico**

Otro aspecto objeto a debate sería el grado de dependencia que tiene todo músico si se valora de forma predominante el factor genético frente al factor formativo, o bien si es un cúmulo de asociaciones, como puede ser la herencia junto al ambiente, las cualidades físicas y la edad, una mayor amplitud motivacional para alcanzar los objetivos propuestos, o una mezcla de varios de los atributos anteriores. No todos nacemos con las mismas cualidades musicales<sup>49</sup>. Al respecto, Cattell hace referencias a los aspectos genéticos y culturales de la inteligencia y encuentra soluciones al eterno dilema de la participación de unos y otros factores. Así mismo, entiende que los factores genéticos tienen una mayor influencia durante los primeros años de la vida, mientras que el aprendizaje y la experiencia permiten ampliarlo y realizar actividades específicas<sup>50</sup>. Otros formulan hipótesis en las que admiten si las capacidades humanas constituyen “una preadaptación para el lenguaje”, incluso Dorell afirma que la música es un superestímulo en comparación con la musicalidad del habla<sup>51</sup>. Guiardo entiende que el componente biológico es muy alto en los músicos, al mismo tiempo que reconoce una mayor precocidad en la interpretación que en la creación, aunque la toma de medidas mejora este talento musical<sup>52</sup>. Campbell estudió a pianistas superdotados y señala que

---

<sup>49</sup> FERRÓS, María Luisa: *Inteligencia musical. Estimula el desarrollo de tu hijo por medio de la música*, Scyla editores, Barcelona, 2008, p. 28.

<sup>50</sup> CATELL, Raymond B., en <http://www.psicologia-online.com/formacion/online/personalidad/personalidado5.htm>. Es conocido por la "Teoría de los Rasgos", comunes a la mayoría de los individuos, por los que se pueden etiquetar en categorías.

<sup>51</sup> MORENO MONTOYA, Margarita; PABLO, Juan Manuel, de; CAMINERO, Ángel; SÁNCHEZ-SANTED, Fernando: “Biología evolucionista de la música”, en ALONSO CÁNOVAS; Diego, ESTÉVEZ, Ángeles F.; SÁNCHEZ-SANTED, Fernando (eds.): *El cerebro musical*, Editorial Universidad de Almería, Almería, 2008, p. 38, y <http://whatismusic.info> (última consulta 28 septiembre de 2009).

<sup>52</sup> WINNER, Ellen: “Potencialitat musical”, In D. Deutsch (Ed.), en *Bulletin of Psychology and the Arts*, Spring, 2003-January 3, 2003, tomado de

algunos no procedían de familias musicales, aunque tenían parientes cercanos que habían demostrado una sensibilidad e interés hacia la música cuando eran niños<sup>53</sup>.

La música requiere de una inteligencia superior que hace interactuar aptitudes de rapidez en la percepción (lectura de las partituras), representación simbólica (notas), espacio temporal, motriz (movimiento de las manos y los pies en los intérpretes), creatividad y audición<sup>54</sup>. Parece que hay capacidades musicales desde los primeros años de vida y que pueden cambiar cuando se llega a adulto, por lo que éste necesita de entrenamiento para conservar las cualidades musicales, en algunos casos cercanos a la superdotación (estudios de resonancia magnética funcional para detectar la discriminación de secuencias han comprobado que tanto niños como adultos emplean las mismas estructuras cerebrales, especialmente la zona del operculum frontal)<sup>55</sup>. También hay estudios de neuroimagen sobre el oído absoluto, en los que se han mostrado las diferencias anatómicas, tanto en músicos experimentados como en noveles, en la reducción de estructuras del hemisferio derecho, derivados de factores genéticos y de formación musical en edad temprana<sup>56</sup>.

Está comprobado que el ambiente familiar aumenta la adquisición de destrezas, la motivación, la resolución de problemas y la consecución de objetivos. En ese mismo ambiente se han criado tantos y tantos músicos que, en más de una ocasión, suscitan emociones intensas cuando recuerdan de adultos ciertos momentos de la infancia. De ahí que Steven Brown proponga un origen filogenético de la música<sup>57</sup>.

### 7. ¿El superdotado es el músico que triunfa?

Los trabajos de Roger Sperry sobre el “cerebro dividido”, que fueron premiados con el Nobel de 1981, identificaron la independencia de los procesos racionales de los emocionales, en la percepción de señales del entorno y en los comportamientos<sup>58</sup>. Los sociobiólogos han encontrado un mayor predominio

---

<http://www.xtec.cat/~cmiro12/intelmu/winner.htm> (última consulta 29 de septiembre de 2009).

<sup>53</sup> PRIETO SÁNCHEZ, María Dolores; BALLESTER MARTÍNEZ, Pilar: *Las inteligencias múltiples. Diferentes formas de enseñar y aprender*, Ediciones Pirámide, Madrid, 2003, pp. 176-177.

<sup>54</sup> GUIARDO SERRAT, Ángel: “De la inteligencia al talento”, en *Revista electrónica Prodiemus*, 2008, p. 5, en [www.prodiemus.com](http://www.prodiemus.com) (última visita 29 septiembre de 2009).

<sup>55</sup> KOELSCH, S., FRIEDERICH, A. D.: “Toward the natural basis of processing structure in music: Comparative results of different neurophysiological investigation methods”, en AVANZINI, G.; FAIENZE, C.; MINCIACCHI, D.; LÓPEZ, L.; MAJNO, M. (eds.) *The neurosciences and music. Annals of the New York Academy of sciences*, New York, Vol. 999, 2003, pp. 15-28.

<sup>56</sup> MORENO MONTOYA, Margarita; PABLO, Juan Manuel, de; CAMINERO, Ángel; SÁNCHEZ-SANTED, Fernando: “Biología...”, *op. cit.*, pp. 49-50.

<sup>57</sup> TAFURI, Johannella: *¿Se nace musical? Cómo promover las aptitudes musicales de los niños*, Editorial Graó, Biblioteca de Eufonía, Barcelona, 2006, pp. 51-69 y BROWN, Steven: “The Musilanguage. Model of music evolution”, en WALLIN, N. L.; MERKER, B.; BROWN, S. (eds.), *The origin of the music*, Cambridge, Massachusetts, MIT press, 2000, pp. 271-300.

<sup>58</sup> O’CONNOR, J.; SEYMOUR, J.: *Introducción a la PNL*, Ediciones Urano, Argentina, 1998, p. 87. También se puede consultar

del corazón sobre la cabeza en muchos momentos de nuestra vida, especialmente en aquellos que son importantes, ya sea la reacción ante un peligro ya la constancia hacia una meta o en las posturas, gestos y ritmo respiratorio. La mente emocional se ha revelado más rápida, como ya apuntó Joseph LeDoux, que la racional, pues los mensajes llegan a la neocorteza cerebral en un último estadio<sup>59</sup>. A este cociente hay que superponer el cociente emocional, que se puede desarrollar en forma de motivación, y al que cualquier músico no le es ajeno, aunque las dificultades sean mayores y más complejas que en otras profesiones<sup>60</sup>.

Algunos estudios han demostrado que la correlación existente entre el Cociente de Inteligencia (CI) y el nivel de eficacia que muestran las personas en el desempeño de una profesión no supera el 25%, aunque un análisis más profundo rebaja estos porcentajes hasta el 10%. Es un hecho revelador el que el Cociente de Inteligencia no asegura un éxito laboral o profesional<sup>61</sup>.

Un caso ejemplar lo fue Mozart, que pudo llegar a tener un Cociente de Inteligencia de 170/180 pero que -por diversas circunstancias que sus hagiógrafos han estudiado-, no llegó a ser el genio musical del momento en toda Europa. Y otro tanto podemos decir de Thomas Edison y la madre Teresa de Calcuta<sup>62</sup>.

Sabemos, según Henry Mintzberg, que los dos hemisferios cerebrales están especializados<sup>63</sup>; uno, el izquierdo, en el lenguaje, y el derecho, en la comprensión de imágenes y sensaciones<sup>64</sup>. Otros especialistas como Majaro hablan de la funcionalidad de los dos partes de la siguiente forma: para el lado izquierdo, la lógica, la escritura, el ritmo, el orden, el razonamiento, el análisis, la linealidad; mientras para el lado derecho, la imaginación, ensoñaciones, emociones, imaginación y creatividad, la música y el reconocimiento de formas<sup>65</sup>.

---

<http://www.apascual.net/downloads/introduccionala inteligencia emocional. pdf>, p. 5.

<sup>59</sup> SEGAL, J.: *Su inteligencia emocional. Aprenda a incrementarla y a usarla*, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1997, p.20. También en

<http://www.apascual.net/downloads/introduccionala inteligencia emocional. pdf>, p. 6.

<sup>60</sup> SEGAL, J.: *Su inteligencia emocional...*, p. 29.

<sup>61</sup> STEMBERG, R.: *Inteligencia exitosa*, Paidós, Barcelona, 1998, citado por Golemann en *La Práctica...* p. 39, donde expresa que Stemberg “es toda una autoridad en el campo de la inteligencia y el éxito”). También se puede consultar

<http://www.apascual.net/downloads/introduccionala inteligencia emocional. pdf>, p. 7 (última consulta 20 de septiembre de 2009).

<sup>62</sup> En <http://archivo.elnuevodiario.com.ni/2005/julio/22-julio-2005/especiales/> (última consulta 22 de septiembre de 2009).

<sup>63</sup> MINTZBERG, Henry: *Mintzberg y la Dirección*, Ediciones Díaz de Santos, S.A. Madrid, 1991, pp. 49-65.

<sup>64</sup> MINTZBERG, Henry: *Mintzberg y...*, p. 52.

<sup>65</sup> MAJARO, Simón: *Cómo generar ideas para generar beneficios. La brecha creativa*, Ediciones Granica, Buenos Aires, 1988, pp. 12 y ss. También ver [www.efectividad.net](http://www.efectividad.net) (última consulta el 20 septiembre de 2009).

## 8. El autoconcepto del director de orquesta y coros

Las tareas que tiene asignadas cualquier director de orquesta responden a un estereotipo de síntesis dialéctica, con unas características especiales, que le distinguen de otros artistas. Cualquier compositor tiene capacidad para ejercer la creación musical y trascender la propia realidad que le rodea, usando herramientas a su alcance para superar la sensación de incapacidad, la sensación de que “no soy quien controla la situación”, la sensación de falta de tiempo y de falta de responsabilidad, así como la sensación de que no me gusta lo que hago y no puedo cambiarlo<sup>66</sup>.

Algunas escuelas creen que existen dos tipos de directores: unos que mueven las manos, con *tempi* correctos, pero que les “falta algo”, y otros, en los que la técnica no está desarrollada, pero que cuentan con una enorme fuerza musical y emocional. Ambos acuden a los ensayos con un plan preestablecido y minucioso, en el que la habilidad psicológica cuenta positivamente para alcanzar los objetivos diseñados.

Si aplicáramos estos perfiles de un director de orquesta a la investigación realizada a finales de los años ochenta, sobre un grupo de directivos de empresas situadas en Suecia, Inglaterra y EEUU, llegaríamos a definir una serie de aptitudes, válidas para ambos grupos, para ser unos dirigentes exitosos: ser comprensivo, escuchar y saber comunicarse, reconocer rápidamente sus errores, controlar sus emociones, respetar a los colegas, respuestas ante los contratiempos, ser justo, firme, decidido, poseer sentido del humor, estar preocupado, ser objetivo, tener la capacidad de controlarse a sí mismo y de dominar las emociones (este es el factor que genera más conflictos y que más disminuye la productividad), tener motivación para trabajar, eficacia grupal e intrapersonal y eficacia para participar y de liderazgo<sup>67</sup>. Atrás quedan los modelos de Lully y, no tan lejos, los de Celedibache o Fürtlwängler.

El que dirige debe ser capaz de manejar situaciones complejas en el trabajo y en las mismas relaciones con los otros que le rodean, teniendo que saber escuchar, ser convincente y generar entusiasmo y compromiso con la gente; es decir, debe tener empatía y saber comunicar, ser responsable, tener autocontrol, generar confianza, ser sensible. Pero él o ella deberán, también, conocer sus puntos débiles y fuertes (autoconocimiento) y estar plenamente convencidos y motivados *de* y *en* su trabajo (habilidades sociales) con el objetivo de alcanzar el éxito<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> COVEY, Stephen R.: *Los 7 Hábitos de la Gente Altamente Efectiva*, Editorial Paidós. Buenos Aires, 1997, p. 9 y ss.

<sup>67</sup> COOPER, R. K.; SAWAF, A.: *La inteligencia emocional aplicada al liderazgo y a las organizaciones*, Editorial Norma, Barcelona, 2006, p. 24, y WEISINGER, H.: *La inteligencia emocional en el trabajo*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1998, p. 14. También puede consultarse <http://www.apascual.net/downloads/introduccionala inteligencia emocional.pdf>, p. 4 (última consulta 23 septiembre de 2009).

<sup>68</sup> GOLEMANN, Daniel: *La Inteligencia Emocional...*, *op. cit.*, p. 62-63, y GOLEMANN, Daniel: *La Práctica de...*, *op. cit.*, pp. 50-51.



## 9. El autoconcepto en los intérpretes

John A. Sloboda, distinguido psicólogo evolucionista y pianista, ha centrado sus investigaciones en el desarrollo de las habilidades musicales e interpretativas. Los mejores músicos dedican gran parte del tiempo al estudio (esfuerzo solitario), porque hay una motivación detrás (evocador de emociones), no tanto del talento previo, y un apoyo familiar<sup>69</sup>.

La ejecución grupal permite a un músico mantener una ilusión invulnerable, al creer que están reunidos los mejores y es difícil equivocarse -aunque no siempre es así, ya que el director no siempre elige al cuadro de profesores de un coro o de una orquesta. Comparten estereotipos e información, por lo que hay consenso enriquecido, si bien a veces sea impuesto.

En cambio, en la interpretación individual debemos estudiar la percepción que tenemos de nosotros mismos o que pueden tener otros de nuestra ejecución. Estamos ante el autoconcepto interactivo del gesto de intérprete: sus manos, sus pies, la forma de sentarse, de pulsar cada una de las notas, de respirar o de iniciar con un *ictus* un periodo o frase musical. Cualquier actividad del intérprete, bien sea cantar, tocar con una partitura o improvisar, requieren operaciones cognitivas y motoras con un alto grado de especificidad y elaboración. El autoconcepto del ejecutante está condicionado por la misma obra que ejecuta, por su interpretación, que atiende a patrones de velocidad, expresión, fraseo, etc., que quiere transmitir al espectador, sin olvidar la planificación y entrenamiento previo<sup>70</sup>.

Contamos con aquella anécdota de un intérprete muy gestual, demasiado gestual, que restaba brillantez y acumulaba torpezas en su interpretación. En una ocasión, un eximio maestro no hizo crítica alguna, sino que, por el contrario, se sentó en el banco y realizó la ejecución de la pieza que debía haber presentado el alumno y que nunca terminó. Esta anécdota sirve para plantearse el modelo o modelos que puede tener un músico en una puesta en escena. Son, además, otros elementos los que también confluyen en el protocolo de todo acto musical –sin olvidar el miedo escénico–, que configuran la identidad personal y hacen que un músico se sienta mejor o peor consigo mismo.

Y estos mismos principios pueden servir para el docente en las clases individuales o colectivas, ya sean teóricas o prácticas. Naturalmente, para llegar a ser un buen músico y compositor no sólo hace falta imaginación, sino que se necesita un dominio de la técnica, aprendida a lo largo de un costoso viaje de aprendizaje (posiblemente en la música cabe afirmar, sin equivocarse, que a lo

---

<sup>69</sup> SLOBODA, John A.: “Lectura a primera vista”, en *Quodlibet. Revista de especialización musical*, N° 32, 2005, pp. 49-74, y CASTRO, María del Pilar: “John A. Sloboda”, en DÍAZ, M. y GIRÁLDEZ, A (coords.) *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical*, Ed. Graó, 240, Barcelona, 2007, pp. 233-239.

<sup>70</sup> GÓMEZ-ARIZA, Carlos J.; BAJO, María Teresa: “Cognición musical”, en ALONSO CÁNOVAS, Diego; ESTÉVEZ, Ángeles F.; SÁNCHEZ-SANTED, Fernando (eds.): *El cerebro musical... op. cit.*, pp. 113-115.

largo de toda una vida), que ha de suministrar los resortes necesarios para desarrollar su imaginación creativa<sup>71</sup>. El talento creativo y el dominio técnico de cada sujeto es el aparato generativo necesario para que el ruido se transforme en creación personal<sup>72</sup>.

### 10. El autoconcepto en el compositor

En el compositor se funden casi todos los saberes musicales. El componente efector de un compositor comprende las capacidades de creación y ejecución de forma imaginativa, sensible y original (musicalidad), por lo que necesita compartir funciones de forma integrada con varios sistemas cerebrales como son el visual, el motor, el propioceptivo y el del lenguaje.

Kemp en 1981 intentó identificar la personalidad del músico como autosuficiente, introverso, liberal, intuitivo, imaginativo e inteligente. Igualmente, aplicó la prueba psicométrica del 16 PF, creada por Catell para la selección de personal, a cuatro grupos (36 estudiantes masculinos de composición de música, 50 estudiantes de música, 38 compositores profesionales (mujeres y hombres) y 83 músicos profesionales (mujeres y hombres), concluyendo que hay cierta relación entre el temperamento y el arte de componer. A los alumnos de composición les define por ser más asertivos, dominantes, agresivos, competitivos, intuitivos, sensitivos, imaginativos, reservados, genuinos, liberales y autosuficientes que el no-compositor. A su vez, encontró diferencias por género en los compositores, ellos dominantes e imaginativos y ellas asertivas, autosuficientes, introversas e independientes<sup>73</sup>.

Hay un hecho curioso en algunos músicos, como la ceguera de Pablo Bruna o la de Helmut Walcha, en los que el autoconcepto cambiaría de forma ostensible. Ellos se adaptaron fácilmente a su pérdida de visión y desarrollaron su actividad teclística y compositiva con independencia, gran dosis de memoria y normalidad. Posiblemente fueron asertivos, desinhibidos, independientes, liberales, críticos y auténticos. Otro significativo es el caso del autoconcepto en Ludwig van Beethoven, que acabó con una severa sordera. Impedido, no escuchaba los sonidos, pero los interiorizó, cambiando muchos parámetros de su propio autoconcepto, lo que le obligó a refugiarse en sí mismo y en su propio *ego*. Teorías recientes hablan de que murió no sólo de sífilis, sino de una complicación abdominal crónica asociada a una intoxicación de plomo del agua que ingería. Un caso singular son los daños cerebrales padecidos por Maurice Ravel, Benjamin Britten, George Gershwin y Jean Langlais, que afectaron significativamente a sus habilidades musicales. El primero se convirtió desde 1933, en un iletrado musical, puesto que ya no fue capaz de usar este

<sup>71</sup> ÁLVAREZ NIETO, Francisca: El niño y la creatividad musical, en *Filomúsica*, Nº 49, febrero de 2004, en <http://www.filomusica.com/filo49/creatividad.html> (última consulta 28 septiembre de 2009).

<sup>72</sup> INIESTA MASMANO, Rosa: *Una relación dialógica improbable: Edgar Morin/Heinrich Schenker. Hacia una Teoría de la Complejidad Musical*, Tesis Doctoral, Publicaciones de la Universidad de Valencia, Valencia, 2009.

<sup>73</sup> KEMP, Anthony: "The personality structure of the musician", en *Psychology of Music*, 9 (2), 1981, pp. 69-75, y REIMER; Bennett: *A Philosophy of music education*, Prentice-Hall, New Jersey, 1989, pp. 126-130.

conocimiento de forma integrada para traducir las representaciones musicales. El compositor George Gershwin fue víctima de un glioblastoma en el lóbulo temporal derecho, pero el curso de su enfermedad fue tan breve, que no hubo signos obvios de disfunción cerebral sino hasta pocos días antes de su muerte.

### 11. El papel del autoconcepto en el profesional docente

El término Inteligencia musical fue acuñado en 1990 por John Mayer y Peter Salovey<sup>74</sup>, basada en cuatro componentes: capacidad de percibir y expresar emociones, de poder experimentar, comprender emociones y regularlas<sup>75</sup>.

La teoría de las Inteligencias múltiples de Gardner<sup>76</sup> ha cambiado radicalmente los puntos de vista tradicionales monolíticos acerca de la inteligencia humana. No podemos olvidar que las teorías de Gardner ensanchan el desarrollo de las dos inteligencias clásicas, la verbal y la lógico-matemática, para poner de relieve la educación integral de la persona. Por tanto, el papel del profesor, incluido el de música, debe centrarse igualmente en el qué y en el cómo se aprende<sup>77</sup>. La música y los músicos no escapan al alcance de sus explicaciones y selecciona la música de Mozart, Vivaldi o María Callas, y el papel que juega un profesor, lo que denomina “experiencia cristalizadora”, y que consiste en la reacción del niño ante una situación agradable, como sucedió con Menuhim, cuando de niño oyó por primera vez el sonido de un violín y quedó prendado. Cualquier actividad humana inteligente demuestra que en su ejecución se activan todas las inteligencias. Las inteligencias son independientes unas de otras pero actúan conjuntamente. Por ejemplo, un buen bailarín sólo puede sobresalir si tiene una buena inteligencia musical para comprender los ritmos musicales, una inteligencia interpersonal para comprender cómo hacer vibrar al público con sus movimientos y una buena inteligencia kinestésica corporal para darle agilidad y gracia a sus movimientos y, de esa manera, realizarlos con éxito<sup>78</sup>.

Las teorías de Gardner no están exentas de críticas, especialmente para las inteligencias que tradicionalmente se han identificado como talento o habilidades (*ability*) –tan propias al campo musical o kinestésico-, por ser el resultado de la capacidad. Pero Gardner en sus últimas aportaciones no ha tenido a bien renombrar a esas inteligencias “talentos”<sup>79</sup>.

---

<sup>74</sup> SALOVEY, P.; MAYER, J. D.: “Emotional intelligence”, en *Imagination, Cognition, and Personality*, N° 9, 1990, pp. 185-211.

<sup>75</sup> En <http://biblioteca.idict.villaclara.cu/biblioteca/compendios-informativos/adulto-medio/33> (última consulta 22 de septiembre de 2009)

<sup>76</sup> GARDNER, Howard: *Frames of Mind: The theory of Multiple intelligences*, Basic Books, New York, 1983, pp. 5 y ss.

<sup>77</sup> GARDNER, Howard: *Intelligence reframed: Multiple intelligences for the 21st century*, Basic Books, New York, 1999, pp. 20 y ss.

<sup>78</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Luis; BELTRÁN LLERA, Jesús: “Dos décadas de ‘Inteligencias múltiples’: Implicaciones para la psicología de la educación”, en *Papeles del psicólogo*, octubre, n° 3, Vol. 27, 2006, pp. 147-164.

<sup>79</sup> GARDNER, Howard: “Las inteligencias múltiples 20 años después”, en *Revista de psicología y Educación*, (I), 2005, pp. 27-34 y FERRÁNDIZ, C.; PRIETO, M. D.; BERMEJO, M. R.;

Otro de los grandes investigadores en este terreno es Daniel Golemann, que define el término inteligencia emocional de tal forma, que engloba habilidades distintas pero complementarias, como son la capacidad de reconocer nuestros propios sentimientos, los sentimientos de los demás, motivarnos y manejar adecuadamente las relaciones que sostenemos<sup>80</sup>. Referente a los músicos, cree que tienen una motivación positiva o capacidad de motivarse ellos mismos para realizar trabajos impecables<sup>81</sup>.

El autoconcepto del docente es una referencia necesaria para su experiencia diaria. Existe una estrecha relación entre el papel del docente con las expectativas<sup>82</sup>, el rendimiento y el autoconcepto de los alumnos<sup>83</sup>. Muchos de estos docentes basan su práctica en su experiencia<sup>84</sup>, como así mismo, sus alumnos defienden a los profesores bien catalogados por tener un autoconcepto lleno de aprecio y confianza. Abraham fue quien desarrolló una teoría con varios perfiles del autoconcepto del profesor: armónico, identificado con la autoridad, con el alumno, acusador de los demás, abierto al cambio, sumiso, refugiado en la autoridad, angustiado, en conflicto y en rechazo total<sup>85</sup>.

## 12. Autoconcepto en el consumo musical

El grado del consumo de unos productos musicales sobre otros, está entroncado con *La teoría de la Congruencia*, ya que estos productos están cargados de significado simbólico, como así ocurrió en un momento puntual con las obras de Wagner o Karl Orff, por poner un botón de muestra; su consumo, además, sirve para mejorar el autoconcepto del consumidor o consumidores y puede ser aplicable al status social –que algunas personas obtenían con sus abonos de palco en los grandes teatros o festivales-, a una cultura, conjunto de personas o ideología política. Así, han surgido también en el mundo de la música segmentos de mercado, con perfiles definidos y envueltos en una mercadotecnia asfixiante y en una publicidad subliminal, y no faltan investigaciones que

---

FERRANDO, M.: “Fundamentos psicopedagógicos de las inteligencias múltiples”, en *Revista Española de Pedagogía*, Nº 233, 2006, pp. 5-20.

<sup>80</sup> GOLEMANN, Daniel: *La Inteligencia Emocional. Por qué es más importante que el cociente intelectual*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1996, pp. 331, 332 y 385, y GOLEMANN, Daniel: *La práctica de la inteligencia emocional*, Editorial Kairós, Barcelona, 1999, p. 430.

<sup>81</sup> GOLEMANN, Daniel: *Emotional Intelligence*, Ed. Bantam Books, New York, 1997, p. 352, y RYBACK, D.: *Trabaja con su inteligencia emocional. Los factores emocionales al servicio de la gestión empresarial y el liderazgo efectivo*, EDAF, Madrid, 1998, pp. 23-24. También se pueden consultar estos portales: [www.inteligencia-emocional.org](http://www.inteligencia-emocional.org), y [www.eiconsortium.org](http://www.eiconsortium.org)

<sup>82</sup> ROMAN SANCHEZ, José María y MUSITU, Gonzalo: “Autoconcepto: una revisión de estudios empíricos”, en *Universitas Tarraconensis. Revista de Psicología, Pedagogía y Filosofía*. Vol. 4, nº 2, 1982, pp. 205-220.

<sup>83</sup> ASPY, D. N. y BUHLER, J. H.: “The effect of teachers' inferred self concept upon student achievement”, en *Journal of Educational Research*. Vol. 68, 1975, pp. 386-389.

<sup>84</sup> ROSS, E. W.: “Teacher perspective development: A study of preservice social studies teachers”, en *Theory and Research in Social Education*. Vol. 15, 1987, pp. 225-243; WOODS, P.: “Managing marginality: Teacher development through grounded life history”, en *British Educational Research Journal*. Vol. 19, 1993, pp. 447-465, y COMBS, A. W.: *The professional education of teachers*. Boston. Ed. Allyn and Bacon, 1965, pp. 18 y ss.

<sup>85</sup> ABRAHAM, A.: *El mundo interior del docente*. Barcelona. Ed. Promoción Cultural, 1974, pp. 43 y ss.

analizan el poder de los sonidos y su impacto<sup>86</sup>. No hay ninguna duda de que las emociones juegan un papel significativo en nuestras vidas: pueden generar estímulos, pero también puede generar frustraciones, pueden ayudarnos a transmitir entusiasmo, ser elemento cautivador o generarnos conflictos.

En definitiva, muchos son los gustos y las estéticas del consumidor, amplios los mercados y variadas las muestras musicales y los autoconceptos del consumidor de música.

### **Conclusiones**

Podemos pensar que la actividad de un músico genera autoconceptos diferentes, según sea esta práctica. El autoconcepto en los músicos profesionales está integrado por múltiples variables, con componentes comunes y específicos. A primera vista, algunos aspectos los comparten con otras profesiones, como es la dirección de empresas, si bien hay rasgos que no se encuentran en otros sujetos y son singulares. En más de una ocasión, la imagen cambiante está fuertemente influida por elementos exógenos a la carrera del músico; las ilusiones cambian y la realidad laboral no permite llegar a todos a la misma meta. No podemos olvidar los factores genéticos, curriculares y sociales en este proceso, determinantes a la hora de formar una imagen de sí mismo. Todas las referencias teóricas sobre este autoconcepto necesitan de estudios complementarios e instrumentos que midan específicamente el autoconcepto del músico y nos acerquen aún más a la realidad de esta profesión.

---

<sup>86</sup> PALACIOS SANZ, J. I.: “Relectura de la musicología sistemática ¿Un campo de investigación en educación musical?”, en *Eufonía*, Nº 38, julio-agosto y septiembre de 2006, p. 106.

# Esquema Sonoro: Una Aproximación Musical a la Plástica Sonora

Juan Reyes  
Artelab, Fundación Maginvent, CCRMA  
Stanford University

**Resumen.** La aproximación de músicos al arte sonoro, controvertido en algunas instancias, tiene la ventaja de ser un acercamiento al gesto y al control con el sonido, pero así mismo sufre de un enmarcación en su percepción, al quererla relacionar con alguna forma musical. En este artículo se propone el concepto de esquema sonoro, como un esquema en el dibujo y, en el cual se evaden a propósito variables del lenguaje musical. Se sugiere un esquema con una geometría basada en el sonido horizontal, como una sucesión de eventos sonoros que crean tensiones gracias a otra fuerza vertical. Además, se describen los aspectos principales en el desarrollo, producción y exhibición de la obra *Escenas de Marimonda*, expuesta dentro del marco de la exposición “Cosas que Suenan”, del ciclo “Objeto Sonoro”, en la Galería Cuarto Nivel de Bogotá, en Noviembre del 2007.

**Palabras clave.** Arte Sonoro, Plástica Sonora, Música por Computador, Esquema Sonoro, Paradojas Rítmicas, Composición Asistida por Computador, Carnaval de Barranquilla, Marimondas.

**Abstract.** For several years now and, somewhat controversial, Sound Art is often approached by musicians and composers. A good thing is that sound is usually controlled and obtained with a gesture pertaining to musical language, and thus inheriting qualities related to instrumental performance and timbre. On the weak side, Sound Art approached by musicians might be framed as a music form and therefore constraining part of its purpose. On this paper the “scheme” concept is borrowed from the drawing domain only to facilitate a sound form. In its definition there is a horizontal stream of related events achieving contrast with each other by means of several vertical lines of force. The process portrays tension and relief along the duration of the work, and outlines some sort of geometrical figure or form. Furthermore this paper describes relevant aspects of *Escenas de Marimonda*, by this author. This work was part of the exhibition “Cosas que suenan”, circle “Objeto Sonoro” at Galería Cuarto Nivel in Bogota during November of 2007.

**Keywords.** Sonorous Art, Sound sculpture, Computer music, Sound outline, Rhythm paradoxes, Computer assisted composition, Carnival at Barranquilla.

## Introducción

La perpendicularidad entre el arte sonoro y la música<sup>1</sup> se ha discutido en otros artículos que tratan sobre contrastes entre el arte sonoro y la música y sobre intersecciones entre arte y música<sup>2</sup>. Sin embargo, es importante sintetizar que el arte sonoro no es música realizada por artistas y tampoco arte realizado por músicos. No obstante el arte sonoro se concibe como una forma de arte y medio de expresión que utiliza el sonido y el fenómeno acústico como materia maleable o soluble, con la que se logra uno o varios gestos que son función del tiempo. Hay varias formas reconocidas en este tipo de arte; quizá, la más utilizada es la instalación pero, también existen la escultura sonora, el artefacto y el paisaje sonoro. Es muy frecuente la utilización de artefactos sonoros en un *performance*. y el sonido fonética) en expresión corporal en literatura. Este tema es objeto de varios libros y artículos como *Innovaciones en poesía*<sup>3</sup> y el clásico *“The Raw and the Cooked”*<sup>4</sup>, donde se habla sobre el sonido y la tradición oral. Sin embargo por su definición de ‘*En Vivo*’ y en ‘*Tiempo Real*’ el arte sonoro, en ocasiones, puede asemejarse a la ejecución de un instrumento musical o a la interpretación de música en concierto.

El esquema sonoro puede ubicarse entre la escultura y el paisaje sonoro aunque, en galerías podría pasar como instalación. Es paisaje sonoro porque el sonido delinea una o varias tiras horizontales que parecieran luchar contra la gravedad. Los eventos sonoros ocurren en sucesión y están dispuestos al transcurrir del tiempo. Como en la escultura o en el paisaje, el esquema se dispersa en el espacio, creando una ilusión de geometría envolvente. Sin embargo, el esquema sonoro suena por sí solo y proyecta su gesto utilizando el sonido y lo acústico sin la intervención de otros dominios. El esquema se repite en un sinfín, por lo que su duración es mucho menor a la del paisaje sonoro. Las figuras que se generan en su percepción pueden ser formas directas o abstractas. Al igual que un rayo de luz, el sonido inunda un volumen, permitiendo un tipo de perspectiva. Por lo tanto, el esquema sonoro interfiere el ambiente y su contexto alrededor.

## Entorno Histórico

El sonido como arte (no música), es parte de la cultura desde hace varios siglos.

---

<sup>1</sup> REYES, Juan: «Perpendicularidad entre el arte sonoro y la música», en *Cuadernos del Centro de Estudios en DyC*, 20, Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Buenos Aires, Argentina, May 2006.

<sup>2</sup> REYES, Juan: «Momentos de intersección: Reflexiones sobre música y plástica», en *Arte y Contexto*, Madrid, Spain, October 2004.

<sup>3</sup> KIRBY MORRIS, Adalaide (editor): *Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, University of North Carolina Press, January 1998.

<sup>4</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude: *The Raw and the Cooked*, Harper and Row, 1969.

Cajas que suenan, alarmas, timbres, pitos y otros tipos de objetos han sido explorados con cierta sensibilidad<sup>5</sup>. Crucial en esta exploración, igualmente se piensa en la metáfora del carrusel o del muñeco que habla<sup>6</sup>. Al generar una especie de movimiento, el sonido se relaciona con vida y animación. Más aun, aparte de la semántica y palabras de un lenguaje, algunos sonidos son signos de comunicación que alertan a las personas. Por esto la escucha genera curiosidad más la posibilidad del descubrimiento y lo sensible. Varias obras han tomado estos elementos haciéndolos trascender en la historia del arte. Sin embargo, marcando un punto de partida, quizá la colección de sonidos de Luigi Russolo (circa 1913), denominada “*El Arte de los Ruidos*” es cuando en forma racional se comienza a pensar en este medio<sup>7</sup>. Otro ejemplo en el umbral arte-sonido es el *ready-made: La Rueda de Bicicleta* (1951), de Marcel Duchamp, en el cuál su exposición proyecta sonido y movimiento o movimiento y sonido. Otros como Henry Cowell (1865), compositor nacido en California, tomo los elementos expuestos por Russolo además de varios suyos propios, y los transcribió a su música. Cowell fue un pionero y experimentador en el campo de la música con conceptos como politonalidad, los polirritmos y sobre todo con la idea del *cluster* que se define como muchas notas al tiempo, de un solo golpe, con un instrumento armónico (piano por ejemplo)<sup>8</sup>. Su obra *Rhythmicana* en retrospectiva puede apreciarse como un primer paso en la composición de trabajos basados en patrones rítmicos. Este método es muy común en la realización de música de varios géneros en la actualidad pero, particularmente en músicas minimalistas, *de fase*, música por computador y *pop*.

También hay que resaltar la importancia de la posibilidad tecnológica a comienzos del siglo veinte. Varios artistas pertenecientes a los *dadas*, surrealistas o *fluxus*, además de compositores como John Cage y Edgar Varese, cruzaron los límites entre el arte y la música, aprovechando tecnologías para generar, almacenar y manipular un sonido o el fenómeno acústico. Artistas y músicos utilizaron el sonido, el ruido y el silencio tanto en, *happenings*, *performance*, conciertos con interpretación en vivo, pero también en obras congeladas y almacenadas en dispositivos magnéticos. El micrófono, la grabadora, el amplificador y el altavoz se convierten en herramientas indispensables para la realización de expresiones sonoras. En consecuencia, y como en los otros géneros del arte en estos días, el arte sonoro se desarrolla como una forma interdisciplinaria que envuelve la exploración sonora, desde lo

<sup>5</sup> KAHN, Douglas (editor): *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, MIT Press, Cambridge MA, EE.UU., July 1994.

<sup>6</sup> REYES, Juan: «Momentos de intersección: Reflexiones sobre música y plástica», en *Arte y Contexto*, Madrid, Spain, October 2004.

<sup>7</sup> KAHN, Douglas: *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, The MIT Press, 2001.

<sup>8</sup> NICHOLS, David: *American Experimental Music 1890 1940*, chapter Henry Cowell, Cambridge University Press, 1990.



acústico, contexto ambiental, expresión corporal y, lo tecnológico entre otras.

En la actualidad obras que extienden las fronteras de esta arte como *Falling Echoes* (2002), del norteamericano Bill Fontana, producen un espacio o contexto natural audio-visual generado por oscilaciones de objetos, mecanismos o vibraciones como en las cuerdas del puente colgante de Brooklyn<sup>9</sup>. El sonido de las cuerdas del puente es procesado y manipulado para que la obra adquiriera su connotación de arte, aunque este tratamiento sea transparente al momento de apreciar la obra. Un ejemplo que raya entre lo musical y el arte es *Oxygen Flute* (2001), de Greg Neumeyer (artista, Suiza) y Chris Chafe (compositor, Estados Unidos). Esta última es una instalación en la que, a mayor concentración de gas carbónico (CO<sub>2</sub>), en su entorno interno, la textura musical se atenúa, volviendo más débiles la actividad musical y la intensidad sonora<sup>10</sup>.

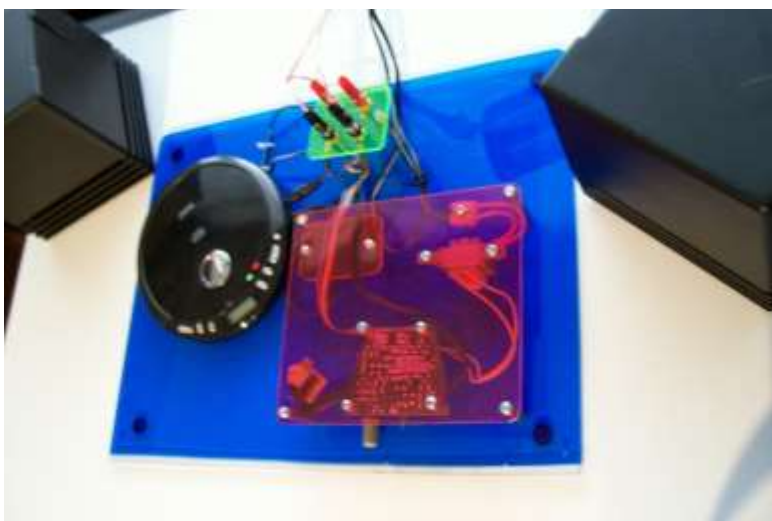


Figura 1. Dispositivo de *Escenas de Marimonda* que consta de la electrónica del sistema de amplificación y mecanismos para cambios en la ganancia (volumen), el reproductor de discos compactos, conexiones y los altavoces. La imagen sonora (por ejemplo el antifaz de las marimondas), se crea al sumar la señal de cada uno de los canales de audio en los altavoces.

### Descripción

*Escenas de Marimonda* está enmarcada bajo el concepto de esquema sonoro; esta obra no es interactiva y no responde a ningún estímulo externo,

<sup>9</sup> FONTANA, Bill: Resoundings, sound sculptures and ideas of bill fontana. <http://www.resoundings.org/>, 2002. *Falling Echoes*, Sound Sculpture, Brooklyn Bridge, New York.

<sup>10</sup> CHAFE, Chris: «Oxygen flute, a computer music instrument that grows», en *New Music Research*, 34(3), 2005.

siendo un *sinfín* grabado en disco compacto. El esquema está descrito por varios sonidos, sin ninguna restricción melódica, armónica o musical. La imagen auditiva es proyectada a través de un par de transductores suspendidos en el espacio para su percepción tridimensional. Los trazos del esquema son logrados por osciladores que al escucharse se agrupan en formas o patrones que pueden sonar familiares al oyente. No hay sonidos reales en esta obra porque el desarrollo tímbrico de cada evento sonoro es resultado de fórmulas y algoritmos con los que se genera y manipula el sonido (Figura 1).

En la muestra se ve un artefacto de amplificación del *sinfín*, además del sonido del esquema. Este artefacto no debe interferir en la obra dando paso solo a lo sonoro. Como la duración puede ser la restricción más importante del esquema sonoro, el ritmo de los sonidos, las repeticiones o la velocidad de cada evento sonoro, son cruciales para crear tensiones y la fuerza vertical en contraparte al trazo horizontal en la secuencia de eventos. Así pues, son factores bastante considerables: la cualidad sonora, timbre, repeticiones, duraciones y cambios en la duración reconocidos como ritmo y velocidad *tempo*.

### **Desarrollo**

Para la creación de obras sonoras, el problema de difusión o proyección del sonido, es algo de mucha relevancia. Si la obra va a ser expuesta por sí sola y en su propio espacio, se goza de mucha independencia. Sin embargo en muchas galerías o espacios de exhibición, este no es el caso y por lo tanto, hay que tener en cuenta la interferencia de otros sonidos y ruido, además de la amplificación de señal de audio. El proyectar sonidos con gran intensidad podría ir en detrimento de la obra misma. Igualmente si el volumen es inferior al ruido ambiente, la obra no se percibe. Esto implica un equilibrio para lograr el mínimo de interferencia en la proyección sonora. Por esta razón en la proyección de *Escenas de Marimonda* es necesario un dispositivo de amplificación, transductores y altavoces. Con este dispositivo se manipula la intensidad del sonido (figura 2).

Para el *sinfín*, se repite el archivo sonoro original del esquema en varias pistas o instancias en un disco compacto. En el dispositivo de amplificación se conecta un reproductor de *CDs*, con la opción de repetición; este tocadiscos repite una y otra vez, el bucle de la obra. Cada repetición tiene una duración aproximada a cuatro minutos. Con esto se aspira a que la percepción de cada repetición sea diferente en el oyente, por lo que la disposición de material sonoro no está compuesta de simetrías. El escucha no debe preocuparse por la interacción con la obra una vez sea ajustado el volumen del sonido.

### **Composición**

La composición de arte sonoro puede verse en forma análoga a la composición musical. Sin embargo el lenguaje, los parámetros y el objetivo son

diferentes<sup>11</sup>. En el caso del esquema sonoro, el objetivo de composición es la proyección de un gesto con material sonoro desplegado a lo largo de una duración especificada para un sinfín. Contrastes con tonalidades y timbres instrumentales no son necesarios pero diferencias entre varios sonidos parte del hilo horizontal, son los que producen la narrativa en la obra.

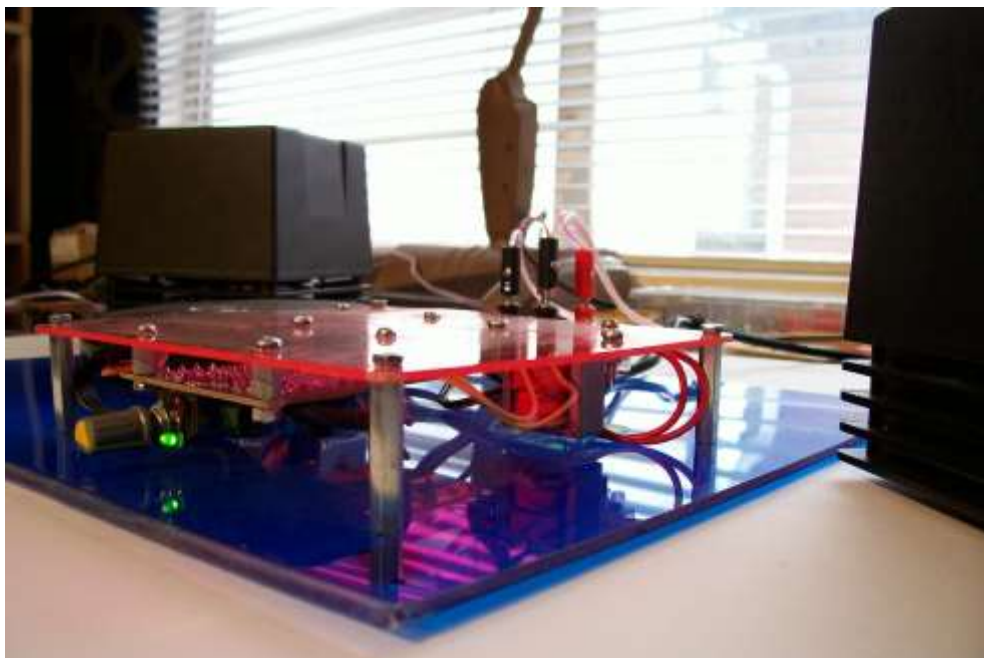


Figura 2. Perfil de los componentes de *Escenas de Marimonda*: la electrónica en primer plano y los altavoces atrás, a los lados. La interacción entre este artefacto y el escucha-vidente no existe. El sonido es almacenado en un disco compacto que se repite utilizando un sinfín, y se percibe directamente a través de los dos transductores en los altavoces.

En el caso de *Escenas de Marimonda*, los sonidos para la composición son procesos en los que va cambiando lo espectral para percibir un timbre con comienzo, desarrollo y final. Siendo así, los cambios en cada sonido dependen de la duración, del espectro sonoro y de la intensidad de cada componente espectral. También cada sonido está dispuesto sobre un espacio panorámico con un ángulo de 2100 grados. Hay sonidos estáticos en el contexto

<sup>11</sup> REYES, Juan: «Perpendicularidad entre el arte sonoro y la música», en *Cuadernos del Centro de Estudios en DyC*, 20, Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Buenos Aires, Argentina, May 2006.

de la obra, pero la mayoría son dinámicos, porque se desplazan con vectores de trayectorias, alrededor de un panorama, creando la imagen sonora. La imagen tridimensional producida por la sucesión de varios sonidos, sugiere formas de objetos o, como se persigue en esta composición: las formas del antifaz de las marimondas en el carnaval de Barranquilla, Colombia<sup>12</sup>.

Consecuentemente la composición de este esquema sonoro, se realiza a partir del desarrollo de sonidos o timbres independientes y heterogéneos que se manipulan con algoritmos para transformar los segmentos de comienzo, desarrollo y final. Es posible que las colas o cabezas de sonido entre diferentes eventos queden montadas una sobre la otra. Esta metodología se utiliza para mantener continuidad y evitar el silencio en una posible línea conductora y narrativa. No obstante, el silencio es tratado como sonido y, usado para contrastes además de tensiones. La idea de una cadena de sonidos, uno después del otro, es la técnica para crear la tira horizontal en esta obra. Las fuerzas verticales o gravedad, son producto del desarrollo y combinaciones entre los sonidos utilizados.

### **Descripción Técnica**

Dos retos importantes surgieron en la realización de *Escenas de Marimonda*. En primera instancia, el dispositivo de amplificación, sus altavoces y conexiones. En segunda instancia, la composición y generación de cada sonido. Para la amplificación se utilizó un circuito genérico de 3,00 Vatios, con la posibilidad de corriente alterna, además de un dispositivo para cambios en la ganancia (volumen); la entrada de este amplificador está conectada directamente a un reproductor del tipo tocadiscos de disco compacto portátil. Las salidas del amplificador se conectan a dos transductores que producen la imagen estereofónica. Los transductores están colocados en dos cajas de resonancia con guías de onda para que el sonido no sea directo. La respuesta de frecuencia en estos dispositivos de altavoz oscila entre los 100Hz. y los 5000Hz.

El desarrollo de cada timbre fue realizado utilizando síntesis de audio por frecuencia modulada (FM) especificada en la *Síntesis de espectros de audio complejos por medio de modulación de frecuencias*<sup>13</sup> y, en la *Introducción a la FM*<sup>14</sup>. Para el movimiento espacial en cada sonido, se utilizaron técnicas propias

---

<sup>12</sup> AA.VV.: *Primer Encuentro de Investigadores del Carnaval de Barranquilla: Memorias*. Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico, 1999. Las marimondas hacen parte de la fauna danzante en las comparsas y bailes del Carnaval de Barranquilla. La marimonda en sí es una figura enmascarada en forma de capuchón que se desliza sobre la cabeza. Tiene grandes orejas y una trompa muy larga. Aunque los pobladores de la región la llaman mono, sus características morfológicas corresponden a las de un elefante.

<sup>13</sup> CHOWNING, John: «The synthesis of complex audio spectra by means of frequency modulation», en *Journal of the Audio Engineering Society*, 21:526-534, 1973.

<sup>14</sup> SCHOTTSTAEDT, Bill: An introduction to fm.

desarrolladas con el objeto de lograr panorámicos basados en cambios de la intensidad en cada uno de los canales estereofónicos. Estas técnicas se basan en movimiento y trayectorias de vectores con funciones sinusoidales de espirógrafo y figuras de Lissajous<sup>15</sup>. Las ecuaciones para generar los factores de ganancia utilizando la técnica del espirógrafo en cada uno de los canales son:

$$x(t) = (R+r)\cos(t) + \rho\cos\left(\frac{t(R+r)}{r}\right),$$

$$y(t) = (R+r)\sin(t) + \rho\sin\left(\frac{t(R+r)}{r}\right),$$

donde,  $R$  es el radio mayor,  $r$  el radio menor,  $\rho$  la distancia del centro al punto donde se genera la función circular. Si  $t$  son valores que cambian al transcurrir el tiempo y que van al menos en un periodo de las funciones seno o coseno, es decir entre  $[\pi/2$  y  $\pi/2]$ ,  $x(t)$ , es el factor que se utiliza para atenuar la ganancia del canal de audio (1) y  $y(t)$ , es el factor que se utiliza para atenuar la ganancia del canal de audio (2) en un sonido estereofónico. En el caso de las figuras Lissajous, se pueden utilizar las siguientes ecuaciones paramétricas:

$$x(t) = A\sin(\omega t + \delta),$$

$$y(t) = B\sin(t),$$

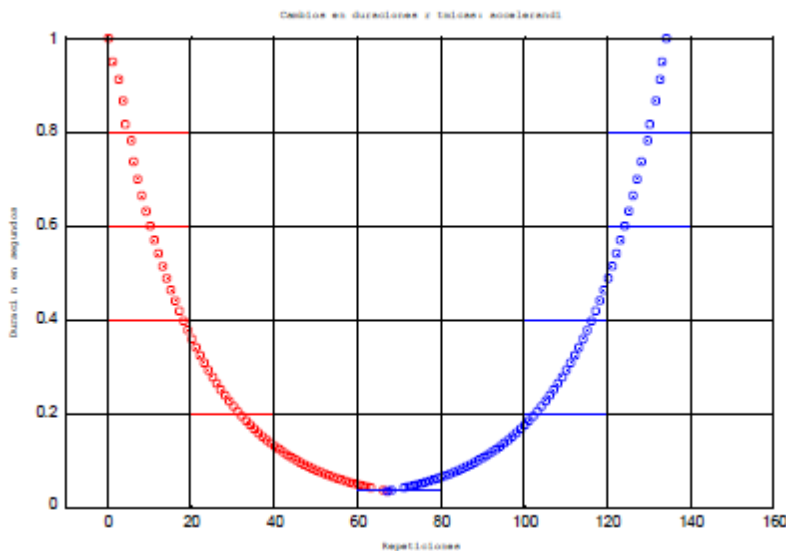


Figura 3. Gráfica con cambios en las duraciones de un evento sonoro. Nótese que las

<http://ccrma.stanford.edu/software/snd/snd/fm.html>, 2007.

<sup>15</sup> WEISSTEIN, Eric: Lissajous curve reference.

<http://mathworld.wolfram.com/LissajousCurve.html>, 2007.

primeras notas son un *accelerando* puesto que la duración en tiempo disminuye. Hacia el final las duraciones se incrementan produciendo un *ritardando*.

donde  $A$  y  $B$ , son factores para el tamaño de la figura,  $\omega$  y  $\delta$ , son parámetros para el número de ciclos y  $t$ , valores que cambian al transcurrir el tiempo entre  $[\pi/2$  y  $\pi/2]$ . En este caso también  $x(t)$ , es el factor que se utiliza para atenuar la ganancia del canal de audio 1 y  $y(t)$ , es el factor que se utiliza para atenuar la ganancia del canal de audio 2 en un sonido estereofónico.

Para la manipulación del ritmo y de la intensidad, se utilizaron algoritmos que ayudan a componer *accelerandi* o *ritardandi* y *crescendi* o *decrecendi*. La combinación de ambos parámetros (intensidad y duración), crea efectos interesantes en la percepción conocidos como las paradojas del ritmo<sup>16</sup> o tonos de Shepard<sup>17</sup>. Por lo tanto en referencia a la duración, hay sonidos continuos y con el adjetivo de masa sonora, pero también hay sonidos secos y dinámicos con *accelerandi* y *crescendi* o viceversa.

La fórmula para cambios en una duración cada vez más corta (*accelerandi*) o cada vez más larga (*ritardandi*), están basados en funciones de Gauss o gaussianas. Estas funciones comenzaron a ser utilizadas en las artes a comienzos de los años setenta por Keneth Knowlton (lado de cine y animación) y Jean Claude Risset (lado de música y acústica), como parte de experimentos realizados en los laboratorios de la *Bell Telephone* en Nueva Jersey en la época<sup>18</sup>. La función utilizada para manipulación de duraciones es:

$$dur = e^{kt},$$

donde  $t = \{0, 1, 2, \dots, m\}$ , con  $m$  como el máximo de repeticiones y

$$k = \frac{-1}{m} \log 32.$$

La gráfica de valores para  $n = 67$  repeticiones puede verse en la figura 3. Para cambios en la intensidad de un sonido que se repite  $n$  veces, creando un efecto de *crescendo* o *decrecendo*, se puede utilizar una función *gaussiana*<sup>19</sup>, como:

<sup>16</sup> RISSET, Jean Claude: *Current Directions in Computer Music Research*, chapter Paradoxical Sounds, pages 149-158, The MIT Press, 1991.

<sup>17</sup> PIERCE, John: *The Science of Musical Sound*, Scientific American Library, 1983.

<sup>18</sup> RISSET, Jean Claude: «Fifty years of digital sound for music», In *Proceeding SMC07*, National and Kapodistrian University of Athens, July 2007.

<sup>19</sup> PRESS, William H.: *Numerical Recipes: The Art of Scientific Computing*, Cambridge University Press, 1998.

$$e^{\sigma^2 \left(\frac{1}{r} - 1\right)^2}$$

donde  $t = \{0, 1, 2, \dots, m\}$ , con  $m$  como el máximo de reiteraciones,  $r = m/2$  y  $\sigma$  como el parámetro de convexidad. Con  $(\sigma = 4,0)$  y,  $(m = n = 65)$  se produce la curva de amplitud (factor de ganancia) de la figura 4.

Al igual que los algoritmos para generar sonidos con síntesis de audio FM, estas funciones fueron transcritas al lenguaje de programación SCHEME, para producir archivos sonoros en el programa SND<sup>20</sup>. El algoritmo para la generación de un sonido básico con síntesis FM, está descrito en *Introducción a la Plástica Sonora*<sup>21</sup>. El algoritmo en código de *Matlab* para la manipulación espacial del sonido función del tiempo, se puede ver en el apéndice listado 1. El código correspondiente en SCHEME, se aprecia en el listado 2.

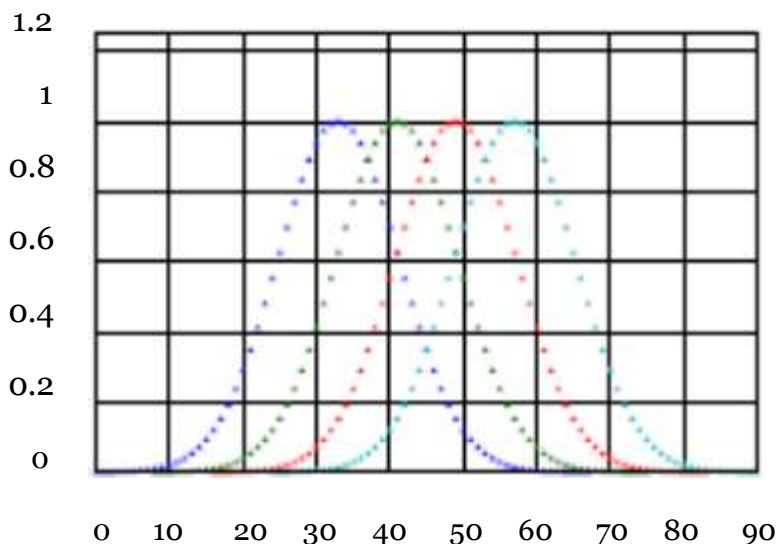


Figura 4. Gráfica con cambios en las intensidades de un evento sonoro. Nótese que la intensidad del sonido va gradualmente incrementándose en un *crescendi* porque la ganancia es mayor. Hacia el final, las ganancias son menores atenuando el volumen de cada sonido. Al sobreponer varias funciones de ganancia se logra un efecto de percepción infinita de las paradojas de Rissett y Knowlton.

<sup>20</sup> SCHOTTSTAEDT, Bill: Snd. <http://cirma.stanford.edu/software/snd/snd/snd.html>, 2007.

<sup>21</sup> REYES, Juan: Introducción a la plástica sonora: Tutoría para artistas y músicos. [http://www.maginvent.org/articles/psontoot/Tecnicas\\_Plastica\\_Sonora.html](http://www.maginvent.org/articles/psontoot/Tecnicas_Plastica_Sonora.html), Agosto 2005. Contiene Tutorías en el lenguaje de programación SCHEME, además de una introducción metódica a la síntesis de sonido.

### **Problemas y retos**

La definición y percepción de obras de arte sonoras en contextos como galerías, sigue siendo un mito y requiere de formación de públicos. Aunque el objeto sonoro dispone de un alto nivel de interactividad, el esquema sonoro en definición utilizada para este trabajo, no es algo interactivo por lo que su percepción tiende al sentido de la escucha. Decir que el sonido es a la obra sonora como el pincel a la pintura, es restringir el género. El arte sonoro, como el Vídeo-arte, depende del tiempo además de una sucesión de eventos y procesos que sintetiza la mente del vidente-escucha; no hay retribución instantánea. Muchos oyentes, quizá por herencia del vídeo-arte o de la narrativa, están predispuestos al sinfín y a las repeticiones. Sin embargo, y como ventaja, la repetición del sonido no reconstruye la sorpresa o la imagen formada en la primera escucha. Cada escucha produce elementos para una nueva imagen pero, en el objeto sonoro sigue predominando lo visual, la reacción, y el descubrimiento. Por esto, a veces lo sonoro se percibe como un simple efecto y, perdiéndose la experiencia aural.

### **Conclusiones**

La idea de esquema sonoro utilizada para la realización de una obra como *Escenas de Marimonda* ofrece varias ventajas. Como en el esquema dibujado, se pueden crear diferentes formas además de su interacción. Al pensar en un segmento horizontal que divide al esquema, también se puede pensar en los trazos y fuerzas verticales que van colgadas a la tira horizontal. Esto ayuda a la disposición de los procesos sonoros. Como la tira dispone de dos extremos, desde otra dimensión o perspectiva, puede volverse circular. Al ser circular permite un sinfín de repeticiones.

Igualmente al asociar un esquema sonoro al dibujo y no a la música, la forma es arbitraria y las tensiones no dependen de un eje tonal. En este caso la obra tampoco es resultado de un contrapunto y de narrativas. El proceso sonoro se puede comprimir o estirar, se puede matizar con diferentes espectros y resonancias o, se puede acelerar. El lugar de cada proceso solamente está indicado por la cantidad de gravedad y su relación con los procesos anteriores. Un esquema sonoro puede ser proyectado o en la pared de una galería o en la sala de conciertos. Para la horizontal y sus perpendiculares, muy fácil se pueden transcribir formulas matemáticas sin interferencia con el lenguaje. El espacio de un esquema da para la imaginación y gramáticas generativas<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> JACKENDOFF, Ray: *Languages of the Mind: Essays on Mental Representation*. MIT Press, Cambridge MA, EE.UU., September 1995.



## Apéndice

Los siguientes ejemplos son parte de algoritmos utilizados en la realización de *Escenas de Marimonda*. Para generar estos sonidos se utilizó el editor de sonido SND<sup>23</sup>, que traduce el código de programación en SCHEME a señal de audio. Mayor información y teoría para la aplicación de estos métodos puede encontrarse en la Introducción a plástica sonora<sup>24</sup>.

**Listado 1:** Código para panorámicos con Lissajous en MatLab

```
function gain0 = lissajgain (A, omega, delta, B, points, cycles)
clf;
twopi = 2* pi ;
inc = cycles / (omega*points );
theta = 0 : inc : (cycles/omega);
omegatheta = twopi * omega.* theta ;
xt = A * sin (omegatheta + delta ) ;
yt = B * sin (twopi. * theta);
gain0 = (yt+1). / 2 ;
gain1 = (xt+1). / 2 ;
plot (gain1, gain0 , " ^ 1 - ")
endfunction
```

**Listado 2:** Algoritmo para panorámicos en dos canales en SCHEME

```
(define * (lissajous beg dur freq amp mc-ratio index # :key
  (index-env '(0 1.0 80 4.27 100 1.0))
  (amp-env '(0 0 5 1 90 1 100 0))
  (omega (/ 3 2))      ;; parameters a/b;
  (delta (/ pi 2))     ;; phase parameter
  (points 100) (cycles 1))
(let * (( start (seconds->samples beg))
  (end (+ start (seconds->samples dur)))
  (cr (make-oscil freq ))
  (md (make-oscil (* freq mc-ratio)))
  (fm-index (hz->radians (* index mc-ratio freq )))
  (ampf (make-env amp-env : scaler amp : duration dur))
  (indf (make-env index-env : scaler fm-index : base 32
    :duration (/ dur cycles)))
  (twopi (* 2 pi))
  (zeta (make-env : envelope '(0 1 1 points )
    :duration (/ dur cycles) :scaler 1.0))
  (amp-env (make-env : envelope '(0 1 1 1 )
    :duration dur
    :scaler amp)))
```

<sup>23</sup> SCHOTTSTAEDT, Bill: Snd. <http://cirma.stanford.edu/software/snd/snd/snd.html>, 2007.

<sup>24</sup> REYES, Juan: Introducción a la plástica sonora: Tutoría para artistas y músicos. [http://www.maginvent.org/articles/psontoot/Tecnicas\\_Plastica\\_Sonora.html](http://www.maginvent.org/articles/psontoot/Tecnicas_Plastica_Sonora.html), Agosto 2005. Contiene Tutorías en el lenguaje de programación SCHEME, además de una introducción metódica a la síntesis de sonido.

```

(run
  (lambda ( )
    (do ((i start (1+ i)))
      ((= i end))
      (let * ((t (env zeta) )
              (omegat (* omega t twopi ))
              (xt (sin (+ omegat delta)))
              (yt (sin (* twopi t)))
              (m (if (= xt 0) (+ 0.00) (abs (/ yt xt))))
              (theta (atan m))
              (deltaq 0 (- theta 0.00 ))
              (deltaq 1 (- theta (/ pi 2) ))
              (g0 (if (< (abs deltaq0) (/ pi 2))
                      (* (abs xt) (cos deltaq0))
                      (+ 0.00)))
              (g1 (if (< (abs deltaq1) (/ pi 2))
                      (* (abs yt) (cos deltaq1))
                      (+ 0.00)))
              (fmSignal (* (env ampf)
                          (oscil cr ( env indf)
                                     (oscil md))))))
        (outa i (* fmSignal g0) *output*)
        (outb i (* fmSignal g1) *output*)
        (if *reverb* (outa i (* fmSignal g0 rev-amount) *reverb*))
        (if *reverb* (outb i (* fmSignal g1 rev-amount) *reverb*)) )
      (if (> (mus-location indf) (mus-length indf ))
        (mus-reset indf ))
      (if (> (mus-location zeta) (mus-length zeta ))
        (mus-reset zeta) ))))))

```

## **Delineating a Defiant Identity: Space, Body, Audience and *Música Ruido* in La Fura dels Baus's First Trilogy (1983- 1989)**

Olga Celda Real  
Freelance Dramaturg and Dramatic Translator  
MA Performance and Culture (Goldsmiths College, University of London).

**Abstract.** La Fura dels Baus's first trilogy is formed by the seminal works of *Accions* (1983), *Suz-o-Suz* (1985) and *Tier Mon* (1989). The interdisciplinary approach to theatrical experimentation found in these artistic products was articulated, codified, and delivered by the group after the *Manifiesto Canalla* and the *lenguaje furero* were established and put into practice; consequently proposing these three works as *Furan* spectacles. In the trilogy, the nexuses between space, body, and music moved away from theatrical established canons, becoming explorative identitary elements. The mutability of their spatial settings, use of sonic and human sounds, and the performers' bodies, generated a multiplicity of reactions in the audience, encapsulating the spectrum of human response found in contemporary signifieds. In a logocentric world, La Fura's compromised and iconoclast stance produced three extraordinary artistic products, delivered in precise time and space. The representation of social hegemonic forces and social groups in the spectacles emulated the confrontational world we live in; while contesting the Cartesian's view that privileges mind over body, the rational over the sensorial. In isolation, the trilogy defined La Fura dels Baus as a unique interdisciplinary group whose members created artistic products with no fixed referent. The spectacles forming the first trilogy anticipated radical socio-cultural changes in thought and representation ahead of their time, branding the group's kinetics as revolutionary. Indeed, it was the particularism set in La Fura's extraordinary cross-disciplinarity what made the group a global product, as the universality found in individual motifs (loss, death, diaspora, submission) was addressed in their spectacles via the elements of the human body, *música ruido* and space.

**Keywords.** Space, Body, Audience, *Música Ruido*, First Trilogy and La Fura dels Baus.

**Resumen.** La primera trilogía de La Fura dels Baus está compuesta por los trabajos seminales de *Accions* (1983), *Suz-o-Suz* (1985) y *Tier Mon* (1989). El enfoque interdisciplinario en experimentación teatral que estos productos artísticos poseen fue articulado, codificado y distribuido por el grupo después de que el *Manifiesto Canalla* y el *leguaje furero* fuesen establecidos y puestos en práctica; consecuentemente proponiendo estos tres trabajos como espectáculos fureros. En la trilogía, los nexos entre espacio, cuerpo y música se separaron de

los cánones teatrales establecidos, convirtiéndose en elementos explorativos de identidad. La mutabilidad de los espacios utilizados como escenarios, el uso de sonidos humanos y de efectos sonoros, y el cuerpo de los actores, generaba una multiplicidad de reacciones en el público; encapsulando el *spectrum* de respuesta humana que se encuentra en significados contemporáneos. En un mundo logocéntrico, la actitud iconoclasta y comprometida de la Fura generó tres productos artísticos extraordinarios, producidos en tiempo y espacio concisos. La representación de fuerzas hegemónicas sociales y de grupos sociales en los espectáculos emulaban el mundo confrontacional en el que vivimos; rebatiendo al mismo tiempo el punto de vista Cartesiano que favorece a la mente en detrimento del cuerpo, a lo racional por encima de lo sensorial. Por sí misma, la trilogía definió la Fura dels Baus como grupo interdisciplinario único cuyos miembros crearon productos artísticos sin referente fijo. Los espectáculos que forman la primera trilogía anticiparon cambios socio-culturales radicales en términos ideológicos y de representación, y fueron adelantados a la era a que pertenecían; marcando la cinética del grupo como revolucionaria. De hecho, fue la particularidad establecida en la extraordinaria mezcla de disciplinas que se cruzan en la Fura lo que convirtió al grupo en un producto global; mientras que la universalidad que se encuentra en motivos individuales (pérdida, muerte, diáspora, sumisión) fue tratada en sus espectáculos a través de los elementos del cuerpo humano, la *música ruido* y el uso del espacio.

**Palabras clave.** Espacio, Cuerpo, Público, *Música Ruido*, Primera Trilogía y La Fura dels Baus.

---

La Fura dels Baus's first trilogy, composed by the seminal works of *Accions* (1983), *Suz -o- Suz* (1985) and *Tier Mon* (1989), is the most striking and compromised contingent opus emerging in the course of the theatrical revolution happening in Spain and Catalonia during the 1980s. The three ensemble products enclosed as the first trilogy used alternative spaces as physical backdrop for their unique interdisciplinary approach to the relationship between space, body, *música ruido*, and audience. The diverse artistic fields exercised by their members took the disciplines themselves beyond their own boundaries, transforming their meaning, multiplying their reading, and regulating their interface in a much more complex interdisciplinary way. To La Fura dels Baus, the way in which bodies and objects' signifiers were altered in these pivotal works was done through compromised theatrical experimentation, performed in precise chronotope.

The complex trajectory of the group spans over thirty years and encapsulates diverse hybrid forms of theatrical performance. In *Contemporary Catalan Theatre*, Mercè Saumell argues the theatrical heritage found in La Fura dels Baus. To her, La Fura's attempts to breaking conventional theatrical canons can be traced to the influence of groups like the Living Theatre and the Odin Theatre

in the Spain of the Transition<sup>1</sup>. The impact of such groups ensued because they embodied “a form of performance which altered the habits governing relations between actor and audience”<sup>2</sup>. As such, Saumell argues the imprint of Antonin Artaud’s work found in the artistic products emerging from Catalonia during the complex years of the Transition. In this peculiar chronotope - constructed by the socio-cultural anthropological changes brought into being by a dramatic political change-, cohabiting theatrical groups “appropriated the voice, together with the mythical and cathartic aspects of the space, recuperating a sensory space”<sup>3</sup> for performers and audience. Amid the different aesthetic and conceptual offers found in some Catalan groups – such as Els Joglars, Dagoll-Dagom or Els Comediants -, La Fura dels Baus’ non-static proposal favoured the traversing of interdisciplinary frontiers through physical experimentation based on the gendered body; in FdB’s particular case, the male body. The trilogy’s masculinity articulated by the ensemble crystallised in iconic images from FdB spectacles, populated by dominating bodies. The physical capital embodied by La Fura was illuminatingly exemplified in the emblematic photo of the group taken in 1983, the year the *Manifiesto Canalla*<sup>4</sup> and *Accions* were delivered. The white and black photograph of ten young muscular men<sup>5</sup> wearing suits and narrow ties, their feet bare, was in itself an unnerving lynchpin of male identity. The photograph became an iconographic image of the *fureros*, as the bodies of the performers were transformed - through a process of embodiment – into a representation of the ensemble’s defiant stance against the presupposed rational found in conventional aesthetics, in particular those related to beauty canons and harmony. Embodiment to FdB meant a lived experiment, as they evaluated the body as an essential performative component of their identity. To La Fura, gender is performative for the reason that sexual difference refuses being given just binary biological attributes as the characteristics of gender are - ultimately - a body-product of both, culture and nature.

---

<sup>1</sup> It is difficult to consider the phase of the Transition as a static period, encapsulated in definitive years; however, we can argue 1975 -1981 as the most realistic years, since the exulting democratic Spain enjoying the flavours brought in by freedom of speech and choice had started to settle. Those were also the years before the PSOE’s victory in 1982, which opened the door to new political and cultural legislations. Additionally, we cannot ignore the extraordinary step the advent of the *Constitución* in 1978 – and more specifically the *Artículo 2* - meant for the whole of the Countries striving for independent autonomy.

<sup>2</sup> SAUMELL, Mercè: “Performance Groups in Catalonia”, in *Contemporary Catalan Theatre. An Introduction*, ed. David George & John London, The Anglo-Catalan Society, Sheffield, 1996, p. 105.

<sup>3</sup> *La Fura dels Baus: veinticinco años (1979- 2004)*, Electa, Barcelona, 2004, p. 105.

<sup>4</sup> The Rascals Manifest was written by Andreu Morte and delivered in 1983. The *Manifiesto* established the *lenguaje furero* as the expressive articulating of FdB’s artistic idiom.

<sup>5</sup> The nine members and the manager of the group: Hansel Cereza, Pere Tantiña, Carlos Padrissa, Miki Espuma, Jürgen Müller, Andreu Morte, Marcel.lí Antúnez, Pep Gatell, Jordi Arús and Álex Ollé.



(*La Fura dels Baus*. Photograph by Lluïsa García)

The fundamental artistic role of the *Manifiesto Canalla* delineated even further the group's provocative performance art. As Mercè Saumell argues, their work articulated 'a cry against dramatic text and conventional space, a proposal for a collective dramaturgy'; namely, 'a justification for the intense physical theatre practiced by FdB'<sup>6</sup>. Additionally, the surfacing of a codified *lenguaje furero*<sup>7</sup> – with its own set of rules –, developed into a socio-ideological understanding of the world. *Lenguaje furero* became the language of a social group and consequent diverse groupings, which in turn assimilated it and made it their own, like in the case of De la Guarda. But *lenguaje furero* is also essential in terms of semiotic activity. In FdB's spectacles, the bodies of the performers and the audience's response shaped an organic narrative, creating a performative dramaturgy beyond the boundaries imposed by written text. The aims stated in the *Manifiesto*<sup>8</sup> – and the establishing of the *lenguaje furero* –, signalled FdB's striking corporeality. To the group, embodiment was the organic way to construct identity. Accordingly, in the first trilogy, biological and physical difference metamorphosed into tools of representation, contesting our

<sup>6</sup> *La Fura dels Baus: veinticinco años (1979- 2004)*, Electa, Barcelona, 2004, p.15.

<sup>7</sup> Furan Language.

<sup>8</sup> The Manifesto was essentially condensate in five rules which were established as follow:

1.- The members of the group were not only actors, but also writers, directors and technicians. This stabilised the group as a self-sufficient ensemble 2.- The ensemble rejected conventional theatrical spaces and seek to explore unconventional architectural spaces. 3.- In their spectacles, performers and audience would share the performance space. 4. - The ensemble embraced the practice of hybrid disciplines. 5.- The group denied the past as their members did not acknowledge the influence of any previous theatrical canons in their work.

conceptualization and imaginal of the civilized body which is –fundamentally - ‘enmeshed with social forces and social relationships’<sup>9</sup> found in the social field of production. The physical and ideological mapping of the group’s character compelled FdB to experiment with the brutal performing of controlled chaos in a confrontational manner, applying to their spectacles a deliberate dehumanization and mechanization of observed human behaviour. La Fura’s world-view produced a visually disturbing performance art, in which physical strategies provided the audience with chaotic surreal imagery through the relishing of destructive energy. In this case, performance itself was the surest way to systematically deride the imperative Cartesian dualism which privileges mind over body. This disruptive stance was impeccably executed by the ensemble formed by FdB’s members, impatient with the limitations found in established artistic forms.

Sharing borders with Antonin Artaud’s *Theatre of Cruelty*, La Fura accepted theatre should affect the audience in a more compromised way. This compromise could only be attained by moving beyond the political correctness found in the conventional binomial of stage and audience. Like for Artaud, FdB aimed to shatter the false reality nurtured by dramatic works performed on a conventional theatrical space. Artaud’s main accusation against what he considered contemporary theatre was its rupture with ‘its immediate and painful efficiency’; to him, theatre ‘has broken up with danger’<sup>10</sup>. Concomitant with this belief come the elements of contingency permeating La Fura’s first trilogy and the response found behind the catharsis prompted in the spectator attending their performances. The individual reaction engendered in the spectator was both, physical and emotional. The ravishing brutality of the images unfolding in front of the audience could easily convey a sense of physical danger in the spectator, but they could also awake the emotional demand placed by FdB onto the individual; inducing the *público* into assessing the performance as a non-static unbiased product, unique in its deformed depiction of semiotic activity. As the uncomfoting effect of the group’s performative stance took hold, La Fura dels Baus became representative of the Catalan and Spanish *avant-garde*, moving far beyond the nurtured heritage left by the *Panic Movement* heralded by Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky and Roland Topor in the France of the early 1960s.

In isolation, we can solidly argue the trilogy’s experimental journey created a new aesthetic taste, manufacturing a subsequent new cultural taste in the game of culture, set apart from legitimated theatrical stylistic forms. Concurrently, the identification of recurrent visual features became - in Pierre Bourdieu’s terms -, the ‘supreme manifestation of (the) discernment’<sup>11</sup> experimented by the spectator’s sense of distinction. Along the process, identification contributed to the legitimating of a delineated set of recognizable signs, carriers of cultural

---

<sup>9</sup> SHILLING, Chris: *The Body and Social Theory*, Sage, London, 2006, p.82.

<sup>10</sup> ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*, Gallimard, Barcelona, 1983, p.45.

<sup>11</sup> BOURDIEU, Pierre: “The Aristocracy of Culture”, in *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Routledge, London, 2007, p.11.

capital. This major localized cause – distinction - determined the structure of objective position which constructed the specific form and force found in La Fura dels Baus' uniqueness. The crafting of audience's judgement of taste ushered the establishing of a determinative social group (FdB itself) and provoked the assembling of subsequent social groupings, held together by an interrelated set of semiotic systems.

The extraordinary significance encapsulated in La Fura dels Baus's first trilogy embodied the explosion of creativity sweeping the Spain of the early 1980s; in turn defining the Catalan milieu's cultural core in particular not as a set of inescapable doxas – the assumed residual socio-cultural characteristics and historical consequences encapsulated in a post-dictatorship era- , but proposing it instead as a set of practices: practices anticipated as irreverent, defective, destructive, eclectic, anarchic and utterly different to anything performed before on a public space. This defiant positing underlined La Fura's disposition towards any attempt made by hegemonic agents (critics, academics) of enclosing their work within the parameters of any fixed theatrical dogma. To FdB, the heterogeneity found in cultural hybridity was a force necessary to fully challenge hegemony; in particular, hegemonic cultural forces attempting to classify defiant identities. To La Fura, the hegemonic cultural domination exercised by social groups in possession of symbolic power was 'the final product of the combination of consent and coercion'<sup>12</sup>, a result of the conflict between dispositions and positions found in a multiplicity of forms and modes of production. Their stand reiterated the belief cultural criteria should not be 'permanently fixed by tradition and authority', but take place instead 'subject to constant revision'<sup>13</sup> non-dependant on the construction of discursive meaning. La Fura made their disposition a definitive stance during the marketing process of *Suz-o-Suz*, when one photo of the group dressed in tribal clothing was leaked to the press. The photo was a fake, as the supposed experience of FdB with the Mesakin tribe of the village Bir Okwork in Dar Nouba was an intentional scam. The photo shot – orchestrated to incite a reaction from critics and academics- , was not taken in a Sudanese remote village but in the private garden of a house in Barcelona. This way La Fura challenged the absolute sovereignty attributed to academics and critics, questioning the way these groups can manipulate the legitimating process of artistic groups.

---

<sup>12</sup> BENTON, Ted: *The Rise and Fall of Structural Marxism. Althusser and his Influence*, Macmillan, Hong Kong, 1984, p.102.

<sup>13</sup> TURNER, Terence: "Anthropology and Multiculturalism: What is Anthropology that Multiculturalism Should Be Mindful of It?", in *Multiculturalism: A Critical Reader*, Ed. David Theo Goldberg, Blackwell, London, 1994, p. 406.





(*Suz-o-Suz*. Photograph by Gol)

Yet, cultural phenomena cannot be understood in abstraction from socio-historical context. The complex first years of freedom after the dictatorship was over had seen political disillusionment permeating the end of the Transition. This political malaise demanded a need for radical and absolute change. The change was deemed not only as a rupture with the past, but also as a new honest beginning. This basis marked the end of the Transition era and opened 1980s cultural explosion. The blast created by the appearance on the theatrical sphere of artistic groups, film and theatre directors, artists, performers, playwrights and actors, produced a huge volume of artistic offers totally different from the previous post-hippy aesthetics of *contestataria* Spain. In addition, the sudden availability of freedom of speech and expression, combined with the possibility of access to institutional funding, permitted the opening of social spaces as potential performing ground. It is in the midst of this variable milieu wherein we find the roots of FdB's radical deconstructive performance art as extrinsically different. In *La Fura dels Baus: veinticinco años*, Mercè Saumell argues the group shared with other Catalan groups certain theatrical tendencies, like 'the improvisation, the prominent role of rhythm' and the idea of 'theatre outside a purpose-built building'<sup>14</sup>. However, with historical hindsight, we can argue that

<sup>14</sup> *La Fura dels Baus: veinticinco años (1979- 2004)*, Electa, Barcelona, 2004, p.13.

the ephemeral value attached to many of the random rebellious artistic experiments produced in the Spain of the 1980s - which took shape by means of multidisciplinary *happenings* and via the spatial practice found in the midst of available social spaces- , did not encompass La Fura's meticulous dissection of primeval forces and deconstruction of set of beliefs. The reason was simple, as in their case, the artistic rule of concept must precede percept –a basic contextual theory of meaning-, was nullified through explorative performance. In addition, La Fura dels Baus' disposition compelled the group to avoid cross-fertilisation with their contemporaries' works. This individualistic posing allowed FdB to consciously craft their spectacles in an unbiased way, making the spectator to re-evaluate the times we live in through visualization of apocalyptic dystopian visions of social action and interaction. Their graphic visions provided the stunned audience with a new set of meanings, alien to the non-*furero* spectator. Conversely, against the odds, despite avoiding classification and definition, the trilogy did not become a set of marginalised artistic products – consumed by a marginal audience- , but instead went on to develop into the foundation for La Fura's exceptional theatrical body and to become an extraordinary recognizable global product.

To understand the process, it is absolutely vital to historically contextualize La Fura dels Baus's embryonic stage, developed in Transition Spain. Already by the late 1960s and early 1970s, a weakened dictatorship had seen the re-surfacing of street-performances, the establishing of the *teatros independientes*, and witnessed the *teatros universitarios* taking hold of *avant-garde* dramatic works. This critical political phase, encompassing the years following Franco's death up to the end of the 1970s decade, crafted La Fura's desire for a radical approach to theatrical experimentation. The period previous to the deliverance of *Accions* in 1983 was labelled by La Fura dels Baus's members as *Prehistoria*. This tagging established a clear line separating the 'before and after'; dividing their artistic journey in time and space into two phases: the one preceding the *Manifesto* and the succeeding period, composed by the spectacles produced after the *lenguaje furero* was established. This *Prehistoria* was constituted by spectacles devised as street performance. Street performance in Spain is deeply rooted in the rituals of the Spanish *fiesta* and - during the delicate historical period of the 1970s - it had strong political connotations as variations of the genre had been muzzled or suppressed during Franco's time. The role of street performance was significant as the invalidation of the *Franquista* censorship resulted in the sudden availability of social spaces previously deemed as forbidden, inadequate or inaccessible. In this particular political and cultural context, it was the diversity of the *fureros*'s artistic backgrounds - and their curiosity- what crafted their migration from streets and square village's locations to city and post-industrial landscapes. With the deliverance of *Accions* La Fura dels Baus leaved behind their previous trajectory and embarked on a completely different and radical aesthetics.

In the spectacles forming the first trilogy, La Fura's *détournement* of unconventional spaces and the shaping of a new spatial relationship with the audience are paramount notions to understand FdB's kinetics. As the

performance unfolded, the speed of the actions, the mobile and fixed sets, the continuous traffic of bodies and objects in an unconventional performance space, and the constitutive expressive power of the *música ruido*<sup>15</sup>, manufactured specific chronotopic artistic products. Hence, given that performativity itself requires ‘the power to effect or enact what one names’<sup>16</sup>, the deconstructive anomaly found in the *música ruido* signalled absorption, consequently rendering it as performative.

Music<sup>17</sup> constantly frames La Fura’s work and has an important role in their spectacles. The *música ruido* employed as performative tool by FdB in the first trilogy poses a density rooted in ritual and rhythm. Rhythm is one of the essential components of music and it is our need for harmonic, contrapuntal, rhythmic and motivic functions found in recognized musical canons what instigates human agency to construct evidence of genre in both, time and space. As such, the complexity of the performative *música ruido* underlined its structural simplicity, as its attractiveness was precisely not having pre-ordained objectives. In a way, music is a constitutive element of our way of perceiving the world. In FdB’s first trilogy, the changing circumstances in which the *música ruido* was produced, circulated, envisioned and heard, were material conditions refusing to accept music as a formless abstraction. Its practice was a participatory activity as it was consumed by an audience; while enmeshed in representational activity as the *música ruido* itself was produced by the performers themselves, performing either as actors or as musicians.

The music found in the first trilogy is fundamentally based on rhythmical percussion. The sounds produced by hitting empty metallic drums, banging together metallic planks, or the rattle made by an electric saw, cohabited in the spectacle in combination with recognized musical instruments, such a saxophone or synthesizers. This mishmash of elements – together with the human voice- configured La Fura’s post-industrial rhythmical landscape. As such, rhythm was presented to the audience not as a combination of metre, stem, accent, beat and time, but as rhythm in performance, as the state of flux found in the spectacles’ dynamic critically manufactured a chonotopic score of beating music. To La Fura, the surface complexity of the *música ruido* employed in their spectacles had to be inherently resistant to precise and definitive formulation. The feeling experimented by the spectator during the performance was akin to the one experienced by the individual dancing in a nightclub, wherein music is, essentially, reduced to a pounding beat to make bodies move in space. By itself, the mere conscious decision taken by FdB of calling the soundtrack of their performances *música ruido* rendered the name as definitive trope, putting the spectator in a position of anticipated unexpectedness. The

---

<sup>15</sup> Noise Music.

<sup>16</sup> KOSOFKY SEDGWICK, Eve and PARKER, Andrew. ed.: *Performativity and Performance*, Routledge, London, 1995, p. 204.

<sup>17</sup> La Fura has its own recording company, but it has also worked with big corporations like Virgin. Their musical catalogue include fifteen recordings: *Accions*, K7; *Suz/o/Suz*, LP; *ERG*, CD; *MTM*, CD/CD-Rom; *KRAB*, CD; *MANES*, CD; *Ajöe*, maxi-single; *SIMBIOSIS*, CD; *FMOL*, CD/CD-Rom; *FAUST 3.0*, CD; *Accions*, CD; *Ombra*, CD; *ØBS*, CD; *XXX*, CD and *NOUN*, CD.

curious anomaly found in the performative objects used as instruments reinforced the sense of experimentation in the spectators, conveying the audience's communication or reproduction of visceral emotions. This interaction endorsed the distinctiveness of the mutable resulting artistic product, validating its identity and contributing to its distribution.

In the trilogy, the relationship between human bodies, audience and space was enmeshed in ritualistic acts of transformation and purification. The spectacles destroyed the traditional binary composition formed by the interrelationship between space and audience, while questioning the intellectual validity of plural meanings. To La Fura dels Baus, Pierre Bourdieu's theory of social reproduction is 'at the core of the body seen as the bearer of symbolic value'<sup>18</sup>. Although the human body has been constructed by civilized societies as a biomedical universal category, the substance of it depends on processes of social constitution completed by human agents, either as producers or as consumers of social practice. This post-structuralist approach underlined La Fura's disposition to explore the body as a chronotopic product, dependant on contextual historical and social variables.

Looking closely at the elements of violence, aggression, and fear permeating the first trilogy – wherein the body 'dissociated from itself to be able to punish or absorb punishment'<sup>19</sup>-, the audience could acknowledge the brutal process experimented by the performers in these spectacles as the spectator witnessed the body stop 'being a biological entity, metamorphosing into a highly malleable and unstable product'<sup>20</sup>. The bodies populating the spectacles' distorted universe were continuously responsive to their own eventuality, inhabiting a space in which the threatening unknown situations unfolded before the audience's eyes. This menacing world provoked in the characters played by the performers a series of seemingly guttural reactions, rooted in the human primeval need for survival and communication with others. The volatile setting defined FdB's dominating bodies as categorical since to these bodies the 'medium is force, the model of which is war'<sup>21</sup>. Indeed, the hefty physical element in the spectacles was – in anthropological terms – a scrutinizing outcome of the relationship between human self and habitus; per se an 'act of intervention' in possession of 'investment of meaning'<sup>22</sup>, bestowed on it by both, spectator and performer.

In post-Franco Spain, the visualization of a human body as a 'dangerous other' meant the total rupture with nearly forty years of hegemonic Christian notions of the human body; a deconstruction of the definitive gendered civilized body postulated by the Regime and the Catholic Church as a 'temple of temperance, order and emotional control'<sup>23</sup>. This feeling of 'otherness' was reaffirmed by

---

<sup>18</sup> SHILLING, Chris: *The Body and Social Theory*, Sage Publications, London, 2006, p. 11.

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 85.

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 65.

<sup>21</sup> SHILLING, Chris: *The Body and Social Theory*, Sage Publications, London, 2006, p. 85.

<sup>22</sup> *Ibid.* p. 89.

<sup>23</sup> *Ibid.* p. 49.

the overbearing presence of dominating bodies in the spectacles; bodies visually recognized and classified as corporeal, male, muscular, and mesomorph. The uninterrupted vision of these bodies triggered a sense of continuous threat in the spectator, inciting a feeling of spatial constraint in the audience. This interaction reaffirmed the exercising of the human body – a bridge between daily practices and the organization of power - as essential to La Fura's Foucaultian explorative relationship with space and audience. The practice of this relationship had to be measured in time and space; but also in terms of the distance and the proximity existing between the bodies of the performers and the bodies of the spectators.

In the trilogy, human traffic (performers and audience) was determined by architectural space and action. The apparently brutal chaos reigning in La Fura dels Baus's first trilogy deserves an explanation for those unfamiliar with their live performances, particularly since behind the apparent chaotic randomness of movement of bodies and objects in their spectacles there was an intelligent devising process. The diagrams prepared for *Accions* shown a meticulous study of the space available for each performance as it had to change every time the spectacle arrived to a new architectural space. At the beginning of each performance, a voice- off informed the spectator of areas forbidden to the audience, clearly delimitating a performance space set apart from the area wherein the technicians were operating. FdB also signalled a 'neutral space', designated for those spectators who didn't want to interact with the action occurring on the changeable performing space.

In terms of architectural space, the *détournement* of urban, post-industrial, unusual, disused, derelict architectural spaces, into performance space, rendered the original physical space as performative, changing its historical meaning forever. In La Fura's case this was obvious in the carefully chosen spaces for their performances: a derelict building, an abandoned morgue, a disused wholesale food market, a building-site left unfinished, an old flower market and so forth. These vacant spaces were essential for La Fura's spatial practice since they used the architectural landscape as backdrop for the symbolic representation of human agency's practice, which in turn reproduces social structures and relationships. Hitherto, La Fura's trilogy kept their spectacles site-specific, delivering artistic products in time and space; or to be more specific, in 'time in a precise space'<sup>24</sup>.

The concept of *détournement* - argued by Henri Lefebvre as a practice of diversion- was intimately related to this practice, as the rupture of conventional space was done via the use of vacant spaces, with no theatrical history attached to them. This diversion made the existing space to outlive its original purpose since it was 're-appropriated and put to a use quite different from its initial one'<sup>25</sup>. The trilogy played the performativity of the buildings and refused the

---

<sup>24</sup> SHEVTSOVA, Maria: "Dialogism in the Novel and Bakhtin's Theory of Culture", in *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 23. 3, 1992, p. 750.

<sup>25</sup> LEFEBVRE, Henri: *The Production of Space*, Blackwell Oxford, 2007, p. 167.

semiotic value attached to a purpose-built performance space. Consequently, performance was unique, as the space was always a new experience, shaped by audience's reaction and by architecture. In a sense, the dichotomy between appropriated and dominated spaces is not limited to a partial level of discourse or signification, since the diversion and re-appropriation of any space produces a variety of new spaces. In the trilogy, La Fura's spatial practice comprised the production of determinative spatial settings, crafted by each spectacle's needs. Conversely, these spatial settings framed the social groups being represented in each production, demonstrating how the 'spatial practice of a society is revealed through the deciphering of its space'<sup>26</sup>. But to fully comprehend the full scope of the concepts of body, space, music and audience - dismembered throughout La Fura dels Baus's practice- , we must analyze in isolation some of the elements configuring each of the spectacles forming the first trilogy.

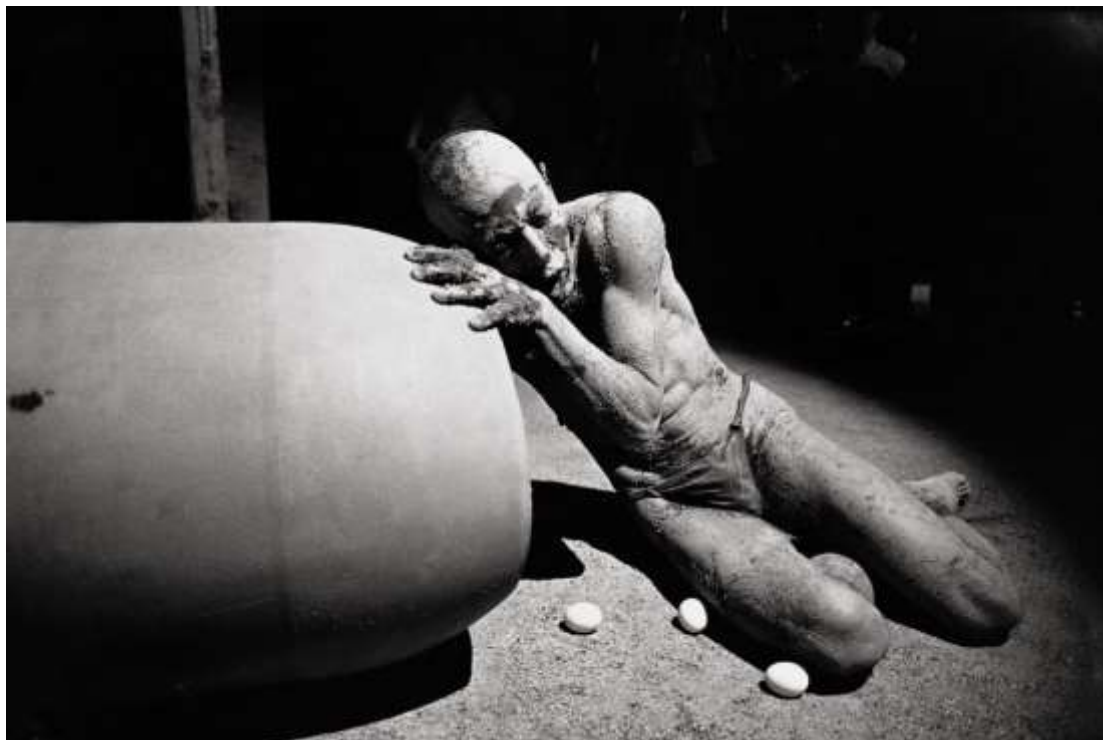
*Accions* (1983) was, arguably, the most compromised piece of the trilogy, gestated in the post-*contestataria* Spain of the early 1980's. The spectacle was presented to an audience for the first time in the context of the Cicle de Teatre Obert in Catalonia, opening their artistic experiment for distribution; although it was the screening of one part of the spectacle in the edgy TVE programme *La Edad de Oro* which truly helped the group to build their name in the sphere of *alternativa* Spain. *Accions* is about the birth of man, a symbolic exploration of the origin of mankind. In the spectacle, the use of organic elements (rice, flour, pasta, clay, eggs, water) and chemical material (glue, paint) played a distinct performative role in the way we understand the bodies and the space, crafting a hellish vision of a dehumanized future. The first linguistic utterance in the performance is '*¡Mira!*' (Look!), in itself a perlocutionary act compelling the audience to open their senses to different actions played at the same time, in the same architectural space.

The spectacle was split into isolated dramatic *accions*<sup>27</sup> non-linked by a dramaturgical conventional devices – like plot development -, but assembled instead via a sense of joined visual-stylistic actions and by musical rhythm. The surreal imaginary of the independent actions was delineated by single pieces of *música ruido* performed during the spectacle. The action *¡Mira!* opened a multiplicity of spaces employed by the performers whilst a group of actors-musicians played a diversity of elements: a saxophone, synthesizers, metallic drums and planks of metal, employing the voice of the actors as additional instruments. The human voice uttering the imperative *¡Mira!* commanded the action unfolding in front of the audience. In the spectacle, the splendid *Faquirs* (Fakirs) was a cathartic explosion of savage human behaviour. Two men in black suits, branding construction hammers, began the action by smashing a car into pieces. The sound produced by the combination of hitting metallic drums, broken glass and yelling voices, exploited into a blast of merciless drumming and disturbing shouting; while the actors-musicians kept counting aloud, marking a tempo of destruction.

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>27</sup> *¡Mira!*; *Homes de Fang*; *Faquirs*; *Home Blanc*; *Bips*; *Cordes* and *Lona*.



(*Accions*. Photograph by Gol)

The science fiction feeling of *Home Blanc* (White Man) was exacerbated by the intelligible litany chanted by this vision of a man, tottering on top of forty centimetres high platform boots, his body covered in glue dyed with white pigment. This surreal vision was followed by *Bips*, an apocalyptic vision of human evolution which in two western-clothed men aggressively covered two muddy-men with blue paint; the action's score punctuated by *música ruidosa's* pitiless percussion. The stunning *Cords* (Ropes) was the most performative action in the whole of the spectacle, in itself a superb example of performance art. In *Cordes*, the unstoppable beat produced by drums gave the action a decisive rhythm as two men covered in cling film, plastic bags filled with coloured liquids attached to their bodies, were moved from one extreme of the performing space onto the other side hung by ropes from the ceiling. Visually disturbing, the contorting bodies resembled abnormal foetus just born, their bodies moving towards a massive white canvas against which the bodies repeatedly crashed into as they were slowly lowered onto the floor. The banging of the bodies against the canvas was continuous and repetitive. As the bags attached to their bodies exploited, the bodies left a smeared trail of red and brown pigments on the plastic, a remainder of the colours of blood and body waste. *Lona* (Canvas) marked the end of the spectacle. At the end of the performance, the hose-pipe used to clean the plastic canvas and the actors – performed by a futuristic vision of men dealing with a chemical attack-, played a distinctive role in the scene's semiotics: the two-dimensional blank space was returned to the spectator to be filled with their own emotional response, visual memories and 'cosmic energy'. This action was performed in silence. As the



action finished and the actors moved out of the space, a blackout finished the spectacle. The applause of the audience didn't bring the performers back onto the performing space; instead, an imperative voice-off informed the audience that the spectacle was over, ending the message with the imperative utterance *¡Váyanse!* (Leave!), repeated several times. The fact that FdB decided against acknowledging the audience after the finale reinforced the unrulier individuality of their spectacle and that of the group itself; delineating a defiant identity in a theatrical world governed by artistic canons. *Accions* ended in 1987 after 143 performances and was performed at the same time the group devised their second work, *Suz-o-Suz*. As the selling of their performance art brought in institutional funding - incrementing their access to previously restricted experimental paths-, the pressure put onto FdB for delivering a work of equal or superior quality increased.



(*Accions*. Photograph by José Luis Prieto)



*Suz-o-Suz* (1985) is a spectacle developed around the idea of mankind. At its core lies the relationship between man and structures of power, framing man's discovery of language. The spectacle was created as a rite of initiation, as the confrontation between two tribes. It proposed a spectacular approach to primitive rituals, creating iconic images of dominating bodies in abstract spaces, away from realistic settings. The image of the two men (used as *Suz-o-Suz*'s poster) is deeply anchored in the Catholic mind as it brings to our imagination sacred iconography: the crucifixion of St. Paul and the descending from the cross of dead bodies after martyrdom has taken place. In this photograph, two male bodies - stained by flour, water and paint- constructed a most powerful image of dominating bodies in an abstract space. As such, the corporeal element of this photograph turned out to be a visual premonition of the ritualistic and rhythmical performance the audience was going to experiment.

In *Suz-o-Suz*, rhythm was essential for the structure of the performance as in this production it reinforced a more recognizable narrative. During the performance, the group produced exclusive terrifying pieces of *música ruidó*, shaped in precise time and space. The combination of post-industrial elements like supermarket trolleys, electromechanical machines, empty industrial metallic drums and the range found in the sounds produced by the human voice produced a splendid ritualistic score. Among the six pieces<sup>28</sup> composing the spectacles, the musical concert of *Ajöe* and the rite of initiation called *Ulele* are the most striking pieces in terms of *música ruidó*, as their performative composition demonstrated the groups' meaningful and explorative relationship with live music. On assessing *Suz-o-Suz*, we recognize how far La Fura dels Baus's journey had taken their members since the deliverance of *Actions*, since in this production the developing dramaturgy of the spectacle granted the characters individual attributes. These dramatic attributes placed two demands on the performers: first, a controlled internalization of character's features and second, a physical awareness of audience's response to plot developing in a mutable space. The spectacle also signalled the group's embryonic delineation of what will become intrinsic features found in their artistic products, like in the case of the organic element of water. In *Suz-o-Suz* the performative element of water was given a symbolic role in *Piscines* (Swimming Pools), becoming since then part of the group's recognizable kinetics. The signified element of water differs in a diversity cultures: it can represent birth, rites of purification, rites of initiation, the ritual of baptism. In *Suz-o-Suz*, two acolytes are taken out of the water by their masters in a frenzied series of actions linked by music. The ritualistic emergence of the actors from water reinforced the polarized role of the characters; in isolation a rite of initiation emphasizing the interaction between man and structures of power. The careful devising process of this *uran* spectacle signalled a step forward towards a more recognizable dramaturgy, as its main argument evolved around the ritualistic journey of man through the passing of life. The performative journey started by La Fura dels Baus in *Accions* took the group even further in *Suz-o-Suz*, consolidating the *lenguaje furero* as

---

<sup>28</sup> *Automatics; Irrupció; Ajöe; Combat; Piscines* and *Ulele*.

the matrix of their interdisciplinary performance art. *Suz- o-Suz* ended in 1991, after 301 performances in Europe, Latino-America, Israel, Australia and Japan.

*Tier Mon* (1989) broke the barriers of the group even further, stepping into a more recognizable and fluid narrative. In *Tier Mon*, the antagonistic figures of the *Déu Blanc* (the White God), the *Nan* (the Dwarf), and the *Inútil* (the Useless) were allegorical entities, as the abused symbolic power exercised by the characters mirrored the dysfunctional division of power occurring in a dystopian society. This performative analysis of the journey of man sees armies, battles, death and diaspora, but it proposes a cyclical re-birth. However, the re-birth was to build up – again- a state of war. The eight actions<sup>29</sup> forming the spectacle of *Tier Mon* began with musicians playing on four towers, placed in the four corners of the area delimited as performance space. The building up of visceral energy played the performative of the post- apocalyptic landscape via the use of industrial elements: drums, electric guitars and wholesale wooden boxes. In addition, the guttural screeching emerging from the dominating bodies during the spectacle produced agonizing thudding noise, explicit background to a spectacular brutal world. This multidisciplinary work sees the *Nan* and the *Inútil* as possessors of symbolic power, but physically disable since birth. This results in a dysfunctional relationship with the other performing members because of the *dys* in their bodies. In *The Body and Social Theory*, Chris Shilling argues that this *dys*-appearance of the body re-appears in a 'pathologically or socially deviant form'<sup>30</sup>. In *Tier Mon*, the spectator was shocked by the brutal *dys* of an otherwise dominating body because of the cut legs of the characters, trampling furiously in crouches. As bodies are very much part of our identity, La Fura's brutal erasing of the body seen as an 'absent presence' was visually disturbing. In the astonishing *Ritual*, the *Déu Blanc* reinforced the rules of the dystopian society depicted by FdB as the ritualistic death of the *Nan* and the *Inútil* were ordered and executed, the two figures dying in a bath of blood. The symbolic violence seen by the spectator was accentuated by the semiotic values of the post- industrial elements used during the performance: cranes, wooden boxes used for carrying goods, supermarket trolleys and industrial cranes. *Tier Mon* closed the spectacular emotional and experimental journey of La Fura dels Baus's first trilogy after 146 performances, signalling the end of this period.

---

<sup>29</sup> *Robots; Inici; Exodo; Pertigas; Menjadora; Gras and Ritua.l*

<sup>30</sup> SHILLING, Chris: *The Body and Social Theory*, Sage Publications, London, 2006, p.184.



(Tier Mon. Photograph by Gol)

At the end of each performance the audience was left with charged layered images: a collage made of what they saw, smelt, touch, heard and felt in precise chronotope. To FdB's members the experience provoked a catalysis due the physical and psychological exhaustion suffered by the entire ensemble after the first trilogy was over. Changes in the original ensemble and a latent wish for branching out into diverse forms of theatrical experiences meant the closing of a chapter. An engineered restructure within the group began to take shape and during the 1990's the rest of the founders will, more and more, band together in duets or trios to either devise or direct artistic proposals on multidisciplinary realms; reaffirming FdB as a metamorphosing unit delivering specific chronotopic artistic products

The deliverance of *Noun* in 1990 signalled the beginning of a new trilogy and the inclusion - for the first time- of the female body in their spectacles. Over the years, there was a progressive evolution in La Fura dels Baus towards the inclusion of text in their theatrical experiments and an increasing sophisticated use of audio and digital technology, echoing their artistic concern with a globalized world, brutalized by uninterrupted media access. The group's contribution to how we view the contemporary body and space architecture is major and undisputable. Humankind, gender and class struggle, sex, life, death, are all ebullient issues shaping the world we live in, and must be addressed by the interdisciplinary theatrical world. La Fura dels Baus's continuous evolution and chameleonic approach to artistic expression can provoke fear, disgust, guilt, contempt, identification, rejection, surprise, questions, terror, or just a simple rush of adrenaline, but it should never, never, incite indifference.

# Cuaderno de viaje

## Apuntes y reflexiones sobre *El viaje a Simorgh*<sup>1</sup>

José M. Sánchez-Verdú  
Compositor

Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf

**Resumen.** En este artículo traza el autor de la ópera *El viaje a Simorgh* una visión amplia sobre la propia obra en los distintos estratos que su desarrollo dramático expone. Se trata de una ópera no narrativa, en forma de palimpsesto, muy cercana a la estructuración de la poesía semítica e inspirada en un libro de Juan Goytisolo en el que parcialmente se basa. La obra es un gran retablo sonoro que explora temáticas y mundos enormemente actuales para el autor. La prensa mundial saludó su estreno con muy positivas críticas: “La partitura que ha compuesto Sánchez-Verdú para *El viaje a Simorgh* es, sencillamente, asombrosa. [...] Utiliza los instrumentos tradicionales al límite de sus posibilidades. Y juega continuamente con los contrastes para que la tensión y la sorpresa no decaigan. El apartado musical es el corazón de la ópera, desde el hechizante comienzo al espectacular final.” (Vela del Campo, *El País*); “Es una magnífica ópera, uno de los cuatro o cinco mejores títulos de la ópera española. [...] el Real ha vivido una de las noches de estreno más importantes de su trayectoria reciente.” (A. Guibert, *La Razón*); “Sánchez-Verdú puede ser finalmente considerado un auténtico hombre de ópera.” (M. Brug, *Die Welt*). La obra fue nominada en el apartado de “mejor estreno del año” por la revista *Opernwelt*. La dirección de escena y la escenografía fue encomendada por Sánchez-Verdú al artista catalán Frederic Amat, y las coreografías a Cesç Gelabert. J. López Cobos dirigió a la Orquesta Sinfónica de Madrid y al Coro del Teatro Real, y entre sus personajes estaban D. Henschel (Amado), O. Sala (Amada), C. Mena (El/la Seminarista), J. M. Zapata (Archimandrita), M. Pérès (Ben Sida), A. Malikian (Pájaro solitario), etc. y el Experimental Studio für akustische Kunst de Friburgo. Seis meses después de su estreno continuaban, para alegría de J. Goytisolo, las protestas de un pequeño grupo de abonados que, tal como los inquisidores de la novela y de la ópera, consideraban que su temática atacaba a las buenas costumbres y a la santa Iglesia Católica. Temáticas como el Sida o la homosexualidad se imbricaban dentro del misticismo sufí y la poesía de San Juan de la Cruz junto a la Inquisición o la persecución de los heterodoxos.

**Palabras clave.** *El viaje a Simorgh*, Juan Goytisolo, *Cuerpos deshabitados*, *Silence*, *GRAMMA*, ópera contemporánea.

**Abstract.** The composer of the opera *A trip to Simourg* describes in this article a wide vision of his own work in the different stratum of his dramatic

---

<sup>1</sup> Artículo publicado en el libro-programa sobre *El viaje a Simorgh* por el Teatro Real de Madrid (mayo de 2007). Posteriormente fue también publicado en el programa de mano del estreno de la suite realizada de la misma ópera con el título *Al aire de tu vuelo* en el Teatro de la Maestranza de Sevilla (abril de 2009)

development. This is a non-narrative opera, adopting the shape of a palimpsest, very close to the structure of Jewish poetry, and inspired on a book by Juan Goytisolo, on which the opera is partly based. The work is a great altarpiece of sound that explores themes and worlds that surround the author. The world press received his first performance with extremely positive critics: “The score Sánchez-Verdú has written for “Un viaje a Simorgh” is simply amazing. [...] He uses traditional instruments with all their possibilities. And constantly plays with contrasts so that tension and surprise never decline. The musical part is the heart of the opera, from the fascinating beginning to the spectacular end.” (Vela Campo, *El País*); “It’s a magnificent opera, one of the four or five best of Spanish authors [...] *El Real* has lived one of the most important opening nights of its present development. (A. Guibert, *La Razón*); [...] “Sánchez-Verdú can now be considered a real opera man [...]” (M. Brug, *Die Welt*). The opera was nominated as Best Opening Night by *Opernwelt* Magazine. Sánchez-Verdú commissioned the Catalan artist Frederic Amat with the stage direction and the scenography. The choreographer was a Cesç Gelabert. J. López Cobos conducted the Symphony Orchestra of Madrid and the Choir of the Royal Theatre. Some of characters were D. Henschel (*Male lover*), O. Sala (*Female lover*), C. Mena (The Seminarian), J. M. Zapata (Archimandrite), M. Pérès (Ben Sida), A. Malikian (*Lonely Bird*), etc. and the Experimental Studio für akustische Kunst from Freiburg. Six months after the premiere a small group of subscribers still continued – to J. Goytisolo’s delight - the protests, acting like the inquisitors of the novel and of the opera. They considered that the topics represented were of bad taste and attacked the morality of the Holy Catholic Church. Issues such as AIDS or homosexuality were interwoven with the sufi mysticism and the poetry of San Juan de la Cruz together with the Inquisition and the persecution of the heterodox.

**Keywords:** *El viaje a Simorgh*, Juan Goytisolo, *Cuerpos deshabitados*, *Silence*, *GRAMMA*, Contemporary opera.

---

*El viaje a Simorgh* está dedicada a  
Jesús López Cobos con toda mi admiración y  
agradecimiento. Sin él esta ópera no habría nacido.  
Y gracias a él ha culminado su viaje, como los treinta  
pájaros del relato de Farid ud-din Attar (*La Conferencia de  
los Pájaros*), que también llegaron,  
y no sin esfuerzo, ante Simorgh.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Dedicatoria en la partitura de *El viaje a Simorgh*, editada por Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, Leipzig, París ©2007.

## Una ópera desde la literatura

*El viaje a Simorgh* es mi cuarta obra escénica y constituye, sin embargo, el primer trabajo de este tipo en el que la literatura adquiere un papel determinante. Quizás había llegado el momento de aunar mi pasión por la literatura con mi trabajo de compositor en el marco de una ópera. Las tres primeras óperas partían de planteamientos trazados desde puntos de vista dramáticos, escénicos, visuales, espaciales o hasta filosóficos muy distintos. La primera, *Cuerpos deshabitados*<sup>3</sup>, nacía de imágenes y asociaciones muy poéticas que trazaban una sucesión de cuadros y reflexiones en torno a la idea del destierro. La poética de Rafael Alberti era la base de la inspiración.

La segunda ópera, *Silence*, surgía como parte de un encargo a varios compositores y directores de escena sobre un mismo libreto de Jonathan Safran Foer por la Staatsoper de Berlín<sup>4</sup>. Describía y presentaba distintas situaciones desarrolladas a partir de una idea abstracta de huida ante una situación de privación de libertad, tomado todo desde un punto de vista muy amplio social, política y poéticamente.

Por último, mi tercera ópera, *GRAMMA (Jardines de la escritura)*, constituye una reflexión escénica, dramática y filosófica en seis escenas y una introducción sobre la escritura<sup>5</sup>. Escritura como reflexión, como espacio para la memoria pero también para el olvido, escritura como forma de poder, escritura como caligrafía, como superficie para la ornamentación, escritura como forma de transmisión de la información, incluida la saturación por su exceso, o escritura como forma mística de visión del mundo. Los textos, reunidos en un libreto propio, parten de varios autores de la antigüedad que pueden ser leídos como referencias en torno a la escritura también en la actualidad, como Platón, Homero, Ovidio, San Agustín, Hugo de San Víctor, Dante además de diversos fragmentos de la Biblia (la escritura y *Libro por antonomasia*). Esta última ópera, por su concepción dramática y su puesta en escena -que comentaré más adelante- podría ser definida como una “ópera-instalación”.

---

<sup>3</sup> Estrenada en Berlín en el Festival Ultraschall (14 de enero de 2004). Intérpretes fueron el Grupo Dhamar (violín, violonchelo, saxofón, acordeón y piano), una bailarina, una soprano y un grupo de actores. Nace de la dramaturgia e ideas escénicas de Marina Bollaín sobre la figura de Rafael Alberti y su libro *Sobre los ángeles*. Se hizo un preestreno pseudoescénico en la Residencia de Estudiantes de Madrid (29 de noviembre 2003).

<sup>4</sup> Encargo de la citada Ópera de Berlín para el proyecto “Seven attempted escapes from silence”. Se estrenó en la Staatsoper berlinesa el 14 de septiembre de 2005 por miembros de la Staatskappelle y del coro de dicha institución con el barítono solista Asav Levitin y la dirección de Max Renne. La dirección escénica fue de Juan Domínguez.

<sup>5</sup> *GRAMMA (Jardines de la escritura / Gärten der Schrift)* se estrenó en la Biennial de Múnich (Mufathalle) el 22 de mayo de 2006 como encargo de este festival en coproducción con el Luzerner Theater (que la presentaría en mayo y junio del mismo año) y la Deutsche Oper de Berlín, siempre con la Zeitgenössische Oper Berlin, que llevaría *GRAMMA* a su temporada berlinesa en noviembre pasado. En Múnich y en Lucerna fueron los intérpretes la Orquesta Sinfónica de Lucerna y solistas de este teatro suizo bajo la dirección de Rüdiger Bohn. En Berlín los solistas fueron los mismos pero esta vez con el Kammerensemble Neue Musik Berlin bajo la dirección del autor de estas líneas.

*El viaje a Simorgh*, continuando mi interés por la escena y el espacio, constituye un paso más y una visión distinta ante la búsqueda de una simbiosis con la propia literatura (*Literaturoper* en el argot germánico). El libro de Goytisoló sobre el que se alza su estructura dramática y escénica (*Las virtudes del pájaro solitario*)<sup>6</sup> es la base de un gran escenario-palimpsesto, un gran retablo sonoro, poético y teatral en el que se insertan los distintos personajes y escenas -casi como jardines- en que se despliega la dramaturgia de la obra. Naturalmente mi interés por un lenguaje renovador y que aportara una nueva y revisada visión de la tradición me iba a llevar de una forma muy directa y fructífera a la obra de Juan Goytisoló, que ya había aparecido de forma indirecta en algunas composiciones mías anteriores como es el caso de *Maqbara (Epitafio para voz y orquesta)*<sup>7</sup>.

### Inicios de una búsqueda

En verano de 2002 recibí por teléfono en mi casa de Berlín el encargo de Jesús López Cobos de componer una ópera para la programación que quería desarrollar en los próximos años como nuevo director musical del Teatro Real. Ahí comenzó y se fechó un viaje que llega a su final ahora cinco años más tarde. Lo que sí consideré en aquel momento casi ineludible para este proyecto de viaje era el citado deseo de volcar mi trabajo por los derroteros de la literatura. Durante un tiempo todo quedó abierto en la búsqueda de esos caminos de la fantasía que me hicieron escalar y descender continuamente por las frondosas ramas de ese árbol de la literatura en castellano (expresión de Juan Goytisoló) que desde el Arcipreste de Hita o Cervantes hasta José Ángel Valente o el mismo Goytisoló han acrisolado nuestra lengua y cultura. La lengua que quería usar era la mía, aunque el árabe, el latín, el hebreo, el italiano o el alemán se infiltraran y aparecieran en determinados momentos del libreto y de la ópera.

Como en un remolino que se va acelerando, en una de las vueltas centrífugas a las que estaba constantemente sometido reapareció el nombre ya conocido de Juan Goytisoló. Reencuentro casi hipnótico: se precipitó el viaje que ya había comenzado mucho antes (creo que sin yo saberlo), se abrió un nuevo camino y reencuentro con la poesía de San Juan de la Cruz y del sufismo islámico (ya presentes igualmente en varias obras mías anteriores<sup>8</sup>). Las nuevas propuestas renovadores de la obra de Goytisoló en el ámbito de la novela siempre me han cautivado. Y en unidad de intereses con él muchas lecturas y estudios de los últimos años habían frecuentado el mundo del Islam (desde hace más de doce años!), las diferentes formas de misticismo contempladas a partir del conocimiento de otras culturas y las nuevas propuestas en la novela de la

---

<sup>6</sup> GOYTISOLO, Juan: *Las virtudes del pájaro solitario*, Seix Barral, Barcelona, 1988.

<sup>7</sup> Estrenada por la Orquesta y Coro Nacionales de España en 2000 y escrita para voz de muecín (que canta en árabe textos poéticos del poeta sirio-libanés Adonis) y gran orquesta.

<sup>8</sup> Como es el caso de *Qasid 7 (Libro de las canciones)*, de 2001, para soprano y siete instrumentistas, que utiliza fragmentos místico-eróticos de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús. La parte escénica determinada para su interpretación en la partitura anticipa algunas obsesiones de espacio y movimiento que han vuelto a reaparecer siempre con mayor desarrollo en obras posteriores como *La rosa y el ruiseñor* (2005), y finalmente, como en una apoteosis, en *El viaje a Simorgh*.

segunda mitad del siglo XX de escritores como Calvino, Rulfo, Cortázar, Kundera, Tabucchi, Rushdie o el mismo Goytisolo.

En 2002 releí *Las virtudes del pájaro solitario*: sorpresa, fascinación, incredulidad ante los innumerables estratos que la novela creaba. Vinieron los primeros pasos y decisiones en cuanto al título de la ópera, personajes, orquesta... Realicé innumerables dibujos de aspectos escénicos, propuestas de formas, materiales musicales, estructura de escenas, imágenes y símbolos escénicos y musicales ... y fragmentos de un libreto... El viaje había comenzado.

### **Estructura de un itinerario místico-erótico**

*[...] la música no es una cosa que se pueda de modo natural presentar en una forma tradicional y fija. Está compuesta de timbres y ritmos. El resto es un montón de charlatanería inventada por imbéciles sin emociones que van sobre las espaldas de los maestros... La música es un arte joven tanto desde el punto de vista de la técnica como del conocimiento*  
C. Debussy

Mientras trabajaba en *El viaje a Simorgh* asistí a un proceso sorprendente: La palabra (la poética del *Cantar de los cantares*, de San Juan de la Cruz, de Ramón Llull, etc. o la prosa de Goytisolo) necesitaba manifestarse y hacerse presente sólo en toda su plenitud, nunca como algo secundario. La palabra, si aparecía, se debía escuchar y entender. Si no, salvo por mera calidad sonora de la voz o en momentos complejos por su intensidad, no tenía sentido que levantara el vuelo sobre el escenario. La palabra era de importancia primordial, y la voz, como veré después, el auténtico corazón de la partitura. En el proceso de desarrollo temporal de la obra, en ese acercamiento abismal y extático ante el encuentro final de los dos Amados y de todos ante Simorgh en la escena final, cada personaje se iba disolviendo en su propia aniquilación, de tal manera que ya incluso en el segundo acto varios personajes dejan de cantar, aunque estén presentes. Desde un inicio algunos personajes participan como espectadores y otros actúan, hecho que va cambiando de forma orgánica de escena en escena. Tal como pretende mi planificación del libreto y de la estructura escénica de la ópera, la voz y la palabra están y quedan en potencia de ser escuchadas. Pero, como en muchas manifestaciones místicas, el lenguaje no llega a ser suficiente para expresar y transmitir los distintos estados de plenitud y de éxtasis. Por eso la ópera, formalmente, va creando una disolución paulatina de sus personajes (y de la voz) hacia esa unidad final que culmina en la danza extática de los derviches, en la música y el movimiento, en la zozobra del aceleramiento extático en círculos que se expande por todo el teatro ante la presencia de Simorgh y la transfiguración final de La Muerte sobre el escenario. Sólo el sonido, la música danzada y la luz (*Elogio del espejo* es el título de la última escena) son capaces de transmitir ese estado de conciencia y éxtasis final.

La articulación formal del libro en seis capítulos la amplié en mi libre adaptación a catorce escenas (número místico también por excelencia), siete en



cada uno de los dos actos de que consta la estructura de la ópera. Varios interludios y una introducción articulan además esta concepción escénica y musical. Esta estructura dramática expandía y contenía a la vez el libro de Goytisolo y todos los estratos que consideré imprescindibles para la obra. Los títulos que creé para cada escena portan una carga de significación primordial enormemente importante dentro de todo el viaje, en primer lugar para la propia música. Es curioso que esta estructura se mantuvo casi inalterada desde el inicio del trabajo.

La introducción y los varios interludios crean un contraste en el ritmo y el flujo de la música. Esta pulsación íntima del sonido, portando la palabra con la voz, el movimiento, estados de ánimos y asociaciones que siempre busco en mi música, es la verdadera espina dorsal invisible de toda la ópera. Entre las escenas se producen destacadas relaciones de rima o de transformaciones paulatinas de un mismo escenario (*El balneario – Barzaj – La peste*) o rupturas brutales (*La peste – La biblioteca*), tanto en el aspecto dramático y musical como en el escénico derivado. Su estructura asemeja un recorrido a través de distintos jardines que se van atravesando: algunos se presentan y vuelven de nuevo, otros nos sumergen en nuevos paisajes, desiertos y junglas de nuestra imaginación: casi como un trayecto vital, un éxodo o una migración a través de los parajes del deseo y la búsqueda junto a la persecución, la censura, la ortodoxia y todas las formas de opresión que determinan el camino de espinas de los personajes de Goytisolo hacia esa liberación final que sólo ante Simorgh parece ser posible. Los “apestados” (por la enfermedad de las dos sílabas nunca citada, o por la osadía de la heterodoxia) comparten el suelo de la tierra mientras trazan su vuelo hacia el lejano Simorgh.

La estructura dramática general que he creado y su libreto están íntimamente unidos a lo musical; no pueden ser independizados o separados. Gestos, movimientos, textos, voz, sonido y espacio interactúan en cada instante de la partitura. Y esto hasta puntos muy pensados y complejos escénicamente en los que hay una interrelación muy concreta y necesaria entre escena, danza, movimientos y música (como son los casos de la escena 1 *Descenso al paraíso*, cuando La Muerte y la orquesta descienden paralelamente en el descenso por la escalera, la escena 5 *Sulamith* con los movimientos y gestos sonoros del coro, o sobre todo la 11 *Auto de fe* con la enorme y parca coreografía del coro en torno al Joven Señor Mayor). Soy consciente de que tanto Frederic Amat como Cesc Gelabert -dos lujos para este proyecto- desarrollan su enorme potencial creativo sobre unas bases que en algunos casos dejan poco margen de maniobra. Quizás puedan plasmar en esos momentos de reducción de libertades algunas propuestas interesantes y arriesgadas por su novedad en cuanto a la escena y la danza.

El riesgo y sagacidad que Goytisolo me pidió desde muy temprano para la realización de un “libreto” me ha lanzado además a expandir musical, escénica y literariamente el gran palimpsesto de *Las virtudes...* con autores, textos y

personajes nuevos. La figura destacada del violinista<sup>9</sup> sobre el escenario así como la del bailarín solo representan (como pájaros solitarios) distintas plasmaciones del desdoblamiento de la figura del Amado. Crean en la estructura de la ópera contrastes que enriquecen el ámbito y personalidad de algunos personajes y el desarrollo dramático de las catorce escenas que son interpretadas sin interrupción. El retablo de Goytisoló en *Las virtudes...* lo amplíé además con nombres muy amados y frecuentados por mí como el poeta sirio-libanés Adonis, la poética de Raimundo Lulio (con su *Llibre d'amic e amat*), Fray Luis de León (su traducción del *Cantar de los cantares*), Leonardo da Vinci (*Sul volo degli uccelli*) o Paul Celan una vez más<sup>10</sup>. Aparecen además textos de Erasmo de Rotterdam (*Moriae incommiun*) y de Fray Nicolás Eymeric (*Directorium inquititorium*). Fragmentos del *Índice de libros prohibidos* por la Inquisición, del *Libelo* de Valladolid contra el citado Erasmo o de las *Actas de Castilla* conviven con instantes musicales en los que el sonido de ese momento histórico (caso del *Miserere*) interactúa, por ejemplo, con la aplicación de la “disciplina” a San Juan/Amado en su celda (se solía entonar un *Miserere* en estos casos), o con la frase del *Cantar* “Nigra sum sed formosa” del motete de Victoria que con las *viole da gamba* acompaña el encuentro amoroso de los dos Amados. En esta ópera he plasmado un gran entramado de interrelaciones en muchos niveles que en muchos casos no son fáciles de percibir. Pero están y dotan de contenido semántico y simbólico toda la partitura.

### **Iniciando el viaje**

Crear una obra escénico-musical es un trabajo complejo y largo que debe exigir el máximo de rigor y reflexión. Son muchos los elementos e ideas que se ponen en juego. Imagen, movimiento, gestualidad...; y sobre todo sonido, espacialidad, figuras perceptibles... y palabras, ideas, formas de conocimiento. Tras varios siglos de existencia del género operístico, la historia y el conocimiento se han hecho también compañeros de viaje de la voz, de la escena, del espacio y del espectador. Como renovación de todas las formas de teatro musical se han creado y abierto muchos nuevos caminos. Encontrar y plantear propuestas renovadoras o reflexiones referidas a la relación espacio, sonido, voz y público, por ejemplo, eran ya planteamientos presentes en mi obra desde tiempo atrás. En mi citada tercera ópera *GRAMMA (Jardines de la escritura)* la orquesta y el coro se posicionaban de una forma determinada en el espacio y el público interactuaba como “lector” en una inmensa instalación que transformaba todo

---

<sup>9</sup> El violín lo he elegido como instrumento protagonista sobre la escena por dos motivos. Uno de orden práctico: este instrumento permite a su ejecutante moverse y desplazarse por el escenario e interactuar con los bailarines en sus primeras cuatro participaciones de una manera muy cómoda y ágil, cosa que no es posible con muchos otros. Pero el motivo principal de la elección del violín nace por ser uno de los instrumentos que mayor integración y expansión ha tenido en muy diversas culturas musicales del mundo. Presente en casi todas las culturas fuera de Europa, el violín es uno de los reyes de los instrumentos en la música de casi toda la India, pero sobre todo se ha convertido en uno de los instrumentos principales en gran parte de la música del Islam, en concreto en todo el Magreb. Esta forma de convivencia y adaptación me parecía muy sorprendente y enriquecedora tratándose de un libro y una ópera que plantean temas de integración, tolerancia e interculturalidad.

<sup>10</sup> Ya apareció este poeta en mi obra *Tenebrae (Memoria del fuego)*, de 2003-2004, que ha sido incluso el germen básico de la escena 12 de *El viaje a Simorgh*.

el espacio en un *scriptorium* medieval: los intérpretes se situaban en varias plataformas justo por encima del público (los solistas y el recitador todavía más lejanos); y toda la escenografía se desarrollaba en ese teatro de la imaginación que un libro desplegaba sobre la pequeña mesa y bajo la lámpara de que cada oyente disponía. El espacio se doblegaba a una concepción radicalmente distinta del binomio escena-público, y cada persona del público participaba individualmente como personaje del *scriptorium* de esta ópera-instalación, como la he llamado al inicio de estas líneas. Al final de este ritual en torno a la escritura cada persona había vivido dentro del sonido de la orquesta y de la voz una nueva experiencia de escucha y se llevaba a casa un precioso libro (escena real de la obra) con muchos tipos de escrituras, entre ellas la “escritura” digital que recogía un CD con la grabación de la música de toda la ópera. Naturalmente esta concepción musical y escénica conllevaba la previa selección de un lugar adecuado para realizar la instalación descrita, cosa difícil de hacer a veces en algunos teatros tradicionales<sup>11</sup>.

En el Teatro Real no me planteé una realización escénica de ese grado de subversión y radicalidad, pero sí trazar un camino inverso: convertir todo el espacio (no sólo la escena sino el teatro completo) destinado a *El viaje a Simorgh* en una gran caja acústica, en un gran espacio para la poesía y la imaginación en el modo en que he desarrollado la concepción dramática de toda la ópera en cuanto al sonido, el espacio y los puntos de emisión, sea con instrumentos acústicos, con las voces o con la electrónica en vivo.

Iniciar esta andadura tan exigente y no exenta de riesgos me llevó a determinar, en base a mi música y al contenido dramático y las peculiaridades que estaba trazando en la ópera, una serie de nombres que deseaba me acompañaran en un viaje tan especial y duro. Sólo puedo agradecer la absoluta libertad y aceptación que el Teatro Real me ofreció continuamente a mis propuestas para crear un equipo para este viaje, desde la escena y la coreografía hasta gran parte de los cantantes y solistas instrumentales.

## La voz como corazón de la partitura

*El canto es, simultáneamente, la más carnal y  
la más espiritual de las realidades. Aúna alma y diafragma*  
G. Steiner

*La invención de la melodía es  
el supremo misterio del hombre*  
C. Levy-Strauss

La dificultad de escribir para la voz en la música actual tomó una nueva luminosidad en mi propio trabajo cuando conocí frases tan significativas como

---

<sup>11</sup> En el estreno suizo de *GRAMMA* toda la instalación se realizó sobre la propia escena del Teatro de Lucerna, quedando el resto del teatro (de estructura tradicional) cerrado por la cortina de fuego. El público -por primera vez para muchos de los asistentes- entraba y se situaba “en la escena” para asistir a esta producción.

las dos que abren este epígrafe. Además, el largo acercamiento que he realizado a la música de otras culturas, principalmente a la del Magreb y Oriente próximo, me ha ofrecido otras formas de tratar la voz, con modos más fisiológicos y otro tipo de riquezas distintas a la voz tradicional de la ópera del XIX y gran parte del XX. La voz de impostación típica del Islam (Magreb y cercano Oriente principalmente), sobre todo la nacida de las distintas escuelas de almúedanos de este Oriente próximo (Siria, Egipto), me han abierto nuevos campos de expresividad en los que ni la amplitud y homogeneidad de la tesitura ni la pureza de emisión son las bases principales de la voz, como sí lo son en el *belcanto*. Este ha sido uno de los motivos de mi trabajo conjunto desde hace muchos años con cantantes como Marcel Pérès<sup>12</sup>.

Otro tipo de canto es el tratado de forma cercana a la música de Monteverdi, enriquecido con gestos de aire con el diafragma (espiraciones o inspiraciones etc.) y otros modos muy personales de tratar la voz. Se trata de voces de mucha expresividad, con líneas clarísimas y sin vibrato. No es extraño que uno de los personajes (El/La Seminarista) tome la voz de un contratenor y que algunas articulaciones de la música antigua estén presentes. Dentro de esta amplia paleta expresiva de tipos distintos de canto (adsritos a personajes concretos directamente) conviven formas muy especiales de gestos, emisiones sonoras, etc. que se salen del plano del canto puramente y atraviesan esa frontera de lo fisiológico, de lo corpóreo. Y es que en mi música está muy presente el cuerpo, en comunión plena con la entidad y simbología que pueda tener un personaje concreto. Respiran, sus corazones laten, sienten... y todo esto queda en la voz marcado como si fuera un sismógrafo.

### **Más allá del espacio tradicional de una ópera**

El espacio del Teatro Real se debe transformar en muchos momentos de *El viaje a Simorgh* en una auténtica caja de resonancia. Las distintas transformaciones de la electrónica en vivo estudiadas y realizadas durante varios meses en el *Experimental Studio für Akustische Kunst* de Friburgo<sup>13</sup> ofrecen especiales formas de reparto, movimiento, multiplicación, distorsión o expansión del sonido desde distintos puntos del espacio arquitectónico: el espectador ya no queda exclusivamente confrontado con un solo foco sonoro reconocible y esperable, sino que la multiplicación de focos y las distintas transformaciones en vivo enriquecen y amplían la percepción y la escucha tradicional; el público puede vivir ya no como auditor lejano del sonido, sino dentro de él y de algunas nuevas propuestas expresivas.

---

<sup>12</sup> Este uso de la voz de un almúedano o muecín ha estado ya presente, antes de esta ópera, en obras como *Rosa de alquimia* (1999) o en *Maqbara* (2000). En otras como la *Déploration sur la mort de Johannes Ockeghem* (para coro y tres instrumentistas, 2001) tal interés aparece plasmado en la voz de varios solistas del coro que definí en la partitura con la denominación de *quintizans*.

<sup>13</sup> No puedo aquí más que citar y agradecer el trabajo de colaboración y de esfuerzo productivo que Joachim Hass y Gregorio García Karman, expertos de este *Experimental Studio*, han realizado para plasmar mis ideas e intuiciones con la electrónica en vivo de *El viaje a Simorgh*.

Además de la concepción de distintos espacios virtuales en la realización musical (a través de la orquestación por ejemplo), he desarrollado también una interacción del espacio con la música de forma muy concreta. Por un lado un violín solista actúa sobre el mismo escenario; también en escena, tres *virole da gamba* aparecen creando nuevas perspectivas y planos ya no sólo musicales sino también espaciales e intertextuales<sup>14</sup>. El coro varía continuamente su ubicación en la ópera, ocupando espacios muy distintos a lo largo de ella (fuera de la escena, sobre ella, amplificado y proyectado de modos diversos etc.). Finalmente, siete instrumentistas (cuatro trompetas y tres trombones) amplían en la última escena los focos sonoros del foso y los distintos emplazamientos sobre la escena: ocupan la parte alta del teatro, creando círculos sonoros que se van acelerando paralelamente a otros elementos de la escena como la coreografía. La electrónica en vivo, junto a todo lo anterior, cumple un papel fundamental en cuanto al uso del espacio, destacando en el final de la ópera entre otras cosas la participación destacadísima del saxofón bajo desde el foso o la inmersión de todo el teatro en una danza circular que se va acelerando.

### Personajes en el viaje

*Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
ché la diritta via era smarrita*  
Dante

Los personajes de *El viaje a Simorgh*, como en *Las virtudes del pájaro solitario*, se desplazan por distintas estaciones a lo largo de un itinerario, un camino, concepto místico nada extraño al sufismo (la “vía”) y a otras formas de espiritualidad, presente de una u otra forma también en Occidente. La *Divina comedia* no haría más que utilizar esta forma simbólica (y otras) para desarrollar su maravillosa estructura<sup>15</sup>. A lo largo del viaje de la ópera y pese a las moderadamente breves intervenciones de muchos de estos personajes, cada uno de ellos posee un perfil muy marcado y diferenciado por el modo de cantar, sus ritmos y el “aura” de la escritura vocal que desarrollan. A ello se suma naturalmente todo el trabajo visual de escena, vestuario etc. Amado y Amada, desde el inicio, despliegan un estrato fundamental de la ópera: una búsqueda constante y no lineal que nace de los enigmáticos versos empapados de la tradición semítica del *Cantar de los cantares* y de la nueva reencarnación poética posterior que realiza el santo de Fontiveros en su *Cántico espiritual*. Esa tensión de la búsqueda y acercamiento hacia la unión final es trazada por estos dos personajes (soprano y barítono) a través de numerosos pasos desde extremos opuestos de la escena, muy lentamente. No hay que reiterar el

---

<sup>14</sup> Aunque no reconocibles claramente, varias citas y transformaciones musicales de materiales históricos aparecen en la partitura de *El viaje a Simorgh*. Aparte de la referencia destacada a la música del Oriente próximo y del Magreb por medio de la figura de Ben Sida, en otros momentos es la música de Tomás Luis de Victoria –contemporáneo de San Juan de la Cruz en la España de finales del XVI– la que se transpira como en un nuevo nivel en la partitura, tanto a través de El Archimandrita y el Coro como de las ciudades *virole da gamba*.

<sup>15</sup> Muy interesantes son estudios como el de Asín Palacios en torno a la *Divina comedia* y la influencia islámica. Véase ASÍN PALACIOS, Miguel: *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Hyperión, Madrid, 1984.

componente a la vez místico y erótico que adorna esta búsqueda de la unidad con el otro. Su vía de acercamiento y consecución de la unidad se desarrolla a lo largo de toda la ópera paralelamente a todos los otros niveles en que se mueve su desarrollo dramático, que es también, como el *Cantar* bíblico, de carácter no lineal. Sin ninguna duda el personaje del Amado (barítono), reencarnando la figura de San Juan en hechos biográficos y en su fuerza mística, es el protagonista de la dramaturgia. La Amada (soprano), junto a él, comparte el mismo espacio de búsqueda y deseo, desde la distancia inicial (*Memoria del agua*, escena 3) hasta la unión mística y erótica (*La rosa y el ruiseñor*, escena 13).

Tres personajes circundan a la pareja central Amado-Amada, desarrollando las características propias que Goytisolo moldea siempre en formas ambivalentes y duales en su libro. El Archimandrita, Ben Sida y El/La Seminarista son tres antagonistas que acompañan la acción no lineal del libro creando imágenes muy claras en su trayectoria de sus distintas personalidades. Ben Sida, voz de impostación árabe, interpreta y canta textos en muchos casos en lengua árabe, buscando más allá de los versos del *Cántico espiritual*; El/La Seminarista (contratenor) sube en su registro extraño a cotas de sensibilidad o parodia muy expresivas, siendo su muerte en la escena siete uno de los cúlmenes principales de toda la ópera; el Archimandrita (tenor), jugando con las ambigüedades citadas (obispo lascivo travestido y cosas así) toma un papel a veces cercano a Don Blas y Doña Urraca; su ambigüedad y ortodoxia superpuestas nos garantizan un personaje conflictivo y muy sugerente.

Don Blas y Doña Urraca aparecen siempre juntos: representan la intolerancia, la ortodoxia, la persecución y la censura, y a fin de cuentas cualquier forma de inquisición. Don Blas, en su figura de actor, posee la voz de todas las posibles figuras inquisitoriales que siempre y hoy en día han existido. Su voz, mediante transformación electrónica, es multiplicada y proyectada, como si fuera la voz de uno y de mil inquisidores: es en muchos casos la masa y la sociedad que oprime, tiraniza y prejuzga. Doña Urraca (soprano) desarrolla un papel que transmite temor, arrogancia e intolerancia; ambos personajes se complementan perfectamente con sus papeles.

La Muerte, el Joven Señor Mayor y La Doña son otros compañeros de viaje muy destacados. La primera, como actriz, por su papel importantísimo en el inicio de la ópera (con su terrible descenso al *hammam*) y el cierre de toda la obra en su impresionante transfiguración en la escena final. El Joven Señor Mayor (barítono-bajo que reencarna un personaje en la biografía de Goytisolo), adquiere un papel cercano a un trovador, a una voz que canta en mallorquín los versos de Lulio; es el intelectual perseguido, el amante del libro que debe esconderse. La Doña, voz grave de mujer, nos sitúa ante la dueña del prostíbulo, la supervisora del reino en la tierra de todos los demás pájaros en el viaje.

### **Llegada ante Simorgh**

La esencia de *El viaje a Simorgh* viene determinada por un recorrido a través de varias escenas por parte de los personajes de la novela de Goytisolo. Éstos crean diversos estratos de significación y simbólicos que acompañan la trama palimpsestosamente no lineal y enormemente rica en significados. Tanto la novela como por supuesto la dramaturgia que he creado en la estructura escénica y musical de la ópera despliegan un gran palimpsesto en el que confluyen distintos estratos independientes que interactúan continuamente. La llegada ante Simorgh en la última escena representa la plenitud de la unión entre los dos Amados. Tras la unión místico-erótica de los dos Amados la palabra ya no es necesaria: todos los personajes (los treinta pájaros sobrevivientes –“simorgh” significa treinta pájaros en farsí) se dan cita en la escena catorce contemplando la figura mística del Simorgh y la transfiguración final de La Muerte sobre el escenario.

La obra constituye un desplazamiento, un éxodo, una búsqueda en la que los lugares, tiempos y personajes de la novela de Juan Goytisolo recorren las etapas o jardines que trazan las aves del relato sufí de Attar en el camino hacia Simorgh, ese ave mística, ese rey buscado. En la unión mística final la plenitud produce la revelación: cada una de las aves ha llevado el Simorgh en sí misma, el viaje ha sido un viaje interior, en plena comunión con el sufismo. En el camino está la poesía de San Juan de la Cruz, el gran poeta sufí del occidente cristiano, que convive con las voces poéticas de otros grandes poetas de las tradiciones persa y árabe.

*El viaje a Simorgh* constituye, en definitiva, una propuesta arriesgada y llena de aventura a partir de la inventiva de Juan Goytisolo y el mundo sonoro y espacial que imaginé sobre ésta, creando un retablo en el que confluyen en su alrededor numerosas disciplinas artísticas que alimentan la creación de un recorrido integral. Las artes plásticas, la danza, la arquitectura y las nuevas tecnologías interactúan con una música que ha nacido y crecido pensando en ellas.

Berlín/Madrid/Friburgo, abril de 2007

# TERRITORIOS PARA LA CREACION

---

*MÚSICA*



## Alfredo Aracil y José M<sup>a</sup> Sánchez-Verdú: Óperas superpuestas

Alberto González Lapuente  
Musicólogo

**Resumen.** El pasado mes de junio, una conjunción de elementos vino a confirmar que la ópera española actual es un género digno de atención, con posibilidades, presente y futuro. Pocos días antes, en el Liceo de Barcelona, se había estrenado *La cabeza de Bautista* de Enric Palomar, basada en Valle Inclán. Era la referencia más cercana en el tiempo pero no el único precedente. Un somero repaso a los catálogos de los compositores españoles dará idea del interés que la ópera ha suscitado en los últimos años y no por una mera cuestión de satisfacción personal. Es verdad que la casualidad quiso que en ese mismo mes el barcelonés Hèctor Parra estrenaba en París su *Hypermusic Prologue, a projective opera in seven planes* mientras, en Madrid, Alfredo Aracil presentaba sus *2 Delirios (variaciones sobre Shakespeare)* y la temporada operadhoy daba a conocer obras escénicas de David del Puerto y Elena Mendoza, además del estreno de *Aura* de José María Sánchez-Verdú. A esta obra y a la de Aracil está dedicado este *Espacio de creación* que también se preocupa por el género convencido de que quizá el viejo problema de la ópera española esté llegando a su fin.

**Palabras clave.** Alfredo Aracil, José María Sánchez-Verdú, ópera, melólogo, *2 Delirios*, *Próspero: escena*, *Julieta en la cripta*, *Aura*, William Shakespeare, José Sanchis, Sinisterra, Carlos Fuentes, auraphon.

**Abstract.** Last June, a conjunction of elements confirmed that the current Spanish tendency in operas, is worth attention, with possibilities, a present and a future. A few days before, at the *Liceo* in Barcelona, was held the opening night of “*La cabeza de Bautista*” of Enric Palomar, based on Valle Inclán. It was the closest reference in time but not the only previous one. A quick look at the catalogues of Spanish composers can give us an idea of the interest that opera has lately arisen and not just due to personal satisfaction. It is true that fate decided that that the same month Héctor Parra, from Barcelona, premiered, in Paris, his *Hypermusic Prologue, a projective opera in seven planes*; while in Madrid, Alfredo Aracil presented his *2 Delirios* (variations on Shakespeare) and the *Operadhoy* season offered works from David del Puerto and Elena Mendoza, and also premiered José María Sánchez-Verdú’s *Aura*. It is to this work and to that of Aracil’s that this *Space of Creation* is dedicated where worries also exist for this genre but also the conviction that perhaps the old problem of the Spanish opera is coming to an end.

**Keywords.** Alfredo Aracil, José María Sánchez-Verdú, opera, melólogo, 2 *Delirios*, *Próspero: scene*, *Julieta en la cripta*, *Aura*, William Shakespeare, José Sanchis, Sinisterra, Carlos Fuentes, auraphon.

---

### Óperas superpuestas

Alfredo Aracil (Madrid, 1954) y José María Sánchez-Verdú (Algeciras, Cádiz, 1968) pertenecen a generaciones distintas. Aracil llega a la composición en un momento socialmente inquietante. Inaugurada la década de los setenta se intuye que el régimen franquista está a punto de firmar su sentencia de muerte. Aparece, entonces, un grupo de compositores, el suyo, que trae ideas diferentes. Los postulados que proponen discrepan de los compositores que les preceden, aquellos que, cercanos a la vanguardia musical, han pasado a la historiografía musical española como generación del 51. Los jóvenes de los setenta están involucrados en una sociedad de cambio y reformas. Ante un panorama musical paupérrimo en infraestructuras y escaso en desarrollo defienden lo elemental: la reforma de la enseñanza musical, la creación de orquestas y auditorios, la realización de grabaciones, ediciones, exigen una regulación en la política de encargos a los compositores, la dignificación del oficio, en definitiva. Todo aquello que en el mundo occidental parece habitual pero que en el español, cerrado hasta entonces a tantas cosas, está por hacer. Pero hay más porque aquellos veinteañeros creen en una música distinta que no sea un arte de élite, que se muestre atractiva al espectador, en definitiva, que no se cierre a la mera especulación y a la negación de los principios abriéndose a la pluralidad de ideas, al diálogo con la historia que es una forma de sentirse vinculado a la tradición. Una música, en definitiva, que involucre al espectador, que recupere también, por qué no, aquel viejo principio del halago al oído tras el que se agazapaba un mensaje de emociones tan difíciles de sistematizar como fáciles de compartir. En el aire está el lema, “Comiencen a soñar”, enarbolado en el parisino mayo del 68.

La consecuencia más inmediata es un nuevo interés por las viejas formas musicales y por géneros que habían sido abandonados pues su supervivencia dependía de una música con capacidad de evocación. La ópera es un claro ejemplo. De ahí el resurgir que se observa en los años ochenta, cuando muchos de los principios ya están asentados y a nadie asusta la posibilidad de involucrarse en un continuo musical con connotaciones narrativas. Aracil participará en un proyecto pionero que, por primera vez, enfrenta a varios compositores de su generación con el género. En el experimental escenario del Teatro Olimpia de Madrid estrenará, en 1989, *Francesca, o El infierno de los enamorados* con libreto de Luis Martínez de Merlo, a través de la cual se da forma escénica al, por otra parte, incombustible deseo del compositor por abrazar otros tiempos de mayor melancolía. En su catálogo es fácil descubrir paraísos perdidos como el de John Milton y otros tan definidos como el de Dante Aligheri, recreaciones de canciones españolas del siglo de oro, resonancias monteverdinas y tempestades shakesperianas. Ecos, simetrías,

reflejos, juegos de espejos son habituales en un estilo que se cierra en torno a estos procedimientos para abrirse a la resonancia de otras músicas lejanas.



*Julieta en la cripta*. Madrid, Teatros del Canal, 2009. Foto © José Latova

Todo ello se contiene en *2 Delirios (variaciones sobre Shakespeare)* que es la última obra para el teatro diseñada por el autor. El primero de ellos,  *Próspero: Scena*, se compuso hace quince años y se estrenó en Londres. En 2009 se unió a *Julieta en la cripta* y ambos se han interpretado por primera vez en Madrid. En uno y otro caso hay que insistir en la obsesión de Aracil por actualizar dimensiones pretéritas. Desde el punto de vista argumental los *Delirios* parten de Shakespeare mezclando fragmentos de *The Tempest* y *Romeo and Juliet* con glosas de José Sanchis Sinisterra incluyendo su *Misero Próspero*. En ambos casos se trata de monólogos donde los cuales los personajes viven una mezcla de fantasía y desacato literario: “Próspero no es el anciano sabio y generoso de *La Tempestad*, con poderes extraordinarios que le permiten gobernar las fuerzas del mar y de su isla; nuestro Próspero es un hombre degradado y achacoso, en una isla, tal vez imaginaria, que no puede ver y en la que la música y los músicos son a veces sus prolongaciones y a veces sus interlocutores, son su magia y su creación, quizá su imaginación o su recuerdo. Julieta, por su parte, se nos presenta aquí con cuarenta y tantos años, tres décadas después de los acontecimientos en la cripta de los Capuleto donde concluía la tragedia de Shakespeare; ha sobrevivido a sus intentos de suicidio de la última escena, pero nadie lo sabe; vive todavía entre las

sepulturas, en la oscuridad, sin poder salir de allí, con el recuerdo y la escucha como única compañía”.

Es fácil adivinar que el recuerdo trascendido se ha de convertir, en manos de Aracil, en una metáfora del propio género operístico o, más concretamente, de uno de sus más nobles consecuentes. A medio camino entre el teatro hablado y el cantado, *2 Delirios* recrea, en forma de díptico, los viejos melólogos del postrero dieciocho español que tanta fama obtuvieron tras el *Guzmán el Bueno* de Tomás de Iriarte, es decir aquellas obras en las que el drama hablado se imbrica en un comentario musical que lo comenta y potencia. De ahí la economía de medios con apenas una decena de instrumentistas, el rigor de las ilustraciones musicales que se entrecruzan con el texto demandando una meticulosidad que queda al descubierto con la sola observación de la partitura, y la diáfana presencia de los madrigalistas cuya propia denominación alerta sobre la trascendencia poética, silábica y expresiva de su intervenciones. En un momento especialmente abundante en propuestas personales capaces de imaginar y reinventar, este teatro musical, al que sus autores también han llamado ópera, demuestra que el género es hoy una pluralidad de iniciativas a la búsqueda de ese imposible artístico que es la unión de música y teatro.

Así lo confirma José María Sánchez-Verdú, autor con una firme experiencia músico-teatral que ha desarrollado a través de una trayectoria artística muy distinta a la de Aracil. Sánchez-Verdú se asoma a la composición entrados los noventa. Para entonces muchas cosas han cambiado en el panorama musical español y, después de veinte años, se discute sobre el envejecimiento del repertorio y del público a pesar de que aún huelan a nuevo los teatros recién restaurados y los auditorios instalados a lo largo de toda la geografía nacional. Los nuevos contenedores musicales llevan a la proliferación de grupos de interpretación y de orquestas. En la década de los noventa y sólo en Andalucía, territorio afín a Sánchez-Verdú, se crean una decena de agrupaciones. El fenómeno no tiene parangón y así lo estudia con interés la sociología musical española, una ciencia que por entonces echa andar de forma sistemática. Sánchez-Verdú descubre esta nueva España musical mientras se presenta como compositor, actividad a la que llega sin cortapisas estéticas y pudiendo elegir entre las muy diversas tendencias que se proponen. Se dice entonces que la problemática musical hace tiempo que se ha emancipado del papel, dando a entender que no es la estética el asunto de discusión. La música es un arte ya imbricado en la historia de manera que la intertextualidad acaba por convertirse en una forma de ser en la que Sánchez-Verdú se reconoce y bajo cuya protección se mueve con la misma facilidad con la que, a veces, decide transustanciar el arte del siglo XV y XVI, lo árabe o las arquitecturas de la memoria o el silencio.

Con razón, un día dirá que “la ópera es hoy el gran campo de experimentación”. *Aura* (2008) es su última realización y a ella le han precedido *Cuerpos deshabitados* (2003), la breve *Silence* (2005), una parábola sobre la escritura u ópera instalación de título *Gramma* (2006), y la

literaria *El viaje a Simorgh* (2006) reminiscencia de Goytisolo, el sufismo y Juan de la Cruz, estrenada en el Teatro Real, un imposible hace muy poco tiempo y que da idea de lo mucho ganado en un país siempre por mejorar. La acción de *Aura* se sitúa en 1961. “Es una intriga misteriosa en la que el tiempo parece girar circularmente y los personajes identificarse entre sí. Una anciana, consuelo, y su joven sobrina, Aura, reciben al joven historiador Felipe Montero que debe poner en orden las memorias del general Llorente, el marido de la vieja señora. La obra se desliza desde la introspección psicológica hacia los derroteros del terror en una espiral de tiempo en la que Consuelo y Aura parecen confluir en la misma persona al igual que Felipe Montero y el general Llorente. De esta manera, el erotismo fantástico se va convirtiendo en una ceremonia fúnebre que va desembocando finalmente en el horror puro.” (Tomás Marco).



*AURA* © Breilkopf & Härtel (Wiesbaden, Leipzig, Paris)

Sánchez-Verdú es el autor del libreto a partir de la novela homónima y fantasmagórica de novela de Carlos Fuentes. En este caso el título, *Aura*, delimita el material de origen pero también invoca un estado que la ópera traduce en forma de evocación. Música y voces exploran en el texto y las sensaciones que de él emanan fluyen con concentración y ascetismo, mediante mensajes textuales distorsionados. Son once escenas y tres interludios para un coro de doce voces y cinco solistas que cantan a través de la sombra del auraphon, un instrumento nuevo inventado por el compositor y Joachim Haas. Lo forman cinco tam-tams y gongs conectados a la mesa de mezclas mediante micrófonos y altavoces, de manera que cada elemento se relaciona con un cantante y otro de los instrumentos creando una “aura” especial.

Obviamente es una propuesta artística radicalmente distinta a la de Aracil, pero aun así ambas son estados diferentes de un mismo fenómeno. Supera el ámbito de este texto el dilucidar los límites del género si es que los tiene. Poco importa. Lo definitivo es resaltar que ambos compositores, perteneciendo a generaciones distintas, se superponen en el tiempo compartiendo una misma inquietud hacia la música escénica. En definitiva, haciendo válido un pensamiento tan preclaro como el de otro amante del teatro, Luciano Berio: “Pienso que todas las formas de hacer, escuchar e incluso hablar de música son válidas a su manera... Cuanto más simple y unidimensional sea el discurso musical, más difusa e inmediata su relación con la realidad cotidiana; cuanto más concentrada y compleja, más complejas y selectivas serán sus relaciones sociales y más ramificados sus significados. Así pues, una canción puede expresar un momento de trabajo y emoción humanos, y es un instrumento de ‘utilidad’ inmediata... sin embargo, las obras musicales complejas constituyen momentos irreemplazables en un proceso histórico.”

## **Alfredo Aracil (1954)**

### **2 *Delirios (variaciones sobre Shakespeare)***

#### **1. *Próspero: Scena***

- Monodrama sobre *Misero Próspero* de José Sanchis Sinisterra y fragmentos de *The Tempest*, de William Shakespeare
- Próspero (actor), madrigalistas (soprano, contratenor y tenor) e instrumentistas (3 clarinetes, trompa y 3 percusionistas)
- Duración: 35'
- Encargo del Spanish Arts Festival, patrocinado por el Ministerio de Cultura
- Edición: Piles, Valencia, 2009
- Estreno: Spanish Arts Festival, Almeida Theatre, Londres, 6 de marzo de 1994
- Reparto: Maxwell Hutcheon (Próspero), Sarah Leonard (soprano), Nicholas Clapton (contratenor), Andrew Murgatroyd (tenor) y Music Projects Ensemble
- Dirección musical: Roger Heaton
- Dirección de escena: Maxwell Hutcheon

#### **2. *Julieta en la cripta***

- Monodrama sobre texto de José Sanchis Sinisterra y fragmentos de *Romeo and Juliet* de William Shakespeare
- Julieta (actriz), madrigalistas (soprano, contratenor y tenor) e instrumentistas (2 clarinetes, trompa, 2 percusionistas, acordeón, viola y violonchelo)
- Duración: 50'
- Edición: Piles, Valencia, 2009
- Estreno del díptico: Teatros del Canal, Madrid, 29 de mayo de 2009
- Reparto: Héctor Colomé, actor (Próspero). Clara Sanchis, actriz (Julieta). Madrigalistas: Mercedes Lario, José Hernández-Pastor y Gerardo López. Solistas instrumentales de la Orquesta de la Comunidad de Madrid
- Dirección musical: José Ramón Encinar
- Dirección de escena: Natalia Menéndez
- Espacio escénico: Alberto Corazón
- Producción de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM)



Páginas 343-350: Fragmento de Julieta en la cripta, cc. 293-349, © Ed. Piles, Valencia 2009

The musical score consists of two systems. The first system (pages 343-350) includes vocal parts for Soprano, Contralto, Tenor, and Baritone, with lyrics in Spanish and English. The instrumental parts include Cello, Viola, Violonchelo, and Percussion 1 and 2. The second system (pages 351-350) continues the vocal parts and includes detailed performance instructions for Clarinet 1 and 2, Cor Anglais, Accordion, Viola, Violonchelo, and Percussion 1 and 2. The score is marked with dynamic levels such as *pp*, *mf*, *f*, and *ppp*.



510

Sop.

Clar. 1

Clar. 2

Cel.

Acord.

Vla.

Vlc.

Perc. 1

Perc. 2

Jt. *Almañas que merodean por esta madriguera de difuntos? ¿Alguna que aprendió las artes tumbonas de tanto verme a mí yado y viviendo con los cuatro remedos de un ajar que tampa tuve? ¿O bien debo rendirme a otra evidencia más temible, y consentir en la común creencia de que... sí, los difuntos, los papiros difuntos*

Clar. 1 *divino*

Clar. 2 *distorsionado poco a poco*

Cel. *pasara cada vez más ligero*

Acord. *pp*

Vlc. *ord*

Perc. 1 *pp<mp>p*

Perc. 2 *pp*

511

Sop.

Clar. 1

Clar. 2

Cel.

Acord.

Vla.

Vlc.

Perc. 1

Perc. 2

Jt. *salen de sus tumbas y manosean a su anticho en las cosas materiales del mundo de los vivos...? Me veces lo pensó, mil veces me prohibí pensarlo... para no imaginar que toda esa estrova de parientes*

Clar. 1 *mp*

Clar. 2 *mp*

Cel. *mp*

Acord. *p*

Vlc. *mp*

Vla. *mp*

Perc. 1 *ppp*

Perc. 2 *ppp*

76

Sop. *La sargata*

Clar. 1 *mf*

Clar. 2 *mf*

Cel. *mf*

Acord. *mf*

Vla. *mf*

Vlc. *mf*

Perc. 1 *mf*

Perc. 2 *mf*

Sup. *mp < mf > pp*  
let 00

Chorus *mp < mf > pp*  
let 00

Ten. *mp < mf > pp*  
let 00

B.S. *mp < mf > pp*  
let 00

Clar. 1 *mp < mf > pp*

Clar. 2 *mp < mf > pp*

Clar. *mp < mf > pp*

Accord. *mp > p*

Vic. *mp > p*

Perc. 1 *mp < mf > pp*

Perc. 2 *mp < mf > pp*

Sup. *p* *mp < mf > pp* *p* *mp < mf > pp* *p* *mp < mf > pp* *p*  
come come *mf* close your... Give

Chorus *p* *mp < mf > pp* *p* *mp < mf > pp* *p* *mp < mf > pp* *p*  
come close with... close your... Give...

Ten. *p* *mp < mf > pp* *p* *mp < mf > pp* *p* *mp < mf > pp* *p*  
come close your... Give...

B.S. *p* *mp < mf > pp* *p* *mp < mf > pp* *p* *mp < mf > pp* *p*  
come close your... Give...

Clar. 1 *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp*

Clar. 2 *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp*

Clar. *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp*

Accord. *ppp < mp* *ppp < mp* *ppp < mp* *ppp < mp* *ppp < mp* *ppp < mp* *ppp*

Vic. *ppp < mp* *ppp < mp* *ppp < mp* *ppp < mp* *ppp < mp* *ppp < mp* *ppp*

Perc. 1 *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp*

Perc. 2 *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp*

Dis. Ag. *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp*

Dis. Clav. *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp*

Dis. Clav. *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp*

Dis. Clav. *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp* *ppp < mp* *ppp*





*Julieta en la cripta*. Madrid, Teatros del Canal, 2009. Foto © Teatros del Canal

## **José María Sánchez-Verdú (1968)**

### **Aura (2006-2008)**

- Ópera de cámara sobre la novela homónima de Carlos Fuentes
- Libreto del compositor
- Aura (soprano lírica), Consuelo (mezzosoprano), Felipe (bajo), 2 voces en la lejanía (tenor y barítono). Instrumentos (flauta, flauta Paetzold, tuba, 2 acordeones, 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo y auraphon (=electrónica en vivo)
- Duración: 80'
- Edición: Breitkopf und Hartel, (Wiesbaden, Leipzig, Paris), 2009
- Encargo de la red EMPARTS (European Network of Performing Arts), con la colaboración del Experimental Studio für akustische Kunst e.V. Friburg. La Biennale di Venezia, Musik der Jahrhunderte Stuttgart y Operadhoy Madrid.
- Estreno: Operadhoy 2009, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 30 de mayo de 2009
- Reparto: Sarah-Maria Sun, soprano (Aura). Truike van der Poel, mezzosoprano (Consuelo). Andreas Fischer, bajo (Felipe). Martin Nagy, tenor. Guillermo Anzorena, barítono. Neue Vocalsolisten Stuttgart. Kammerensemble Neue Musik con Iñaki Alberdi e Iñigo Aizpiorea, dúo de acordeones, y Joachim Haas (Studio für akustische kunst e.V. Friburg), auraphon
- Director musical: José María Sánchez-Verdú
- Dirección de escena: Susanne Øglænd
- Escenografía y vestuario: Mascha Mazur
- Iluminación: Andreas Fuchs
- Video: Jan Speckenbach
- Producción de la red EMPARTS

Páginas 353-360: Fragmentos de AURA © Breitkopf & Härtel (Wiesbaden, Leipzig, Paris)

37 III

Br. Fl.

Paciz: Bl. tremolo vibrato

Akk. I

Akk. II

Strimmen T. Br.

Autarkon V

Autz

Consuelo ne-ral lla-ten- de. -sus MEMORIAS

Felipe De-ben ser acallate con pe-ta- das.

3 (♩=48)

VI. I (pizz.) tenuto inorgolito arco

VI. II (pizz.) tenuto inorgolito arco

Vla. (pizz.) tenuto inorgolito arco

Vc. (pizz.) tenuto inorgolito arco

Kb.

51

Bap-FR. (12<sup>ca</sup>)

Perc. zobl. B.

Aux. I

Aux. II

Stimmen T. Bt.

Araplaston I

Flta

Consuelo

Felipe

VL. I (12<sup>ca</sup>)

VL. II

Vla.

Vc.

Kb.

Lyrics: A... m...  
Lo di-je pre-re-se-ra-ti- a... p b...  
¿Quién? ¿Quién?

Performance instructions: *Lubrion*, *tremolo veloce*, *rit.*, *Relax*, *crescendo*, *sulfato agua*, *Lo stesso tempo*, *ritardando*, *vibrato*, *crescendo*, *rit.*, *pizz.*, *arco*, *pizz. (arco)*, *arco*, *rit.*, *pizz.*, *arco*.

**Escena 2 / Szene 2**

Flöte (C) 4 54 3 48

Klarinette (B) 4 54 3 48

Fagott (F)

Aue I

Aue II

Trompete

Trombone

Percussion

Horn

Violoncello

Viola

Violine I

Violine II

Kontrabaß

4 54 3 48

Contra Alto y Felipe /  
Spizackmann, Aracil und Felipe



5

Bass Fl.  
Perc. B.  
Tuba  
Horn I  
Horn II  
Strings I  
Strings II  
Viola  
Cello  
Double Bass  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello  
Kb.

### Interludio III

The musical score is handwritten and includes the following parts and markings:

- Bass:** Part with dynamic markings *pp* and *ppp*.
- Perc. - Block:** Part with dynamic markings *pp* and *ppp*.
- Anaphora:** Part with dynamic markings *pp* and *ppp*.
- Violins I & II, Viola, Violoncello:** Each part includes a section marked "arco II" with instructions: "flautato (sul tasto)", "poco a poco", "longitudinale alla corda (quasi senza suono)", and "cadenza del Saito (quasi tonico)".
- Contrabasso:** Part with dynamic markings *p* and *pp*.
- Tempo:** A box at the top left contains "♩ = 50".
- Performance Notes:** A box at the bottom contains "pp" - VE. I, VE. II, Vln, Vc.



12

48 *gesticato/bichigato "p" (dolce)*

Le advertí a Consuelo que esos brebajes no sirven para nada. Ella insiste en cultivar sus propias plantas en el jardín.  
La encontré delirante, abrazada a la almohada. Gritaba: "Sí, sí, he podido: la he encarnado; puedo convocarla, puedo darle vida con mi vida"

Hoy la descubrí en la madrugada, caminando sola y descalza a lo largo de los pasillos. Quise detenerla. Pasó sin mirarme, pero sus palabras iban dirigidas a mí. "No me detengas -dijo-; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega" ...

*gesticato/bichigato "pp" (canto almas ed. espresso)*

Stimmen  
T.  
Bt.

4 3

Auspflon  
II  
I

Aura  
Cousuelo  
Felipe

hör- te mich hör- te mich

hör- te mich hör- te mich

hör- te mich hör- te mich

17

Ruppig

Stimmen  
T.  
Bt.

4 3

Auspflon  
II  
I

Aura  
Cousuelo  
Felipe

mich [a] mich [a] mich [a] mich [a]

mich [a] mich [a] mich [a] mich [a]

mich [a] mich [a] mich [a] mich [a]





*AURA* © Breitkopf & Härtel (Wiesbaden, Leipzig, Paris)

# TERRITORIOS PARA LA CREACION

---

## *PINTURA*





**Jacques MANDELBJOJT**  
***Petites encres et grandes peintures noires***

Exposition du 18 août au 12 septembre 2009 (entrée libre)<sup>1</sup>  
Vernissage mardi 18 août, de 19h30 à 22h (en présence de l'artiste)  
Avec projection dans le jardin d'hiver de la Cité Radieuse de deux vidéos :  
*Play-Back Painting* et *Abstractions vocales de David Moss*

Audrey Koulinisky-Courroy

Taches, traces, éclats et traits en plusieurs noirs. Le peintre est à l'œuvre. Il exécute d'un geste rapide et sans repentir la sensation physique que lui a procuré le souvenir d'un paysage d'arbres ou de broussailles, ou le combat des hommes entre eux. Il ne représente pas ce paysage, ni ces hommes, à proprement parler. Il va au-delà. Et, ce qu'il dévoile sur l'écran blanc de la toile, au calme de son atelier, c'est une fureur. Une fureur née de l'observation du monde qui l'entoure, le percute, l'émeut, l'enthousiasme. Une fureur vitale, qu'il s'agit de dominer d'abord, et de transmuier ensuite, à la manière des orientaux. Car, « on ne se connaît pas d'emblée » ; car, « la spontanéité s'acquiert » ; car, « chaque peinture demande dans l'esprit une longue préparation »<sup>2</sup>.

Mais, ne nous y trompons pas. Le temps ne sert pas ici à l'effacement du ressenti, ou à son atténuation. Bien au contraire, il participe d'un processus de décantation de l'image imprégnée. Il la bonifie, comme il le fait avec les grands vins, en séparant le superflu de l'essentiel. Ne reste *in fine* dans le bras du peintre, que l'intensité immatérielle et transcendante de l'arbre, de la broussaille, de la lutte des corps.

Lignes, points, courbes, traînées. Epaisseur de matière, dilution de matière. Ainsi font les fureurs de Jacques Mandelbrojt.

La dextérité gestuelle que requiert la peinture de Jacques Mandelbrojt, et le rapport intime que cette peinture entretient avec le temps et la musique, ont été mis en scène dans *Play-Back painting* et *Abstractions vocales de David Moss*, deux films courts, réalisés à la Cité de la Musique autour de cette œuvre picturale obstinément sonore.

Ces films seront visibles le soir du vernissage et pendant la durée de l'exposition.

SOLO SELECTED EXHIBITIONS

2009 *Petites encres et grandes peintures noires* – 3<sup>ème</sup>Rue Gallery - Marseille

---

<sup>1</sup> 3<sup>EME</sup> RUE GALLERY. CITE RADIEUSE LE CORBUSIER (3<sup>E</sup> ETAGE). 280 BD MICHELET – 13008 MARSEILLE. 3EMERUEGALERIE@ORANGE.FR

<sup>2</sup> Extraits de *La genèse d'une peinture*, Jacques Mandelbrojt, Ed. d'artiste J. P. Collot.

2005 Rétrospective inaugurée par le Premier Ministre - Farmley Gallery - Dublin.

2005 Première rétrospective - Art Center de Letterkenny & County Museum - Irlande

2003 *Le son des toiles*, accompagnement musical par Lucie Prod'Homme, Marcel Formosa, Marcel Frémot - Courtyard Gallery - World Financial Center - New-York.

GROUP SELECTED EXHIBITIONS

2009 *Les Temps d'Art* – Fondation Vasarely – Aix-en-Provence

2002 Seconde Biennale Internationale d'Art – Buenos Aires



*Sans titre*  
Acrylique sur toile  
200 cm x 80 cm

Jacques Mandelbrojt peint des images *sensationnelles*. Comprendre : des images directement fondées sur la sensation. Ses sensations, il les tire de l'observation du réel, ou du moins, du monde matériel, que ce soit des paysages de broussailles glanés dans la nature aixoise, ou des scènes de batailles empruntées à l'œuvre d'autres peintres, toujours figuratifs, comme par exemple, la célèbre *Bataille d'Anghiari* de Léonard de Vinci. Mais, quelle que soit sa source, la peinture de Jacques Mandelbrojt ne vise jamais ni la représentation ni l'imitation. Elle est expression, et expression abstraite.

C'est que, pour Mandelbrojt, toute peinture est d'abord une abstraction, une « cosa mentale »<sup>1</sup> ; et, la peinture figurative n'est *in fine* qu'une abstraction incarnée. Aussi, des images intérieures nées d'un ressenti, il ne conserve que la structure, le trait d'esquisse, l'essentiel, au-delà duquel il lui semblerait céder à un maquillage, un travestissement de sa vision.

Car, écrit-il, « si l'on faisait un musée de l'ébauche, on verrait apparaître l'inspiration des peintres à l'état pur, dépassant les goûts et les préjugés de chaque époque et de chaque civilisation, préjugés qui s'insinuent dans la peinture lorsqu'en atelier le peintre achève sa toile, surajoutant à la composition qui est pure image intérieure, des détails empruntés directement au réel. »<sup>2</sup>

Probablement, Mandelbrojt considère-t-il la couleur et le traitement du fond comme des détails superflus. Il n'est pas rare, en effet, qu'il laisse vierges de grandes zones de toile ou de papier, et qu'il limite sa palette à un dégradé de

noir, obtenu par la succession des couches ou, au contraire, par l'épuisement de la matière picturale.

Pour comprendre ce parti pris, il est utile de rappeler le mot de Sartre à propos des images mentales : « Le propre de Pierre en image, c'est d'être clairsemé »<sup>3</sup>.

*Sans titre*  
Crayon gras et caséine avec pigment  
Papier marouflé  
150 cm x 94 cm



*Sans titre*  
Acrylique sur toile  
200 cm x 80 cm

L'impression d'inachèvement, à laquelle l'on pourrait légitimement s'attendre ici, du fait de la partie non peinte, n'est pourtant pas ce qui domine. Ce qui domine, c'est une impression de rythme et de temporalité.

Si simples que soient les touches apposées sur la toile, elles créent un espace-temps orienté, et dévoilent sans ambiguïté possible le sens d'enchaînement des gestes du peintre. L'observateur voit défiler devant lui une véritable partition picturale, porteuse d'une idée de commencement et d'une idée de fin. Il est pris dans un mouvement univoque et sans retour, dont le rythme est donné par l'alternance de touches intenses, compactes et homogènes, avec des touches déliées, comme des traînées sèches, striées d'espaces blancs et de grains de peinture détachés de l'ensemble. Jamais de coulures,

<sup>3</sup> 1) Léonard de Vinci. 2) Jacques Mandelbrojt, *Genèse de la peinture*. 3) Jean-Paul Sartre, *Psychologie phénoménologique de l'imaginaire*, NRF, Paris, 1940.

puisque Mandelbrojt peint à l'horizontale, la toile posée sur le sol. Mais, des éclats et des giclures, qui témoignent de l'ardeur avec laquelle le peintre manie son pinceau.

Au final, dans cette œuvre, la vision de la trace picturale génère immanquablement la sensation physique du geste qui l'a engendrée. Sensation qui, à son tour, « amorce une infinité d'images »<sup>3</sup> intérieures. L'observateur vit alors la peinture autant qu'il la voit. Or, n'est-ce pas justement ce que Bernard Berenson, grand historien de l'art, exigeait d'elle quand il écrivait qu'« une peinture n'est vraie, [qu']elle ne vaut (en dehors de l'idée et du sujet) qu'à condition de déterminer en nous des idées sensorielles de toucher et de mouvement » ?



*Sans titre*  
Encre sur papier  
53 cm x 38 cm

*Série Obama. (60 planches peintes au bambou effiloché, à l'occasion de l'élection présidentielle américaine de 2008) Encre sur papier 14 cm x 10 cm*



*Sans titre*

Acrylique sur polytoile  
200 cm x 120 cm



### **BIOGRAPHIE**

*Né en 1929 à Asnières. Fils du célèbre mathématicien Szolem Mandelbrojt. Cousin de Benoît Mandelbrojt, l'inventeur de la géométrie Fractale. A vécu à Houston (US), Londres, Paris. Actuellement, vit et peint à Marseille.*

/Formation à la peinture abstraite auprès de Jeanne Coppel, figure fondatrice des Réalités Nouvelles et de l'Abstraction lyrique/

/A travaillé à l'Académie Ranson (1953-54)/

/A participé aux salons parisiens : Comparaisons (1954 et 1967) et Réalités Nouvelles (1963)/

/A créé et dirigé le département d'Arts Plastiques de l'UER de Luminy, Université de la Méditerranée (1970-1973)/

/A été, en parallèle, professeur et chercheur en sciences physiques à l'Université de Provence/

/Première rétrospective autour de son œuvre : Centre d'Art Farmleigh House, Letterkenny (Irlande) en 2005/

/Membre du comité de rédaction de la revue internationale d'art et de science « Léonardo » depuis 1970/

/Membre du comité scientifique de la revue TECHNE (la science au service de l'histoire des l'art et des civilisations) depuis 1993/

/Membre du laboratoire de Musique et Informatique de Marseille (MIM) depuis 1990//André Almuro (France Musique) lui consacra une émission de *Transfiguration Musicale*/

/Donne de nombreuses conférences sur l'art, notamment : " Les images musculaires dans les arts et les sciences " GRM , Paris, 2003 ; " Le travail du

peintre : de l'idée pressentie au tableau achevé " Collège de France, conférence invitée dans le cadre du cours de Jean-Pierre Changeux, 1996.

*Suite Helffer*

(Extrait d'une suite de 50 lavis, en hommage au pianiste Claude Helffer)

Encre japonaise sur papier Xuan

140 cm x 70 cm





# **TERRITORIOS PARA LA CREACIÓN**

---

## ***LITERATURA***



## VIAJE A COTILEDONIA (fragmento)<sup>1</sup>

Cristóbal Serra  
Escritor

### Prólogo

Según data en mi bibliografía, yo di a conocer mi estancia en Cotiledonia en 1965, pero lo rigurosamente cierto es que decidí viajar por aquellas tierras 'quiméricas' desde 1962 a 1963. Si realicé este viaje fue porque me sentí muy agobiado por el ambiente insular de aquellos días, y por mi vida profesoral. Estaba tan harto de repetir las mismas palabras en francés e inglés, que decidí fabricar un lenguaje cotiledón. Para ello, me sirvieron de acicate relaciones de viajes exóticos y palabras del caló que no sé por qué demonios se presentaban a mi mente.

Era plenamente consciente de que me estaban vedados los viajes reales y tuve la corazonada de que iba a tener la suerte de ser el narrador de un viaje a un país de países. Así que, emprendí el viaje, llevando, en mis alforjas verbales, dos palabras sustanciales: cotiledón y albaricoque. Lo más seguro es que, si nació Cotiledonia, en mi imaginación, fue porque existió el *persicum praecoquum* de los romanos, el *albicocca* de los toscanos y el *albercoc* mallorquín, vocablo que se acorta al decir *bercoc*.

Desde la primera salida de mi libro, estaba claro que mis imaginaciones cotiledonas constituían una especie de revista del alma humana, que quedaba cifrada en ese país de países. La crítica miope quiso circunscribir mi humorismo y mi sustancia lírica a una sátira de mis coterráneos. Nada más lejos de la realidad.

El segundo viaje que me llevó de nuevo a pisar tierras cotiledonas, realizado en 1989, acabaría con tamaña confusión. Estaba claro que la Cotiledonia que había conocido en 1965 –con sus marimondinos, bilibús, escotillones, apagones, dobeítas y oniritas- había sufrido una transfiguración. Quisiera o no, tenía que dar cuenta de la existencia de nuevos arquetipos humanos.

Me veía forzado a dar cuenta del sabinita y de su causa, de la ola paresa y del pareseo. No podía regir mi pluma la existencia del dominante dobeísmo caduceo y la presencia de cielites, masoniegos y torés que habían surgido por arte de birlibirloque. Era tal la metamorfosis que había sufrido Cotiledonia, que me ví obligado a escribir sucintamente las aclaraciones de los gentilicios en unas «Tablas analíticas», si quería dar luz a mi crónica viajera.

---

<sup>1</sup> SERRA, Cristóbal: *Viaje a Cotiledonia & Retorno a Cotiledonia*, Biblioteca Parva de Cristóbal Serra, Edicions Cort, Palma de Mallorca, 2007.

La angustia de pensar que Cotiledonia pueda ser mal interpretada y reducida a crónica insular se disipa si se reúnen ambos viajes en uno. Además, con esta unión, tan necesaria, el lector podrá comprobar que, efectivamente, dejando de lado adelantos técnicos y comodidades demasiado deseadas, los gentilicios que doy a conocer (en ambos viajes) siguen todos en sus trece, en sus catorce e incluso en sus quince, creando conflictos más o menos agudos, que traen el mundo al retortero.

O sea, que sigue ocurriendo en Cotiledonia lo mismo que vieron mis ojos. De aquí que sean quizá instructivas mis dos relaciones. Y quién sabe si de ellas se saquen enseñanzas y no sólo motivos de regocijo.

Cristóbal Serra  
Palma de Mallorca, junio 2006

### **A manera de prefacio**

*Si alguna vez –y tamaña ocurrencia puede muy bien suceder- se le antojara al público lector que miento, téngase por iluso, porque doy fe no tan sólo de la existencia cierta de Cotiledonia, sino de la presencia de c, c, en muchos ámbitos del 'albaricoque terrestre'.*

*Y, si alguna vez se me acusa de escribir absurdos sobre los co-ti-le-do-nes, exonerado estoy de antemano porque a mayores absurdos que los míos se entregaron que las reglas del decoro me vedan referir.*

*En previsión de posibles malentendidos, aseguro una vez más que he sido huésped de Cotiledonia por espacio de varios años, y que allí contraí el mal hábito de dar importancia a las naderías de aquella civilización. Y no voy a insistir (como podría hacerlo) sobre el poderoso propósito moral que allí me retuvo, pues sé que muchos no han de ver ningún resplandor en este género ni tampoco atractivo poético, en este escrito mío.*

*Por otra parte, dado que mi relato tiene concomitancias con otro del francés H. M., quisiera adelantarme a la humana malevolencia, declarando que leí tal 'viaje', cuando regresé de Cotiledonia. Y que, si pudo influirme, le soy deudor de haberme instruido en el arte de amonestar con ineptias aparentes.*

### **Entrada**

Confieso que no me veo capaz de dividir el país de Cotiledonia en porciones precisas. Sólo sé que sus dos lados, salidos del mismo cordón umbilical, no son partes ni con mucho gemelas.

El lado occidental cuenta con mayor número de ciudades. Sólo en Oneria hay seis. El lado oriental son pobletes lo que tiene. Allí es ver tierra llana y taragozas de nada.

En el centro de la región oriental, se encuentran lugaretes que jamás se libran de la miseria. Y es más, los pobres cotiledones centrales, para asomarse a la costa, han de cabalgar largas jornadas y atravesar grandes desiertos sin pozos y sin hierbas.

Desde el Viborán al Capulí hay muchos arroyos. Vadearlos es un placer y, en ciertas épocas, producen el 'sueño automático' del que algunos jamás despiertan.

La aurora es amarilla allí, aunque no siempre. Algunos días, gris y caliginosa. A veces trae consigo vientos fuertes, vientos que lo violentan todo, y que con sus estragos descubren cóleras celestes. Son jueces severos los vientos allí; juzgan a los cotiledones y les imponen penas implacables.

Los cielos vespertinos no pueden dibujarse. No puede lograrse la infinita expansión de sus colores en el seno de su combustión serena.

Tampoco, desde los acantilados, persigue la mirada la medusa de los aires, confusa entre gaviotas.

Durante las noches, en los prados, la negrura esparce el pavor. El ganado lanza grandes mugidos que acaban por desvanecerse. Mueve a compasión el ganado de Cotiledonia; es que, llegada la noche, le entra el pánico a la viruela que tanto amaga en aquellos lugares.

Rodean Cotiledonia isletas diminutas que de lejos parecen boyas. A diferencia del mar, tiene aire tutelar.

Los pájaros marinos son allí la vida de los aires. Cuando en su vuelo se acercan al sol, sus plumajes rutilan como si fuesen todos de latón.

El mar se pone airado a veces. Entonces, casi toda Cotiledonia vive una lucha sin tregua con el mar. Pasa que esta lucha suele durar meses y los cotiledones no pueden pescar, ven caer casas, y oyen ese ruido cacofónico del mar que acaba de enloquecerlos. Mas el mar colérico no se aplaca. Extiende alga por playas y un olor a podrido flota en todos los parajes costeros.

Las tempestades en Cotiledonia son lluvia de fuego, con viento y mucho agua. La luz que ilumina las montañas y el mar, parece proceder de un incendio funesto.

Los cotiledones creen que el ruido de los truenos es producido por el choque de unas águilas inmensas que pelean en los aires. En prueba de esta singular creencia, muchos llevan tatuados sus pechos y brazos con águilas y relámpagos.

Algunos días recuerdan los mejores de la creación. Entonces (suele ser tras las lluvias) los cangrejos se pasean por las tierras ribereñas recién mojadas. Un sol tibio ilumina y guía a los cangrejos cegatos. Nadie descubre su ceguera por un efecto mágico de Cotiledonia.

Los erizos de mar celebran allí las bonanzas. Los cotiledones creen que los erizos son partidarios del orden de los mares y enemigos del despotismo lunar. Como prueba de esta creencia, aducen que se erizan de horror, cuando la luna boga rápidamente hacia la izquierda.

Los nacimientos de un tiempo a esta parte, se han visto reducidos de un modo alarmante. La culpa no es de nadie. Ni procede ni de los solteros, ni de los beatos, ni de las uniones ilegítimas. Los concedores del influjo secreto que tiene el color sobre el generar de un cotiledón, no se cansan de repetir que esto sólo puede remediarse abandonando los colores gárrulos y vistiéndose otra vez de negro. Pasa que el encalado blanco de las casas tampoco predispone a la fecundidad tan recomendada por los moralistas.

De todos modos, los cotiledones buscan solución a su deficiencia generadora. El pueblo que tiene demasiadas casas vacías o más tierra labrantía de la necesaria, finge alguna calamidad de orden natural y los aldeaños acuden a socorrerle. El socorro puede consistir en que los mozos más machos se quedan para realizar lo que las autoridades denominan 'injerto'.

Los nacimientos son más frecuentes lejos del mar y en los lugares donde es costumbre cantar canciones melancólicas; y eso tal vez porque la 'nana' despierta el deseo de la nada y levanta a un tiempo ganas tremendas de gestar.

Donde los lebreles van sueltos, durante las noches de plenilunio, aumenta la población cotiledona. Es que el lebrél que corre suelto, de noche, soportando los fríos, acerca a los amantes.

### **Los dobeítas**

Los dobeítas sufren por su afición desordenada al dinero pero los trabajos los sobrellevan pensando que atesoran y que la plata no cría herrumbres.

Los dobeítas viven en Dobey, lengua de tierra que produce todas las patatas y calabazas que se consumen en Cotiledonia. Zona cenagosa, clima cálido y extenuante, Dobey ofrece al que la visita el olor característico a ciénaga que no conoce los barbechos. A diferencia de Libidina, no tiene demasiada procreación. Tanto se engolosinan con la recolección de la patata (allí la recolección dura todo el año) que puedo dar fe de que apenas procrean los dobeítas. Además, cuando sus mujeres paren, lo hacen a oscuras, como las borricas, porque dicen que con sol sólo nacen coles, rabanitos y escarabajos inmundos.

A finales de septiembre, la ciénaga de *Ilatir* proporciona un ardiente espectáculo. Por aquellas fechas y por un cierto período, queda suspendida la recolección. Entonces, los dobeítas enamorados se acosan. Algunos quieren forzar las cosas y corren el riesgo. Otros se abandonan a la duplicidad de la naturaleza que engrana el exceso a la moderación.

### **Los famas y los oliones**

Los famas fueron guerreros pero, desde tiempo inmemorial, son muy suaves y exquisitos en el trato. Sin embargo, el fondo del alma de un fama es batallón y pugna-pugna. Y el fondo del alma de un olión es más batallón y pugna-pugna, si cabe.

Aunque altivos, por la altivez que les presta la cuna, los famas y los oliones son gentes 'genuflexas' que se arrodillan y se comban ante quienes les amparan sus privilegios ancestrales. Se prosternan asimismo ante sus dioses –que tienen espantados desde antaño- y se inclinan tantas veces como lo demandan el prejuicio social de parecer píos. Los famas son más ágiles en la adoración: en un dos por tres listos. Los oliones, más remisos, más indecisos, no llegan a levantarse, toda vez que se inclinaron.

Los famas son fogosos dilapidadores y juegan al azar desde la mañana hasta la tarde, arriesgando sus fortunas que pasan del uno al otro, sin que se sepa jamás quién es el acreedor, quién el deudor. A ojos vistas, siempre son acreedores.

Además de los naipes, prefieren a todo las apuestas hípicas. Se las toman tan en serio que, sin ellas, acaban por morir. Y apostando viven, sumidos en una indiferencia total hacia todo lo que no es juego o caza.

Los carneros y los terrenos fértiles de sus fincas les pagan los desenfrenados juegos o apuestas. Por esto, cuando no juegan, o cuando está paralizada la hípica, se les puede ver cabizbajos, insensibles, pasear por las tierras de labor que acaba de tonificar el arado.

Los oliones muestran, en el aspecto habitual de su boca, su desgana por todo. Durante siglos, no hicieron nada y ahora hasta ni siquiera tienen la audacia de jugar.

Hombres que no se inquietan, insensibilizados hasta el extremo de que parecen piedras, son ignorantones y vecinos de las bestias. La vida se la pasan en una oscuridad profunda, mirando siempre el suelo y observándose a cada paso el lustre o las suelas de los zapatos. Porque, eso sí, los oliones son los hombres que llevan las suelas más pulcras de toda Cotiledonia. Jamás un olión entró en casa llevando en sus suelas excremento o caso pegada.

## Toponimia y gentilicios de Cotiledonia<sup>2</sup>

**Albaricoque:** Es palabra imprescindible para entender la metáfora esencial de este viaje inverosímil. Y no digamos la palabra equivalente en mallorquín –*albercoc*- que designa al sandio y al pánfilo de comportamiento lunático. Hacemos hincapié en que el autor compara el globo terráqueo a un albaricoque. El viaje está dedicado a los habitantes del albaricoque terrestre.

**Apagones:** Son los que apagan y aplacan. Por aplacar, se entiende amansar la ira, el furor, y no sólo la alteración del hombre, sino aun la de las cosas inanimadas.

**Bilibús:** Se precian de ser los más alegres cotiledones y entiendes que, si no nos desternillamos de risa, para hacer ibu! A la tristeza, los hombres no acabamos de ser hombres. Bili-bú es, pues, el que rechaza la bilis negra que hace estragos donde el sol más escuece.

**Capulí:** Lugar donde abunda la pita, que en griego, suena más o menos a: capurri.

**Dobeítas:** Viven de la fertilidad del suelo, al que otorgan gran importancia, aunque menos que al Dinero. En la isla denominada la Mayor, al Dinero se le llama: *Dobé*, palabra que tiene la fuerza que en la Biblia tienen nombres como Dagón o Mammon.

(Dioses de los Dobeítas)

**Timuán**, dios del timo

**Usur**, dios de la usura

**Zamborino**, dios de la calabaza que en Dobey tiene muchos adoradores. La adoran sobre todo porque las calabazas sustentan en el agua a los que no saben nadar.

**Aspaventero**, dios de los males que aquejan a los dobeítas, a los que sufren con aspavientos.

**Escotillones:** Escotillón es la tapa corrediza que cierra la cámara de la popa de una barca, dejándola oscura en su interior. Es en ese espacio, menos tórrido que la cubierta de la barca, que encuentra el pescador mediterráneo un alivio a la sofocante canícula.

**Famas:** Muchos de sus antepasados ostentaron grados militares. De aquí que ellos se tienen por nobles rústicos. Como tienen hacienda, viven en llanos y valles, cuidando sus olivares. Pasan por ser los grandes productores de olio, llamado popularmente aceite.

**Marimondinos:** El topónimo procede de *mondo*, lo que no tiene cosa que quitarle. Mondaduras es lo que se quita de alguna cosa limpia, que puede ser una pera o una naranja.

Los marimondinos sienten en lo hondo la necesidad de limpiar la sociedad actual. En Marimonda, especialmente, se han propuesto eliminar las viejas costumbres, las costumbres torpes.

**Oniritas:** Son los soñadores de Cotiledonia, que, con su idealismo, se oponen a la chata sociedad que les ha tocado vivir, sustentada, en gran parte, por viejas leyes que ellos consideran obsoletas.

<sup>2</sup> Con el objeto de esclarecer los muchos topónimos y gentilicios, reacios a la traducción, hemos estimado conveniente que cada uno de ellos pueda ser esclarecido gracias a las sugerencias del autor, que se han mantenido inéditas y que aquí aparecen para hacer más luminoso el texto.

**Oliones:** En la isla de Clumba, isla más aceitera que las otras, que no se sabe porqué producen escaso aceite, los oliones, se dedican al prensado de la oliva, siguiendo métodos tradicionales. Son gente muy chapada a la antigua, incapaces de renovar métodos. Se consideran ofendidos si a su producción se le llama aceite. Ellos dicen que se dedican a *olear*, a dar el oleo santo, como los curas. Pero jamás administran el olio a quienes están en peligro evidente de morir.

**Viborán:** Es lugar de Cotiledonia donde abunda más la víbora, especie de serpiente bien conocida.

# **TERRITORIOS PARA LA EDUCACIÓN**

---



## Bennington College: the liberal study of Arts

Rosa Iniesta Masmano  
Musicóloga  
Universidad de Valencia (España)

Elizabeth Coleman  
President  
Bennington College

Rosa Iniesta Masmano

“Tell me and I forget, show me and I remember, involve me and I learn”.  
Benjamin Franklin  
Philosopher, political and scientist

*“Bennington regards education as a sensual and ethical, no less than an intellectual, process. It seeks to liberate and nurture the individuality, the creative intelligence, and the ethical and aesthetic sensibility of its students, to the end that their richly varied natural endowments will be directed toward self-fulfillment and toward constructive social purposes. We believe that these educational goals are best served by demanding of our students active participation in the planning of their own programs, and in the regulation of their own lives on campus. Student freedom is not the absence of restraint, however; it is rather the fullest possible substitution of habits of self-restraint for restraint imposed by others.”*

Since its founding in 1932, Bennington College has begun each graduation ceremony with these words. They articulate the fundamental ideas of a Bennington education, ideas that began to take shape in 1923 during a period of social, artistic and cultural dynamism in North America. Today as ever, a Bennington education is characterized by cross-disciplinary learning, the close working relationship between student and teacher, the active participation of students in shaping their course of study, and the connection to the world through its winter internship term. Guided by faculty, students learn to take increasing responsibility for their own education, their own work, and their own lives. Bennington is grounded in the conviction that as a college education develops students' professional capacities; it should also prepare them to be deeply thoughtful and actively engaged citizens of the world.

Among Bennington's notable alumni are Alan Arkin, Anne Ramsey, Carol Channing, Donna Tartt, Andrea Dworkin, Kathleen Norris, Susan Crile, Kiran Desai, Bret Easton Ellis, Jill Eisenstadt, Justin Theroux, Michael Pollan, Helen Frankenthaler, Cora Cohen, Liz Phillips, Tim Daly, Roger Kimball, Holland Taylor, Melissa Rosenberg, Peter Dinklage and Jonathan Lethem.

The Bennington College faculty has included, among others, revolutionary Iran's first ambassador to the U.N. Mansour Farhang, the essayist Edward Hoagland, the literary critic Camille Paglia, the famous novelists Bernard Malamud and John Gardner, composer and trumpeter Bill Dixon, the percussionist Milford Graves, the composers Allen Shawn, Henry Brant and Vivian Fine, the painters Kenneth Noland and Jules Olitski, the sculptor Anthony Caro, the dancer and choreographer Martha Graham, and a list of Pulitzer Prize Winners, among which we can find the poets W. H. Auden, Stanley Kunitz, Mary Oliver, Theodore Roethke and Anne Waldman.

Not without some controversy, Elizabeth Coleman has served as the president of Bennington College since 1987. She has given us permission to publish in Itamar her speech of the commemoration of the 75th anniversary of Bennington College, where we can appreciate the educational basis of this pioneering educational institution. Elizabeth Coleman also delivered the opening speech at the General Conference of the Liberal Arts in Warsaw, on "The relationship between the liberal education, freedom and democracy," and at the Getty Museum on "Art, Artists and the challenge of a liberal education." She spoke at the TED Conference 2009 along with former Vice President Al Gore, the Microsoft founder Bill Gates and other industry leaders.

Elizabeth Coleman please receives all our gratitude.

September, 2009

## **The Bennington Curriculum: A New Liberal Arts**

Delivered at the Celebration of Bennington's 75<sup>th</sup> Anniversary

Elizabeth Coleman

Much of what you have seen this weekend celebrates Bennington's remarkable history and its very lively present. My job is to talk with you tonight about its future.

About a month ago I went to a Monet exhibit at the Clark Museum in Williamstown. It was of relatively unknown works –many of them lacking in that feel of familiarity one associates with an artist who has such a distinctive signature in our imaginations. So I was prepared to be surprised. But nothing could have prepared me for the moments of transfixing delight that I experienced.

In a day or so I knew I was going to begin teaching a new kind of course called a Design Lab. The subject of the lab is Rethinking Education and it has emerged out of work that is currently going on in planning Bennington's next new adventure. I knew we and our students would be focused laser-like on the huge question of what it will take to do something about the abysmal condition of education in this country. I knew that everything we did would be honing in on

that daunting challenge –anything that did not take us closer to that objective would have to be put aside.

And I imagined, as I stood steeped in the pleasure of Monet, that maybe the course should start by visiting the Clark to remind us that however vast, grand, all-consuming the territory was that the class was about to enter, it could not contain the dimensions of a fully lived life. No single perspective, however majestic can contain them. The wonder of some things is their astonishing singularity, their power in themselves to capture and enthrall us.

Tonight I am attempting a rough approximation of such a visit<sup>1</sup>. By talking with you in the midst of these images behind me, I hope to insure that you know when I speak about the extent of the unmet challenges and betrayals of higher education; the magnitude of the deterioration of our public life; the ambition of the objectives of Bennington's new ambitions –that big as this canvas is, it is not the all of it.

So what was I going to do in that classroom and what made me think that it made sense to be teaching a course, predominantly for freshman, with the explicit, unqualified object of effecting national policy in education?

To answer that question we need to start with the world the course is addressing. It's in terrible trouble and that trouble is everywhere, whether we are talking about poverty, the environment, the use of force, health, governance, education.

- At a time when the wealth of the world is expanding dramatically, human suffering, because of horrendous poverty, expands at a similar, maybe greater pace.
- For decades we have known that our escalating consumption of energy is unsustainable. And over the last twenty years we have been warned that industrialization and population pressures on the environment are likely to upset the ecological balances of the planet in potentially catastrophic ways. Yet the U.S. is particularly negligent in developing comprehensive strategies in response.
- At a time when an unparalleled opportunity to influence the planet resides in what is arguably its oldest living democracy we have seen a predilection for the use of force that is harrowing, only to be matched by an equivalent distaste for alternative, non-violent modes of intervening on the world's stage. At the same time all of that firepower appears impotent to halt the slaughter going on in Darfur and Myanmar. The role, it would seem, for the sane and the decent is to watch.

---

<sup>1</sup> You will need to imagine flanking me as I speak two works by Monet: a hauntingly beautiful portrait of a woman and an elegant pastel landscape.

- Our capacity to improve the quality and the duration of human lives has increased significantly through advances in the health sciences during the last century. Nonetheless the tide of unnecessary death and unspeakable suffering continues to rise because of our abject failure to distribute adequate medical care. And we, in the United States, know that this phenomenon is not limited to countries that are poor. Here too we still await a policy that might take on the most egregious dimensions of this untenable situation.
- On issues of governance, one scarcely knows where to begin. Until recently it was reasonable to presume that the greatest challenges to securing human freedom and dignity existed in the authoritarian states and in the emerging democracies. Not so any longer. Unimaginable as it may have been less than 10 short years ago, the greatest assault on fundamental democratic institutions has occurred in the world's most mature democracy –the separation of powers, respect for civil liberties; the rule of law; the separation of church and state; the role of the media. And how do we estimate its cost both to this country and the world for which we once served as a model? And who would have imagined that it could occur so blatantly, so thoroughly, so rapidly with scarcely a bump in the road?
- To turn to the subject of the Design Lab I am teaching –education- here again the United States served as a model to the world with its public school system. Here, too, our position has radically altered. Despite having a research establishment that is the envy of the world, more than half of the American public does not believe in evolution. And a good deal fewer than that understand it. Mastery of basic skills and a bare minimum of cultural literacy elude vast numbers of our students. Schools are often experienced as cold, grim and lifeless places. In addition to blighted lives, the vital connection between education, democracy and a vibrant citizenship, once the bedrock of public education in this country, has atrophied, making the perpetuation of that democracy increasingly precarious.

One might imagine that in such a time the public would be galvanized. Not so—beyond elections there is close to zero evidence of participation in public life and we rank 114<sup>th</sup> in the world in our level of participation in elections. In Hannah Arendt's eloquent and succinct words: citizenship is "the lost treasure" of American political life.

We –all of us- increasingly talk as if voting were an accomplishment and the upper limit of our public responsibilities. It is difficult to imagine that this was once a country which understood government to be of the people, by the people and for the people. The call to greatness in Adlai Stevenson's invocation: "as citizens of this democracy you are the rulers and the ruled, the law givers and the law abiding, the beginning and the end" has been reduced to the idea of citizen as taxpayer. And as Daniel Kemmis, the former mayor of Missoula Montana reminds us: "Taxpayers bear a dual relationship to government, neither half of which has anything at all to do with democracy... people who call

themselves taxpayers have long since stopped even imagining themselves ...governing”.

If citizenship is mentioned at all, it is almost certain to be about rights, accompanied by an almost perfect silence with respect to personal, civic and collective responsibilities. And it is rights understood as uncompromising, adversarial, isolating, litigious. They are to be guarded jealously against the other who might insufficiently appreciate them –pushing away from the idea and ideal of the citizen as one who embraces collaboration in a shared identity with others that transcends differences.

Insofar as citizenship is taught in elementary and secondary schools the student’s relationship to government is reduced to that of being a passive spectator, learning the workings of its machinery. The only activity called for is somehow to remember how government works, for reasons that do not include using it oneself or otherwise influencing it. At best one learns how to keep score. This is a devastating loss when we consider that educational institutions are uniquely capable of providing an especially fertile soil for the growing of citizens. Civic consciousness and behavior are formed at the intersection of study and engagement—reflection and action –and in public settings where difference and conflict are plentiful and treated as assets, instead of liabilities.

We do no better in Colleges and Universities when it comes to nurturing the habits and values of an active citizenry. For the last century there has been a growing emphasis on technical virtuosity characterized by its incomprehensibility beyond a select few; a drastic limiting of the idea of truth (if it has any currency at all) to mere technical competence; and an assumption that the expert is the one and only model of intellectual accomplishment.

Values are further diminished by religiously avoiding any criteria that would make it possible to distinguish between the relative values of the subject matters we teach. Meanwhile the number of subjects taught only gets larger and larger and larger as their domains of inquiry typically get smaller and smaller. Every subject is equal, nothing is more important than anything else.

In short, the trajectories of specialization, an emphasis on technical mastery, neutrality as a condition of intellectual integrity, leave us unable and disinclined to take on the real world obligations of citizenship. Such obligations are much too open-ended, contentious, messy, value laden and dependant on capacities radically different from those of a narrowly conceived and technical expertise. The challenges of citizenship are not akin to those of choosing a major nor are they compatible with a view of life in which the highest activity is pursuing research in one’s area of specialization.

The aversion within the academy to tackling such problems, no matter how pressing, can scarcely be exaggerated. Even when the very foundations on which we exist are under direct and blatant attack the silence is deafening. When faith is presented as a legitimate ground for establishing empirical truths we are

seeing more than an assault on evolution, or even on the whole of science. The rule of reason itself –even more fundamental, the very idea of the secular- is the real objects of attack.

The place of religion is not what is at risk in this country. What is threatened is whether there is any room for the secular. We are told that schools should teach creationism, but I have not heard anyone argue that the synagogues, churches, mosques and tabernacles should be teaching the second law of thermodynamics or the Federalist Papers. In fact, the area being squeezed is the legitimate range of the secular. It doesn't get any more hazardous than that: the very DNA of public non-sectarian education is the rule of reason and the undiluted authority of the secular.

Nonetheless, beyond some efforts by scientists to push back on the anti evolution front there is little or no reaction. This seemingly impenetrable detachment is buttressed by the silo mentality endemic to contemporary academic life. An oft heard response to the suggestion that business as usual might not do under these circumstances is: “well, I'm not a biologist so it's not for me to say”.

The veritable explosion of community service programs in high schools and colleges might suggest a very different picture than what I am painting. But wonderful and important as service is, surprisingly, it often limits the realm of civic action rather than extending it.

Situations are typically sought where there is clear agreement about purposes such as teaching literacy, or working in soup kitchens, or building homes in Costa Rica or New Orleans. The choice itself of what to do in the world is experienced as fundamentally unproblematic. This uncompromising nature of purposes tends to make politics by its need to compromise at every level, including purposes, seem corrupt, distasteful. Meanwhile the opportunity to engage the policies that cause the unacceptable rates of illiteracy, the desperate levels of poverty, and the grave injustices in the distribution of resources remain largely ignored.

This stopping short of engaging policy issues would be less likely were these experiences deeply connected to what is going on *inside* the classroom, but they are pointedly not. Community service programs remain emphatically extra curricular, and despite all the fuss made about them they have had little impact on what goes on within the curriculum. The reason given is that the arena of civic activism is not intellectually rigorous enough to enter the curriculum. Moreover, one is told, even if it were, there is no space; as it is, there is barely enough time to cover the fundamentals of one's field. In effect, the refusal or failure to integrate service into the curriculum locates civic mindedness outside the realm of what purports to be serious thinking and the real business of an education.

It is ironic, to put it politely, that students are expected to integrate these two dimensions –their intellectual accomplishments in class and their acts of civic virtue outside of class- while their teachers have, on the contrary, institutionalized their separation.

Meanwhile the messy world of politics remains inadequately explored—with its inevitable clashes of interests and perspectives, its need for values that can prevail in a world where goods compete and compromise is an achievement, a world where trade offs replace the world of yes or no, up or down, good or bad. Which brings us to the matter of values –the bedrock of it all- the severance of thought and action; the relentless focus on private goods; the atrophy of anything resembling the public good; the disconnect between virtue and intellect. Being kind, generous, decent, survive, for sure, but the world of public virtue is a very different terrain where certainty is never self evident, where thinking is no less essential than feeling, where differences of perspective and interest are inevitable and healthy.

Many of us appreciate that seeing choices in terms of axes of evil has its limitations; but so do axes of good –the presumption that there are positions of self-evident virtue, beyond doubt, or legitimate criticism. I am not suggesting that we abandon the good, or the true for that matter. I am talking about a world where those commitments must exist simultaneously with an appreciation that in any situation of importance there is going to be more than one good and they are likely to be in competition.

I am talking about a world where there are no perfect solutions, where the goods are multiple and truth is contingent not absolute, where what is needed is the capacity to distinguish the better from the worse, the more likely to succeed from the less likely, a world deeply committed to principles but no less deeply committed to the pragmatic, a world equally at odds with fanaticism and relativism. It is a world that we have largely lost.

In its place and all too often we have the fanatic, the partisan, the pious and the relative. Saints and sinners, patriots and traitors; republicans and democrats; the hypocrisies and sanctimony of family values vying with an empty headed tolerance where the ultimate and only good is that you can say whatever you want to say and so can I.

To make matters worse, money is increasingly becoming the measure of all things. Its invasion of politics is well documented. Its invasion of education is no less pervasive although less documented. There is no dearth of calls for the reform of education and while citizenship may sometimes be mentioned in a knee jerk sort of way at the outset, rest assured you will not hear it mentioned again. On the other hand, you will look long and hard to find appeals that use any *other* rationale for change than money –whether it is the language of national competitiveness; or individual earning power.

While college preparedness is the new salvation, it is overwhelmingly valued for its access to a credential that improves your job prospects. Moreover, the idea of student as customer is every bit a match for what it says about values as the idea of citizen as taxpayer. And make no mistake: careerism is as rampant in our elite liberal arts colleges as anywhere else. Money has its value for sure –as Bennington’s president I’d be the last person to deny that—but it cannot be the measure of all things. It is a very thin reed for a great civilization and a catastrophe for a democratic one.

Not surprisingly, this dearth of values and disinclination for the political manifests itself most dramatically in a startling deterioration of our political intelligence and the equally startling effectiveness of the assault on the political values that are the mainstay of a free society. Strangely, evident as that dumping down of the American public is, and increasingly serious its consequences, scarcely anyone makes the connection between what is happening to the political fabric of the country and what is going on in our education system.

This failure to connect the dots is most evident in our colleges and universities which after all have the resources, financial and intellectual, to engage the problem and do something. They are also the institutions which have educated not only those who have engineered the dumbing down, but a good number of those of us who now submit to their machinations.

This is not some kind of plot by the higher education establishment. And none of it denies the magnitude of the formidable resources of the American university and college—the sheer volume of brain power, and the depth of resources available for its use. In this sense we are most deservedly the envy of the world. Moreover many in higher education—faculty, administrators, students, trustees are increasingly despairing of the state of the world and desperately seeking ways to overcome this disconnect between the world and the academy.

Nor does any of this change the unparalleled potential of the schools, colleges and universities to be the crucible in which civic virtue can be learned and public problems of great urgency and importance can be addressed. Nonetheless, whatever efforts are going on in this direction they are at the moment fragmentary and remain at the margins. The stranglehold of the disciplines with all of their deeply entrenched habits and interests remains intact, overshadowing and constraining all such efforts.

If we are going to get the kinds of transformations of priorities, the redirection of energies that are called for, it is going to take an idea –an idea that can generate unparalleled levels of collaboration between faculty across all divides; new models of the relationship between teacher and student; ways to develop an on going and deepening dynamic between the world inside the classroom and the world outside. It will take an idea that gives us the wherewithal to return values to the center of the seats of learning without submitting to ideology, partisanship or zealotry. What follow is the outlines of one such possibility.



In its essentials the idea is very simple. To address the disconnect between the urgency of these unmet challenges and the absence of our response, we plan to use the challenges themselves to inform, enlarge and intensify a Bennington education. That is we intend to turn the intellectual and imaginative power, passion, and boldness of our students, faculty and staff on developing strategies for acting on pressing public needs of self evident urgency, complexity and importance. The emphasis on action is very carefully considered; our goal is not to study poverty, the failures of education, the abuses of force, but to do something about them.

Several labs, like the one I am currently teaching on Rethinking Education, are currently being offered as prototypes. They are called laboratories to underscore the quintessentially open-ended, collaborative character of this work. An emphasis on collaboration is not first and foremost a matter of pedagogical preference, but one of necessity. In the contentious, messy, constantly changing world of the practical, unlike that of the theoretical, no one is an expert and while there are those with a vast range of experience, no one has the answers. What you are capable of figuring out as you go, your ability to learn, to adjust, as events unfold, is a good deal more important than what you think you already know.

When the object is deciding on the most effective course of action, the act of leadership is to expand the input of others rather than to contain it. It is extremely likely that the more diverse the perspectives brought to bear, the better the outcome provided those participating are working within the framework of carefully designed and focused deliberation. This implies a model very different from that of the expert atop a human pyramid consisting of the more and less non-expert.

Discussion in the form of deliberation—understood as talk that is shaped by the need to act rather than talk that is shaped by a faculty member's syllabus—replaces the lecture as a prominent teaching mode. While the classroom is the ideal place in which deliberation can occur, it will take gifted leadership, committed students and time. It also requires having a high stakes agenda that is capable of being shared by all. Essential to the idea of deliberation is the responsibility every participant assumes to further the enterprise as a whole. The need to know acquires a special urgency and intensity that is shared by everyone at the table. Ideology, on the other hand, may well be important to consider at any given moment, but it is a luxury one can ill afford when choosing the most effective course action is the measure of success and of failure.

In addition to Bennington's faculty and students, visiting academics and practitioners from outside the college, including business and political leaders, journalists, and social activists will be participants in this education. The labs in essence become organizing centers of an activity that extends throughout the college and beyond.

We anticipate that as the initiative develops, the reach of the college will extend further and further as more and more people come to Bennington from around the world and students increasingly use the world to extend their reach. Bennington becomes the center of an education –its cerebral cortex, as it were– but its campus in effect extends far beyond.

In addition to the labs, an important part of the new curriculum will be courses that teach capacities one needs to master in order to contend effectively with the demands of political action regardless of its particular focus. Improvisation, collaboration, mediation, joins the ranks of reading, writing and mathematics as fundamental. Learning how to listen assumes an importance that is on a par with learning how to talk.

And just as new arts enter the curriculum, the old stand bys are transformed. The objective of learning how to make informed choices *vis a vis* public policy creates an opportunity for faculty to rethink what we teach and how we teach math, science and technology. What ARE the things in fact that one really needs to know in this famous triumvirate that change the odds when evaluating current strategies and generating new options. We often proceed as if we know the answers to these answers; we don't.

It is in fact the questions: What Math? Why Math? That is the subject of another Design Lab going on now at Bennington in response to this new initiative. It asks flat out -are there things in mathematics that are so important that everyone should know them and if so, what are they? Thirty freshmen signed up for this course, more than half of whom loathe math. We can assume their reason is its promise to take up the challenge that they have been beaten over the head with all their lives, and to take it up without any preconceptions. Making the world a better place is, in addition, likely to provide a good deal more compelling reason for the armies of reluctant students to take on the challenge of exploring the worlds of mathematics, science and technology than the one we typically invoke -enabling America to regain its competitive edge.

In a similar vein: when you need to make sense of the multi-layered and seemingly infinite complexities of these issues, and then have to figure out how and where to intervene, *research* assumes a vitality and urgency radically different from the skills and frame of mind associated with writing long papers about ready made topics in a tightly prescribed format.

When a primary objective is, in short, educating students to act effectively in the world it means thinking freshly about what is most fundamental. It means crossing the divides that have shaped curricular thinking for centuries. It means visual and performing artists, scientists, writers and social scientists joining forces in designing and teaching what are, in effect, a new liberal arts.

And if we are to capture and institutionalize the multi-dimensionality of this project –its variety, energy, innovative spirit- it is likely that the traditional format of the fourteen week class can no longer serve as the default option.

Instead of the grid with its blocks of times and spaces, imagine something more akin to a medieval fair –lots going on, in a variety of formats and all of it tempting.

You might well be wondering: Why the insistence on addressing the public's work at national and global levels? Isn't this unnecessarily and overly ambitious; mightn't we stay at the local level? Aren't we pressing credulity to the breaking point? I hope not because there are several important reasons for this decision.

The very complexities and multi dimensions of influencing the quality of public life on a large scale is what makes it possible to generate a sustained and cumulative course of study that requires intellectual competences every bit as deep and thoroughgoing as those demanded from the traditional academic disciplines. And we are seeking, rather than avoiding, challenges that have the scale, the importance, the values, worthy of shaping a life as well as an education.

Equally important, drawing boundaries that would limit the public realms of the exercise of civic responsibility is to fatally undermine the democratic idea of citizenship. The responsibilities of a citizen to the public of which he or she is a member are, in a word, boundless. Citizenship is not a world where one doesn't do windows. How one exercises those responsibilities is of course always an issue.

Finally think of what it would mean if, we the intellectual centers of this nation draw back from addressing certain areas because of their complexity. Or to put it positively: in addition to the education these issues provide to students when embedded in the curriculum, there is in the other direction, the added opportunity to inform public policy with the maximum possible degree of thought and imagination.

I can promise you that in the education lab, reading Whitehead's Aims of Education will be more important than all the studies and reports we examine, however essential they may be. Reading Whitehead means thinking about fundamental questions –and it is those questions which enable us to consider more radical, penetrating possibilities. In a world of better and worse your grasp of possibilities is as important as your capacity to make the best choice possible. In such a world the values of human intelligence are never more urgent, their absence never more tragic.

While much of this initiative will be newly created, much of it will emerge from what is already here. One of Bennington's signature innovations was the invention of a term of study that takes place every year off campus –whether in a job, an internship, a research opportunity, and whether five minutes away or across the globe. Important as it is and has always been the impact of this new initiative will elevate its importance even more.

Most important is Bennington's signature capacity –enabling students to discover and pursue their individual intellectual and imaginative identities, passions, obsessions, dreams. For Bennington, passionate dedication to the maximum possible development of the individual talent is its life blood. And this commitment will continue. For the challenge of an education committed to an ideal of citizenship depends on the power it has to achieve a community of purpose amidst people whose differences are as alive as those things they share. And it works both ways; it is certain that each student's choices of where and how to focus their energies, in any aspect of their lives, will acquire added complexity, urgency and conviction when the stakes have been raised. My guess is that every educational institution will find its way of achieving the mix of public and private, individual and community.

In encountering this ceaseless dialogue between the pulls of public responsibilities and those of private ambitions and aspirations, each student will be challenged to discover in his or her own fashion, what it means –and what it takes- to live a good as well as a successful life.

This is not to deny for a moment the enormity of the challenge. To quote Ellen Lagemann, former Dean of the Harvard School of Education: “Given how difficult it is merely to change a college curriculum, which relative to changing the balance among the purposes of higher education, is barely tinkering at the margins, it is hard even to imagine how one might go about the kind of truly radical change that would be necessary if liberal education were to be reconceived as a means to promote problem-centered ways of thinking and to better combine those with discipline-based styles of thought.”

Ultimately our success will depend on the power of these ideas and our courage in pursuing them.

October 6, 2007

# **TERRITORIOS PARA LA LECTURA**

---

## ***RECENSIONES Y RESEÑAS***





**Luis PRENSA VILLEGAS: *Desde antes del amanecer hasta la puesta del sol. El patrimonio litúrgico-musical en el Medievo Aragonés y el universo de sus códices.* Colección Patrimonio Musical Aragonés, vol, 2. Institución “Fernando el Católico” (CSIC), Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2008, 174 pp. 26 €.**

El doctor Luis Prensa acaba de publicar una obra sobre el patrimonio litúrgico-musical en el Medievo aragonés. Se titula “*Desde antes del amanecer hasta la puesta del sol. El patrimonio litúrgico-musical en el Medievo Aragonés y el universo de sus códices.*” y lo ha editado la Institución “Fernando el Católico” de la Excm. Diputación de Zaragoza. Este volumen es el número 2 de una colección de libros sobre el Patrimonio Musical Aragonés.

Se trata de una joya, una pequeña joya tanto por su presentación como por su contenido. Salpicado de ilustraciones de un intenso colorido, que anticipan visualmente lo que el texto nos comunica, se hojea y se lee con placer. Su autor, que sabe decir bellamente lo que dice, nos da una muestra de sus muchos saberes en lo que es su especialidad: la música litúrgica, el canto gregoriano.

Se sitúa a partir de ese momento mágico del s. X en que empieza la escritura musical. Antes de este momento, cada cantor llevaba consigo su repertorio memorizado y lo transmitía de viva voz. La figura del copista comienza con la escritura musical que, tras varios intentos, acierta a reproducir en bellos códices esas melodías que llevaban siglos atesoradas en el corazón y en la memoria de los cantores y del pueblo. Estas melodías eran para ellos la expresión de sus sentimientos y afectos, modulaban su pensamiento y su vida, y hasta les permitían soñar en medio de un mundo con frecuencia sórdido.

Esta experiencia humana nos ha quedado en las melodías gregorianas que contienen los códices medievales de los que Aragón, así como otras regiones hispanas y europeas, tiene una muestra valiosa que no podemos dejar en el polvo del olvido de nuestros archivos.

Centrado en los códices antiguos que, felizmente conservados, forman el Patrimonio litúrgico-musical de Aragón, el autor nos habla de la fascinante peripecia de unos investigadores que se afanan en la búsqueda y recuperación de los manuscritos que hoy son la riqueza de nuestro Patrimonio Musical, haciendo recuento de los códices litúrgico-musicales que se conservan en los

archivos aragoneses y que, por extensión, puede aplicarse a cualquier otro lugar de la Europa medieval.

El profesor Luis Prensa trabaja al frente de un grupo de afanosos e ilusionados investigadores que se han recorrido monasterios y archivos catedralicios en busca de estos valiosos manuscritos del patrimonio medieval aragonés, tienen completado el catálogo de estos códices antiguos y no sólo les han quitado el polvo de siglos que los tenía ignorados, sino que tienen muy avanzado su estudio para poder ofrecer, a quienes pueda interesar, el fruto de ese acercamiento de estudiosos expertos, de forma que no sólo sean testimonio de un pasado sino que sean también sabiduría musical para nuestro presente. Oyendo esta buena música, nos reconocemos, como bellamente escribió Fray Luis de León: “A cuyo son divino / el alma, que en olvido está sumida / torna a cobrar el tino / y memoria perdida / de su origen primera esclarecida” (*Oda a Francisco Salinas*, vv. 6-10).

El libro está pensado como punto de arranque de nuevas investigaciones que enriquezcan nuestro patrimonio. Pero también como divulgación para el gran público, especialmente para lectores con sensibilidad para el canto gregoriano, para el interesante mundo de los monasterios y de la época medieval, para la azarosa búsqueda e interpretación de manuscritos y códices antiguos...

Su contenido está organizado en capítulos que nos desvelan la historia de nuestro patrimonio musical, sus autores, los monasterios y archivos catedralicios donde se han encontrado los códices como restos valiosísimos de una cultura musical de otras épocas. Al filo de estos hallazgos, el profesor Luis Prensa nos da noticias históricas y también información sobre aspectos de la liturgia de las horas y de las formas litúrgico-musicales que aparecen en los códices que estudia, y que llenaban o al menos escalonaban la vida de los monjes y del pueblo fiel “desde antes del amanecer hasta la puesta del sol”.

El autor sabe leer los *quilismas* de la notación gregoriana y todos sus entresijos, y descubre el latido de estas melodías que expresan las alegrías y las tristezas del hombre medieval, las distintas pulsiones del corazón humano. En las páginas de este libro trata de contagiarnos su vivencia de esta música antigua que lleva siglos plasmada en estos códices, para que aprendamos a saborear ese rico patrimonio que no puede seguir siendo ignorado por los aragoneses de hoy, y por los especialistas en música medieval que se afanan por conocer este rico patrimonio.

Este libro sirve también para ayudarnos a descubrir el inmenso valor que tienen estos códices que se han conservado a través de siglos. Para que no ocurran cosas tan lamentables como la desaparición, a que el autor se refiere en “una triste apostilla”, de un *Pontificale Ordinis Liber* del siglo XIII o XIV. Resulta difícil ponderar la tristeza y desilusión de unos investigadores que un buen día descubren que este valioso manuscrito que ya habían catalogado por su importancia, y que sabían custodiado en una Colegiata, ha desaparecido y nadie sabe dar cuenta de él. Casos como éste justifican obras como la que presentamos, cuya finalidad es dar a conocer el valor que estos manuscritos



tienen, porque sólo la ignorancia de su valor puede explicar el descuido que permite eventuales desapariciones como ésta.

De todo esto nos da cuenta esta obra en la que el autor ha volcado muchos de sus saberes que los lectores podemos compartir. Todos le debemos agradecer esta joya que nos llega en un bello estuche editorial.

J. Luis García Remiro



**Bartolomé FERRANDO: *El Arte de la Performance. Elementos de creación*, Mahali ediciones, Valencia, 2009, 127 pp. 20 €.**

*El arte de la performance. Elementos de creación* es un estudio que nos permite, de manera muy sencilla, aproximarnos a una de las prácticas más controvertidas del arte contemporáneo. Con más de 30 años de experiencia en arte intermedia, Ferrando pone a disposición del lector una teoría crítica de dicha disciplina y brinda componentes para su docencia.

Cada capítulo está enunciado por algunos de los elementos que conforman la performance. Así: *Espacio, tiempo, cuerpo, no representación, idea, poesía sonora, relación comunicativa con el otro, contexto y participación*, serán dispositivos que todo performer pondrá en riesgo. Para dicho ejercicio, el autor nos propone la ampliación de la propia sensibilidad y de una cierta porosidad que nos permita filtrar desde el sentir, además del reconocimiento de una *subjetividad mutante*, a través de la performance.

Tales elementos son materia imprescindible para el artista, ya que esta lectura no es de la exclusiva incumbencia del performer. Sus contenidos nos permitirán expandir dichos referentes a otras prácticas de arte, donde escultura, danza, cine, literatura y poesía, entre otras, se encontrarán en un territorio situado a medio camino, entre dos o más disciplinas específicas, y facilitarán la creación de nuevos paradigmas en diversos comportamientos artísticos.

Usando como referente histórico el trabajo de distintos artistas, Ferrando nos muestra un mapa de creadores que han llevado su práctica a zonas indivisibles entre lo cotidiano y lo ritual, lo crítico y lo sensible, o entre el decir y el hacer, situados, afirma, “a medio camino entre la palabra y el silencio”, gesto mínimo e inseparable de la experiencia del performer. Este análisis clarifica la noción de la performance.

Lejos de ser una práctica con formas determinadas o acabadas, la performance ofrece un universo de amplias posibilidades aún por explorar, como el sitio de acción; la expansión del cuerpo en donde el espacio no es un material sino la performance misma; o también el lugar de conversación de pulsiones entre los que la presencian y el ejecutante, e incluso el de su carácter inminentemente político, en donde se interfieren identidades que se afirman a su vez desplazadas, a modo de imposición cultural.

*El arte de la performance, elementos de creación*, es una gramática en su dimensión estética, que nos muestra una nueva constelación de posibilidades, como, por ejemplo, el de una estructura espacial que perturba discursos ya establecidos y los renueva adentrándonos en lenguajes que van más allá de lo verbal, y que son explorados de manera intrínseca al ser inadvertidos por un flujo que la performance fragmenta, y que justo en esa incisión, se torna un sistema de connotación gestual en acción. Dislocación del canon artístico, en función de una creatividad homogénea, que subordina la obra a su uso poético, despojando al acontecimiento de toda categoría disciplinaria impuesta.

A modo de conclusión, se abre un territorio para el público, que de manera irregular se hace partícipe de la obra, para influirla y transformarla, en un ejercicio de creación rizomática y plural. Práctica expansiva que abarca nuevos territorios, y que humaniza de una vez por todas, su condición de arte.

La mirada de Ferrando con *ojos móviles* y con su capacidad performativa, articula nociones que difícilmente escapan a la posibilidad de alumbrarnos un cruce de caminos, aún por descubrir en esta necesaria revisión de elementos infinitos, para cualquier sujeto con necesidades de creación.

Laura García Hernández

**Nicolas DARBON :**



- ***Wolfgang Rihm et la Nouvelle Simplicité***,  
Millénaire III, 2007, 333 pages, 29 €.



- ***Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité***,  
Millénaire III, 2008, 383 pages, 29 €.

Nicolas Darbon, d'une pierre, deux coups !

Spécialisé dans l'art d'aujourd'hui, Nicolas Darbon a publié aux Editions Millénaire III deux ouvrages musicologiques qui se complètent par le clair-obscur de leurs propos. Préfacé par l'universitaire Béatrice Ramaut-Chevassus, le premier livre qui s'intitule *Wolfgang Rihm et la Nouvelle Simplicité* (La Capture des forces I) cerne non seulement la personnalité intarissable du compositeur allemand (né en 1952) et le courant historique auquel il est affilié, mais il traite également des contemporains de ce mouvement qui disait que l'avant-garde des années 1970 était devenue un nouvel académisme (H.-J. von Bose, D. Müller-Siemens, W. von Schweinitz, M. Trojahn... et quelques autres).

Suivant la même ordonnance, le second livre (préfacé par le critique et musicologue Richard Toop) s'intéresse à *Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité* (La Capture des forces II). Si l'œuvre et la pensée moderne du compositeur anglais (né en 1943) légitiment à terme les fondements d'un positionnement collectif, l'étude méticuleuse présente aussi un large panorama relatif aux musiciens britanniques s'intéressant à la phénoménologie de la complexité dans la musique savante (R. Barrett, Ch. Dench, J. Dillon, M. Finissy).

Riche en illustrations et en notes précises, ce diptyque ajoute à n'en point douter une roche blanche à l'édifice polystylistique de la musicologie contemporaine (d'une pierre deux coups !). Comme toujours chez Nicolas Darbon, le ton est clair, net et précis. Fondés et expliqués avec maestria, les concepts abordés par ce chercheur érudit (virtuosité, réalisme, expressionnisme, entropie...) ouvrent sur des horizons philosophiques des plus probants. Notons pour conclure la présence très appréciable d'un bonus à l'adresse des étudiants, des professeurs ou tous autres amis de la musique contemporaine : ces deux volumes majestueux (qui ont obtenu un « Coup de cœur » de l'Académie Charles Cros en 2009) font découvrir, en annexe, la traduction française – inédite jusque lors - des manifestes historiques de la « Nouvelle complexité » et de la « Nouvelle simplicité ». Bonne lecture autour de cette grande première musicologique qui embrasse *la* controverse esthétique de la fin du XXème siècle...

Pierre Albert Castanet



**Sophie STÉVANÇE : *Duchamp, compositeur*, L'Harmattan, « Sémiotique et philosophie de la musique », Paris, 2009. 290 pp. 26,50 €. <http://www.harmattan.fr>**

Avant ce livre, on se disait : « Duchamp, on connaît... La bibliographie sur le père de l'art moderne est interminable... et le moindre urinoir a fait l'objet de toutes les méditations métaphysiques ! » Eh bien, que nenni ! Duchamp, c'est à peine s'il est artiste, et voilà que Mme Stévançe ose avancer qu'il est compositeur !? Quelle est encore cette fantaisie ?

Trêve de plaisanteries. Dans la sphère sonore de John Cage et ses acolytes, de La Monte Young à DJ Soopky en passant par le groupe Fluxus, de nombreux musiciens affirment l'influence directe de l'inventeur du *ready-made*. En France, l'univers cagien est surtout connu grâce au regretté Daniel Charles et à Jean-Yves Bosseur. Mais déjà Duchamp s'était entiché de musique ; or l'« anartiste » a décidé que le « concept » compte au moins autant que l'« œuvre », ou la constitue ; l'art sonore peut donc être un art conceptuel, et voilà bien l'affaire qui nous occupe.

La sobriété et la clarté du titre pose bien les choses. Le livre de Sophie Stévançe est tiré de sa gigantesque thèse – qui en vaut bien deux ou trois –, fruit d'une documentation considérable et d'une réflexion profondément originale. Dans *Duchamp, compositeur*, les données essentielles sont reprises et mises en perspective. S'y trouve reproduit et analysé l'*Enoncé musical* composé par Duchamp dans ses deux versions, suivi d'une présentation de ce que l'auteure appelle la « musique conceptuelle » et d'une réflexion sur la fonction de compositeur selon l'angle duchampien, ainsi que les échos de sa démarche sur la modernité musicale.

Sophie Stévançe est actuellement professeure invitée à l'Université de Montréal, et il est dommage que l'Université de Rouen, où elle a soutenu sa thèse, n'ait souhaité lui laisser un espace de travail en son sein, car la France aurait gardé un talent intéressant dans un domaine où elle ne brille pas suffisamment, en marge de la grande tradition d'écriture de type Conservatoire. A Rouen, terre natale de Duchamp, Pierre Albert Castanet, compositeur multi-facettes (post-duchampien) et musicologue bien connu, a initié et encouragé les travaux de Sophie Stévançe. C'est aussi sous son aile que j'ai élaboré ma propre thèse (2004) dont la problématique était la dé-définition de concepts musicaux. Sophie Stévançe exploite à nouveau cette dé-définition et l'oriente sur l'art

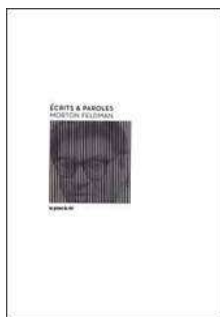
conceptuel. Ce livre est donc porté par toute une école musicologique qui l'attendait avec impatience.

En posant la catégorie de *musique conceptuelle*, cet ouvrage s'impose comme un essai esthétique, puisqu'il s'agit ni plus ni moins que de la (dé-)définition de la musique, mais aussi d'une étude analytique (une partition) et sociologique (la réception de l'œuvre-concept). Dans sa préface, Castanet explique bien que la musicologie est maintenant à la croisée des chemins, si elle veut prendre en compte ce changement de paradigme où évoluent les musiciens qui « fuient à toutes jambes les catégories archaïques du solfégique et du musical pour accuser, voire provoquer, le vil et le laid, le hasard par inadvertance, le bruit de fond et le *ready-made* artistique (textuel, graphique, gestuel, visuel ou sonore) ».

Vous aurez saisi que cette chronique est de parti-pris, puisque je souscris entièrement à cette approche nouvelle. Aborder Duchamp, c'est remonter à l'une des origines du chaos contemporain – au sens environnemental, naturel et harmonieux du terme. La force, la beauté et l'équilibre ne résident pas forcément dans les colonies de notes et de règles tonales. *Duchamp, compositeur* incite à s'ouvrir sur le monde.

Nicolas Darbon

**Jean-Yves BOSSEUR :**



- **Morton Feldman, *Écrits et paroles*, traduction de l'américain et édition établie par J.-Y. Bosseur, Les Presses du réel, 464 pp. 19 €. (1<sup>re</sup> éd. 1998) Préface de Danièle COHEN-LEVINAS. <http://www.lespressesdureel.com>**



- **La musique du XX<sup>e</sup> siècle à la croisée des arts, Minerve, « Musique ouverte », 252 pp. 24,50 €. <http://www.editionsminerve.com>**



- **Musiques contemporaines. Perspectives analytiques (1950-1985), Minerve, « Musique ouverte », 252 pp. 24,50 €. (Avec Pierre MICHEL) <http://www.editionsminerve.com>**

J'avais présenté dans le précédent numéro d'ITAMAR la monographie de Radosveta Bruzaud sur Jean-Yves Bosseur compositeur. Je voudrais m'attacher aujourd'hui à révéler au public espagnol et international la place que Bosseur occupe dans la musicologie française. Auparavant, je voudrais signaler que, bien qu'en pleine jeunesse, Radosveta Bruzaud nous a quittés cette année. Sa modestie et sa rigueur en faisaient un chercheur d'avenir. Elle laisse des travaux inédits ou disséminés dans des revues qu'il faudrait rassembler et publier.

Trois ouvrages récents montrent l'activisme musicologique de Jean-Yves Bosseur dans le domaine de la musique contemporaine. Ils illustrent trois facettes de son travail.



La première apparaît dans *Musiques contemporaines. Perspectives analytiques*. Directeur de collection avec Pierre Michel aux éditions Minerve, Bosseur aime les échanges et les projets en commun. C'est ainsi qu'il a conçu une livre-partition avec le peintre Pierre Alechinsky, ou qu'il rédige de nombreuses études avec un co-auteur (sans que ce soit des actes de colloque). Amoureux du livre parfaitement rédigé et imprimé, il n'en demeure pas moins créateur dans l'âme aux goûts et aux convictions profondément pluralistes.

Pierre Michel n'est pas moins soucieux du détail. Les analyses que rassemblent ces *Perspectives analytiques* permettent de faire un tour d'horizon des forces en présence après la seconde guerre mondiale : Berio, Boucourechliev, Boulez, Cage, Carter, Dallapiccola, Dutilleux, Feldman, Kagel, Kurtág, Ligeti, Lutoslawski, Nono, Ohana, Penderecki, Pousseur, Stockhausen, Takemitsu, Xenakis, Zimmermann...

Ce livre sera utile aux enseignants et aux étudiants, car l'on connaît les règles de la dissertation académique : asseoir l'argumentation sur un ou quelques exemples. Il faut trouver le bon exemple musical correspondant au thème traité, en général tiré de l'œuvre de « grands auteurs ». Le livre propose donc des thématiques correspondant à chaque partition analysée, du sérialisme aux nouvelles expressions vocales... avec en complément les propos des compositeurs eux-mêmes.

A ce réalisme pédagogique, j'ajouterai deux autres facettes au travail de Bosseur. Son champ de prédilection est le croisement des arts musicaux et picturaux. Le dernier ouvrage : *La musique du XX<sup>e</sup> siècle à la croisée des arts* prolonge ce thème, mais derrière « arts » se dessine ici de nouveaux sens. Par exemple, les pratiques savantes et populaires, ou les identités culturelles. En cagien qu'il est, Bosseur peut développer ses réflexions sur l'improvisation. La « croisée » des arts, c'est aussi les rapports entre musique et texte, entre image cinématographique et figuration musicale, entre musique et architecture.

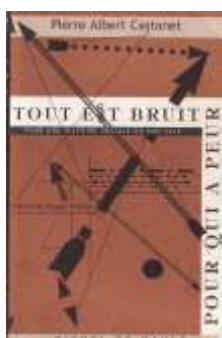
A travers cette approche interculturelle, transtextuelle, pluridisciplinaire, Jean-Yves Bosseur s'affirme, comme toujours, postmoderne dans l'âme. Sa place personnelle et professionnelle est à la croisée des esthétiques et des activités créatives, dans ce tohu-bohu de l'action d'où naissent des esthétiques émergentes.

Enfin, plus simplement, Bosseur est un musicologue et un historien du contemporain. La réédition des écrits, conférences, entretiens et témoignages du (et sur le) compositeur minimaliste Morton Feldman est importante pour connaître la fameuse école de New York. Le lecteur y découvrira ce qui le lie à Cage, Cézanne, De Kooning, Mondrian, Pissaro, Rauschenberg, Rembrandt, Rothko, Stockhausen... D'autres articles sonnent comme des manifestes personnels : « L'angoisse de l'art », « Symétrie tronquée ».

Dans une introduction de cent-cinquante pages, Bosseur y révèle une musique contemplative, sensitive, de la « surface », une intimité silencieuse, fluide...

débouchant sur une notation atypique et novatrice où le vieux solfège s'évapore dans des partitions graphiques... Rien d'hermétique ou de gratuit à cela : « Je suis très soucieux de rendre les choses claires ». Il me semble clair en tout cas qu'une parenté existe entre les positions libertaires de Feldman et celles de Bosseur compositeur... mais l'on renvient ici au point de départ : musicologie et composition se répondent en miroir !

Nicolas Darbon

**Pierre Albert CASTANET :**

(1<sup>re</sup> édition) - ***Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale***, Michel de Maule, Paris, Préface de Hugues Dufourt, 495 p. (réédition 2007) 30€ - Prix des Muses



- ***Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit***, Michel de Maule, Préface de Daniel Charles, Paris, 2008, 464 p. 26 €.

DESCRIPTION – Fresque générale des musiques d’aujourd’hui ; deux essais sur le goût pour le son sale, le bruit, la noise.

Le premier livre : *Tout est bruit pour qui a peur* pose en 1<sup>re</sup> partie l’*objet* et la *méthode* : le « son sale » à travers le prisme de l’« histoire sociale ». C’est une méditation sur les années post-1968 : esprit communautaire, improvisation, instruments électriques, musiques urbaines. La 2<sup>e</sup> partie s’arrête sur la *parasitose* : outils, matériaux, messages, interférences avec les arts. La 3<sup>e</sup> partie ouvre sur le *bruit*, interrogeant la dialectique nature-artifice, les (non-)lois de l’acoustique et des modèles naturels, avec des études systématiques sur les instruments totalement relookés de la machine réelle-virtuelle à la percussion, le piano, la voix. Castanet propose enfin un classement du bruit dans son environnement. Il conclut sur ce tohu-bohu comme il avait commencé : crise, colère, démolition, dislocation, dispersion.

Le second volet : *Quand le sonore cherche noise* prolonge et amplifie la dernière partie du premier. Il est d’abord question de l’*objet trouvé* - ou *ready-made* - du point de vue sonore. Où l’on note des échappées vers le hasard, l’infra-esthétique, l’inter-catégoriel, le design sonore, l’ambiophonie (ou « musique d’ameublement »)... Puis Castanet tente de dégager l’*identité* du son-bruit. Les musiques contemporaines ont avancé de nouvelles définitions accompagnées de

paradoxes : « bruit organisé », « poétique du bruit »... A nouveau, Castanet zoome sur la percussion, cette fois dans ses correspondances avec la voix, le théâtre, la danse. Pour finir, la réflexion s'élargit sur *la dramaturgie du bruit et de l'abject*, où sont interrogés la norme, l'événement, avec de joyeuses et renversantes conclusions : « cul, culte, culture », goût du dégoût, inavouables pulsations, intimité, nudité, obscénité.

Ce compendium à double détente s'orne d'une gigantesque bibliographie, d'annexes et d'index des noms d'œuvres, de personnes et de concepts. A noter une version enrichie en 2007 pour *Tout est bruit...* (Si l'éditeur a choisi un format homogène pour les deux tomes, il est regrettable qu'il n'ait pas voulu coiffer l'entreprise d'un titre générique.)

COMMENTAIRE – Pierre Albert Castanet est le seul musicologue francophone à s'être donné comme objectif de croquer depuis une vingtaine d'année un portrait général et non-cloisonné de l'histoire musicale actuelle. Il relie en permanence tous les fils des musiques savantes et populaires, classiques, électroacoustiques, rock, jazz, avec la même science. Ce n'est pas un savoir glané sur les cyber-étales : tout est lu, vu, écouté, à même les sources premières, avec un contact personnel auprès des acteurs musicaux, et une énorme pratique personnelle, instrumentale et compositionnelle. S'entrechoquent dans un même projet de civilisation la Nuova Consonanza, le Scratch Orchestra, le Tag, le Scat, le Toasting, Karlheinz Stockhausen, la Punkitude, le Funkadélic, la World Music, la Rave, la Trance, le Trash Art, le Rock russe, l'Acid Rock, la Noisy Pop, Alain Louvier, Blatnoï, Max Roach, Jimmy Hendrix, The Jesus and Mary Chain, Ornette Coleman...

Ce qui constitue la force de cette fresque est sa complexité méthodologique, au sens où l'entend Edgar Morin. C'est une approche « intégrée » (c'est-à-dire non disjonctive) de l'histoire, de la sociologie, de l'anthropologie, de la philosophie – et il s'agit bien de ces disciplines, n'en déplaise aux « spécialistes ». Castanet est allé si loin, il a poussé chaque voie à un tel niveau, qu'il s'est rendu compte que chacune était au carrefour de l'autre, et sa grande trouvaille est d'avoir inventé une écriture et une méthode susceptibles de les englober toutes. Ainsi est exposée la « forme » de l'art sonore de notre époque, avec un minimum d'arrière-pensée idéologique, la forme telle qu'elle est, au sens donné par Michel Maffesoli ou John Cage, quand ce dernier parle des sons tels qu'ils sont, dans leur émergence, leur multiplicité. D'où une profusion kaléidoscopique d'objets emblématiques et anecdotiques, un retrait du « plan » de départ, une litanie de citations venant cadencer le propos comme une ritournelle, l'éclairer, le dérouter, le tout dans un tourbillon entropique où c'est le lecteur qui fait son marché et tire des plans sur la comète.

Je ne connais pas de projet musicologique plus postmoderne. Il renvoie bon nombre de productions dites scientifiques à leur propres crispations. Cette somme est utile pour l'artiste, car tout est mis en perspective, pour l'historien, le philosophe, le musicien, l'étudiant, l'enseignant. Avec naturel, Castanet offre une nouvelle voie pour le chercheur, enlève des complexes, fait sauter des

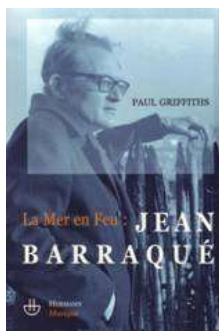
tabous. C'est un révolutionnaire tranquille qui a dors et déjà fait école. Il n'existe pas de livre plus important. A se procurer absolument.

Nicolas Darbon



## RESEÑAS

Par Nicolas Darbon<sup>1</sup>



**Jean Barraqué** (1928-1973) est l'auteur d'un nombre limité d'œuvres musicales mais son destin tragique – il se suicide –, son engagement radical dans le sérialisme d'après-guerre et ses écrits, en particulier une monographie de Debussy, lui valent une grande réputation dans le monde de la modernité musicale. C'est un journaliste au *Times* qui propose cette biographie de Barraqué, soulignant les trois grandes rencontres de sa vie : Pierre Boulez, Michel Foucault et *La Mort de Virgile*, le livre d'Hermann Broch. Avec cette biographie, le lecteur possède maintenant une vue complète du musicien, ses *Ecrits* ayant été réunis par Laurent Feneyrou (Publications de la Sorbonne, 2001), sans parler du dossier analytique de la revue *Entretemps* (1987).

**GRIFFITHS, Paul: *La Mer en Feu: Jean Barraqué*, « Points d'orgue », Hermann Musique, 347 pp., 22 €. <http://www.editions-hermann.fr>**



**François Bayle** (1932) est un compositeur de musique électroacoustique dont le parcours commence à Madagascar et s'arrête au GRM, qu'il dirige de 1967 à 1997 à la suite de Pierre Schaeffer. Il propose ici un manuel atypique d'« écoute visuelle » : un livre-DVD structuré en 53 thèmes (comme

---

<sup>1</sup> Avertissement : Cette bibliographie concerne les ouvrages scientifiques parus en France depuis un an sur les compositeurs contemporains.

Pour tout problème de commande, consulter :

Librairie musicale Monnier

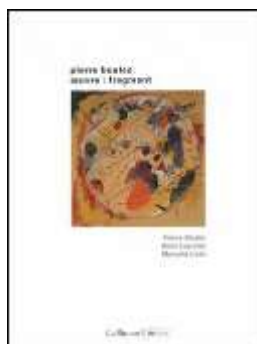
55 rue de Rome

75008 Paris

tél : 01 45 22 14 28 - fax 01 42 93 87 49 <http://www.librairiemonnier.com>

« Acousmatique ») réunit 151 exemples musicaux et 4 acousmographies et répondant à cette injonction : observer l'écoute.

**BAYLE, François ; THOMAS, Jean-Christophe : *Diabolus in Musica*, 174 pp., 17 €. Avec un DVD. En français et en anglais. Edition Magison : 31, rue de la Harpe, 75 005 Paris, <http://www.magison.org>**



Catalogue d'exposition où **Pierre Boulez** (1925) réunit des manuscrits autographes de partitions, des dessins et des peintures. Le DVD réunit un documentaire : *sur Incises*, et *Éclats* de P. Boulez (dir. Frank Schaeffer). Avec des textes de Boulez, Loyrette et Lista.

**BOULEZ, Pierre ; LOYRETTE, Henri ; LISTA, Marcella : *Pierre Boulez. Œuvre : fragment*, Gallimard / Musée du Louvre éditions, 160 pp. Dessins et peintures (Beuys, Brancusi, Cézanne, Degas, Delacroix, Giacometti, Ingres, Kandinsky, Klee, Kupka, Picasso), partitions (Bartók, Berio, Boulez, Ligeti, Stravinski, Varèse, Wagner, Webern), textes, DVD, 42 €.**



Entretiens radiophoniques avec **Pierre Boulez** (1925) autour des thèmes : L'écoute, Le regard, Le geste, La voix, L'Autre, avec des photos inédites, et en écho des illustrations sonores sur CD.

**PUCHALA, Véronique : *Pierre Boulez : À voix nue*, Symétrie, 164 pp., 2CD (*Notations I et II ...Explosante fixe...*, *Notations IV*, *Messagesquisse*, *Notation VIII + Répons*, *Pli selon pli*, *Le marteau sans maître*, *Notations X et XII*, *Anthèmes II*), 29 €. <http://www.symetrie.com>**





**Michel Chion** (1947) est un compositeur français de musique concrète, réalisateur, chercheur, conférencier, enseignant, écrivain, essayiste, journaliste et critique de cinéma extrêmement prolifique : trois livres de Michel Chion sont parus en 2008 pour la revue *Les Cahiers du cinéma* : *Les films de science-fiction* ; *Le complexe de Cyrano : la langue parlée dans les films français* ; et *Andreï Tarkovski*. L'ouvrage de Lionel Marchetti est une série de réflexions avec et autour de Michel Chion, sur l'enregistrement, le tournage sonore, etc., sans prétention biographique, avec tout de même une chronologie et le catalogue des œuvres.

**MARCHETTI, Lionel : *La musique concrète de Michel Chion. Suivi d'un entretien de Michel Chion avec Christian Zanési*, Metamkine , 318 pp., 10 €. Préface de François Bayle. Éditions Metamkine : 50, passage des Ateliers, 38140 Rives. Tél. : 04 76 65 27 73.**



**Denis Cohen** (1952) est un compositeur français qui se situe dans la lignée de Zimmermann et Stockhausen, sans opposer spectralisme et sérialisme, ce qui lui vaut une position originale. Son esprit critique, en particulier sur les institutions musicales, est perceptible dans ces entretiens. Michel Rigoni mène avec habileté ces entretiens ; la préface de Pierre Albert Castanet, comme de coutume, dégage l'essence de sa musique.

**COHEN, Denis : *Le présent décomposé. Entretien avec Michel Rigoni*, L'Harmattan, « Univers musical », 230 pp., 21 €. Préface de Pierre Albert Castanet. <http://www.harmattan.fr>**



**Pascal Dusapin** (1955) est un compositeur qui a connu une forme de consécration en entrant au Collège de France : une année de conférences qu'il rassemble dans ce livre que Le Seuil a eu la bonne idée de mettre en chantier. Il s'agit pour lui de nous expliquer le « faire » du compositeur d'aujourd'hui. Le drammatisme de ses opéras – présentés dans cet ouvrage – et de sa musique en général se double d'un intérêt pour la forme accidentée, hétérogène. Il utilise par exemple la morphogenèse de René Thom, mathématicien français, médaille Fields, connu pour sa théorie des catastrophes. Les amateurs de chaos en musique, dont nous sommes, vous recommanderont cet ouvrage !

**DUSAPIN, Pascal : *Une musique en train de se faire*, Seuil, « Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 208 pp., 18 €.**  
<http://www.editionsduseuil.fr/>



**Gérard Grisey** (1946-98) est peut-être le compositeur en France dont on parle le plus, dont on s'inspire le plus. Il reste le leader de la musique spectrale, aux côtés de Tristan Murail. Pour toute une génération de compositeurs issus des classes de composition du Conservatoire de Paris, mais aussi dans le milieu de la musique contemporaine, il jouit d'un certain prestige. Pour comprendre la « spectralité », fondée sur les lois de l'acoustique, les techniques de composition et la philosophie générale de Grisey, ce livre est l'outil fondamental. Il rassemble les écrits, articles, conférences, mais aussi des entretiens, des lettres et des extraits de son journal... Les éditions Musica Falsa nous montrent une fois encore leur utilité et l'intelligence de leurs réalisations.

**GRISEY, Gérard : *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, MF [Musica Falsa], « Répercussions », édition établie et préfacée par G. Lelong, 376 pp., 22 €. <http://www.editions-mf.com>**



**György Kurtág** (1926) a bénéficié, à l'occasion de son 80<sup>e</sup> anniversaire, d'un colloque à l'université de Nantes, dont les actes se répartissent en une partie esthétique et une seconde analytique, avec des annexes complètes. Les ouvrages sur le compositeur hongrois sont rares, compte tenu de la qualité de son œuvre, ce qui donne à cette étude un prix supplémentaire.

**MARÉCHAUX, Pierre ; TOSSER, Grégoire (dir.) : *Ligatures. La pensée musicale de György Kurtág*, Presses universitaires de Rennes, 356 pp., 18 €. <http://www.pur-editions.fr>**



Les éditions MF réussissent, avec ces entretiens de **Joëlle Léandre** (1951), une opération remarquable : premier ouvrage sur l'une des personnalités majeures de la France musicale, *À voix basse* est à l'image de la musicienne, original et décoiffant. La contrebassiste, championne planétaire de l'improvisation, incarne une certaine idée de la musique contemporaine. Reliant allègrement les mondes savants et populaires, le jazz, la danse, le théâtre, elle enchaîne les collaborations, les projets pluridisciplinaires, les performances, et les amitiés musicales : John Cage, Giacinto Scelsi avant tout, mais aussi Mauricio Kagel, les jazzmen Derek Bailey, Anthony Braxton, et bien d'autres. Quand elle tombe dans la marmite de L'Itinéraire, elle est emportée dans le cyclone 1968 : « Je suis une jeune fille en colère », dit-elle « je suis une curieuse et une *crieuse*. Je suis dans l'urgence ». Une acharnée, une affamée, totalement impliquée, exigeante. Aixoise, fille d'une paysanne et d'un cantonnier, elle revendique sa nature terrienne : « Ma contrebasse, c'est mon tracteur » ; c'est

aussi un corps-à-corps : « La basse, c'est ma base, mon socle, ma colonne vertébrale. C'est un objet organique, un corps vertical avec une petite tête. » On aura compris que ces entretiens – transformés en récit à la première personne – sont emprunts du même esprit libertaire et improvisatoire, à la gloire de l'oralité, du nomadisme, du mouvement, du désordre, de l'aventure : « il faut se perdre pour mieux se trouver. Beaucoup de gens dorment. » Etrangement, l'ouvrage de notre immense soliste se conclue sur le verbe aimer. Car ce talent et cet engagement ne pourraient se comprendre sans la passion.

**LÉANDRE, Joëlle : *À voix basse. Entretiens avec Franck Médioni*, MF [Musica Falsa], 160 pp., 10 €. Préface de Philippe Fénélon. <http://www.editions-mf.com>**



**Pierre Mariétan** (1935) est un compositeur « environnementaliste » suisse dont on connaît en France les activités de création, de diffusion et de pédagogie, et le catalogue imposant, électroacoustique et instrumental, mais assez peu la ligne esthétique dans sa globalité : voici le premier ouvrage synthétique. Les facettes du personnage sont bien là ; recherche, composition, expériences d'écoute, activités au studio de la Westdeutscher Rundfunk et aux ateliers de création radiophonique de France Culture. Pour ceux qui s'intéressent aux relations espace-temps, écoute-environnement, théâtre-musique, architecture-musique, qui cherchent à délocaliser le concert vers les lieux de vie, travailler le paysage, la rumeur, le quotidien, le bruit... ce « Dit » d'un maître en la matière répondra à leur curiosité. Mariétan a fait le choix des éditions Klincksieck, et il faut se féliciter que de tels éditeurs existent.

**MARIÉTAN, Pierre : *Dit chemin faisant*, Klincksieck, 224 pp., 23 €. Editions Klincksieck : 6, rue de la Sorbonne, 75 005 Paris.**



Pour l'année **Olivier Messiaen** (2008 était le 10e anniversaire de sa mort), les éditions Fayard publie une traduction de la biographie de **Peter Hill et Nigel Simeone**, professeurs à l'Université de Sheffield (Hill a été l'élève de Messiaen). Pour accomplir en historiens une véritable biographie, les auteurs ont bénéficié des documents de première main fournis par Yvonne Loriod-Messiaen, documents inédits, correspondance, carnets personnels (à ce propos, la correspondance sera-t-elle publiée ?). Il s'ensuit de nouveaux éclairages sur la productions des oeuvres, les circonstances de vie et de composition, le contexte de l'époque, la réception des oeuvres. De ce fait, les éditions Fayard, qui souhaitaient rééditer le livre d'**Harry Halbreich**, longtemps attendu car épuisé, ont re-titré l'ouvrage (il s'agit désormais d'une étude de l'oeuvre), ce qui permet faire des deux livres – le Hill et le Halbreich- les deux faces d'une approche musicologique classique. Le Halbreich a longtemps constitué la référence : le lecteur y trouve un panorama des oeuvres, de l'esthétique et de la vie de Messiaen. Alors que l'analyse d'oeuvres récentes telles que les *Eclairs sur l'Au-Delà* ne se trouvaient jusqu'à présent que dans certaines études (comme *Messiaen... les sons impalpables du rêves* de Pascal Arnault chez Millénaire III), cette réédition a permis de combler un certain nombre de lacunes. A signaler au public hispanophone la place centrale des éditions Fayard dans le paysage éditorial français : les monographies y sont luxueuses, souvent rigoureuses et très complètes. Les plus récentes et dynamiques éditions Symétries proposent un recueil hagiographique signé **Claude Samuel et Anik Lesure**, multipliant

les témoignages de ses innombrables élèves, interprètes, facteurs d'orgue, et autres admirateurs, avec un CD. Le livre de **Catherine Reydellet** se veut de la même veine. Une approche herméneutique nous vient des Etats-Unis, grâce à la collection dirigée par Joseph-François Kremer chez L'Harmattan. **Siglind Bruhn** est chercheur permanent à l'Institut des sciences humaines de l'université du Michigan. Il s'arrête sur deux pièces pour piano(s), les *Visions de l'Amen* et les *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, offrant une analyse de la musique au regard du discours du compositeur et de son imagerie religieuse. Le livre de **Philippe Olivier** se concentre sur la dimension catholique, la thèse de Philippe Olivier étant que les oeuvres musicales du maître seraient des actes de foi pareilles aux « armes de la lumière » de saint Paul.

**SIMEONE, Nigel; HILL, Peter:** traduit de l'anglais par KAVAS, Lucie, *Olivier Messiaen, Fayard*, 392 pp. (1re éd. 2005), 27 €.

**HALBREICH, Harry :** *L'œuvre d'Olivier Messiaen, Fayard*, 596 pp., 30 €. <http://www.fayard.fr/>

**LESURE, Anik; SAMUEL, Claude:** *Olivier Messiaen, le livre du centenaire, Symétrie, « Perpetuum mobile »*, 304 p., 29 €. Contient un CD d'entretiens avec Claude Samuel illustrés d'œuvres musicales. <http://www.symetrie.com>.

**LECHNER-REYDELLET, Catherine:** *Messiaen, l'empreinte d'un géant, Atlantica-Seguiet*, 376 pp., 30 €. <http://www.atlantica.fr>.

**BRUHN, Siglind:** *Les Visions d'Olivier Messiaen, L'Harmattan, « Sémiotique et philosophie de la musique »*, 344 pp., 30 €. <http://www.harmattan.fr>.

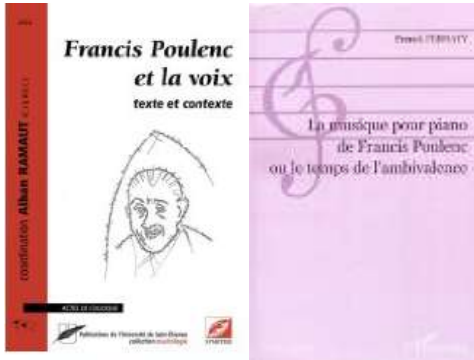
**OLIVIER, Philippe:** *Messiaen ou la lumière, Hermann*, <http://www.editions-hermann.fr>



Le *Tristan Murail* de Thierry Alla est le fruit d'une thèse dirigée par Pierre Albert Castanet et d'un travail acharné pour sa publication... C'est la première monographie « classique » du compositeur havrais, membre de l'Itinéraire, aujourd'hui professeur à New York, après être passé par le Conservatoire de Paris (rencontre avec Messiaen) et la Villa Medici à Rome (rencontre avec Scelsi). Cette étude de l'ensemble des œuvres, des techniques et des éléments biographiques se concentre sur le notion de couleur sonore, initiée entre autres par l'auteur des *Couleurs de la Cité céleste*, mais extrêmement présente dans la musique du XXe siècle.



**ALLA, Thierry : *Tristan Murail, la couleur sonore*, Michel de Maule, « Musique et analyse », 350 pp., 27€. Préface de Pierre Albert Castanet. <http://www.micheldemaule.com>**



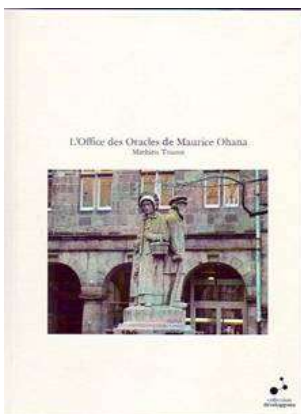
Deux livres sur **Francis Poulenc** arrivent coup sur coup pour cerner deux domaines qui englobent une grande partie de son œuvre : la voix (par Alban Ramaut) et le piano (par Franck Ferraty). Le premier publié par les jeunes et prometteuses éditions Symétrie, aux formats agréables, réunit sous la direction avisée d'**Alban Ramaut** les actes du colloque de 2002 à l'Université de Saint-Etienne. Où sont abordés les rapports texte-musique dans le *Bestiaire*, *Les Mamelles de Tirésias*, la réception du *Dialogues des Carmélites* et des *Litanies à la Vierge Noire* outre-Manche, sans oublier les pièces a cappella, la connivence avec les écrivains (Max Jacob, Cocteau, Renard, Eluard...), les peintres (Matisse, Dufy...), les interprètes (Bernac, Duval), avec un travail comparatif – toujours enrichissant – sur les mélodies de Poulenc, Sauguet et Koechlin. L'essai de **Franck Ferraty** – sa thèse de doctorat – est beaucoup plus singulier et personnel. Ferraty est agrégé et docteur (enseignant dans le secondaire...!), poète et musicologue, aux passions multiples (de Monteverdi au Jazz). Il a compris l'essence du métier de musicologue, sa lucidité et son ambition nouvelles : dire l'indicible. Au croisement des champs disciplinaire : psychanalytique, anthropologique, historique et herméneutique, il part en quête de l'imaginaire d'un créateur (peut-être s'inspire-t-il de Gilbert Durand et Sigmund Freud ?) En tout cas, refusant fort logiquement l'approche linéaire et descriptive, il se fonde sur des sources très riches et intéressantes pour fournir une interprétation « archaïtypologique » du cas Poulenc, ses pulsions, ses paradoxes, son ambivalence, ses déséquilibres, que les joyeuses et solides partitions ne révèlent pas toujours, mais qui somme toute renvoient à la complexité de l'humaine condition.

**RAMAUT, Alban (dir) : *Francis Poulenc et la voix, texte et contexte*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Symétrie, 280 p., 28 €. <http://www.symetrie.com> FERRATY, Franck : *La musique pour piano de Francis Poulenc ou le temps de l'ambivalence*, L'Harmattan, 2009, 313 pp., 29,50 €. <http://www.harmattan.fr>**



**Philippe Leroux** (1959) compose de la musique acousmatique et instrumentale. Il est heureux que ces entretiens avec son élève (compositeur et philosophe) Elvio Cipollone présentent les traits saillants de son travail « depuis son atelier », avec toutes les informations susceptibles de guider une écoute plus attentive : glossaire, catalogue, discographie, bibliographie.

**LEROUX, Philippe: *Musique une aire de jeux. Entretiens avec Elvio Cipollone*, MF [Musica Falsa], « Paroles », 136 pp., 12 €. <http://www.editions-mf.com>**



**Maurice Ohana** (1914-92) est un compositeur français au parcours méditerranéen. Son enfance est bercée par le *cante jondo* (grâce à sa mère) et par les musiques berbères au Maroc ; son adolescence est barcelonaise (1927-31) ; sa jeunesse est parisienne : il étudie l'architecture et le piano, avant que n'éclate la guerre, où il intègre les troupes de la couronne britannique, en Afrique. En 1944, c'est à Rome qu'il réside et qu'il compose ses premiers opus. Il se positionne alors contre le dogmatisme sériel. Après avoir assimilé des éléments de la micro-intervallité et de l'électroacoustique, il parvient à la maturité de *L'Office des Oracles* (1974), pour soli, 3 groupes vocaux et 3 groupes instrumentaux (commande de Jean-Pierre Armengaud, pour les Fêtes Musicales de la Sainte-Baume) qu'analyse le guitariste et compositeur Mathieu Touzot.

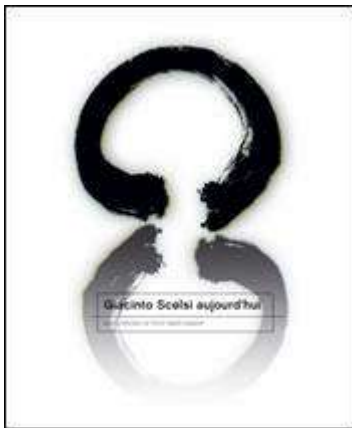
**TOUZOT, Mathieu : *L'Office des Oracles de Maurice Ohana*, The Book Edition, « Développons », 40 p., 10 €. [www.thebookedition.com](http://www.thebookedition.com)**





**Jean-Claude Risset** (1938), compositeur et chercheur français en physique acoustique, médaille d'or du CNRS, est l'un des pionniers de l'informatique musicale aux Bell Laboratories de New York, puis au laboratoire de Luminy, près de Marseille, après un passage à l'IRCAM. Il existe une courte monographie sur Risset parue dans la collection « Portraits polychromes » (GRM / CDMC : <http://www.cdmc.asso.fr>) ; voici un livre d'entretiens où en effet Risset « se livre », c'est-à-dire s'étend davantage sur ses problématiques personnelles. On retiendra en particulier le volet historique, les motivations personnelles et la description de certaines compositions. Précieux pour les amoureux de la « belle » musique électroacoustique et du « boom » des technologies du son.

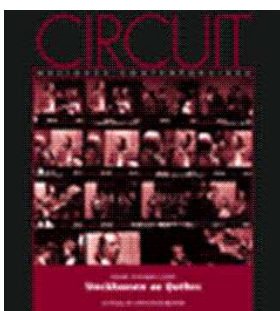
**RISSET, Jean-Claude : *Du songe au son. Entretiens avec Matthieu Guillot*, L'Harmattan, 224 pp., 21 €. <http://www.harmattan.fr>**



Le colloque sur **Giacinto Scelsi** (1905-88) débouchant sur ce livre était important à plus d'un titre : en premier lieu, le seul ouvrage disponible était en français et en italien (*Scelsi... Viaggio al centro del suono* signé déjà Pierre Albert Castanet et publié en Italie), sans parler des parutions disparates de la Fondation Isabella Scelsi ; les écrits du maître n'étaient pas encore parus chez Actes Sud ; et bien des aspects de la connaissance de sa musique n'avaient pas encore été abordés. La raison en était simple : avant Castanet, aucun musicologue n'avait pris l'« énigme Scelsi » à bras le corps. Pour ce colloque, « nous avons tenu, explique Castanet, à

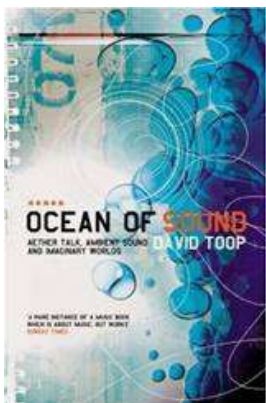
convoquer plusieurs générations de musicologues, à multiplier à dessein les points de vue et à rassembler une danseuse, des compositeurs, des chefs d'orchestre, des poètes, des plasticiens et des éditeurs ». Inutile de rappeler l'intérêt que le milieu musical lui porte aujourd'hui. La connaissance est beaucoup plus précise... mais l'énigme demeure ! Il manque un ouvrage réunissant les mille fils ici exposés, retissant la toile scelsienne, révélant tous les acteurs, jetant un regard critique, analysant les techniques d'improvisation, d'enregistrement, de transcription. « Mon petit doigt me dit » que cette synthèse – initiée elle aussi par Castanet –, et ce sera un événement, devrait paraître dans l'année qui vient...

**CASTANET, Pierre-Albert (dir.) : *Giacinto Scelsi aujourd'hui*, actes de colloque, CDMC, 394 pp., 29 €. <http://www.cdmc.asso.fr>**



Autour de **Karlheinz Stockhausen** (1928-2007), venu trois fois à Montréal, la revue *Circuit* rassemble des études en rapport direct avec le Québec comme la relation Claude Vivier / Stockhausen (Bob Gilmore) ou l'influence de Stockhausen sur les compositeurs électroacoustiques québécois (Robert Normandeau) ; et des analyses plus générales : *Kontakte* (John Rea), *Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem* (Marie-Hélène Breault), entre autres contributions. Inutile de rappeler l'excellence de cette revue.

***Stockhausen au Québec. Revue Circuit, Musiques contemporaines*, vol. 19, n°2, Presses de l'Université de Montréal, 120 pp., 18 \$. Faculté de musique, Université de Montréal, C.P. 6128 succ. Centre-ville, Montréal (Québec) H3C 3J7. <http://www.revuecircuit.ca/>**

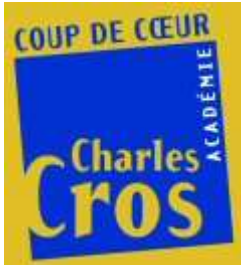


Le livre de **David Toop** (1949) vient d'être réédité en France. Son titre est éloquent. 1. « Océan du son » : il s'agit bien de ce bain

sonore dans lequel nous vivons au quotidien, dans nos sociétés urbanisées. 2. « Musique ambient » : cet océan, Toop le positivise et en rajoute une couche, il crée un style planant depuis son premier enregistrement avec Brian Eno. 3. « Mondes imaginaires » : cette ambiance est le fruit d'un travail minutieux du son en corrélation avec sa perception, partant du principe que nous sommes dans un voyage entre le réel et l'imaginaire, et son discours devient anthropologique. 4. « Voix de l'éther » : ce conglomerat de « signaux » qui constitue notre culture sonore (ou parler comme Maffesoli, notre forme) provient de l'expansion technologique, des temps et des espaces les plus variés – Debussy, musique romantique, numérique, chamanique, amazonienne, etc. Le problème de la musicologie contemporaine, pour qui la « musique d'ambiance » est l'antithèse de l'art savant, c'est que Toop ne prétend pas faire de la musique commerciale, mais ses références sont plus sérieuses : Luigi Russolo, Edgard Varèse, John Cage, La Monte Young, Alvin Lucier, Karlheinz Stockhausen, Miles Davis, Sun Ra... Dès lors, quels que soient nos goûts et préjugés, ce livre ne peut être occulté, bien au contraire : il doit être lu.

**TOOP, David: *Ocean of sound. Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Kargo / L'éclat, 384 pp., 13 €. <http://www.lyber-eclat.net/collections/kargo.html>**

### Ont reçu le Coup de cœur de l'Académie Charles Cros 2009 :



Thierry Alla  
Pierre-Albert Castanet  
Nicolas Darbon  
Gérard Grisey  
Joëlle Léandre  
Philippe Leroux  
Jean-Claude Risset

### **Nouvelle et félicitations**

La Médaille d'or du Conseil de Recherche en Sciences Humaines du Canada 2009 vient d'être remise au Professeur **Jean-Jacques Nattiez** pour l'ensemble de ses travaux. C'est la première fois que cette distinction est remise à un musicologue.

Toute l'équipe d'Itamar félicite Jean-Jacques Nattiez pour cette récompense méritée et aussi, nous félicitons **Thierry Alla, Pierre-Albert Castanet, Nicolas Darbon, Gérard Grisey, Joëlle Léandre, Philippe Leroux et Jean-Claude Risset.**